



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

**BEATRIZ SANTOS DE SOUZA**

***PARQUE INDUSTRIAL DE PATRÍCIA GALVÃO:***  
**GEOGRAFIAS DE UM ROMANCE PROLETÁRIO**

**FORTALEZA**

**2023**

BEATRIZ SANTOS DE SOUZA

*PARQUE INDUSTRIAL* DE PATRÍCIA GALVÃO:  
GEOGRAFIAS DE UM ROMANCE PROLETÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Mestrado, na área de Dinâmica Ambiental e Territorial e linha de pesquisa em Natureza, Campo e Cidade no Semiárido da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestra em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S713p Souza, Beatriz Santos de.  
Parque Industrial de Patrícia Galvão : geografias de um romance proletário / Beatriz Santos de Souza. –  
2023.  
99 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências, Programa de Pós-Graduação  
em Geografia, Fortaleza, 2023.  
Orientação: Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante.

1. geografia humanista. 2. geografia literária. 3. parque industrial. 4. Patrícia Galvão. I. Título.  
CDD 910

---

BEATRIZ SANTOS DE SOUZA

*PARQUE INDUSTRIAL* DE PATRÍCIA GALVÃO:  
GEOGRAFIAS DE UM ROMANCE PROLETÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Mestrado, na área de Dinâmica Ambiental e Territorial e linha de pesquisa em Natureza, Campo e Cidade no Semiárido da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestra em Geografia.

Aprovada em: 18/09/2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Christian Dennys Monteiro de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup>. Cristina Maria da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Eduardo José Marandola Júnior  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo aos meus pais, Elizabeth e Carlos, e a minha avó, Selma, pelos anos dedicados a mim. Se hoje estou encerrando este ciclo é graças a todos os sacrifícios e abdições que os três fizeram para me proporcionar uma educação digna. Eles foram e sempre serão meu lugar no mundo. Minhas conquistas são um retorno de tudo o que fazem por mim.

Agradeço aos demais familiares – irmã, tias e madrinhas – por todo o apoio dado e por sempre acreditarem no meu trabalho. A ajuda de vocês foi importante para este momento.

Quero agradecer aos professores Christian, Eduardo e Cristina por aceitarem fazer parte da banca e a dedicarem parte de seu tempo na leitura deste trabalho, construído com tanto carinho e zelo.

O meu muito obrigado para meu orientador, professor Tiago Vieira Cavalcante. Ao longo desses dois anos não tive somente um orientador, mas também um amigo que, nos momentos mais tortuosos da pesquisa, sempre acreditou na minha capacidade de construir este escrito. Obrigada por abrir os caminhos para que eu concebesse uma geografia que pudesse chamar de minha.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará pelo suporte nessa trajetória acadêmica.

Também aos meus amigos do Laboratório de Estudos Geoeducacionais & Espaços Simbólicos – LEGES, do Grupo de Estudos e Pesquisas de Poética e Política em Geografia – GEOPOIESIS e do Grupo de Gênero e Fenomenologia (UNICAMP) pelos momentos de aprendizagem e lúdicos, que foram essenciais para a conclusão desta pesquisa.

Agradeço ao meu querido ‘Quarteto’: Eliomara, Guaracy e Cleiciane. Como quarto membro desse grupo, sou grata pelos momentos em que a amizade de vocês deu-me impulso para seguir firme.

Por fim, quero deixar meu agradecimento a Patrícia Rehder Galvão e Virgínia Woolf, duas mulheres inspiradoras. Ambas deixaram registros literários de valor altíssimo, que me engrandeceram como geógrafa, pesquisadora e mulher. Elas, que trilharam comigo literariamente ao longo deste trabalho, ajudaram-me a conhecer a mulher na qual me tornei.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Vinculada à experiência humana, a literatura permite que a geografia desvele suas diversas expressões de indivíduos e lugares. Desde 1970, com a consolidação da Geografia Humanista, novas leituras de mundo passaram a ser feitas. A partir disso, com a união entre a geografia e a literatura, foi possível enxergar a originalidade e a personalidade do espaço vivido a partir de uma geografia literária. Relacionando essas duas áreas de conhecimento, propusemos delinear uma *geografia literária das indústrias*, a partir do romance *Parque Industrial*, no qual a indústria é discutida enquanto fenômeno para abarcar os aspectos experienciais do cotidiano operário feminino, relacionando a vida e a obra de Patrícia Galvão, apresentando uma realidade historiográfica brasileira específica. Os romances europeus escritos nos séculos XIX e na primeira metade do século XX foram os primeiros a trazer o fenômeno industrial e as experiências proletárias no cerne da narrativa, dando a entender a possibilidade de tratar de temas já explorados pela geografia, como a industrialização, mas, dessa vez, enfatizando o aspecto experiencial. No cenário literário brasileiro, escritores como Amando Fontes, Jorge Amado, Ranulfo Prata, Dalcídio Jurandir, Roniwalter Jatobá, entre outros, os quais publicaram suas obras nos séculos XX e XXI, também figuraram a condição operária em suas tramas. Nesse meio, o romance *Parque Industrial*, publicado em 1933 por Patrícia Galvão, retrata a vida das operárias do bairro do Brás, em São Paulo. Ao eleger as mulheres como protagonistas da narrativa, a escritora evoca elementos, até então, pouco explorados: a condição das mulheres operárias. A partir dos temas trabalhar, habitar e lutar, é possível entender as múltiplas experiências femininas vivenciadas durante o fenômeno da industrialização. As geograficidades e espacialidades de Patrícia Galvão entrecruzam-se com as de suas personagens. *Parque Industrial*, nesse contexto, possibilita pensar uma *geografia literária das indústrias*, no qual lemos as subjetividades existentes no fenômeno industrial experienciadas por aquelas que foram tidas como coadjuvantes tanto nas fábricas, como nos escritos literários: as operárias.

**Palavras-chave:** geografia humanista; geografia literária; parque industrial; Patrícia Galvão.

## ABSTRACT

Linked to human experience, literature allows geography to unveil its diverse expressions of individuals and places. Since 1970, with the consolidation of Humanist Geography, new readings of the world began to be made. From this, with the union between geography and literature, it was possible to see the originality and personality of the lived space from a literary geography. Relating these two areas of knowledge, we proposed to outline a *literary geography of industries*, based on the novel *Parque Industrial*, in which industry is discussed as a phenomenon to encompass the experiential aspects of the female worker's daily life, relating the life and work of Patrícia Galvão, presenting a specific Brazilian historiographical reality. European novels written in the 19th century and in the first half of the 20th century were the first to bring the industrial phenomenon and proletarian experiences to the heart of the narrative, implying the possibility of dealing with themes already explored by geography, such as industrialization, but, this time emphasizing the experiential aspect. In the Brazilian literary scene, writers such as Amando Fontes, Jorge Amado, Ranulfo Prata, Dalcídio Jurandir, Roniwalter Jatobá, among others, who published their works in the 20th and 21st centuries, also featured the working-class condition in their plots. In this context, the novel *Parque Industrial*, published in 1933 by Patrícia Galvão, portrays the life of factory workers in the Brás neighborhood, in São Paulo. By electing women as protagonists of the narrative, the writer evokes elements, until then, little explored: the condition of working women. Based on the themes of working, living and fighting, it is possible to understand the multiple female experiences experienced during the industrialization phenomenon. Patrícia Galvão's geographies and spatialities intersect with those of her characters. *Parque Industrial*, in this context, makes it possible to think of a literary geography of industries, in which we read the existing subjectivities in the industrial phenomenon experienced by those who were seen as supporting actors both in the factories and in literary writings: the female workers.

**Keywords:** humanistic geography; literary geography; parque industrial; Patricia Galvão.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estrutura da narrativa industrial.....	42
---	----



## SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO .....	10
2	TECENDO UMA GEOGRAFIA LITERÁRIA .....	14
3	POR UMA GEOGRAFIA LITERÁRIA DAS INDÚSTRIAS .....	29
3.1	Maquinando possibilidades para uma geografia literária das indústrias ...	32
3.2	Um Brasil não contado: narrativas do mundo-vivido proletário .....	43
4	ENTRE TEARES, AGULHAS E A VIDA: DESVELANDO GEOGRAFIAS FEMININAS DE UM ROMANCE PROLETÁRIO .....	57
4.1	Paredes Isolantes da penitenciária social: o trabalhar no <i>Parque Industrial</i>	61
4.2	Amontoados na habitação coletiva: o habitar proletário .....	71
4.3	“Mais custa” O maior é o Brás!”: o lutar das proletárias de Patrícia .....	82
5	UM CAMINHO TRILHADO PARA NOVAS POSSIBILIDADES .....	92
	REFERÊNCIAS .....	96

## 1 APRESENTAÇÃO

No dia 30 de junho de 2023 foi anunciado que a homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty – Flip, a ser realizada nos dias 22 e 26 de novembro de 2023, seria Patrícia Galvão, a Pagu. Quando o anúncio foi feito, este escrito passava por uma das últimas correções do orientador, mas sabia que esse fato deveria ser mencionado antes de qualquer leitura a ser feita daqui por diante.

Ainda na graduação, tomei conhecimento da obra *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, mas aquele não era o momento de trazê-la para minha caminhada. Eu sabia que não estava preparada, pois percebi que ela precisava de um amadurecimento meu, científico e pessoal, ainda em desenvolvimento. Prossegui sabendo que logo seria o momento. Quem diria que seria no auge da pandemia de COVID-19 o início da minha relação com Patrícia Galvão.

Em qualquer oportunidade, gosto de comentar sobre a situação que deu partida nos meus estudos e vínculos com a pessoa e a obra de Patrícia Galvão. Em uma manhã como qualquer outra, durante uma conversa com quem viria a ser meu orientador, prof. Tiago Vieira Cavalcante, ouvi dele a seguinte pergunta: “Beatriz, que tal a gente ensaiar uma geografia literária das indústrias com o romance da Pagu?” Esse foi o impulso que me fez perceber que era o momento certo de trazer Patrícia Galvão para a Geografia. Aceitei o desafio. O que começou sendo uma pesquisa de monitoria transformou-se em um mestrado apaixonante.

Talvez o leitor esteja se questionando agora do porquê desse tom pessoal e explicativo da minha escolha em tratar da obra de Patrícia Galvão. Para mim, a resposta aparenta ser simples. Quando li *Querendo ou podendo ser Lilith: a mulher um ser-Outro* (2020), de Georgia Amitrano, atentei para a afirmação da autora de que há algo autobiográfico no dizer das mulheres sobre outras mulheres. Não haveria resposta melhor que essa para justificar essa apresentação em cunho pessoal. Ao estudar Patrícia Galvão e ter tido contato com outros dizeres femininos, pude me descobrir enquanto geógrafa, pesquisadora e mulher.

A Pagu, como é comumente conhecida, foi alguém de várias facetas: jornalista, poeta, romancista, desenhista, dramaturga e crítica cultural. Entretanto, existem estereótipos de sua figura: musa do movimento modernista, pivô da separação entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade ou militante radical. Mas ela não se limita a esses rótulos. Patrícia Galvão foi uma mulher das artes e usou isso como propósito de vida. Ela acreditou na arte enquanto caminho de emancipação. Foi sim uma mulher forte, mas essa força surgiu depois de uma série de decepções, tristezas e traumas, que foram criando uma casca rígida em seu ser.

Busquei, ao longo das páginas desta dissertação, evidenciar não só a narrativa de *Parque Industrial*, como também as experiências de uma mulher que viveu poeticamente.

As identificações com a dissertação também se estenderam para o plano familiar. O leitor verá, além de *Parque Industrial*, diferentes narrativas que expõem o cotidiano da classe trabalhadora. Sabia que havia uma aproximação minha, enquanto mulher, com o trabalho, mas acreditava que havia algo mais. Por diversas vezes questionei-me de onde vinha essa outra familiaridade. Em uma tarde qualquer, obtive a resposta: eu estava na sala da minha casa, lendo (provavelmente um dos romances lidos para esse trabalho), quando meu pai entra, após um dia de trabalho. Observo. Rosto cansado, farda para lavar, marmitta vazia e pronta para ser cheia no dia seguinte, sapatos gastos postos ao lado da escada, mochila pendurada. A cadeira de balanço recebe seu corpo cansado, pós-banho, e um suspiro é dado. Minha mãe logo chega com dois pães e uma xícara de café. Olhos atentos na televisão, que transmitia alguma novela. Minha mãe vai rumo ao tanque de roupas preparar a farda para o dia seguinte. Depois, cada um compartilha seu dia, que não foi tão diferente do anterior.

Era isso, eu vivia e assistia a rotina operária de meus pais. A narrativa estava, todos os dias, dentro da minha casa. Entendi onde nós estávamos na pesquisa. Sou filha de uma dona de casa, que um dia foi operária, e hoje vive as consequências de um corpo exaurido pelo trabalho fabril e doméstico, e de um operário que, todos os dias, ao retornar do trabalho, tenta não transparecer o cansaço. A minha existência perpassa pela deles.

A homenagem da Flip 2023 à Patrícia Galvão, os 90 anos da publicação de *Parque Industrial*, a experiência de vida dos meus pais e a minha própria existência enquanto mulher são os marcos simbólicos que afirmam a relevância deste trabalho. As reflexões construídas a partir daqui irão reverberar em outras trajetórias. Eu poderia estender essa apresentação para reforçar minhas escolhas nesse mestrado, mas creio que as páginas seguintes serão suficientes para isso.

*De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para o homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer.*

Virgínia Woolf

---

Pela palavra e o mapa: tecendo  
uma geografia literária

---



Patrícia Galvão aos 17 anos

---

<sup>1</sup> Imagem disponível em: <http://www.pagu.com.br/imagens-de-pagu/>. Acesso em: 05 jul. 2023.

## 2 TECENDO UMA GEOGRAFIA LITERÁRIA

A literatura é a arte do vivido, pois, como a escritora Virgínia Woolf (2019, p. 85), certa vez, pontuou: “O Romancista – tal é seu mérito e seu risco – está tremendamente exposto à vida”. Sendo uma expressão de nós e do que nos cerca, a literatura “[...] nos ensina sobre outras vidas e outros lugares e, dessa forma, muda o mundo daqueles que com ela entram em contato, leitores os mais diversos que por seu intermédio enxergam outros caminhos para si”. (Cavalcante, 2020, p. 193). Portanto, sendo uma linguagem fortemente ligada à existência humana, a obra literária é capaz de “[...] exprimir o mundo sentido e subjetivamente concebido, relacionando-se com os princípios e a gênese do significado e da experiência.” (Feitosa, 2012, p. 188).

Esse mundo sentido e experienciado na literatura pode ser entrelaçado, descrito e explorado pela geografia. São saberes distintos, cada qual com sua linguagem e maneira de ver e escrever do e no mundo, mas isso faz com que ambos criem e revelem novos mundos (Marandola Jr.; Oliveira, 2009).

A geografia nada perde em trazer para a zona de foco de seus estudos as narrativas literárias. O geógrafo Eric Dardel (2015, p. 03) já enfatizava sobre a riqueza resguardada na sensibilidade de um escritor, ao afirmar que “O rigor da ciência nada perde ao confiar sua mensagem a um observador que sabe admirar, selecionar a imagem justa, luminosa, cambiante.” E continua, ao apontar que “a escrita, tornando-se mais literária, perde clareza, mas ganha em intensidade expressiva, devido ao estremecimento da existência que é dada pela dimensão temporal restaurada” (Dardel, 2015, p. 04).

Brosseau (2007) também afirma que a literatura, ao ser fonte de estudos geográficos, proporciona uma avaliação da originalidade e personalidade dos lugares, sempre associada ao espaço vivido. A literatura unida à geografia permite novos caminhos, que “[...] não só revelam cores ao mundo das pessoas, como também modificam de algum modo a sua realidade” (Cavalcante, 2020, p. 193). Foi na literatura que os geógrafos puderam encontrar “[...] a melhor expressão da relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos lugares [...]” (Collot, 2012, p. 19).

Sabendo disso, iremos nos debruçar na geografia literária presente no romance *Parque Industrial* (1933), escrito por Patrícia Galvão, comumente conhecida como Pagu. Ambientado no bairro do Brás, em São Paulo, nos anos 1930, o romance traz em suas páginas a vida daquelas que acabam sendo omitidas da história industrial brasileira: as mulheres

operárias. Ao trazê-las para o primeiro plano da narrativa, podemos pensar uma *geografia literária das indústrias* pautada na condição da mulher.

Essa geografia literária que buscamos tecer aqui abarca a subjetividade, a existência, o mundo vivido, tudo o que envolve o ser e estar no mundo. É a oportunidade de perceber a indústria enquanto fenômeno e como ela age no modo de vida, no nosso caso, o modo de vida feminino.

Entre as várias correntes geográficas, há uma capaz de dispor essa perspectiva mais sensível que buscamos. A Geografia Humanista apresenta uma abordagem que “ênfatiza os aspectos subjetivos das relações humanas e, por extensão, das ciências humanas” (Holzer, 2016, p. 15).

Essa vertente geográfica consolidou-se no final dos anos de 1960, quando, em busca de uma nova identidade, geógrafos históricos e culturais encontraram na filosofia aquilo que os diferencia dos neopositivistas (Holzer, 2016): a fenomenologia. Foi o geógrafo Edward Relph quem abriu os caminhos para seu uso como base filosófica da Geografia Humanista.

Como a fenomenologia diz respeito “[...] as origens do significado e da experiência” (Relph, 1979, p.01), o método fenomenológico, segundo o autor, possibilita a descrição das essências da percepção, valorizando a experiência de mundo. Mais à frente, Relph reforça acerca da filosofia da fenomenologia:

A fenomenologia é uma filosofia que assume que o conhecimento não existe independente do homem, mas tem que ser obtido pela experiência de mundo do homem. A partir deste ponto de vista o mundo pode ser entendido somente por referência ao homem, e somente através das intenções e atitudes do homem. [...] O método fenomenológico é oferecido como um procedimento de descrição rigorosa para a investigação dos mundos vividos da experiência do homem (Relph, 1970, p. 195, tradução nossa)<sup>2</sup>

Esse mundo vivido apresentado por Relph é composto de “[...] ambigüidades, comprometimentos e significados no qual estamos inextricavelmente envolvidos em nossas vidas diárias, mas o qual tomamos por muito certo” (Relph, 1979, p. 03).

Relph (1979, p. 04) alerta ainda que “[...] apesar de vivermos nele, o mundo-vivido não é absolutamente óbvio, e os seus significados não se apresentam por si mesmo, mas têm de ser descobertos.” Para evitar equívocos, o autor adverte que devemos abandonar

---

<sup>2</sup> No original: Phenomenology is a philosophy in which it is assumed that knowledge does not exist independently of man, but has to be gained from man’s experience of the world. From this stand point the world can be understood only in its reference to man, and only through the intentions and attitudes of man. [...] The phenomenological method is offered as a procedure of rigorous description for the investigation of the lived-worlds of man’s experience. (Relph, 1970, p. 195).

quaisquer crenças e considerações existentes, de modo a tentar nos colocar no lugar dos que estão experienciando o fenômeno observado. (Relph, 1979).

A Geografia Humanista e sua base filosófica, a Fenomenologia, dialogam com a nossa proposta de ensaiar uma *geografia literária das indústrias* a partir da condição feminina. Entendendo a indústria enquanto fenômeno, evocamos elementos do cotidiano, como o deslocar-se, os aromas e sons que envolvem a rotina e os sentimentos experienciados. No caso do romance de Patrícia Galvão, ao lermos sobre o dia a dia das operárias, percebemos que o modo de vida delas, em meio à industrialização, carrega singularidades pelo fato de serem mulheres.

Patrícia Galvão fez exatamente o que Relph propõe ao afirmar que devemos nos colocar no lugar daqueles que experienciam o fenômeno observado. Antes de escrever o romance, a escritora fez parte da classe de mulheres operárias, trabalhando em uma indústria metalúrgica, além de outros seguimentos, como o têxtil (Galvão, 2020). Dessa forma, teceu uma narrativa sobre as operárias, cujo cotidiano vivenciou. Um claro exercício fenomenológico.

Quanto a trazer uma perspectiva feminina, concordamos com a afirmação da historiadora Michelle Perrot, em sua obra *Minha História das Mulheres*, de que “Uma história “sem as mulheres” parece impossível” (Perrot, 2019, p. 13). Dessa forma, a literatura emerge como uma alternativa de narrativa da vida das mulheres, enquanto a geografia é capaz de explorar as tramas que as envolvem.

Devemos lembrar que o interesse dos geógrafos na literatura não é algo recente. Porém, até 1970, os trabalhos de cunho mais geográfico literário ainda eram escassos (Marandola, 2006; Brosseau, 2007).

É no início dos anos de 1970 que se tem o incremento de trabalhos geográficos no que Holzer (2016) denominou de “geosofia histórica”, quando os estudiosos buscaram realizar uma leitura geográfica de obras de arte e literárias. Foi nesse momento que a literatura ganhou mais espaço na geografia.

Exemplificando, Holzer (2016) cita o trabalho de Philip Muehrcke e Juliana Muehrcke, *Maps in Literature* (1974), no qual os autores apresentam diferentes escritores que fazem uso de mapas imaginários para escrever os romances, mostrando que os artifícios cartográficos podem ter um uso criativo e que os escritores são os melhores para evidenciar tal aspecto. Em 1978, Christopher Salter buscou um modo de sistematizar um método de pesquisa que associasse a geografia com a literatura, pois, para ele, a literatura é uma “[...] fonte de evidências sobre as ambições e esforços humanos para transformar o espaço



geográfico”, podendo trazer uma vertente mais humanista para a geografia (Holzer, 2016, p. 207).

No livro editado por David Ley e Marwyn Samuels, *Humanistic Geography: Prospects and Problems* (1978), em sua segunda parte, dedicada às alternativas metodológicas, temos o trabalho desenvolvido por Yi-Fu Tuan, abordando as relações entre a geografia e a literatura. Tuan deixa claro que o ato da fala é a função principal da reconstrução da experiência e a literatura, sendo uma fala que emerge de modo escrito, é uma forma de promover essa necessidade humana. O autor prossegue ao afirmar que o escritor pouco se preocupa com os detalhes do real, porém, a realidade apresentada pelo romancista, por exemplo, torna-se mais complexa que a conhecida pelo cientista social (Holzer, 2016). A literatura, portanto, possibilita combinar o binômio subjetivo-objetivo.

Nos anos de 1980, Douglas Pockock tratou dos esforços em unir a geografia e a literatura, ao realizar a edição do livro *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place* (1981), que reúne nomes conhecidos, como:

Cosgrove, que, em parceria com Thorne, retoma a questão da ordem moral na obra de Ruskin; Lloyd, que se propõe a fazer uma análise da geografia social a partir da literatura; Olsson, que aborda as implicações epistemológicas e ontológicas do desejo de possuir um lar; Prince, que se dedica às paisagens de Suffolk narradas na obra de George Crabba; Salter, que se utiliza das *Vinhas do Ira*, de John Steinbeck, como matéria-prima para fazer geografia cultural; ou Seamon, que discute a dialética da visão do estrangeiro e do nativo a partir dos livros de Doris Lessing (Holzer, 2016, p. 208, grifo do autor).

Pockock, ainda no ano de 1981, publicou o artigo intitulado *Place and the Novelist* no qual, fazendo uso da literatura de origem inglesa, realiza um estudo das diversas escalas que um lugar pode possuir e argumenta acerca da relação das pessoas com o lugar (Pockock, 1981).

No Brasil, a geógrafa Livia de Oliveira, professora emérita da UNESP – Universidade Estadual Paulista – Rio Claro, tem destaque. A situação da Geografia Humanista carregava uma singularidade, conforme apresentado por Marandola Jr. e Gratão (2003):

Na década de 1970, quando a professora Livia recebe em Rio Claro o livro de Yi-Fu Tuan, a Geografia no Brasil vive dois momentos distintos: um é a efervescência da Nova Geografia (Teorético-quantitativa), capitaneada por Rio Claro e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); e outra, a já manifestação da Geografia Nova (o nome é posterior), que envolvia a crítica marxista-materialista e que culminaria no grande “racha” de 1978, no encontro da Associação dos Geógrafos Brasileiros em Fortaleza. Assim, enquanto nos Estados Unidos a Geografia

Humanista surge no mesmo movimento que a de orientação crítica, ou seja, a busca de ruptura com o modelo quantitativo e cientificista, no Brasil, ela fica à margem, ofuscada pela oposição que acaba sendo conhecida como Física X Humana (Marandola Jr.; Gratão, 2003, p. 11).

Lívia de Oliveira foi a responsável por traduzir para o português alguns livros de Yi-Fu Tuan, no início dos anos de 1980, tais como: *Topofilia* (1980), *Espaço e Lugar* (1983) e, alguns anos depois, também traduziu *Paisagens do medo* (2005). É por meio das traduções de Tuan e de textos publicados em periódicos de Rio Claro, feitos não somente por Lívia, como também por Antonio Christofolletti, também geógrafo de Rio Claro, que a Geografia Humanista é inserida no Brasil (Marandola Jr; Gratão, 2003; Fernandes, 2020).

Com essa base de leitura inicial, os trabalhos em Geografia Humanista no Brasil começam a surgir. Já que estamos enfatizando os que versam pela geografia e literatura, podemos citar livros como: *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*, de Carlos Augusto de Figueredo Monteiro, publicado em 2002; *Imagens da Cidade da Bahia: Um Diálogo entre a Geografia e a Arte*, organizado por Maria Auxiliadora da Silva e Délio José Ferraz Pinheiro, de 2004; *Visões imaginárias da cidade da Bahia: um diálogo entre geografia e literatura*, organizado por Délio José Ferraz Pinheiro e Maria Auxiliadora da Silva, em 2004; *Geografia, Literatura e Arte: reflexões*, organizado por Maria Auxiliadora da Silva e Harlan Rodrigo Ferreira da Silva, em 2010; *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, organizado por Eduardo Marandola Junior e Lúcia Helena Batista Gratão, em 2010; *Geografia, Literatura e Arte: Inspirações para Construir Diálogos*, organizado por Maria Auxiliadora da Silva e Flora Sousa Pidner, em 2017; *Geografias literárias: escritos, diálogos e narrativas*, organizado em 2020, por Jussara Fraga Portugal. Nessas coletâneas encontraremos trabalhos que abordam escritores como: Guimarães Rosa, Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, Lima Barreto, Graça Aranha, Mário de Andrade, Cora Coralina, Clarice Lispector, Jorge Amado, Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Indo para livros que focam em um único escritor, podemos citar: *Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio severino de João Cabral de Melo Neto*, de Janaína de Alencar Mota e Silva Marandola, publicado em 2011, fruto de sua dissertação de mestrado, defendida em 2007; *Geografia Literária em Rachel de Queiroz*, de Tiago Vieira Cavalcante, publicado em 2019, também fruto de sua tese de doutorado, defendida no ano de 2016, e *Rachel, Rachéis: travessias entre saberes*, publicado em 2022, por Tiago Vieira Cavalcante e Cristina Maria da Silva.

Esses exemplos serviram para mostrar o processo de intensificação dos estudos literários no âmbito da Geografia Humanista e demais geografias que versassem pelos caminhos da literatura. Foi uma mostra da retomada do diálogo da ciência geográfica com a arte, tendo em vista que “As sensibilidades do mundo apresentado pelo cotidiano e capturadas pelos artistas oferecem prospecção de humanização da disciplina” (Souza Júnior; Almeida, 2021, p. 03). Com o passar dos anos, os trabalhos de cunho literário foram adquirindo mais espaço na geografia e, hoje, podemos desenvolver o que conhecemos como geografia literária, que, assim como os exemplos anteriores, também ganhou fôlego a partir do desenvolvimento da Geografia Humanista.

Importante ressaltar que foi na França, no início do século XX, que a geografia literária surgiu. Seus estudos se concentravam na relação das obras literárias e seus lugares de origem, descobrindo onde foram elaboradas e quais as fontes de inspiração (Collot, 2012, 2014; Cavalcante, 2019).

O geógrafo André Ferré foi quem primeiro tentou discorrer sobre uma geografia literária. Autor da tese *Géographie de Marcel Proust* (1939) e da obra que sintetiza a anterior, intitulada *Géographie Littéraire* (1946), Ferré acreditava que os agentes humanos e sociais e o contexto que envolve a economia, cultura e a própria linguagem em que as obras são elaboradas eram de extrema importância (Cavalcante, 2019). Entretanto, Collot (2012) acreditava que Ferré tinha por maior preocupação identificar os lugares vividos pelo escritor ou até os que conheceu ao longo da vida e comparar com os lugares postos na obra. Mas isso não o desabona como precursor da geografia literária.

Trazendo a discussão para terras brasileiras, o jornalista, poeta e professor de geografia, Mauro Mota, dá os primeiros passos com o seu livro *Geografia Literária* (1961). Segundo Cavalcante (2019), Mota faz uso do termo geografia literária para evidenciar o quanto a literatura pode ser uma forte aliada dos geógrafos, possibilitando, assim, um engrandecimento dos trabalhos.

A geografia literária abrange uma diversidade no âmbito da relação geografia e literatura, permitindo-nos revelar as espacialidades que dizem respeito “[...] a maneira como são organizados os objetos espaciais em sua lógica e processo de formação – fatos históricos, ambiente físico, estruturas sociais, costumes e ideologias [...]” (Cavalcante, 2019, p. 26), bem como as geograficidades, conceito criado por Eric Dardel (2015, p. 01), definida como o “Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta que liga o homem à terra [...]”. Tudo que envolve afetividade, imaginário, identidade, simbolismo e sentido

circunda o que chamamos de geograficidade (Marandola Jr.; oliveira, 2009; Cavalcante, 2019).

Dessa forma, as espacialidades referem-se às materialidades existentes, enquanto as geograficidades tratam das imaterialidades. Entretanto, a geografia literária possui uma amplitude nas investigações. De modo a facilitar os estudos dos geógrafos que optam por se entranhar nas linhas literárias, Collot (2012) apresenta três abordagens principais: geografia da literatura, geocrítica e geopoética.

Na *geografia da literatura* são feitos estudos de todo o contexto espacial das obras, situando-as ao plano geográfico, histórico e cultural. Relaciona-se “à história literária e se fixa no espaço real, revelando estudos comumente mediados pelo mapa” (Cavalcante 2019, p. 27). Como exemplo, Collot refere-se ao trabalho desenvolvido por Franco Moretti, *Atlas du Roman européen: (1800 – 1900)*, no qual defende uma geografia da literatura que relacione o estudo do espaço na literatura e da literatura no espaço.

Indo para a *geocrítica*, termo criado na França por Bertrand Westphal, deparamo-nos com uma análise que enfatiza as:

[...] representações literárias do espaço tal como pode ser feita a partir do estudo do texto ou da obra de um autor e não mais de seu contexto. Trata-se de estudar menos os referentes ou as referências de que o texto se nutre e mais as imagens e significações que ele produz, não uma geografia real mas sim uma geografia mais ou menos imaginária (Collot, 2012, p. 23).

O que passa a ser considerado nessa abordagem é a interação do espaço real e as suas diferentes representações. Exemplificando, Bertrand Westphal, em seus trabalhos, associa diferentes autores e obras, já que seus estudos contrastam diferentes perspectivas geográficas através de livros de escritores diversos, trazendo à tona o papel da literatura como um responsável e agente participativo da formação de um imaginário dos lugares (Cavalcante, 2019).

Por fim, a *geopoética* vem como uma maneira de se estudar as relações entre as formas literárias e as múltiplas representações do espaço. Seus precursores, os poetas Michel Deguy e Kenneth White, acreditam que “[...] a linguagem poética exprime a experiência terrestre, experiência intersubjetiva que não se reduza a uma topografia (Cavalcante, 2019, p. 28). A geopoética emerge como uma nova possibilidade frente ao mundo. Na ciência geográfica podemos citar Tim Cresswell, que, em artigo intitulado *Beyond geopoetics: for hybrid texts* (2021), aborda como a poesia e os textos acadêmicos podem se complementar.

Apontando geógrafos que também transitam pela escrita poética, Cresswell exemplifica essa nova frente ao mundo quando unimos geografia e literatura.

Apesar de tratar desse agrupamento, Collot (2012), reforçado por Cavalcante (2019), deixa claro que tais abordagens não possuem os limites claramente definidos podendo, na medida do possível, serem associadas, tendo em vista a potência que a literatura carrega e a variedade de entendimentos possíveis. Sendo assim, pretendemos fazer a mescla entre as três abordagens no estudo da obra que compõe o cerne desta dissertação, *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão.

O romance *Parque Industrial* foi escrito após um momento de ruptura na história literária brasileira. O cenário posterior à Semana de Arte Moderna de 1922 tornou propícia a escrita de obras que retratassem o cotidiano do brasileiro real. O movimento literário que conhecemos por Modernismo, de acordo com Bosi (1994), foi condicionado a um evento datado, público e que atraiu todas as atenções na época.

Conforme Bosi (1994), o quadro político e social vigente no Brasil era o da República Velha (1889 – 1930), com hegemonia de proprietários rurais dos estados de Minas Gerais, com a alta produção de leite, e de São Paulo, com sua rica produção de café. Outro nome popularmente dado a este período é a “Política do café com leite”, já que a forte influência nas escolhas políticas e econômicas do país saía dos dois estados.

Diante desse cenário, a transição do século XIX para o século XX trouxe para o Brasil mudanças no âmbito da sua urbanização e a vinda dos imigrantes europeus em direção ao centro-sul:

Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se em consequência, as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Acelera-se ao mesmo tempo o declínio da cultura canavieira no Nordeste que não pode competir, nem em capitais, nem em mão-de-obra, com a ascensão do café paulista (Bosi, 1994, p. 304).

O autor continua ao nos apresentar que, durante a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e também posteriormente, os movimentos operários de São Paulo eram um indício de uma nova classe que já experienciava as dificuldades de sobrevivência diante de uma cidade em industrialização. A cidade de São Paulo fervia em mudanças de sua estrutura e essência, a industrialização anunciava a sua chegada, trazendo novos costumes marcados pelo ritmo da fábrica. A massa proletária não conseguia acompanhar o ritmo do moderno.

No plano cultural já se via a influência das correntes modernistas europeias:

Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano (Bosi, 1994, 305).

Um novo cenário artístico brasileiro criou-se diante desse contexto e é nele que vai pincelar a literatura modernista. Antes da Semana de 1922, o que se tinha de dominante eram “As obras pontilhadas pela crítica de “neos” – neoparnasianas, neo-simbolistas, neo-românticas – traíam o marca passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial” (Bosi, 1994, p. 306).

Porém, quanto mais próximo da Semana, é vislumbrado o espírito modernista que seria difundido por um grupo de artistas: os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, o escultor Victor Brecheret, o compositor Vila-Lobos e os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira (BOSI, 1994). É esse grupo da burguesia culta brasileira que viria a renovar a conjuntura literária.

O estopim para a organização da Semana de 1922 foi o artigo publicado por Monteiro Lobato no jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de dezembro de 1917 intitulado, *A propósito da exposição Malfatti*, sobre a exposição de Anita Malfatti. No artigo, Lobato se refere aos quadros de Malfatti como “quadrinhos” e afirma:

Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de ouros tantos ramos da arte caricatural (Lobato, 1917, s.p.).

Com a iniciativa de Graça Aranha e um forte financiamento de Paulo Prado, membro da oligarquia cafeeira de São Paulo, em 29 de janeiro de 1922, na capital paulista, é realizada a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal. Com diversas manifestações artísticas, a mentalidade cultural começava a ter resquícios de uma renovação, com a criação de uma arte puramente brasileira. O evento foi

[...] ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural (Bosi, 1994, p. 340, grifo do autor).

Revistas foram sendo criadas, como, por exemplo, a *Revista Antropofágica*, fundada por Oswald de Andrade, a pintora Tarsila do Amaral e o escritor Raul Bopp. Os modernistas iam conquistando o seu lugar na literatura brasileira. Os frutos da Semana de 1922 ainda perdurariam nos períodos seguintes. Os anos de 1930 e 1940 serviram de fonte de aprendizado para os intelectuais do momento, como nos explana Bosi (1994, p. 384):

As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, [...]

A Era Vargas (1930 – 1945) e a II Guerra Mundial (1939 – 1945) trouxeram para os intelectuais um novo contexto no Brasil. Industrialização em avanço juntamente da urbanização, a vida sendo regida pelas fábricas e a classe operária em fervura por melhores condições de trabalho e de vida; ia, assim, sendo criada uma nova conjuntura que seria posta nas obras literárias.

Os escritos passam a ter mais rudeza ao trazer à tona os fatos mais diretos, um retorno ao naturalismo. Os romancistas de 30 trazem enfim uma “[...] visão crítica das relações sociais” (BOSI, 1994, p. 389). É nesse contexto de crítica que o romance *Parque Industrial* (1933) é escrito.

Camargo (2001) explica que, no Brasil, em 1933, tivemos o fenômeno do “romance proletário”, durante a Era Vargas, quando “[...] um clima de polarização política e literária se estabelece, criando, aí sim, uma clara predominância do romance social” (Camargo, 2001, p.06). Os escritores desejavam figurar o outro no plano principal da narrativa e, devido ao fenômeno da industrialização que vinha ganhando força, alterando as estruturas materiais e imateriais das cidades e uma maior nitidez na difícil situação do trabalhador brasileiro, o proletário passou a ser esse outro, figurado nos romances da época.

Escolher a Semana de Arte Moderna de 1922 e a conjuntura posterior a ela como contexto para uma discussão inicial não foi uma mera coincidência. Em 1928, Patrícia Galvão conhece o poeta Raul Bopp, que lhe dedica o poema *Coco* (Furlani, 1999; Campos, 2014).

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 [...] (Coco, de Raul Bopp, 1928 apud Furlani, 1999, p. 38).

Patrícia Galvão ganha o apelido, pelo próprio Bopp, que a tornou, enfim, conhecida: Pagu. Foi também pelo poeta que ela conheceu o escritor Oswald de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral. Influenciada pelo casal, na cidade do Rio de Janeiro, ela passa a participar do movimento antropofágico e se torna a musa do movimento. Abordar a Semana de 1922 e o cenário posterior formado por ela é também falar de Patrícia Galvão e, conseqüentemente, de seu *Parque Industrial*. Foi esse contexto que moldou os ideais artísticos e políticos da escritora. Era dele que saíam as reflexões literárias de Patrícia Galvão.

O pós-Semana de 1922 contou com romances elogiados pela crítica literária como, por exemplo, *Os Corumbas* (1933), de Armando Fontes, que retrata a história da família Corumbas emigrando do interior de Sergipe para a capital Aracaju, em busca de emprego para os filhos nas duas fábricas de fiação da cidade, com o propósito de aumentar a renda da família, e *Cacau* (1933), de Jorge Amado, contando a história de Sergipano, que passa de filho de industrial arruinado de Sergipe a um simples operário de fábrica para, no final, virar um trabalhador na zona cacauzeira do Sul da Bahia. Em meio a esses dois clássicos foi publicado *Parque Industrial*, mas, não tão aclamado como eles.

Em vez de trazer à zona de foco a figura do homem enquanto trabalhador operário, Patrícia Galvão explana as violências e desrespeitos sofridos pelas mulheres, que também foram a base do desenvolvimento industrial brasileiro. Além disso, a escritora retrata dos luxos vividos pela burguesia industrial, as opressões sexuais às quais as mulheres eram submetidas dentro e fora das fábricas, a decadente situação de moradia vivida por elas, em cortiços de quartos emaranhados, e a luta constante por melhorias de trabalho e de vida por meio da militância política. É através de seu romance que Patrícia Galvão busca fazer uma crítica às reais condições a que eram submetidas as mulheres operárias, mas não se restringe apenas a isso.

Nascida em 09 de junho de 1910, em São João da Boa Vista, São Paulo, foi uma mulher de múltiplos talentos: jornalista, desenhista, poeta, romancista, musa modernista, política militante e uma forte incentivadora da cultura (Furlani, 1999). Ao longo de sua vida, foi uma figura que sempre buscou um ideal e foi na luta política, a priori, que conseguiu dar sentido aos seus desejos de mudar a situação do mundo em que vivia.

Em 1931 Filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro – PCB e seguiu à risca o lema “Proletarizar-se!” Ia sempre aos lugares designados pelo partido, trabalhando em diversos segmentos, como, por exemplo, a indústria metalúrgica. Fez uso dos jornais para difundir os



ideais políticos nos quais acreditava, além de tentar fortalecer a luta trabalhista (Furlani, 1999; Campos, 2014).

O que Patrícia não contava era com a pouca aceitação de sua classe social. Isso se dava porque o desmanche de greves pela polícia ou prisão de membros eram creditadas aos pequeno-burgueses filiados, classe social a que pertencia Patrícia. Foi em um episódio de várias expulsões de intelectuais e pequeno-burgueses do partido que recebeu um bilhete de afastamento indeterminado, sem motivos aparentes (Galvão, 2020). É nesse momento que é plantado o desejo de escrever *Parque Industrial* e colocada a outra característica marcante da obra: o uso do romance como escrito de apoio ao PCB:

Trabalharia intelectualmente, à margem da organização. Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura nesse gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar. Fiquei morando com Oswald no Bosque da Saúde, enquanto trabalhava no livro (Galvão, 2020, p. 90).

O que se lê em *Parque Industrial* é fruto das vivências de Patrícia visto que, como bem aponta Bastos (1988), o romancista não é neutro, pois os escritores adquirem um posicionamento, nem sempre tão explícito, diante do conjunto de conflitos vividos. Vindo sem grandes pretensões literárias, o romance de Patrícia enfocou a exaltação ao PCB e reafirmou sua dedicação militante. Foi uma maneira de agir à margem do partido e, por isso, o uso do pseudônimo, Mara Lobo (Higa, 2011).

É através do romance que Patrícia Galvão se descortina e deixa claro o lado em que acredita já que o romance vai “[...] desmontando as armaduras que o autor constrói para si mesmo e refletindo, cifrado, o seu rosto autêntico, por mais oculto que seja” (Lins, 1976, p. 32). Ao fazer isso por meio de figuras femininas, a romancista reforça a relevância de seu papel enquanto mulher no partido e escancara a realidade crua vivida pelas operárias paulistanas.

O que Patrícia Galvão faz em seu romance é romper um silêncio que cobria o cotidiano das operárias. Ela fez o movimento inverso ao que Perrot (2019) chama de “autodestruição da memória feminina”, pois “Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no caso de sua existência, destruíram – ou destroem – seus papéis pessoais” (Perrot, 2019, p. 22). *Parque Industrial* é um romance que retira a fuligem que reveste a condição das mulheres operárias.

Portanto, através da Geografia Humanista, que nos permite revelar “[...] um sujeito que não é apenas um trabalhador (no sentido marxista) ou produto/indicador demográfico (no nexos positivista)” (Souza Júnior e Almeida, 2021, p. 04), propusemos delinear, a partir da relação geografia e literatura, uma *geografia literária das indústrias*, a partir do romance *Parque Industrial*, no qual a indústria é discutida enquanto fenômeno para abarcar os aspectos experienciais do cotidiano operário feminino, tendo a vida e a obra de Patrícia Galvão relacionadas, contando sobre uma realidade historiográfica brasileira específica. Sendo assim, é possível: (1) a análise de obras literárias que, assim como *Parque Industrial*, permitiram-nos interpretações experienciais do contexto fabril, assim como esboçar uma *geografia literária das indústrias* e (2) o enfoque nas diferentes geograficidades e espacialidades da condição feminina que compõem a trama de *Parque Industrial*, por meio do trabalho fabril, do habitar proletário e da luta trabalhista.

Buscando contemplar todos os objetivos propostos, foram necessárias leituras sobre a literatura proletária produzida dentro e fora do Brasil para compreendermos as diferentes estruturas narrativas. Além disso, foi preciso buscar referências que elucidassem caminhos para uma abordagem geográfica nas interpretações de romances proletários. Neste caso, os trabalhos de Jay (1975) e Farsian (2015) foram importantes para construirmos um ponto de partida nas discussões seguintes, com a apresentação de exemplos de romances capazes de traçar uma *geografia literária das indústrias*.

Para não nos restringirmos à obra de Patrícia Galvão e com a finalidade de sugerirmos caminhos para ensaiar tal geografia a partir de outras narrativas, tratamos da obra *Linha do Parque*, de Dalcídio Jurandir. Carregando uma trama semelhante à de *Parque Industrial*, mas, ainda assim, com suas particularidades, a obra de Dalcídio Jurandir também permite a construção de uma *geografia literária das indústrias* e serviu-nos de primeiro passo para as discussões seguintes, na obra de Patrícia Galvão.

Para tratar de *Parque Industrial* e as geografias presentes nele, optamos por estruturar as reflexões e percepções pelos temas: trabalhar, habitar e lutar. Após uma série de leituras do romance, foi notada a evidente presença dessas categorias. Contudo, isso não elimina a possibilidade de serem identificados outros temas. Ademais, um estudo sobre a biografia de Patrícia Galvão foi necessária para compreender onde vida e obra se entrecruzam.

Ao longo da abordagem dos temas, algumas bibliografias foram essenciais para a escrita. Furlani (1999), Campos (2014) e Galvão (2020) foram base para conhecer a geografia pessoal de Patrícia Galvão e até onde sua vida estaria conectada ao romance. Para discutirmos

o trabalhar, no sentido experiencial das personagens, foram importantes as contribuições de Decca (1989), Weil (1996), Rago (2010), Sznelwar; Uchida; Lancman (2011), Lima (2014) e Perrot (2019); no caso do habitar, os autores Diaféria (2002), Heidegger (2008a; 2008b), Tuan (2012), Relph (2014) e Pallasmaa (2017) permitiram-nos desvelar as relações das personagens para com os lugares da trama, e, por fim, Giuliani (2010), Arendt (2017), Fraccaro (2018) e Amitrano (2020) conduziram-nos ao longo das discussões acerca do lutar militante das personagens de *Parque Industrial*.

Nota-se que os itinerários de reflexão, escrita e leitura perpassaram por diferentes ciências e não somente pela ciência geográfica. Pensar uma *geografia literária das indústrias* exige essa amplitude. E para uma melhor organização de ideias, a presente dissertação foi organizada em outros três capítulos, além desta introdução.

Em *Por uma geografia literária das indústrias*, é apresentado um ensaio do que viria a ser essa geografia que possibilita captar o aspecto subjetivo e imaterial do fenômeno industrial. Entre vários exemplos, a partir da leitura do romance *Linha do Parque* (1959), do escritor Dalcídio Jurandir, foram feitas interpretações que, assim como em *Parque Industrial*, permitiram novas percepções do fenômeno fabril no modo de vida da classe operária, dando uma certa ênfase nas figuras femininas da trama.

Em *Entre teares, agulhas e a vida: desvelando geografias femininas de um romance proletário*, partimos rumo ao destaque das diferentes geograficidades e espacialidades que compõem a trama de *Parque Industrial*, enfatizando a condição feminina, ao tratar do trabalho fabril, das habitações proletárias e da luta militante operária. É o momento de transitar nas subjetividades das personagens e da trama.

Não sendo um desfecho definitivo, em *Um caminho trilhado para novas possibilidades* abrimos novos rumos, seja para ampliar o olhar para a *geografia literária das indústrias*, seja para, também, pensar novas experiências geográficas que estão sendo concebidas literariamente.

As páginas que se seguem realçam um conhecimento geográfico vindo de qualquer ponto de vista, uma *geosofia* (Wright, 2014). A partir de uma experiência singular, a feminina, parte-se na tentativa de tornar cógnita uma terra incógnita, por intermédio dos escritores, no nosso caso, por meio de Patrícia Galvão.

---

## Por uma geografia literária das indústrias

---



Patrícia Galvão nos anos de 1930

---

<sup>3</sup> Imagem disponível em: <http://www.pagu.com.br/imagens-de-pagu/>. Acesso em: 05 jul. 2023.

### 3 POR UMA GEOGRAFIA LITERÁRIA DAS INDÚSTRIAS

Não estou longe de concluir que a salvação da alma de um operário depende, em primeiro lugar, da sua constituição física (Weil, 1996a, p. 97).

Simone Weil nasceu em 03 de fevereiro de 1909, em Paris. Filha do médico judeu Dr. Bernard Weil e da russa Selma Weil, e irmã de André, um matemático. Cresceu rodeada pela natureza e com um forte estímulo à cultura. Na escola, tinha seu tempo e escrevia devagar, se comparada às demais crianças da turma, mas isso não a impediu de, futuramente, seguir na Filosofia, tendo como mestre Alain, cujo real nome era Émile-Auguste Chartier, o mesmo mestre de nomes como Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre.

A trajetória de Simone Weil tornou-a “militante de esquerda, pensadora política, professora de filosofia, grego e mística cristã [...]”. Mulher pensante que era, “[...] sempre se recusou ao institucionalizado e ao tacitamente aceito, fosse em que domínio fosse” (Paes, 1996, p. 13). Diante disso emerge um desejo de compreender a condição operária e a opressão que recai na classe trabalhadora. Foi então que:

Para poder analisar a condição operária e a opressão social, não se contentou em ler Marx. Mas cuidou de fazer o que ele jamais fizera: trabalhar na linha de montagem de uma fábrica (Paes, 1996, p. 13).

Foi durante seu cotidiano enquanto trabalhadora na linha de montagem da Renault que Simone Weil redigiu várias reflexões sobre a condição operária. Tudo baseado na sua vivência de operária de fábrica. Porém, o leitor deve estar se questionando o porquê de trazer essa filósofa e pensadora política em uma etapa cujo foco serão os escritos literários.

O uso dos relatos de Weil, neste momento, justifica-se pois, sendo frutos de uma vivência real, reforçam a condição degradante sofrida pela classe operária dentro das fábricas, durante os anos de 1930 e 1940, anos em que ela se dedicou à escrita dos registros, além de serem aqueles que contemplam o período em que foi escrito e publicado o *Parque Industrial*.

No texto *Diário da Fábrica – 1934-1935*, Simone Weil relata em detalhes a rotina vivida nas fábricas onde trabalhou. As sensações experienciadas por ela dentro da “lata”, termo usado para se referir à fábrica, são praticamente os mesmos narrados pelos escritores em suas tramas. O escrito segue a mesma estrutura de um diário, no qual descreve os ocorridos importantes do dia, mas sempre acompanhados de análise crítica da condição vivida por ela e os demais trabalhadores.

Em algumas passagens, ela dedica apontamentos para as operárias e a desigualdade existente entre elas:

Quando é preciso ganhar a vida”; esta expressão provém, em parte, da evidência de que algumas operárias casadas trabalham, não para viver, mas para ter um pouco mais de bem-estar (Essa tinha um marido, mas desempregado). Desigualdade muito forte entre as operárias... (Weil, 1996a, p. 91).

Essa análise é feita logo após uma outra operária comentar que foi um erro uma determinada trabalhadora ter respondido o superior da fábrica e que “[...] quando é preciso ganhar a vida, o jeito é agüentar... [...]” (Weil, 1996a, p. 91). Passados os dias, já em sua sexta semana de trabalho, Simone Weil percebe que esse agüentar leva ao esgotamento e, conseqüentemente, ao esquecimento de que se é um ser pensante, fazendo esquecer do real motivo de estar dentro da fábrica:

O esgotamento acaba por me fazer esquecer os verdadeiros motivos de minha estada na fábrica, torna quase invencível para mim a tentação mais forte que esta vida inclui: a de não pensar mais, o único meio de não sofrer com ela. Só no sábado de tarde e no domingo é que minhas lembranças voltam – farrapos de idéias! –, que me lembro de que sou *também* um ser pensante (Weil, 1996a, p. 96, grifo do autor).

A rotina fabril exauriu-a não apenas física, como também mentalmente. Um vazio é imposto ao seu pensamento, pois tudo é direcionado à meta que deve ser batida diariamente na produção de peças.

Já trabalhando na Renault, um novo sentimento toma conta: o medo:

Me levantava com angústia, ia para a fábrica com medo; trabalhava como uma escrava; a pausa de meio-dia era uma aflição; voltava às 5h:45, preocupada em dormir logo e bastante (o que não acontecia) e em levantar-me bem cedo. O tempo era um peso intolerável. O receio – o medo – do que se ia seguir, não parava de me apertar o coração até chegar o sábado de tarde e o domingo de manhã. E o motivo do medo eram as *ordens* (Weil, 1996a, p. 107, grifo do autor).

É interessante notar que o relato de Weil apresenta nitidamente o processo de degradação da condição operária. Sua ida à fábrica tinha o intuito de compreender e analisar tal condição de dentro, sendo um indivíduo que vive o fenômeno. O que vemos ao longo da leitura do diário é o esgotamento levando ao medo, causando a sensação de perda de direitos básicos:

A escravidão me fez perder totalmente o sentimento de ter direitos. Parece-me um favor ter momentos em que não preciso agüentar a brutalidade humana. Esses

momentos são como sorrisos do céu, dom do acesso. Esperemos que eu conserve este estado de alma, tão razoável (Weil, 1996a, p. 106).

Enxergando o trabalho fabril a que era condicionada como escravidão e diante de um cenário de sentimentos marcado pelo esgotamento, angústia e medo, ela percebe que “uma opressão evidentemente inexorável e invencível não gera, como reação imediata a revolta, mas a submissão” (Weil, 1996a, p. 108). Entretanto, Simone Weil não identificou apenas as mazelas que compõem o modo de vida dos operários. Ela enxergou belezas:

Quando se tem a oportunidade de se trocar um olhar com um operário – quer o encontremos de passagem, quer lhe perguntemos algo, quer o observemos na máquina – a primeira reação dele é sempre sorrir. Um encanto. Só numa fábrica é assim (Weil, 1996a, p. 108).

O que podemos inferir do relato de Simone Weil é que, antes de tudo, o operário é um ser que pensa, sente e seu trabalho na fábrica vem com o propósito de garantir a vida mais digna possível. São seres de carne, osso e alma, tais quais aqueles que estão em cargos superiores. E concordamos com o que ela afirma quase ao final do seu *Diário da Fábrica*:

O que conta em uma vida humana, não são os acontecimentos que nela dominam o curso dos anos – ou mesmo o dos meses – ou mesmo o dos dias. É a maneira pela qual se encadeia um minuto ao seguinte, e o que custa a cada um, em seu corpo, em seu coração, em sua alma – e, acima de tudo, no exercício de sua faculdade de atenção – para efetuar minuto por minuto esse encadeamento.  
*Se eu escrevesse um romance, faria alguma coisa de inteiramente novo* (Weil, 1996a, p. 113, grifo nosso).

Simone Weil enxergou indivíduos de alma em um lugar que os condicionava a ferramentas complementares das máquinas. Seus escritos nos são caros, pois colocam à prova, enquanto relato real, o que é tratado em páginas de romances. Surge uma curiosidade de como seria esse romance caso ela o tivesse escrito. Acreditamos que ela traria o lado humano daqueles que eram reduzidos a engrenagens maquinárias.

Simone Weil não escreveu um romance, mas outros escritores levaram adiante a ideia de tornar o operariado o enredo principal de narrativas literárias. Saímos, então, da escrita real e cotidiana de Simone Weil para maquinar as possibilidades de uma *geografia literária das indústrias*.

### 3.1 Maquinando possibilidades para uma geografia literária das indústrias

Antes de partirmos para o que seria tal geografia, é necessário entender o período no qual a indústria e o operariado tornam-se enredo de obras literárias. Em seu artigo *La Ville Industrielle et Le Roman di XIXe siècle* (2015), Farsian esclarece o modo como escritores, a exemplo de Emile Zola, Alphonse Daudet, Camille Lemonnier, Hector Malot, entre outros, perceberam as consequências da Revolução Industrial e evocaram, em seus romances, as novas cidades onde suas personagens evoluíram.

É sabido que, a partir do surgimento da Revolução Industrial, o mundo rural tendeu a perder a sua relevância diante do mundo urbano. Uma nova classe, a operária, estava aglomerando-se nas cidades, mais especificamente no que conhecemos por subúrbios, situados próximo ou ao redor das fábricas. A cidade industrial passou a ser um ambiente caracterizado pelos lugares de produção, como as fábricas, e os locais de residência, como os cortiços (Farsian, 2015).

Com esse novo cenário, composto por galpões, chaminés, casas aglomeradas e mazelas cotidianas, a corrente realista surge no século XIX, na França. É com o Realismo que:

Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (*raça, clima, temperamento*) ou culturais (*meio, educação*) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento (Bosi, 1994, p. 169, grifo do autor).

Farsian (2015) afirma que, a partir de 1850, a cidade industrial começa a aparecer mais na literatura. *La Ville noire*, publicado em 1860, por Georg Sand é considerado o primeiro romance industrial francês. Vale ressaltar que Georg Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, romancista e memorialista francesa. Não escrevendo apenas romances, entre os anos de 1847 e 1854, ela escreveu o *Histoire de mavie*, uma “[...] autobiografia extraordinária muito pouco íntima, mas muito pessoal [...] em que [...] pretende contar a história de sua família ao longo de três gerações [...]” (Perrot, 2019, p. 28). Mesmo tendo que se esconder em um pseudônimo devido ao gênero, foi uma mulher quem inaugurou o romance industrial francês.

A obra tem como cenário uma vila industrial onde as fábricas de cutelaria (objetos cortantes) e papelaria regem e desgastam a vida do proletariado. Somos apresentados ao



trabalhador Etienne Lavoute, conhecido como Sept-Epées, que almeja a ascensão social e econômica para largar os fornos industriais. Mesmo apaixonado por Tonie, Sept-Epées percebe que um casamento operário poderia dificultar seu desejo em melhorar de vida. É essa saga, entre amor e luta por ascensão, que figura o foco do romance (White, 2011). *La Ville noire*, sendo um aglomerado de oficinas de pequeno porte, equivale às cidades industriais franceses do início da Revolução Industrial (Farsian, 2015).

As cidades industriais do século XIX possuíam características que compunham os romances da época. As minas foram o principal lugar de acesso à matéria-prima mais usada na primeira Revolução Industrial: o carvão. Assim, o preto tornou-se a cor predominante na paleta da urbe industrial francesa. A lama, a poeira que infesta ruas e se prolonga nos telhados, a fumaça expelida pelas chaminés e flui pelas ruas, tudo é pincelado de preto, esfumaçado e fuliginoso (Farsian, 2015).

Aliada à cor do século XIX, atribuições e valores negativos eram constantemente postas nas descrições das cidades. Farsian (2015) vincula as descrições repetitivas e monótonas a qualquer trabalho de linha de montagem feita nas máquinas e a rotina dos movimentos dos trabalhadores. O ritmo fabril também estava presente nas páginas dos romances.

Imponentes e onipresentes, a fábrica e a máquina rodeavam o espaço dos trabalhadores. Podiam ser vistas pelas janelas e portas da casa, ao longe, no horizonte. O habitat urbano era predominantemente fabril. A vegetação dá espaço aos edifícios que abrigam as máquinas e o carvão escurecendo e poluindo a paisagem (Farsian, 2015).

A paisagem e a arquitetura não foram os únicos a passar por mudanças; o indivíduo também é marcado pelos moldes impostos pela industrialização nas cidades. Antes visto como um ser individual, o trabalhador torna-se massa, multidão, é somente mais um entre tantos. Sua individualidade é perdida e seu ser é desumanizado em contato com a máquina (Farsian, 2015).

O autor ainda elenca duas palavras que definem as cidades industriais: segregação e hierarquia. À primeira palavra podemos associar a distribuição das cidades, onde teremos os subúrbios, formados pelo amontoado de trabalhadores, e o centro, onde estão as fábricas, em sua forma pujante. A segunda pode dizer respeito ao lugar ocupado pelo trabalhador e o patrão; o primeiro é submisso ao segundo de modo a garantir a sobrevivência.

O operariado também é excluído de momentos de lazer. Farsian (2015) enfatiza que igreja, escolas e tribunais estão presentes em quase todas as cidades, porém os romances não dão muito espaço, ilustrando a pouca importância deles aos trabalhadores, o que

realmente lhes importa é trabalhar para viver. Quando o romancista opta por incluir algum tipo de lazer em suas obras, os cabarés tornam-se o lugar de descanso e convívio entre a classe operária (Farsian, 2015).

Na segunda parte de seu artigo, Farsian (2015) foca na estrutura da narrativa industrial. Inicialmente ele trata sobre o primeiro contato de uma personagem com os símbolos da modernização e industrialização. É um momento que se revela de maneira interessante, sobretudo quando a personagem observa a paisagem da cidade do alto, a partir de um ponto de vista panorâmico. Como exemplo, é citado o romance *La Bête Humaine* (1890) de Zola, no qual a estação, com seu movimento, é vista pelo olhar de um homem situado em uma janela no sexto andar de um prédio. A cidade industrial é descrita primeiramente pelo olhar da personagem.

Como apresentado anteriormente, os tons de preto e cinza da paisagem servirão de pano de fundo geral da trama, mas não serão os únicos. O vermelho de sangue, fruto de um assassinato, o branco de uma nevasca ou o cintilante de uma festa poderão contrastar com a paleta fuliginosa da narrativa. Farsian (2015) também destaca o papel da audição, marcada pelo ruído constante da fábrica. Na primeira página de *La Bête Humaine*, segundo o autor, Zola rapidamente associa os elementos visuais e sonoros da paisagem, como o estrondo de marteladas sobre as chapas de ferro.

Por estar imerso nos sons industriais, os operários ficam em silêncio ou cantam, e, se forem falar, é apenas por gritos, ordens ou piadas, como se o trabalhador carregasse uma dificuldade em falar ou se sua voz fosse omitida pelo “falar” da fábrica e suas máquinas (Farsian, 2015).

O uso de metáfora é algo interessante, pois transfere o significado por parte das personagens sobre os lugares e ações realizadas na trama. Farsian (2015) dá o exemplo do termo “monstro”, como metáfora usada pelos trabalhadores das minas e das fábricas para descrever da melhor maneira o local de trabalho, tornando-o mais conhecido pelos demais.

Outro detalhe apontado por Farsian (2015) é o da primeira apresentação das atividades na cidade. É pelo caminhar da personagem que os escritores apresentam as especificidades da cidade industrial. Em *L'Assommoir* (1877), por exemplo, Zola, através do caminhar de sua personagem Etienne, faz-nos conhecer a lavanderia, uma oficina de ourives, os comércios, uma oficina de flores artesanais, entre outras atividades de uma cidade industrial (Farsian, 2015).

Todos esses elementos existentes nos romances industriais franceses não estão ali somente por pura descrição e estrutura literária para exibir cenas de trabalho. Farsian (2015)

deixa claro que todos os trabalhos, sejam quais forem, põem em jogo corpos e histórias. A industrialização, a vida do operário, as cidades industriais são novas fontes de dramas e narrativas descobertas pelos romancistas.

Por fim, Farsian (2015) caracteriza a cidade industrial como segregacionista, já que existe o lugar do operário, nas linhas de produção fabril, ritmado pela máquina, e do patrão, em seu escritório confortável. Hierárquica, pois o patrão está sempre acima do trabalhador, condicionado à submissão. Neutralizada pela paleta em escala de preto e cinza e perigosa devido às doenças e mazelas oriundas do trabalho, condições de vida e os constantes acidentes. É essa cidade que exige dos escritores novas maneiras de escrita, que contemplem as novas paletas, status das personagens e questões ideológicas e políticas.

Esse artigo de Farsian põe-nos a par do processo de inserção do cenário fabril nas obras romanescas e deixa claro que a Revolução Industrial ocasionou não somente mudanças econômicas e estruturais. A arte, nesse caso, a literatura, também recebeu influência das fábricas, das máquinas e do operário. Mas esse não é o único exemplo em que podemos notar a indústria e a literatura lado a lado.

Saindo de uma leitura mais teórica em terreno francês, direcionamo-nos ao exemplo mais prático de interpretação geográfica da indústria na literatura, citado por Holzer (2016): o artigo de Jay, *The Black Country of Francis Brett Young (1975)*, sobre a obra de Francis Brett Young, um escritor que se debruçou em tratar de uma região industrial e mineira da Inglaterra.

Trazendo o cenário inglês, Jay (1975), de início, realiza uma clássica análise geográfica da área industrial de *South Staffordshire (Black Country)*, uma área do condado de *West Midlands*, local marcado por campos de carvão. O autor versa pelas características econômicas, geológicas, geomorfológicas e sociais, como, por exemplo, a ocupação de mais de 40.000 trabalhadores nas minas de carvão e ferro, de pedra, ou na fabricação de ferro (Jay, 1975).

Dando continuidade à caracterização de *Black Country*, o autor pontua um período da crise do ferro, com o surgimento do aço, entre 1876 e 1886. Nesse momento, a estrutura econômica, juntamente das condições de trabalho, de vida e até mesmo a paisagem, passam por mudanças. Surge uma apelação sombria que é melhor compreendida no século XIX, com a Era Vitoriana. Ao longo desse período, muitas comissões governamentais realizaram investigações sobre a saúde, moradia, educação e emprego em *South Staffordshire*. Devido à construção de uma rede ferroviária, os pesquisadores conseguiram chegar ao interior

das minas de carvão *South Staffordshire* e coletar relatos dos nativos, que, posteriormente, foram publicados em livros e revistas (Jay, 1975).

Em decorrência da baixa escolaridade e poucos momentos de lazer, os habitantes de *South Staffordshire* não podiam registrar a própria percepção e afetividades para com a região, o que ficava a cargo de terceiros, a exemplo dos pesquisadores citados anteriormente (Jay, 1975). Aqui entra o papel cauteloso do escritor, pois, ao debruçar-se na escrita de um novo romance, principalmente ambientado em um lugar real e que propõe uma espécie de representação, é necessário um movimento que fazemos constantemente na geografia: uma pesquisa de gabinete e de campo. Sendo assim, arriscamos dizer que os escritores carregam uma alma de geógrafo.

No caso de *Black Country*, Jay (1975) cita escritores vitorianos que, em dado momento, usaram o lugar em suas obras, mas, rapidamente deixaram-no de lado para explorar outros ambientes: David Christie Murray, nascido em *West Bromwich*, escreve muitos romances sobre os mineiros e fabricantes de prego em *South Staffordshire*, mas, posteriormente, preferiu os poços de carvão de *Cannock Chase*; George Slayney começou escrevendo sobre o povo de *Black Country*, entretanto, abriu mão desse e passou a abordar os campos de carvão de *Lanarkshire*. Apenas um escritor identificou as belezas literárias no lugar escuro e fuliginoso de *Black Country* repetida vezes: Francis Brett Young.

Nascido em 1884, em *Halesowen*, uma cidade mercantil do condado de *Midlands*, Young cresceu observando as colinas de *Clent Hills*, erguidas serenamente ao sul das minas e siderúrgicas de *Stour Valley* (Jay, 1975). É importante conhecer os lugares do escritor, pois, em muitos momentos, são eles as principais fontes de criatividade, imaginação e inspiração para os romances; no caso de Young, as minas de carvão e siderúrgicas, ambientes industriais, fizeram parte da sua vida e, de algum modo, serviram de influência para obras escritas posteriormente.

O ofício de escritor não foi o primeiro caminho trilhado por Young. Antes de se aventurar na palavra escrita, formou-se em medicina na *University of Birmingham* e atuou na profissão por um tempo, mas, após o trabalho na Primeira Guerra Mundial, abdicou da medicina e decidiu seguir na carreira de escritor. Ao longo de sua vida, escreveu cerca de 30 romances, muitos ambientados na África do Sul ou Itália, onde viveu por muito tempo, porém, em maioria, Young reflete a afeição permanente às paisagens de *West Midlands* e *Welsh Marches*, conhecidas na infância. (Jay, 1975).

Dez obras escritas por Young estão ambientadas em *Black Country*. São elas: *The Iron Age* (1916), *The Young Physician* (1919), *The Black Diamond* (1921), *Cold Harbour*

(1924), *Portrait of Clare* (1927), *My Brother Jonathan* (1928), *Mr & Mrs Pennington* (1931), *White Ladies* (1935), *Far Forest* (1936) e *Dr Bradley Remembers* (1938).

Nos romances de *Black Country*, Young esboçou uma extensão espacial e temporal. Prova disso é o prefácio escrito em *The Young Physician*, citado por Jay (1975), no qual Young categoriza seus romances como um esquema de caráter ambicioso, ao realizar cruzamentos entre os diferentes estratos sociais para tratar da vida em *Western Midlands* no momento em que o escritor se considerava apto para observar. Sobre a geografia dos romances, Young continua afirmando ser uma das mais românticas da Inglaterra por ser uma terra verde, situada entre o carvão negro de *Black Country* e o *Severn Valley* (Jay, 1975).

As ambientações escolhidas para compor os romances do escritor fizeram parte do seu contexto de vida. Isso muito interessa ao geógrafo, o que o próprio Jay reforça, ao afirmar que “Para o geógrafo, muito do interesse nesses romances reside nas evocações vividas, de fato poéticas, de paisagens, tanto naturais quanto feitas pelo homem” (Jay, 1975, p. 60, tradução nossa).<sup>4</sup>

Fazendo um paralelo entre o trabalho de Farsian e o de Jay, logo após reforçar o interesse nos romances por parte dos geógrafos, Jay cita uma passagem do romance *Cold Harbour*, em que lemos uma descrição a partir de uma visão distante e do alto de *Black Country*. Assim como as obras europeias, apontadas por Farsian (2015), os romances de Young também possuem descrições da paisagem feitas de um ponto do alto da cidade fabril.

Jay (1975) não foca somente na abordagem paisagística de Young. O escritor também se debruça nas relações tecidas pelos habitantes, como a terra, a vida e o sustento em *Black Country*. Cada trama desenvolvida por Young traz sagas nas quais as personagens buscam, de diferentes maneiras, algum tipo de sustento ou ascensão social, além de suas consequências. Logo na introdução de *The iron Age*, por exemplo, é apresentada uma família da nova classe média industrial que, em decorrência do crescimento da fortuna, afastou-se dos antigos conhecidos, deixando-os ‘presos’ acima do nível social padrão.

As relações sociais não se limitam apenas à busca de ascensão por parte dos trabalhadores. Ocorrem também disputas entre grupos econômicos, como é o caso do conflito entre industriais e os cavalheiros dos condados rurais em *Portrait of Clare* (Jay, 1975). Além disso, Young não restringe sua atenção somente à prosperidade da classe média, como

---

<sup>4</sup> No original: For the geographers, much of the interest in these novels lies in the vivid, indeed poetic, evocations of landscapes, both natural and man-made. (Jay, 1975, p. 60).

também às disputas territoriais ou lutas por ascensão, assim como compreende as esperanças e aspirações dos trabalhadores manuais e a sua luta pela existência.

O cotidiano trabalhista feminino possui espaço nas tramas de Young. No romance *Far Forest* é feita uma descrição das forjas domésticas (fornos que aquecem metais usados por ferreiros) usadas pelas mulheres por longas 72 horas semanais, na produção de correntes. Em *White Ladies*, o escritor trata de outro segmento industrial, o de fabricação de tijolos. Jay (1975) apresenta uma passagem do romance na qual são descritas partes do cotidiano das mulheres atuantes nesse segmento, como turno de doze horas, ambiente insalubre coberto de lama molhada e os corpos das trabalhadoras manchados de cinzas.

Outro ponto possível de atrelar ao trabalho feminino em obras industriais, e que não é explorado por Jay, diz respeito à dupla jornada, pois, além do trabalho fabril, havia o trabalho doméstico realizado pós-turno sem remuneração. O turno de trabalho das mulheres não se encerra depois de atravessar os portões da fábrica, ele estende-se ao lar.

Nem tudo se resume ao trabalho nos romances de *Midlands*. Na trama de *The Black Diamond* são mencionadas partidas de futebol aos finais de semana e, em *Far Forest*, é descrito um momento de uma grande festa anual. (Jay, 1975). Aqui, já notamos uma diferença do que é tratado por Farsian (2015), pois os cabarés não são o único ponto de socialização e lazer nos romances de Young, o esporte e a festa também possuem esse papel.

Quando Jay (1975) direciona-se para o aspecto da comunicação entre as personagens, adentramos no dialeto operário. Por conta da baixa escolaridade e o reduzido acesso à educação, as personagens desenvolvem a linguagem no cotidiano entre eles. Pronúncias equivocadas e a despreocupação com ortografia são comuns nos diálogos operários e, unindo ao apontado por Farsian (2015), quando possuem voz na trama, são dialetos simples, gritos ou clichês panfletários. Entretanto, esse não foi o único cuidado do escritor para que seus romances representassem a classe operária.

Young fez leituras sobre a história econômica da Grã-Bretanha com o intuito de escrever um cenário mais autêntico possível para seus romances. (Jay, 1975). É sabido que os escritores usufruem de sua criatividade e imaginação no ato da escrita, porém, não devemos esquecer que há uma bagagem de leitura, enriquecendo todo o arcabouço imaginativo. Antes de ser um bom escritor, é preciso ser um bom leitor. Os oito primeiros meses de 1931 Young levou escrevendo *Mr & Mrs Pennington* e, provavelmente, segundo Jay (1975), realizando leituras de obras econômicas, buscando a melhor base contextual que seria inserida na trama.

Engana-se quem acredita na ambientação única e exclusiva, monótona e industrial de *Black Country*. Antes da Revolução Industrial, o rural era o lugar de vivência e

sobrevivência, mas, em decorrência do movimento migratório ocasionado pelo crescimento das cidades, as pessoas começaram a buscar oportunidades nas fábricas localizadas na área urbana. Mesmo assim, Young ainda se detém cuidadosamente sobre os contornos, cores, aromas e sons do campo, do verde entre o carvão e a fumaça de *Black Country*. (Jay, 1975).

Um romance é a união entre o real e o ficcional e Young faz essa combinação ao tratar do cotidiano dos moradores de *Black Country*. Essa habilidade do escritor é destacada por Holzer:

Jay destaca a habilidade de Young em descrever a vida cotidiana dos nativos, utilizando-se de uma toponímia que mistura o ficcional ao real, interpretando a personalidade do lugar, ou como enfatiza o autor, ligando sua ficção a uma firme base topográfica: interpretando o lugar pelos olhos do nativo (Holzer, 2016, p. 152).

Interpretar o lugar pelo olhar daquele que o vive, no nosso caso, o proletário, devolvendo seu lado humano, trazendo ao centro da trama suas geografias diante de um cenário industrial previamente pensado e estudado pelo romancista com toques de criatividade e imaginação literária, é um exemplo do que entendemos por *geografia literária das indústrias*. É sair da fábrica pela fábrica e colocar o indivíduo como ponto focal nas relações possíveis que ele tece com o espaço geográfico.

Jay (1975) identifica aspectos geográficos nas obras de Young, porém, o autor fez um alerta e devemos ampliar para toda leitura geográfica que venha a ser feita:

Em sua defesa, no entanto, deve-se enfatizar que Young estava escrevendo romances para entretenimento, não relatório para esclarecimento, e talvez seja injusto analisar o conteúdo de romances regionais como se fossem monografias geográficas (Jay, 1975, p. 68, tradução nossa).<sup>5</sup>

Precisamos levar em consideração que, antes de tudo, o propósito do escritor é tecer uma narrativa, e não elaborar um relatório geográfico. No ato da leitura, as geografias ali existentes serão desveladas, algumas facilmente, outras nem tanto. Certa vez, escreveu Virgínia Woolf:

Ler um romance é uma arte difícil e complexa. Para aproveitar tudo o que o romancista – o grande artista – oferece, é preciso ter uma percepção muito fina e também uma imaginação muito arrojada (Woolf, 2019a, p.70).

---

<sup>5</sup> No original: In his defence, however, it should be emphasized that Young was writing novels for entertainment, not reports for enlightenment, and it is perhaps unfair to analyse the contents of regional novels as if they were geographical monographs. (Jay, 1975, p. 68, tradução nossa).

Como muito bem aponta Jay (1975), o trabalho feito por Young é um complemento para o geógrafo. O amor pela paisagem de *Black Country*, o envolvimento com o lugar, as observações feitas enquanto atuou como médico e todas as leituras feitas permitiram que Young revelasse detalhes com profundidade nos romances (Jay, 1975), e, para o geógrafo, debruçar-se sobre eles e anunciar suas geografias, uma única leitura não seria suficiente. A imaginação aqui é uma ferramenta crucial que agrega ao saber geográfico e Jay aponta a sua relevância:

Seria imprudente implicar que o escritor criativo e artista transmitam impressões subjetivas em contraste com as descrições e explicações objetivas do geógrafo ou cientista social, pois, como Wright (1947) comentou em suas observações sobre o lugar da imaginação na geografia, é errôneo assumir que a subjetividade é a antítese da objetividade (Jay, 1975, p. 69, tradução nossa).<sup>6</sup>

Quando carrega uma concepção imaginativa, o trabalho do geógrafo torna-se uma novidade.

Ao contrário das imagens mentais que podemos meramente evocar da memória – como a lembrança de cenas já vistas – uma concepção imaginativa é essencialmente uma nova visão, uma nova criação e, conseqüentemente, quanto menos imaginativos nós formos, menos nova e original será nossa escrita e ensino e menos eficientes seremos no estímulo de imaginações alheias (Wright, 2014, p. 08).

Ao trazer aspectos além dos explícitos, como economia e indústria, as relações com a terra entre as personagens, o cotidiano, o ócio do proletariado, Jay mostra que existem outros caminhos para entender o cenário e o contexto fuliginoso de *Black Country*. Nos romances estão inseridas as percepções de mundo de Young e de suas personagens.

Os trabalhos de Farsian (2015) e Jay (1975) são claros exemplos da possibilidade em entender o fenômeno da indústria por meio da arte literária. Como apresentamos, o escritor vive antes de se recolher e escrever, constrói previamente uma ideia de mundo:

Nossas ideias sobre o mundo que habitamos emergem da nossa percepção de modo que a memória, a imaginação, a viagem, a experiência pessoal e a aprendizagem contribuem para nossa imagem da realidade (Jay, 1975, p. 69, tradução nossa).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> No original: It would be unwise to imply that the creative writer and artist convey subjective impressions in contrast to the objective descriptions and explanations of the geographer or social scientist, for a Wright (1947) commented in his observations on the place of the imagination in geography, it is erroneous to assume that subjectivity is the antithesis of objectivity. (Jay, 1975, p. 69, tradução nossa).

<sup>7</sup> No original: Our ideas about the world wein habit emerge from our perception of it, só that memory, imagination, travel, personal experience and learning all contribute to our image of reality. (Jay, 1975, p. 69, tradução nossa).



Diante disso, a obra literária torna-se um agregador ao saber geográfico:

[...] reconhece-se a obra literária como documento de certa realidade, por situar realidades coletivas ou individuais de determinado lugar. Com suas criações os escritores refletem uma visão de vida, de espaço, de homem e de lugares de uma determinada sociedade em um certo período (Olanda; Almeida, 2008, p. 08).

Antes mesmo de redigir a primeira frase, o escritor experiencia o seu mundo-vivido, expõe-se aos perigos e prazeres que o espaço ao seu redor dispõe. Ele é capaz de absorver o ponto mais subjetivo de um dia comum. O que é sentido por ele é transferido para suas personagens.

A fábrica, as habitações proletárias, a cidade como um todo, que é alterada pela industrialização, são o mundo-vivido do operário. O fato de ser um indivíduo que vive em decorrência do ciclo da indústria não exclui a existência de experiência perante o espaço que habita. Indo além de descrições locais e estudos que percorram explicações de processos produtivos, dialogar com a Geografia Humanista e, conseqüentemente, com a fenomenologia, é dar foco para algo que, por vezes, não é considerado na geografia: as experiências geográficas.

Essa geografia literária que buscamos ensaiar traz para o centro as geografias e espacialidades desse mundo-vivido, experienciado pelo proletário, que se faz presente nas obras literárias. Não é apenas apontar a existência de uma zona industrial no plano narrativo, mas desvelar as relações existentes entre as personagens e a fábrica. É também ir além do ambiente fabril e tratar das experiências nas ruas, cortiços, habitações coletivas, sindicatos e todos os ambientes possíveis de se transitar ao longo da história. É o perceber e sentir a cidade. As relações entre as personagens também entram como foco. A *geografia literária das indústrias* também permite interpretar como se dão as vivências cotidianas entre aqueles personagens que se fazem base do processo produtivo industrial: os operários.

Cores, sentimentos, sensações, lugares, sons, entre outras coisas que podem ser experienciadas, são alguns dos elementos dessa geografia literária que busca interpretar o lado mais sensível da existência operária registrada ao longo da narrativa.

Não podemos dizer que é possível uma *geografia literária das indústrias* abarcando apenas exemplos internacionais, sendo que o cerne desta pesquisa é um romance brasileiro. Assim como na França e na Inglaterra, imaginamos que muitos outros países, como

o Brasil, também vislumbraram momentos nos quais o operariado adquiriu espaço nas páginas de romances.

A Semana de Arte Moderna de 1922 e a Era Vargas trouxeram ao Brasil mudanças no fazer literário. Os anos de 1930 foram marcados por literaturas figurando o outro com os romances proletários. As mazelas vividas cotidianamente, a busca pela ascensão social, paisagens em paletas de cinza e preto também compuseram narrativas brasileiras:

O romance da década de 1930 tem como um de seus eixos temáticos o desvalimento. São diversos os retratos dos excluídos socialmente: o proletário, o camponês migrante das pequenas cidades para as capitais e a mulher. Na proposta da geração de 30, a decadência e a descrença no futuro davam o tom temático das histórias e colocavam em primeiro plano protagonistas cuja trajetória não implicava em ascensão e sim o seu contrário (Bizarro, 2017, p. 29)

Por ser um romance que apresenta a movimentação enérgica do operariado, assemelhando-se ao romance *Parque Industrial*, adentraremos no romance *Linha do Parque* (1959), de Dalcídio Jurandir, para uma discussão inicial acerca de como ocorre essa *geografia literária das indústrias* nas tramas brasileiras. Além de apontar as semelhanças da narrativa com as características tratadas por Farsian (2015) e Jay (1975), resumidas no quadro 1, trataremos da situação feminina abarcada na obra e como o fenômeno industrial influencia na sua condição

**Quadro 1 - Estrutura da narrativa industrial.**

<b>Farsian (2015)</b>	<b>Jay (1975)</b>
Paleta de cores industrial: tons de cinza em predominância.	Forte envolvimento do autor na construção da narrativa: vivências anteriores nos lugares, estudos e leituras diversas.
Paisagem industrial: fábrica e máquina onipresentes.	
Descrições repetitivas e monótonas tal qual uma linha de montagem.	Importância da relação habitante-Terra para a sobrevivência.
Contato da personagem com a cidade: paisagem sempre vista de cima, descrita pelo olhar do operário e geralmente durante o ato de caminhar.	Atenção às relações entre os diferentes estratos sociais.
Nova sonoridade: sons das máquinas e das fábricas.	Uso do dialeto operário: sem muita preocupação com pontuação e ortografia.
Voz do trabalhador operário: pode ser silenciado pelo ‘falar’ da fábrica; pode interagir por meio de gritos, palavras de ordens ou piadas.	Ênfase no olhar do operário em todos os ocorridos da narrativa.
Uso de metáforas, em sua maioria negativas, para referir-se à fábrica.	

Fonte: Jay (1975); Farsian (2015), adaptado pela autora (2023).

### 3.2 Um Brasil não contado: narrativas do mundo-vivido proletário

Antes de começar qualquer apontamento sobre o romance de Dalcídio Jurandir, é válido explicar que a proposta não é a de uma leitura minuciosa da obra, como a que faremos em *Parque Industrial*. A intenção é exemplificar caminhos que, com base na literatura, permitam compreender a influência da indústria no modo de vida das personagens, uma *geografia literária das indústrias*. A partir daqui já é possível ensaiar os temas *trabalhar, habitar e lutar*, a partir da condição da mulher, também presentes no romance *Parque Industrial*, da escritora Patrícia Galvão, porém dispostos de maneira diferente na trama de *Linha do Parque*.

Nascido no dia 10 de janeiro de 1909, em Vila de Ponta de Pedras, na Ilha de Marajó, no estado Pará, Dalcídio Jurandir Ramos Pereira foi um escritor e jornalista relevante na região amazônica. Ao longo de sua vida, escreveu onze romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Linha do Parque* (1959), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão de lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Dalcídio foi um homem em constante movimento:

Viveu em Marajó até os onze anos, quando foi morar em Belém para dar continuidade aos estudos, e mais tarde, em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu por muitos anos. Após algumas semanas na antiga capital brasileira, foi admitido como revisor na redação da revista Fon-Fon. Em 1940, obteve o primeiro lugar no concurso literário instituído pelo jornal Dom Casmurro e pela Editora Vecchi. Faziam parte da comissão julgadora Jorge Amado, Oswald de Andrade e Rachel de Queiroz.

Em 1950 Dalcídio viajou para o Rio Grande do Sul na função de repórter do jornal Imprensa Popular, quando iniciou a elaboração do livro *Linha do Parque*. Em 1961 viajou para a União Soviética, onde foi lançada a edição russa desse romance, apresentada por Jorge Amado; e em 1972 recebeu o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra, conferido pela Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro (Peres, 2006, p. 22-23).

Sendo composta por um único livro, o *Linha do Parque*, da série intitulada “Extremo-Sul”, dá palco para o movimento operário existente em Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul, no período de 1895 a 1952. Publicado em 1959, Dalcídio escreve sua obra mais política, diferente dos demais que compõem a série do “Extremo-Norte”. Dividido em sete partes, o romance dalcidianiano explora fortemente o movimento proletário rio-grandino, mesclando personagens e fatos reais e fictícios (Peres, 2006).

Enquanto *Parque Industrial* não foi bem recebido pelo PCB, o romance de Dalcídio foi encomendado pelo Comando Central do Partido – CC. *Linha do Parque* surge

em um contexto agitado no Brasil e de uma complexidade mundial: pós Segunda Guerra Mundial, durante a Guerra Fria, em meio à crise que levou à queda e suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954, além do falecimento de Trotsky, em 1940, e a ditadura stalinista na União Soviética (Peres, 2006). O que lemos em *Linha do Parque* é uma ação de luta proletária mais ativa e mais consciente de direitos.

Interessante apontar que a narrativa possui uma cronologia dinâmica, pois a obra contém o protagonismo de duas gerações. Em prefácio escrito para a terceira edição do livro, a professora da Universidade Federal do Pará, Marli Tereza Furtado, enfatiza que, na primeira geração, temos um foco na luta das personagens: Luís Iglezias, Luís Pinheiro, Saldanha, Pizarro, Peres, Madalena, Julieta, Estela e Ruiva, enquanto a segunda geração, já com um terreno de luta mais consolidado graças à primeira, é protagonizada por Euclides Fragata e Miguel Tarta.

Logo nas primeiras páginas, o escritor apresenta o imigrante Luís Iglezias, que chegara clandestinamente ao porto de Rio Grande. Nascido na Espanha, na cidade de Lorenza, Iglezias atraca no novo mundo com o propósito de espalhar suas ideias anarquistas aprendidas em solo europeu. Após sua chegada, tem o primeiro contato visual com a paisagem da cidade; é a paisagem sendo conhecida pelo caminhar da personagem, como visto em Farsian (2015):

Ávido, sem sossego, olhava a cidade, construída pelos portugueses, com a sua cor colonial, aqueles sobrados, estes paredões, mirantes espiando o oceano e à espera de conspiradores, e becos e portões que escondiam cortiços onde a “plebe” habitava (Jurandir, 2021, p. 31).

Já na hospedaria dos imigrantes, uma nova paisagem é percebida por Iglezias: os moradores tornam-se parte dela:

[...] vários moleques rondavam as meninas italianas, tentando beliscar, puxar-lhes os vestidos. As meninas revidavam com pedradas e gritos, logo voltavam a olhar a vitrine da padaria. Mas um crioulinho se enfiou no meio delas, deu um safanão mais forte numa ruiva. A menina, no chão, batia os pés, num berreiro. Em sonora algazarra choveram italianinhas sobre o agressor, enquanto os demais moleques recuavam, hesitantes, catando pedras. Iglezias, então, acudiu, retirando o crioulinho da cólera italiana. No mesmo instante, caíam as pedras nas meninas, no telhado da hospedaria, nas mãos que apareciam à porta, agitando os braços cheios de espuma de sabão ou preto da cozinha (Jurandir, 2021, p. 32).

Esses primeiros contatos com o novo cenário de Iglezias também remetem ao que Farsian (2015) trata sobre a visão de uma paisagem antes alheia à personagem. Por não ser

uma visão percebida de um ponto alto, já que Iglezias interage com os demais, Rio Grande não se apresenta tão alheia a ele, mas, ainda assim, é algo novo.

Na segunda parte, Dalcídio explora a paisagem industrial que se forma e assim vemos a evolução da urbe:

Naqueles anos, na cidade, do porto e da via férrea, das duas fábricas de tecidos e do frigorífico novo, da fábrica de conservar, pequenas oficinas metalúrgicas, padarias, carreiros, construção civil, entre pequenas greves, escaramuças e fundação de associações e sindicatos, nascia o primeiro, espontâneo, ainda frágil impulso revolucionário (Jurandir, 2021, p.101).

A cidade acompanhou a evolução de ideias das personagens. *Linha do Parque* abarca uma multiplicidade de seguimentos industriais. Dentre eles, podemos citar: têxtil, matadouros, fábrica de alpargatas (chinelas), fábrica de charutos, mina de carvão, usina elétrica, frigoríficos, fábrica de conservas e o próprio porto de Rio Grande.

Não é somente a estrutura da cidade a possuir mudanças. No trecho: “Atrás, Conceição e Linda olhavam para os frigoríficos da Swift, cinzentos e escuros, como uma bastilha, em meio dos tanques de óleo, sobre a cidade rasa” (Jurandir, 2021, p. 456) percebemos que a paleta acinzentada configura a cidade.

Em se tratando das personagens femininas, Peres (2006, p. 19) aponta o seguinte detalhe: “Outro elemento evidenciado no texto de Dalcídio, e com certo ineditismo na literatura nacional, são as atividades realizadas pelas mulheres no mercado de trabalho e o papel de liderança que elas desenvolveram junto ao movimento operário daquela época”. Certamente as operárias na narrativa dalcidiana possuem um protagonismo na luta proletária, como será apontado mais adiante. Entretanto, acreditamos que, ainda em 1933, com seu *Parque Industrial*, Patrícia Galvão já tratava da autonomia feminina nos movimentos proletários, tanto que todo seu romance é protagonizado por elas. Obviamente não estamos tirando o mérito de Dalcídio e é interessante o fato de dar espaço para as mulheres que também fizeram parte de toda movimentação, mas é importante lembrarmos que Patrícia, 23 anos antes, também evidenciou esse protagonismo.

Diferentemente de *Parque Industrial*, as trabalhadoras de *Linha do Parque* adquirem um espaço maior na movimentação proletária. Ao observarmos os anos de publicação das obras (anos de 1933 e 1959), podemos deduzir que, de um romance para o outro, houve mudanças nas participações femininas nos movimentos sindicais e proletários.

Porém, não se lê somente o lado positivo e combatente da de mulheres inseridas nas greves ou movimentações. Também vemos a dificuldade em incluí-las no rol de membros

da União Operária, grupo sindicalista que realmente existiu em Rio Grande, segundo Peres (2006), no qual, apesar de unidos em prol da classe, os homens ainda tinham receio da participação de mulheres, como pode ser lido no trecho abaixo, durante um encontro da união:

Depois da sessão, alguém pediu que esperassem a visita de duas operárias da União Fabril. Tinham ido primeiro à ladainha e passariam, depois, pela sede. O espanhol mordeu os lábios, ergueu-se para assoar-se e bater o cachimbo na janela. Mark, o alemão, olhou para Iglezias, sorrindo. Um padeiro discordou da espera. Estava com muito sono. Precisava acordar cedo para fazer a massa. E interrogou:  
- Mas mulher? Onde já se viu mulher nisto? (Jurandir, 2021, p. 51).

Após esse questionamento, com uma tentativa de apaziguar a situação e reforçar que as mulheres já assumem posições relevantes, Iglezias lembra-se do contexto europeu:

Iglezias falou, então, na luta das mulheres na Europa. Viu numa praça, em Barcelona, a operária pisada por um cavalo miliciano, outra com o ombro aberto a chanfalho. Conheceu a catalã que se dispôs a atirar uma bomba na carruagem do rei. E as russas que seguiam para a Sibéria porque lutavam contra o Czar? E a revolucionária que teve um filho preso numa fortaleza? (Jurandir, 2021, p. 51).

Apesar do receio em agregar as mulheres ao sindicato, o que vemos ao longo da narrativa são as mulheres de Rio Grande, aos poucos, ocuparem espaços na União Operária e garantirem participação nas movimentações. Entretanto não devemos nos enganar, pois, mesmo assim, elas consistem em uma presença silenciosa, passiva e carregada de um complexo de inferioridade. Exemplo de uma vida de abdicação e passividade é a personagem Alda, casada com o pintor de cartazes Adamastor:

Tinha pelo marido, com efeito, uma afeição crescente, deslumbrada, e até certo ponto, maternal. Tudo que Adamastor pedia, – menos gostar de Clemente – Alda fazia, terna, servindo e olhando o marido como uma serva satisfeita. Adamastor, miudinho, nariz vermelho, com a movimentação do corpo mostrava rigidez e constância na luta. E isto a envaidecia. Alda como que transferira suas tarefas para ele; todo o seu ímpeto de tecelã, todo o seu gosto pela luta passara ao marido. Por isso dava-lhe o melhor do seu coração para que Adamastor na rua, na construção civil, por onde lutasse, fosse bravo, justo e bom, mas sem dó, nem piedade para com os inimigos. Era sua serva, sim, mas para que servisse melhor o “movimento”. Não tivesse um motivo, um pretexto, uma explicação de não servi-lo por culpa de sua mulher (Jurandir, 2021, p. 207).

Obviamente, é nítido que a escolha de abdicar da luta e se dedicar ao marido partiu de Alda, mas aqui deixamos um questionamento: Por que os dois não saem unidos na luta? Enquanto tecelã, Alda também deve possuir demandas no que tange à sua situação trabalhista e de vida. Abdicar de si para debruçar-se à vida do marido pode não resolver todos

os problemas. Indo ao outro extremo, temos a personagem Luzia, que, diferente de Alda, foi obrigada pelo noivo a escolher entre ele e o movimento:

Mas Luzia, enxugando as lágrimas no pequeno lenço, confessou: tinha de sair do Partido porque o noivo apresentava a questão nua e crua: ou o casamento ou o comunismo.

- Casas?

Ela fez com a cabeça que sim aos soluços. Ângelo amparou-a em silêncio. Luzia debatia-se, tentando evita-lo. Tinha de abandonar companheiros, deixar de encarar o avô, confirmar as suspeitas de Alda (Jurandir, 2021, p. 270).

Mesmo Ângelo tentando convencê-la a ficar, Luzia insiste em explicar:

- Não posso, Ângelo, e ninguém saiba. Eu pego o meu afastamento. Não apareço mais. Eu gosto do Elias, Ângelo. Eu já pertenço a ele. Se não casar comigo, então é que sou a mulher à toa de que falou a tua guria. Quando ele me falou assim, eu senti, parece que a tua guria estava adivinhando. Tu sabes, me deixei arrastar. Gosto, gosto dele, Ângelo, mas muito. Ele gosta de mim, que eu sei. Tudo fiz para trazer ele comigo. Se tu soubesses, Ângelo, como estou por dentro, sem dormir, perdida, Ângelo, mano, me compreende, me compreende. Não tive, não tenho forças (Jurandir, 2021, p. 270).

Diferente de Alda, Luzia tentou levar Elias até o movimento, mas não obteve êxito. Diante dessa situação de Luzia, entendemos que as mulheres de *Linha de Parque* também anseiam amar e são seres afetivos, e não somente peças da engrenagem proletária. Mas amar, para elas, é mais penoso, pois é uma escolha, e não uma simples opção.

Entretanto, o mundo do trabalho apresenta-se, não somente a elas como aos demais operários, degradante e exaurindo os corpos. Exemplificando, temos o relato de Julieta sobre a situação precária de trabalho na União Têxtil:

A fábrica, dizia Julieta, tinha uma máquina do diabo. O fogo da caldeira esquentava as paredes de tal modo que aquecia a garrafa de café. As jovens chinas que chegavam frescas e orvalhadas da campanha, logo amarelavam na fiação, pés descalços na umidade, as pernas inchando. Seus rostos se enchiam de nódoas, o peito doía. Era a caldeira fumegando, o soalho cheio d'água e a boca da fornalha soprando sobre as fiandeiras (Jurandir, 2021, p. 63).

Lembremos que, no caso das mulheres, existe a dupla jornada de trabalho e Dalcídio expressa claramente esse momento pós-fábrica e o início do trabalho domiciliar:

Voltando, com seus tamancos e suas dores, aos dois sobrinhos que criava, Madalena via na rua novas levas de imigrantes, novos trabalhadores e novas chaminés sobre a cidade. Vizinho ao casebre, um entrevado noutra cochicholo, tossia e gritava com a mulher, a Estela, também tecelã da Fabril, que ia chorar numa queixa surda ao pé da tina de roupa (Jurandir, 2021, p. 63).

As dores são carregadas diariamente e somente um grito surdo permite exalar o que é sentido pelas operárias. Dalcídio mostra as diferentes camadas da miséria vivida em *Linha do Parque*. Com o trabalho escasso, alguns optavam por usufruir dos descartes, como Euclides e Grumete, ao se dirigirem rumo ao matadouro, buscando as carnes restantes em ossos para revender:

Rodou pela praça, a olhar os pavões do lago, seco para comer um pato daqueles no arroz.  
 Já no matadouro, um senhor de roupa cinzenta perguntou: - Que estão olhando? Que querem?  
 - A carne dos ossos, disse grumete, cuspindo.  
 Euclides e Grumete enfrentando o mau cheiro escolheram um monte de ossos sangrentos e começaram a trabalhar.  
 - Fica muito em pedacinho, a carne, Grumete. Para se arranjar meio quilo vai ser uma ossaria toda.  
 - Limpa com os dentes, cachorrinho, gracejava Grumete.  
 - Mas, isto é que é então caranchada? Indagou Euclides, ainda não habituado com o crescente mau cheiro (Jurandir, 2021, p, 137).

Buscava-se qualquer maneira em adquirir renda diante da falta de trabalhos no porto de Rio Grande. Submeter-se a um ambiente insalubre, como o matadouro, e extrair vestígios de carne em ossadas, parecem ser situações menos dolorosas que as mazelas vividas no desemprego. Era uma renda, uma sobrevivência.

Indo a outro ramo, o portuário, os trabalhadores do frigorífico da *Swift* também presenciavam acidentes e até mortes entre os companheiros. De volta aos trabalhos no Porto, Euclides tenta acudir um parceiro de trabalho:

Na mesma noite, Euclides, que se mudara do carvão para a estiva de carregamento de carne salgada, correu para o porão da carne, pendurou-o no gancho, deu dois passos e logo tombou de costas morto.  
 Durante uma hora o porto parou. Antes da ambulância, chegava a polícia. Do velório do companheiro, a uma hora da madrugada, Euclides seguiu para trás do cemitério protestante, na vizinhança; era uma reunião de urgência, pois o porto fervia, os ferroviários se agitavam (Jurandir, 2021, p. 213).

Apesar das movimentações em prol do operário morto e as inseguranças, o trabalhador continuava sendo um indivíduo desvalorizado e facilmente descartado na *Swift*:

A Swift despedia os homens tão naturalmente como matava bois, como os gringos bebiam uísque, jogavam golfe e tênis na grama que o velho Chico bem tratava. Ao mesmo tempo que lançava famílias à fome, recrutava outras, da campanha, de Bagé, da fronteira, dezenas, sem compromisso de estabilidade e indenização (Jurandir, 2021, p. 350).



Claramente há uma inversão de valores em que o trabalhador é enxergado como um objeto a ser trocado ou descartado a qualquer momento. Sua humanização é retirada. A fome assola os que são demitidos, mas também se faz presente nos novos recrutados que buscam eliminá-la. Quando passamos a enxergar essa desvalorização na condição feminina, ela torna-se mais agressiva. O caso da demissão de Estela da União Fabril, por conta de listas em prol da causa da União Operária, é um exemplo:

Levou foi um susto grande ao ouvir pelas costas, como um vento frio encanado, a voz do gerente dizendo-lhe, com indiferença: - D. Estela, a senhora está despedida. Pode receber a nota de pagamento.  
Não olhou para a tecelã; talvez nem se lembrasse da fisionomia dela (Jurandir, 2021, p. 173).

É diante de um caso como o de Estela que as mulheres agem em coletivo. Limitadas no movimento proletário por apenas serem quem são, as lutas proletárias femininas em *Linha do Parque* surgem diante de momentos de injustiça contra as demais companheiras. São elas lutando por elas. Após o receio com o que o patrão poderia fazer consigo, Estela vai em direção à Madalena relatar o ocorrido e é nesse momento que uma corrente de união operária feminina é construída, unindo-se à passeata da onda proletária que surgia fora da fábrica:

- Comadre Madalena, fui despedida por causa das listas. Quiseram fazer uma intriga com a senhora. Não acreditei. Minhas colegas, se forem mulheres, saíam comigo. Para a rua. Os padeiros estão na rua. O bonde...  
A fábrica continuava a trabalhar, arquejante e sombria. Madalena, franzindo a testa, com as dores do reumatismo e das varizes, caminhou em direção da comadre. Alda, morena, de olhar muito espantado, com uma fita parda no cabelo, enfiou o braço pelo de Estela e disse alto, alegremente, como se fosse para uma ciranda: - Eu que não fico... As três saíram, de braços dados, outras deixaram as bancas e pelas seções todas da fábrica que apitava, correu a notícia da rua e do escritório. O gerente desceu.  
Mas já no portão os operários aglomeravam-se e chegavam de fora alguns estivadores, portuários, charuteiras (Jurandir, 2021, p. 174).

No romance são as mulheres que se erguem pelas outras mulheres. Em um episódio anterior à demissão, Estela foi suspensa na União Fabril e foi Madalena quem puxou uma greve das tecelãs para a permanência da companheira. Dalcídio tece uma descrição que nos transporta, emocional e imaginativamente, para o momento:

Uma tarde, na União Fabril, Estela foi suspensa. Madalena, que trabalhava vizinho, pôs as mãos nos quadris gordos e interpelou o fiscal. Este ameaçou de suspendê-la

também, enchendo-se de pasmo ao ver a gorda dirigir-se, embora incerta e pálida, às companheiras de seção, seguindo-se a voz dura de Julieta contra a suspensão.

Diante do atrevimento quase tranquilo, quase seco, de Julieta, Madalena refez-se, sentiu-se leve de corpo e de palavras. E o burburinho correu, os fiscais vacilaram. Depois de hesitarem uns minutos, conversarem, umas murmurando, outras rindo, aquelas sérias abanando a cabeça, todas diante de uma situação até ali desconhecida para elas, as tecelãs foram saindo da seção. E logo outras seções suspenderam espontaneamente o serviço. Foi como um incêndio no edifício acachapado e pintado de ocre da União Fabril.

Ao irromper pelo escritório adentro aquela massa de mulheres, o gerente levantou-se sem sossego, os bagos do olho, as orelhas em fogo, o colete desabotoado. Depois parou, rígido, tentando impor-se como autoridade diante da mesa cercada daquele horror, que havia invadido o escritório, um horror de mulheres suadas, pálidas, silenciosas, fedendo a algodão, a lã, a fomalha (Jurandir, 2021, p. 65-66).

Sim, as mulheres da Fabril conseguem reverter a suspensão de Estela. Apesar de escutar do marido um: “- Fazes o serviço porco e queres reclamar contra uma punição justa? Ora, onde já se viu mulher metida em motim na fábrica? Isto é de senhoras? É de mães de família? Ou de vagabundas?” (Jurandir, 2021, p. 68). Estela carrega gratidão por Madalena e isso lhe instiga a seguir na luta proletária.

A arte faz parte da base de luta na União Operária: teatro, leituras e músicas fazem parte das estratégias na luta proletária. Encenações de *Germinal*, livro escrito pelo Émile Zola, em 1885, discussões sobre obras comunistas e leitura de Karl Marx são exemplos de atividades promovidas pelos membros da União. A luta começa na educação.

Durante a narrativa, imergimos em várias greves, como a dos padeiros, a dos ferroviários e a das tecelãs. As personagens de *Linha do Parque* vivem em constante agitação. Entretanto, em uma dessas greves, a dos estivadores contra a intervenção do porto nos tanques da Shell e da Standard, Dalcídio transforma o momento em um ato sentido: “Habitantes pálidos, endurecidos, de pele oleosa e gretada, agora surgiam, como de uma batalha com os tanques da Standard e da Shell. O porto fora buscar a sua habitação para leva-la na sua enchente humana sobre o centro da cidade” (Jurandir, 2021, p. 437).

O que começou como uma greve dos estivadores tornou-se greve geral e o rio proletário, usando a metáfora escrita por Dalcídio, flui como um rio agitado. Foi a vez dos tecelões e os demais seguimentos unirem-se à correnteza:

O portão se abre, a massa entra e ao mesmo tempo um apito soou. Assim o rio se agitou mais grosso no rumo de novos afluentes: a fábrica de charutos, as duas de conserva, as cordoarias e oficinas, cingindo a cidade com as suas águas. [...] A marcha continuou. Por onde o rio passava, suas águas cresciam, ganhando das fábricas, oficinas, casas, quintais, portões a sua torrente (Jurandir, 2021, p. 438).

O rio proletário segue seu curso, agora fluindo rumo às oficinas da Viação Férrea. Um novo afluente une-se em direção à foz: a prefeitura:

Agora aquelas águas derramavam-se para as oficinas da Viação Férrea. A essa aproximação ouviu-se a sirene. No meio dos trabalhadores alvoroçados que largavam máquinas, tornos, bigornas, foles, procuravam chapéus e capas, numa pressa ruidosa, um chefe correu berrou: - Mas com que ordem? Quem deu a ordem? - A classe operária! Brusco e meio assustador Euclides bradou, saltando ao pé do homenzinho. Este recuou, sumiu no meio da onda das oficinas que saía. E aquele rio desviou o curso com o afluente da Viação Férrea sob os apitos de uma locomotiva, para a praça Teles, para a frente da Prefeitura (Jurandir, 2021, p. 439).

O rio tornou-se oceano na praça. Operários palestram e a massa escuta. Homens e mulheres de múltiplas origens:

Dos porões, mesas de salga, teares, boca de fornalhas, dos gritos do parto sem esperança, das agonias do velho magarefe entrevado, subia, rouco, um clamor de acusação. Estavam ali cabeças e rostos, braços, fadigas, mutilações, roupas, cheiros e suores do inumerável trabalho de uma cidade. Não traziam um rosto uniforme, espesso, parado como uma fusão bruta e sem cor de massa humana. Todos aqueles rostos adquiriram, por estar ali reunidos, a sua melhor expressão particular e sua exigência de viver. E pareciam também surpreendidos daquele encontro não marcado, daquela força que desconheciam, de cada um e de todos, a força daquelas águas (Jurandir, 2021, p. 441).

O romance finaliza com a grande passeata de 1º de maio de 1950, a qual contou com intervenção policial e morte de alguns trabalhadores, mas escolhemos encerrar esse momento de *Linha do Parque* com o trecho acima, pois o que Dalcídio faz ao longo de sua narrativa é enfatizar o lado humano da industrialização não resumida somente em fábrica e máquina. Existe um corpo que rege a indústria e uma face na cidade, a do proletário.

A obra de Dalcídio é um exemplo de narrativa de um Brasil industrial pelo olhar e voz do operário. É conceder o espaço justo para a massa que segura a indústria. Paisagens onde a fábrica demonstra sua imponente, tornando os tons acinzentados e fuliginosos predominantes; habitações insalubres comportando corpos amontoados na simples busca de abrigo; mulheres buscando espaço para fazer parte no sustento e enfrentando as limitações impostas na fábrica e na vida; trabalhos degradantes e sem direitos mínimos, mas garantindo a básica sobrevivência, porém um desejo de luta movido pela esperança de melhorias e uma dignidade existencial. Eis o mundo vivido do operário.

Não limitando-nos apenas em *Linha do Parque*, dos anos de 1930 até a atualidade, outros romances, com tramas que contavam os operários e o seu cotidiano, também foram publicados. Em 1933, mesmo ano em que foi lançado Parque Industrial, foi

publicado *Os Corumbas*, de Amando Fontes (neste trabalho usamos a versão de 2003). Ao longo da narrativa, acompanhamos a vida de Geraldo Corumba e Josefa, que saem do interior de Sergipe para a capital Aracaju, com o propósito de uma vida mais digna e empregos nas fábricas têxteis para seus cinco filhos: Rosenda, Albertina, Bela, Caçulinha e Pedro. Infelizmente o que a família vivencia é uma série de episódios traumáticos que levaram cada um de seus filhos a um destino não planejado.

As filhas da família Corumba representam grande parte da força de trabalho na trama, o que, todavia, não impedia que sua moral fosse constantemente questionada, pois o fato de uma mulher trabalhar na fábrica era visto como algo negativo. A vulnerabilidade dentro do ambiente de trabalho é relatada por Albertina, após sofrer um assédio:

— Foi Misael, o contramestre da minha seção... Miserável! Ele não gosta de mim, porque eu não sou como as outras, que lhe dão confiança... Safado! Uma vez ele me deu uma palmada nas cadeiras. Mas eu desgracei logo com ele. Gritei-lhe no focinho: “Atrevido! Moleque! Vá bater na tua mãe, peste!” O povo todo viu... Ele ficou danado comigo, e por isso vive de prevenção... Hoje, só porque eu cheguei um bocadinho mais tarde – ainda não tinham fechado o ponto – o infame disse que eu não entrava neste quarto. E veio logo com enxerimentos: “Se eu quisesse esperar por ele, de noite, no Beco da Cerimônia...” Nem deixei que ele acabasse. Dispamparei, xinguei tudo, e vim m’embora... Com toda certeza agora o miserável vai dar parte de mim... Também, eu que me importo! Não volto mais para trabalhar naquele inferno. Não volto, não volto, pronto! (Fontes, 2003, p. 48).

Cada uma das filhas de Josefa teve um destino infeliz: Rosenda e Albertina tornaram-se prostitutas; Caçulinha era a filha que detinha as esperanças da família por ser a única a ter o direito de estudar, mas a prostituição também levou-a, e Bela foi a única filha fora da prostituição, pois foi levada antes pela tuberculose. Já Pedro, o único filho homem, foi deportado por ter se envolvido em movimentos de luta operária.

Ainda em 1933, Jorge Amado publica seu segundo romance, *Cacau* (usamos a edição de 2010). Nele lemos sobre a saga de Sergipano, que rapidamente sai de filho de industrial para trabalhador nas fazendas de cacau. O interessante da obra de Jorge Amado é que acompanhamos todo o processo de formação de uma consciência de classe de Sergipano e seus companheiros de trabalho. No caso das mulheres na trama, sua condição e trabalho são diminuídos e pouco valorizados, podendo chegar à condição de prostituta. Jorge Amado usa o termo ‘operárias do sexo’ para referir-se às mulheres da rua da Lama

Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama. Pobres *operárias do sexo*. Quando chegará o dia de vossa libertação? Quantos mananciais de carinhos perdidos, quantas boas mães e boas trabalhadoras. Pobres de vós a quem as senhoras casadas não dão direito nem ao reino do céu. Mas

os ricos não se envergonham da prostituição. Contentam-se em desprezar as infelizes. *Esquecem-se de que fora eles que as lançaram ali.* Eu fico pensando no dia em que a rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar conta das cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter (Amado, 2010, p. 72-73, grifo nosso).

Vistas como perdidas, as mulheres da rua da Lama enxergaram na prostituição o único caminho aberto ao trabalho. Os mesmos que as julgavam no romance foram aqueles que causaram tal condição. Enxergadas como objeto e mercadoria, elas transformaram seus corpos em meio de sobrevivência.

Anos depois, em 1937 (fazendo uso no presente texto da edição de 1996), Ranulfo Prata publica *Navios Iluminados*. Adentramos na saga de José Severino, que sai do interior da Bahia rumo a Santos, em São Paulo, para realizar o grande sonho de tornar-se um estivador. Com diversos empecilhos e burocracias, a trajetória de Severino até o tão desejado emprego é árdua.

Na trama, as mulheres não ocupam lugar nos grandes galpões do porto de Santos e a narrativa de Florinda é um bom exemplo. Durante todo o romance ela abre mão de si em prol do trabalho como lavadeira ou das demandas de Severino, com quem ela se casa. Vivendo uma vida infeliz e explorada por parte de Sá Francisca, Florinda enxergava o casamento como uma libertação. Mesmo sem a permissão de seu pai, Seu Milagre, Florinda e Severino casaram-se, porém os problemas não tardariam em surgir.

Vieram os filhos e a tuberculose de Severino. Florinda vê-se diante da necessidade de manter alguma renda para a família e a lavagem de roupas volta para sua rotina. Seu corpo vai degradando-se pela rotina árdua: lavagem de roupa, filhos, Severino enfermo e a casa. Com a clientela reduzida devido ao medo da doença de Severino, ela vai ao encontro do pai, mas recebe desprezo:

O jeito foi quebrar o capricho e ir à casa do pai. Encontrou-o almoçando coisas boas e fartas. E ela tinha fome... Contou, chorando, os seus padecimentos. Milagre não se comoveu, como era de se esperar. Ficou meio lá e meio cá. Sá Francisca pouco ou nada se abalou. Deram-lhe almoço e vinte mil-réis. Mas tudo isto com uma frieza tão grande, sem coração, que Florinda saiu ainda mais chorosa, com a impressão mortal de abandono completo (Prata, 1996, p. 176).

Florinda representa, em *Navios Iluminados*, a solidão feminina. Apesar de diariamente dedicar-se aos filhos e ao marido, deixando-se sempre de lado, sua condição é enxergada como o básico a ser exercido pela mulher, seu corpo como uma armadura enrijecida e sem ranhuras.

Em um cenário mais atual, temos *No Chão da Fábrica* (2016), de Roniwalter Jatobá. Composto por contos e novelas, destacamos a obra de Roniwalter Jatobá, pois o que importa é o conteúdo da trama e não o gênero literário. Abarcar a *geografia literária das indústrias* permite-nos ir além dos romances. Assim como os citados anteriormente, Jatobá oferece narrativas ricas sobre o cotidiano.

Tratando de um cenário situado nos anos de 1960 e 1970, *No Chão da Fábrica* é a união de três livros: *Sabor de Química*, *Crônicas da Vida Operária* e *Tiziu*. Um exemplo do papel feminino na obra de Jatobá está no conto *A Força do Sangue*, no qual lemos a mudança de Zefim, sua esposa e sua mãe, para o bairro do Brás, em São Paulo. Mesmo não sendo operária, a mãe de Zefim tem sua rotina regida pela rotina do filho. Saída do campo para a cidade, sua nova vida é reduzida a um quarto de cortiço:

Olhos que percorreram vastos campos, de tamanho que a minha pouca sabedoria não pode calcular, agora perambulam pelo quatinho: arrumo a cama de casal, abano a poeirinha que ajunta pela manhã à tarde.

Pela sala: abano a mesma poeirinha que entra nos dois cantos ao mesmo tempo, na mesma hora. Na cozinha: o preparo da comida, que ao chegar da noite, Zefim nem sente o gosto (Jatobá, 2016, p. 88).

Com uma vida agora fadada aos afazeres domésticos, a mãe de Zefim encontra na escrita uma maneira de por para fora a tristeza que lhe incomodava. Sem saber ler ou escrever, Zefim transforma a voz de sua mãe em palavras direcionadas a Santina, amiga que deixou no interior, e as palavras de Santina transformam-se em voz pronunciada por Zefim. *A Força do Sangue* traz novamente o tema da solidão feminina vivenciada nos afazeres do cotidiano.

Em todas as obras citadas lemos sobre uma classe operária que sente cotidianamente a subvalorização de seu corpo e trabalho. Como vimos em Simone Weil (1996a), a rotina de trabalho leva ao esgotamento, que acarreta sentimentos de angústia e medo, além da ausência do próprio pensamento.

Uma mobilização mais consciente e organizada é lida em *Linha do Parque*. Já no caso das personagens de *Os Corumbas*, *Cacau*, *Navios Iluminados* e *No Chão da Fábrica*, eles têm a consciência de que vivem em uma condição degradante e de constante desvalorização, porém as movimentações de luta operária são escassas ou nulas, seja pela falta de conhecimento das próprias personagens ou o pelo medo diário de perder a única fonte de sobrevivência. No momento em que afunilamos esses fenômenos para as personagens

femininas, a condição torna-se ainda mais indigna, pois sua vulnerabilidade ultrapassa as paredes da fábrica.

Sejam elas silenciadas, omissas ou restringidas do fenômeno fabril, como é visto em *Os Corumbas*, *Cacau*, *Navios Iluminados* e *No Chão da Fábrica*, ou mesmo ativas nas movimentações e greves, como as mulheres de *Linha do Parque*, as mazelas ocasionadas pela industrialização e a difícil condição de serem quem são sempre estão evidenciadas. Silenciadas, ocultadas, exploradas, percebem que o apoio pode vir, na maioria das vezes, apenas de suas companheiras. Tal cenário não se difere muito das mulheres narradas por Patrícia Galvão, em *Parque Industrial*.

---

Entre teares, agulhas e a vida:  
desvelando geografias femininas  
de um romance proletário

---



Patrícia Galvão em 1950

---

<sup>8</sup> Imagem disponível em: <http://www.pagu.com.br/imagens-de-pagu/>. Acesso em: 05 jul. 2023.



#### 4 ENTRE TEARES, AGULHAS E A VIDA: DESVELANDO GEOGRAFIAS FEMININAS DE UM ROMANCE PROLETÁRIO

Minha vida era minha vida política. Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização. (Galvão, 2020, p. 90).

Foi nesse momento, após um afastamento forçado do PCB, que Patrícia Galvão decidiu atuar à margem do partido e demonstrar apoio na luta operária. Ela percebeu que a literatura poderia dar voz ao silêncio ao qual foi forçada. Aceitou a condição imposta, pois compreendia bem o seu propósito.

Então, em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo, como exigência do Partido Comunista que lhe considerava uma “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente” (Campos, 2014, p. 158), Patrícia Galvão publica a obra *Parque Industrial*, trazendo pela primeira vez uma narrativa proletária em que as mulheres são protagonistas. E as críticas não tardaram a aparecer. Campos (2014) apresenta um fragmento de uma crônica de Ari Pavão, de seu livro *Bronzes e Plumas* (1933), no qual explana:

Romance veloz, cores fortes, personalidade. Mesmo para os que, como eu, não estejam integrados na corrente de ideias que o inspirou, *Parque Industrial* de Pagu é um livro que se lê com prazer. Impróprio para menores e senhoritas – como todo livro que tem ideias – interessa, porque retrata com uma simplicidade notável os aspectos mais desoladores dessa luta tremenda que as desigualdades humanas criaram nas diferentes camadas sociais.

Se não fosse a existência de certos termos que os dicionários civilizados baniram de suas páginas, por incapacidade estética, eu aconselharia a toda gente a leitura desse livro (Pavão, 1933, s.p., *apud* Campos, 2014, p. 159).

Em 26 de janeiro de 1933, no *Jornal do Brasil*, o crítico João Ribeiro expõe seu olhar sobre a mais nova obra proletária lançada. Já de início, ele considera *Parque Industrial*:

[...] um livro de grande modernidade pelo assunto e pela filosofia, que podemos depreender dos seus veementes conceitos. Trata-se da vida proletária, que vive ou vegeta sob a pressão das classes dominadoras. É, pois, um libelo, sob a forma de romance, que é sempre mais adaptável à leitura e à compreensão popular (Ribeiro, 1933, s.p., *apud* Ccampos, 2014, p. 371).

Patrícia Galvão apresentava novidades com sua escrita. A vida operária estava em foco, suas subjetividades eram postas e os seus desejos eram explorados nas páginas do romance. Vale destacar que há resquícios biográficos da escritora na trama, pois sendo uma exigência do PCB, ela fez-se operária e vivenciou diariamente as angústias da classe. Ao ingressar na fábrica metalúrgica, os primeiros dias foram repletos de alegrias e um desejo de

luta. Porém, dia após dia, vivendo com o curto salário e a fraca alimentação, Patrícia Galvão sofre um grave acidente. Ela sentia a vulnerabilidade operária na carne:

Comecei a lutar com uma série de dificuldades. A falta de alimentação já principiara a se fazer sentir, enfraquecendo-me para o trabalho. Um dia se deu o desastre. Tinham-me ordenado transportar para um caminhão um tabuleiro de peças de metal. Querendo terminar logo o serviço, quis carregar um peso grande demais para minhas forças. Ao erguê-lo, senti uma dor aguda e intensa. Tão intensa que rolei com o tabuleiro. Sofrera com o esforço um desvio de útero. Não pude continuar a trabalhar. Fiquei de cama desde esse dia (Galvão, 2020, p. 83-84).

A trajetória de Patrícia Galvão assemelha-se à de Simone Weil, já que ela “[...] fez-se operária para conhecer a vida proletária sob todos os seus aspectos de miséria moral, vitimada pela exploração dos argentários” (Ribeiro, 1933, s.p., *apud* Campos, 2014, p. 371). Enquanto Simone Weil redige o seu *Diário da Fábrica – 1934-1935*, composto por uma reflexão crítica acerca da condição operária, Patrícia Galvão escreve seu *Parque Industrial*, no qual, literariamente, expõe as mazelas das mulheres operárias. Em ambas existe o cotidiano transcrito.

Mas, diferente de Simone Weil, Patrícia Galvão ousa em sua trama no momento em que escolhe as mulheres como protagonistas. Como ela poderia?

Como alguém poderia dizer tantas verdades por linha, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana? Como alguém poderia mostrar a desigualdade inata das classes no sistema capitalista? Como alguém poderia ousar tanto, numa sociedade moralmente hipócrita, mostrando que havia perversões e corrupção, não se furtando às cenas sexualmente explícitas? A propósito, isso deve ter desagradado também os comunistas, em estado de policiamento moralizante. Como alguém se atreveria a estampar a linguagem das ruas? Finalmente, **como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina?** (Ferraz, 2022, p. 08, grifo nosso).

Patrícia Galvão, com sua ousadia literária, realiza uma “[...] experiência textual que procura trazer ao romance a fala e o modo de vida da mulher proletária no Brasil” (Guedes, 2003, p. 54). Esse imergir no cotidiano proletário feminino, que se finalizou com o acidente na metalúrgica, deu base para que ela falasse de mulheres proletárias. Ela não estava distante da narrativa construída. *Parque Industrial* pode ser um romance breve em tamanho, mas seu conteúdo e singularidades têm grande extensão.

As particularidades da obra vão além do protagonismo feminino. A escritora foi cautelosa em abordar a originalidade de suas personagens. Leal e Pereira (2019), em trabalho intitulado *As mulheres modernas de Pagu em Parque Industrial*, sintetizam os cuidados tomados por Patrícia Galvão ao escrever o seu romance.

É sabido que a obra surgiu no contexto do Modernismo e, nesse cenário, veio a necessidade de se questionar acerca da realidade operária. Incluída nessa preocupação, surgem as indagações de como a mulher estava inserida nesse quadro. Assim, Patrícia Galvão carrega um papel importante quando publica o romance, pois:

Revoltada com o “feminismo pequeno-burguês” e conhecedora da luta de classes – devido à sua participação no Partido Comunista – Pagu tece uma crítica densa em *Parque Industrial*, que denuncia as relações de poder e os abusos que lhe são iminentes, fazendo o leitor ter noção de que a mulher enfrenta explorações que vão além das questões trabalhistas (Leal; Pereira, 2019, p. 185, grifo do autor).

Lemos anteriormente que o propósito dela era apenas trabalhar à margem do PCB, mas o que a escritora fez no romance, além disso, foi evocar o lado pouco explorado da condição feminina, o da “[...] mulher como protagonista, tendo as questões que envolvem sua realidade como destaque, criticando a forma como as mulheres são tratadas na sociedade moderna” (Leal; Pereira, 2019, p. 186). Esse protagonismo em *Parque Industrial* permite-nos ler uma diversidade de perfis femininos construídos pela autora. Ela não unifica as realidades vividas pelas personagens, existe o respeito à individualidade de cada uma.

Outro ponto interessante é que todas as personagens são ligadas pelo bairro do Brás, lugar onde ocorre a trama. Cada uma tece geografias e espacialidades diferentes no bairro. É nesse cenário que percebemos que a luta das mulheres do Brás é dupla: proletária e de gênero.

Vejam os brevemente os principais perfis femininos construídos por Patrícia Galvão e como cada um é espacializado: começamos com **Corina**, uma mulher negra que trabalha em um ateliê de costura. Nascida no Brás, vive em casa a violência diária por parte de seu padrasto. Acredita que o namoro com um burguês lhe renderá um futuro tranquilo, mas a realidade bate em sua porta quando se encontra grávida. Abandonada pelo namorado e demitida do ateliê por se recusar a abortar, a prostituição passa a ser o seu meio de sustento. **Otávia**, também moradora do Brás, representa a ativista política dentro da fábrica de tecidos. É ela quem orienta a proletarização de **Matilde**, também residente do Brás, que sente a exploração e o abuso sexual ao ser demitida por se recusar a ir ao quarto do chefe. Representando os migrantes que chegam ao Brás, temos **Rosinha Lituana**. Nascida na Lituânia, ainda criança, junto de sua mãe, migra para o Brasil, onde, ainda nova, começa a trabalhar nas fábricas. Na juventude, torna-se militante, pois, desde cedo, compreendeu a luta de classes. E, por fim, temos **Eleonora**, que faz o movimento inverso: sai dos cortiços do Brás, após se tornar uma normalista e garantir um casamento com o burguês Alfredo. Assim,

Eleonora recusa o seu passado e passa a rejeitar os moradores do Brás. Ao longo da narrativa dessas e de outras mulheres em *Parque Industrial*, a falta de respeito, repressão e o abuso constante marcam a representação do cotidiano feminino, pois “[...] a burguesia a trata como mero objeto de consumo, como se ela devesse estar ali apenas para o prazer burguês-masculino – seja esse sexual ou financeiro, conquistado por meio do trabalho das proletárias, que trabalhavam para gerar lucro para seus patrões” (Leal; Pereira, 2019, p. 187).

Contudo, Patrícia Galvão não nos deixa esquecer que o domínio sobre a mulher operária não é papel apenas do homem burguês:

Os homens proletários também exercem poder sobre as mulheres trabalhadoras quando se trata de gênero. Homens e mulheres do proletariado podem ser colegas de luta quando se trata de direitos trabalhistas – mesmo que a mulher necessite de direitos diferentes; porém, quando se trata de exploração sexual, o “coleguismo” da fábrica é deixado de lado (Leal; Pereira, 2019, p. 188).

A escritora dedica trechos da obra para expor esse domínio, como, por exemplo, quando operários buscam pelos serviços das prostitutas do Brás:

- Eu prefiro a concuda porque ninguém quer. Essa ao menos é limpa!  
Um operário loiro de vinte anos. Cabelos longos empastados na testa. A roupa remendada de cores diversas. Conta os níqueis.  
- Vai tudo no choque da matéria! Quer uma cerveja moça? (Galvão, 2022, p. 55).

É nítida a falta de sensibilidade com a mulher que está usando do seu corpo como meio de sobrevivência. O sofrimento sentido diariamente é anulado no momento em que essa mulher é enxergada apenas como objeto a ser vendido. Mas as críticas tecidas por Patrícia Galvão vão para além da figura masculina.

Sendo uma opositora do feminismo pregado por Bertha Lutz, o qual nomeia como ‘feminismo pequeno-burguês’ (Leal; Pereira, 2019), Patrícia Galvão vai dedicar momentos do romance para expor como eram as movimentações das mulheres burguesas de São Paulo na busca por direitos e a exclusão das mulheres proletárias:

São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz. [...]  
- Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalha. Os pais já deixavam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... [...]  
- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!  
- E as operárias?  
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza (Galvão, 2022, p. 72-73).

O que Patrícia Galvão defendia era que o direito chegasse para todas, fossem burguesas ou proletárias. Não apenas criticando seus ideais, ela estende o julgamento para o abuso de poder exercido pelas mulheres burguesas também com as operárias. Esse é um ponto interessante do protagonismo de Patrícia Galvão: por não unificar as realidades e traçar perfis distintos, ela expõe que, mesmo sendo mulheres, a partir do momento que estão situadas em uma posição de poder, as burguesas também exercem domínio sobre as proletárias:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.  
 - Que é isso? – exclama a costureira, empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.  
 - Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas? Hoje haverá serão até uma hora (Galvão, 2022, p. 22-23).

Claro que Patrícia Galvão também iria reprovar o posicionamento do Estado diante das mulheres trabalhadoras (Leal; Pereira, 2019). Sem uma educação sexual, as mulheres estavam mais propícias à gravidezes indesejadas. A ausência do poder do Estado perdurava quando não se tinha suporte para elas e seus filhos. Muitas tinham que deixar os seus à sorte para cuidar dos filhos das burguesas:

- Gente pobre não pode nem ser mãe. Me fizeram este filho num sei como! Tenho que dar ele para alguém, pro coitado não morrer de fome. Se eu ficar tratando dele, como é que arranjo emprego? Tenho que largar dele pra tomar conta dos outro! Vou nanar os filhos dos rico e o meu fica ali num sei como.  
 Ninguém diz nada. Estão quase todas nas mesmas condições (Galvão, 2022, p. 75-76).

Patrícia Galvão construiu uma trama onde são exploradas as vivências e resistências das mulheres brasileiras. O apresentado até aqui é um prólogo que nos prepara à leitura mais cautelosa de temas pertinentes à condição feminina da obra: trabalhar, habitar e lutar. A partir daqui entraremos nas geograficidades e espacialidades que circundam as mulheres de *Parque Industrial*.

#### **4.1 Paredes isolantes da penitenciária social: o trabalhar no *Parque Industrial***

Sendo uma das poucas mulheres a tratar da difícil vida das operárias de seu tempo, Patrícia Galvão destaca as exaustivas jornadas de trabalho, os salários reduzidos, a violência dos patrões e o constante assédio moral e sexual.

Perrot (2019), apesar de tratar do contexto feminino francês, aponta elementos do trabalho das mulheres que também conseguimos relacionar com o feminino brasileiro abordado em *Parque Industrial*. A historiadora lembra que as mulheres sempre trabalharam, entretanto, esse trabalho estava restrito ao ambiente doméstico e da reprodução, sendo desvalorizado e não remunerado. Com o surgimento do regime assalariado e a industrialização, a questão do trabalho das mulheres começa a ser discutida.

Rago (2010) esclarece que, nas décadas iniciais do século XX, o proletariado brasileiro era formado, em sua maioria, por mulheres e crianças. No entanto, as trabalhadoras eram descritas como frágeis e infelizes. Contudo, a trama de *Parque Industrial* mostra operárias determinadas a mudar sua situação trabalhista e que diariamente sofrem os mais variados abusos. O romance de Patrícia Galvão vem como outro lado da trama feminina no trabalho, pois, no momento em que as deixaram “Sem rosto, sem corpo, a operária foi transformada numa figura passiva, sem expressão política nem contorno pessoal” (Rago, 2010, p. 579). A escritora, portanto, apresenta esse lado ocultado do trabalho feminino no qual elas ganham nome, rosto e corpo, mas nem por isso são isentas do sofrimento.

Lima (2014, p. 10) afirma que “O ambiente de trabalho torna-se um lugar onde a existência é vivida na cotidianidade, fonte onde pode surgir o sofrimento.”. No caso de *Parque Industrial*, esse sofrimento acaba se elevando pelo fato de serem as mulheres as protagonistas do romance. Lima (2014) justamente lembra que o sofrimento no trabalho é algo que também inclui aspectos sociais, econômicos e culturais. No caso das mulheres, esse sofrimento origina-se para além do trabalho, pois a condição de gênero também tem influência.

Decca (1987), ao abordar sobre o cotidiano operário na cidade de São Paulo entre os anos de 1920-1934, pontua que a situação da mulher operária, contrapondo a do homem, era nitidamente pior, tanto em termos salariais, como nas demais condições de trabalho: regime e ambiente de trabalho, ética, etc. Conseguimos imaginar a degradante situação das operárias quando Fraccaro (2018) explana:

Fome, exploração e violência policial não eram mera ficção na vida da classe trabalhadora nos primeiros anos do século XX. A maior parte estava submetida a jornadas extenuantes que, em São Paulo, poderiam atingir a marca de 16 horas diárias (Fraccaro, 2018, p. 38).

É pela sobrevivência que as personagens submetem-se às precárias condições de trabalho. Elas passam a maior parte do dia dentro de uma *penitenciária social*, metáfora de

cunho negativo, tal qual vimos em Farsian (2015), usada para se referir à fábrica. Antes mesmo do início do turno, a autora descreve a chegada das operárias e o sentimento triste que envolve o momento:

A rua Sampsom 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, grifo nosso).

Percebemos que a ida ao trabalho é sinônimo de tristeza e a perda de liberdade, como destacado na frase. O que as move é a necessidade de sobrevivência, pois as operárias não possuem perspectiva de carreira. Mais à frente, lemos o momento em que a sonoridade da fábrica dita o momento de começar o dia, além de uma descrição de parte da paisagem industrial que acolhe a trama, na qual a fábrica e a máquina estão onipresentes (Jay, 1975). É dada a hora de produzir:

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.  
Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelado (Galvão, 2022, p. 16).

As máquinas ditam o ritmo a ser seguido, a nova sonoridade fabril é posta em evidência e a paleta cinza da fumaça, misturada ao vermelho do sangue deixado pelos pés ligeiros, vai pincelando a rua triste (Farsian, 2015). Com desespero, a fábrica segue em direção ao maior quantitativo de produção.

O trabalhador deve se adequar conforme a marcha. Iniciado o turno, as operárias agora aguardam ansiosamente o horário do almoço. Mas é a fábrica que dita o momento para isso e, quando ocorre a brecha para o corpo descansar e alimentar-se, elas “Saem para o almoço das onze e meia. Desembrulham depressa os embrulhos. Pão com carne e banana. Algumas esfarelam na boca um ovo duro” (Galvão, 2022, p. 18).

Não se limitando à fábrica em sua grande estrutura e maquinário dominantes, Patrícia Galvão também explora ambientes de trabalho menores como o ateliê de costura.

Assim como as operárias de maquinário, as operárias das agulhas também vivenciam seu momento de almoço em meio à correria:

Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras. Em frente à Viennense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde. Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô. Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas. 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. Não percebe a população flutuante do bar que olha para ela (Galvão, 2022, p. 21).

Diante da privação de liberdade e pela organização rígida, impedindo o trabalhador de controlar suas próprias atividades, o trabalho gera insatisfação e até sensação de indignidade (Lima, 2014). As condições de trabalho, enfrentadas pelas personagens na fábrica têxtil, influenciam nesse sentimento de insatisfação e indignidade. A descrição de Perrot (2019), no contexto francês, também é associável ao cenário vivido pelas personagens de *Parque Industrial*:

[...] é um trabalho pouco qualificado, monótono, reduzido a gestos simples e repetitivos, mas cujas cadências se aceleram cada vez mais: passa-se da supervisão de um para dois, e depois vários teares. As máquinas são mal protegidas, ao ar livre, e os acidentes – com dedos e mão cortados – são frequentes. As jornadas são muito longas [...] Havia poucas pausas. Os locais são desconfortáveis, mal arejados, mal aquecidos ou superaquecidos, sem espaços livres: sem refeitórios, as operárias comem sua marmitta no local de trabalho entre os teares cheios de graxa; não havia vestiários; ir ao toalete é um problema, pois se pensa que elas vão para lá fumar, tagarelar e perder tempo. A disciplina é severa; as multas por atraso, ausência ou negligência, são recorrentes, reduzindo os magros salários. É também um trabalho muito humilhante. Conramestres e fiscais fazem o que querem em seu relacionamento com as jovens. O assédio sexual era um dos motivos de greve (Perrot, 2019, p. 120).

Sem perspectivas de ascensão na carreira, as operárias ainda persistem na fábrica com o único propósito de sobreviver. No que diz respeito ao assédio sofrido pelas operárias, no romance, existe a situação em que a operária Bruna é reprimida após quase dormir enquanto estava na máquina de tear:

- 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 (Galvão, 2022, p. 17).

Todo esse controle e repressão sofridos pela operária Bruna “[...] privilegia a ausência de trocas, o isolamento” (Sznelwar; Uchida; Lancman, 2011, p. 18). É necessário



que ela apenas manuseie o tear, sem interações e sem descanso, pois enquanto a máquina atua, o operário precisa estar atuante.

Essa repressão sofrida por Bruna e o ato de aceitação de sua condição permitem fazer uma analogia com o que Simone Weil afirma em *O Desenraizamento Operário*: “Um sistema social está profundamente doente quando um camponês trabalha a terra pensando que, se ele é camponês, é por que não era inteligente o bastante para tornar-se professor” (Weil, 1996d, p. 414). No caso das mulheres de *Parque Industrial*, as operárias são levadas a crer que é ali, na linha de produção fabril, o ponto máximo que chegarão na vida. Não há um degrau a mais, elas são mão de obra disponível até onde faça serventia e em qualquer contradição são substituídas, como aconteceu com a personagem Matilde, que foi demitida após se recusar a dormir com o chefe:

Acabaram 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).

A demissão devolveu à Matilde a sensação de possuir consciência e tomar suas próprias decisões. Ao dizer não para o patrão, ela sentiu que, pela primeira vez, a escolha partiu dela. O trabalho não afeta somente o financeiro, ele também impacta na experiência afetiva das trabalhadoras.

Sznelwar, Uchida e Lancman (2011, p. 13) defendem a ideia de que “[...] o trabalho não envolve só a razão, mas também desejos, afetos e emoções que estão relacionados com algo que não está estabelecido, normalizado e apaziguado.” Enquanto ser pensante e de alma, a experiência do trabalhador é algo singular que acaba “[...] dispondo de uma multiplicidade de possibilidades de se mostrar enquanto experiência de sofrimento” (Lima, 2014, p. 13). Simone Weil conseguiu sintetizar essa ideia quando escreveu em *O Mistério da Fábrica*:

A gente se mata sem nenhum resultado, nem subjetivo (salário), nem objetivo (obra realizada), que corresponda ao sofrimento. Aí é que a gente se sente realmente escravo, humilhado até o mais íntimo de si mesmo (Weil, 1996b, p. 117).

Em *Parque Industrial*, esse sentimento de humilhação e sofrimento é explorado durante um turno de trabalho, no ateliê de costura. Uma das clientes dirige-se ao estabelecimento para solicitar um pijama para uma festa que ocorrerá no dia seguinte. Apesar

da demora em falar, uma das trabalhadoras afirma ser impossível costurar o pedido até a data solicitada. A reação da Madame Joaquina é imediata:

- Eu não posso, madame, ficar de noite. Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela.
- Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.
- Mas eu preciso!
- Absolutamente. Se você for é de uma vez (Galvão, 2022, p. 23).

Além de ser uma situação cuja impotência da trabalhadora é colocada em destaque, notamos que o domínio sobre as mulheres não é restrito à figura masculina. Como apontado anteriormente a partir de Leal e Pereira (2019), as operárias passam pela condição de exploração e abuso tanto pela figura masculina (patrões e operários), como pela figura feminina burguesa, no caso a Madame Joaquina, dona do ateliê.

A junção do sofrimento e a exploração sofridos no ambiente de trabalho acarreta a sensação de medo e, portanto, “A proletária volta para o seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar” (Galvão, 2022, p. 23).

O domínio feminino para com as operárias dá-se pela diferença de classe social. Isso demonstra o cuidado da escritora no trato das relações entre os diferentes estratos (Jay, 1975). Patrícia Galvão teve atenção em demonstrar que entre as próprias mulheres do Brás havia as diferenças de status, o que influenciava nas relações entre elas, já que as trabalhadoras mais pobres eram consideradas

[...] profundamente ignorantes, irresponsáveis e incapazes, tidas como mais irracionais que as mulheres das camadas médias e altas, as quais, por sua vez, eram consideradas menos racionais que os homens (Rago, 2010, p. 589).

A trama da personagem Corina permite-nos compreender essa múltipla dominação. A saga da personagem faz conhecer outro trabalho o qual as mulheres enxergavam como último meio de renda: a prostituição. Sendo uma personagem negra, devemos entender que as vivências de Corina são diferentes das de Rosinha Lituana, Otávia e Matilde, tendo em vista que “As mulheres negras, por sua vez, após a Abolição dos escravos, continuariam trabalhando nos setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento”. Diante disso, atuavam “[...] entre empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas” (Rago, 2010, p. 582).

Com uma saga de desilusões, a história de Corina começa a ganhar destaque nas páginas de *Parque Industrial* após a sua demissão do ateliê da Madame Joaquina, pela recusa em abortar o bebê, fruto de seu envolvimento com um burguês.

- 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.
- Para onde hei de ir?
- E o teu macho? (Galvão, 2022, p. 46).

Nesse diálogo podemos fazer relação com o que Rago (2010) discursa acerca da mulher trabalhadora e a moral social. Havia discussões sobre a ameaça à honra das mulheres pelo mundo do trabalho e isso criava o desejo de mantê-las dentro da esfera privada. Apesar da tentativa, elas foram se incorporando ao mercado de trabalho e temas como virgindade, casamento, adultério e prostituição intensificaram-se: “Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a ‘rainha do lar’ e o ‘reizinho da família’ (Rago, 2010, p. 588).

É claro que as mulheres burguesas da época até poderiam ter a escolha de permanecer no conforto do lar e usar da decisão de trabalhar como protesto, mas as mulheres das camadas mais pobres não tinham essas opções, pois, sem o trabalho, não havia como se manterem.

A moral era questionável, independente da camada social e partindo até das próprias mulheres, o que é perceptível quando Madame Joaquina exclama “- Sua safadona! Então, vá se raspando. No meu ateliê há meninas. Não posso misturá-las com vagabundas”. Assim, ela transfere a responsabilidade de manter a honra no ateliê para Corina, que solteira e grávida, atravessa as concepções de virgindade e casamento tão defendidas pela sociedade da época e que foram rompidas.

As mulheres de classe mais baixa, como é o caso de Corina, não possuíam muitas opções de trabalho, pois, enquanto pobres, só havia espaço para ocupações de baixo nível e “No imaginário das elites, o trabalho braçal, antes realizado em sua maior parte pelos escravos, era associado à incapacidade pessoal para desenvolver qualquer habilidade intelectual ou artística e à degeneração moral” (Rago, 2010, p. 589).

Demitida do ateliê de Madame Joaquina, o caminho de Corina segue rumo à prostituição. Grávida e vivendo em uma casa onde diariamente presenciava sua mãe sofrer violência doméstica, a Rua Ipiranga tornou-se o único ambiente de trabalho que a aceitava:

- [...] um sujeito lustroso a leva para um bordel no Brás.
- Vestida assim, ninguém te quer.
- Abre-lhe a blusa, rasga-lhe o soutien e a empurra para as vitrines da porta.

Nas vinte e cinco casas iguais, nas vinte e cinco portas iguais, estão vinte e cinco desgraçadas iguais.

Ela se lembra que com as outras costureirinhas caçoava das mulheres da rua Ipiranga. Sente uma repugnância, mas se acovarda. Faz entre lágrimas, como as outras.

- Psiu, benzinho. Vem cá. Te dou o botão...

Aumenta pouco a pouco o vocabulário erótico (Galvão, 2022, p. 49).

As agulhas, que antes eram suas ferramentas de trabalho, foram substituídas pelo próprio corpo, agora sendo alugado. A impotência sentida no ateliê, ao ser demitida, intensifica-se quando percebe que, naquele momento, seu corpo não lhe pertencia mais. Ele virara ferramenta de posse de outro. Uma nova rotina lhe é imposta, a Rua Ipiranga tem um fluxo tal qual uma fábrica: “Na rua das mulheres alegres vai um movimento inquieto. Muita gente. Sucedem-se homens rotos, de tamancos, descalços. Pretos sujos. Adolescentes” (Galvão, 2022, p. 55). O novo ambiente de trabalho não as deixava esquecer o propósito de estarem ali:

É uma casa de cinco. Um espanhol e uma mulher muito gorda. Um único quarto grande separado por tabiques ralos. O gozo se mistura num gemido único. A gorda vende e bebe cerveja. Os machos esperam a vez jogando. O cáften morde a seda vermelha da gravata. Sorri para o espelho embaçado, admirando a pastinha engomada e os dentes bons (Galvão, 2022, p. 55).

Além da falta de direitos, as mulheres da rua Ipiranga contavam com a insegurança sobre seus corpos, que eram expostos às mais diversas doenças que diminuía a saúde das mulheres:

A corcunda quieta se aninha na cama usada.

- Deixe ver se você está muito doente!

Caiu num soco, machucando o aleijão. O rapaz goza as carnes moles, devorando os seios descomunais da prostituta.

- Me dá mais. Eu não estou doente. Todas estão!

- Não tenho mais.

O dois se fitam enojados (Galvão, 2022, p. 56).

O avanço da gravidez não impedia que Corina cumprisse seu dever no bordel. A nova forma de seu corpo se fez de atrativo para os homens que frequentavam o ambiente. Corina era apenas carne:

Corina se vende no outro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.

- Você de barriga me amolece!

Uma voz rouca gargalha na sala.

- Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu pago...

Olhos encarvoados dão vida a uma fonola velha. Tetas murchas balançam nos dessous ensebados. **Corina abre a porta, fatigada. Mais outro e terá dinheiro para o berço do filhinho** (Galvão, 2022, p. 56, grifo nosso).

O sofrimento no ambiente de trabalho que apontamos inicialmente também é visível na experiência de Corina trabalhando no bordel. O trecho grifado acima expõe que, mesmo cansada, ela segue atendendo os homens que chegam com o propósito de comprar o berço de seu filho, porém, Lima (2014, p. 22) destaca que “[...] o cansaço extremo resultante da sobrecarga de trabalho favorece a vivência depressiva [...]”. Corina é o exemplo de como o sofrimento no trabalho vai evoluindo e o quão longe ele pode chegar, a ponto de não haver como regredir. Patrícia Galvão explana o desejo dessas mulheres de saírem da prostituição, mas a necessidade grita mais alto:

- Se eu pudesse sair desta vida!
- Trouxa! As ricas são piores do que nós! Não escondemos. E é por necessidade.
- Se eu tivesse um emprego, não estava aqui, doente desse jeito!
- A dor do pobre é o dinheiro (Galvão, 2022, p. 57).

O que notamos em *Parque Industrial* é o quanto as escolhas são restritas. A prostituição é um trabalho que afeta a moral da mulher a ponto de ela não conseguir se recolocar na sociedade e ingressar em uma nova ocupação. A situação de necessidade é anulada e esquecida pelos de fora.

Trabalhando no bordel durante toda a gravidez, Corina sente a mais forte das consequências durante seu parto. O que era pra ser um momento feliz, entre tantos de tristeza, tornou-se um pesadelo cuja culpa recaiu totalmente em Corina:

Não tem ninguém para a animar. Chama a enfermeira.  
 - Não me deixe! Fique perto de mim. Passe a mão na minha cabeça. Que bom!  
 Grita sem saber. Descobre-se.  
 Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar, de repente, uma coisa viva, vermelha.  
 A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Os dois braços magros reclamam a criança.  
 - Não deixe ver!  
 - É um monstro. Sem pele. E está vivo!  
 - Esta mulher está podre...  
 Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados. O chorinho do monstro perto dela.  
 \*  
 É aquela mulata indigente que matou o filho!  
 - Estúpida! Só pra não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia...  
 (Galvão, 2022, p. 61).

Solidão e sofrimento circundam o momento em que o corpo de Corina vivencia a vulnerabilidade. Exposição e julgamento foram o que ela recebeu dos presentes. Em nenhum momento lembraram que Corina era uma mulher que acabara de perder o bebê desejado. A cadeia foi o destino dado a ela:

O pesado gradil se abre, se fecha. Corina está presa.

- Por que veio?

Sempre a mesma pergunta para quem entra. Corina não responde. Senta-se a um canto, num trapo de cobertor vermelho.

- Xii! Sai! Olha só onde ela foi sentar. Tá assim de muquirana.

- Por que veio?

- Matei o meu filho... (Galvão, 2022, p. 62).

Lacerda, Soares e Nascimento (2016), ao tratarem do fenômeno do adoecer dentro do ambiente do trabalho, comentam que é necessária a atenção às causas anteriores ao adoecimento, e arriscamos dizer que às posteriores também devem ser levadas em consideração. Trazemos isso, pois, no caso de Corina, sendo uma mulher negra e pobre, o seu sofrimento e adoecimento no ateliê e no bordel derivaram de situações e vivência anteriores e intensificadas nos ambientes de trabalho, os quais acarretaram efeitos posteriormente, como a morte de seu filho. A violência está presente no cotidiano dela ainda dentro de casa. Sendo a única que trabalhava, tinha o dever de manter sua mãe e era forçada a sustentar Florino:

- Cadê o dinheiro Corina?

- Gastei.

- O Florino de pega.

Corina pensa no amigo repugnante da mãe.

- Eu já estou cansada de trabalhar para um pau-d'água que não é meu pai. Preciso comer logo e voltar para a oficina.

- Não tem jantar.

- E o dinheiro do gramofone?

Florino, bêbado e gordo, aparece no portão da vila. O ventre muda de lugar, balançando. Agita a bengala de pau. Quer dar nos moleques que o seguem. Não acerta. Os garotos infernais desejam que ele caia.

- Bêbado! Bêbado!

Duas mãos nodosas agarram o pescoço da mulata velha. Corina esconde a cena com a porta. Está acostumada. Sai. Modifica o batom, sorrindo no espelho da bolsa. Toma o 14 (Galvão, 2022, p. 25).

O sofrimento de Corina e das demais operárias não está restrito apenas ao salário baixo ou à falta de direitos, estende-se para além do ambiente do trabalho. Em 23 de fevereiro de 1937, diante de um auditório operário, Simone Weil realiza a conferência intitulada *A Racionalização* e, em um dado momento, trata do sofrimento do operário:

O operário não sofre somente da insuficiência do pagamento. Ele sofre porque na atual sociedade está relegado a um nível inferior, porque está reduzido a uma espécie de servidão. A insuficiência dos salários é apenas uma consequência dessa inferioridade e dessa servidão. A classe operária sofre por estar sujeita à vontade arbitrária dos quadros dirigentes da sociedade, que lhe impõem, fora da fábrica, seu padrão de existência e, dentro da fábrica, suas condições de trabalho (Weil, 1996c, p. 138).

Após a demissão do ateliê, o período que trabalhou no bordel e o filho perdido no parto que ocasionou a sua prisão, Corina foi posta em um lugar de inexistência e a prostituição deixou de ser um trabalho e se tornou um escape da fome:

Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saía da cadeia. Quisera fazer nova vida. Procurara um emprego de criada no *Diário Popular*. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo à prostituição (Galvão, 2022, p. 108, grifo do autor).

Corina pode ser entendida como a personificação da degradação feminina operária elaborada por Patrícia Galvão. A partir de sua saga, compreendemos como o sofrimento no ambiente de trabalho vai consumindo a operária até o ponto onde não há como voltar. Tanto ela como as demais trabalhadoras, que sustentam o parque industrial, lutam diariamente para não chegar ao extremo limite: “A morte, evidentemente, é o extremo limite que não se quer atingir, mas enquanto não se está morto, ao fim de uma hora de trabalho, do ponto de vista dos patrões, é que se pode ainda trabalhar mais” (Weil, 1996c, p. 148).

Enquanto não se chegar a esse extremo, as operárias anseiam o fim do expediente, quando a grande porta fabril abre e “Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da fábrica” (Galvão, 2022, p. 19). Porém, o turno de trabalho não estava no fim. A segunda jornada das operárias iria começar em suas casas, em seu habitar, compondo mais um momento da geografia literária das indústrias que ora apresentamos.

#### **4.2 Amontoados na habitação coletiva: o habitar proletário**

A sirene da fábrica ecoa seu grito metálico e avisa que é dada a hora de retornar para casa. “O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás” (Galvão, 2022, p. 24).

Elas saem do amontoados da fábrica para o amontoados do cortiço, habitação da classe trabalhadora no romance:

A aceleração da urbanização provocou um progressivo movimento das populações pobres para as capitais, onde procuravam se estabelecer nas áreas centrais, próximo ao mercado de trabalho. Aí ocupavam, em sua maioria, habitações coletivas, casas de cômodo ou cortiços [...] (Soihet, 2010, p. 364).

Devido aos baixos salários e a necessidade de estarem próximas ao local de trabalho, os cortiços eram a melhor opção de moradia das trabalhadoras, mas apresentavam uma estrutura precária, já que “O aluguel do cortiço era menor do que o do porão, não porque este fosse melhor, mas porque oferecia em média, maior número de cômodos” (Decca, 1987, p. 31). E era desse habitar que saía a base do parque industrial.

Fazendo o paralelo entre obra e vida, Patrícia Galvão também habitou em um cortiço, na avenida Suburbana da Penha, no Rio de Janeiro (Galvão, 2020) e, em sua autobiografia, relata as dificuldades dessa morada:

A minha casinha no cortiço estava paga, mas nem todos os dias eu tinha a comida garantida, pois só me favoreciam de vez em quando o transporte, quando havia reuniões [do Partido Comunista] em lugares distantes (Galvão, 2020, p. 69).

Tal relato reforça o apontado por Decca (1987) acerca dos gastos na habitação proletária consumirem uma parcela significativa dos salários das trabalhadoras. Os cortiços eram caracterizados, enquanto moradias coletivas, como um agrupamento de quartos, possuindo mais de um andar, e que davam para uma área de uso comum onde havia os tanques de lavar roupa (Decca, 1987). Em *Parque Industrial*, Patrícia Galvão descreve esse ambiente comum do cortiço:

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. 74).

No fragmento acima, além da descrição da área comum do cortiço, devemos pontuar o detalhe do trabalho doméstico. Antes de conquistarem seu espaço nas fábricas, o ambiente domiciliar era o único local de trabalho das mulheres. A casa, ou o cortiço, no caso, apesar da estrutura degradada, que deveria ser um espaço de descanso para o dia seguinte, é tido como uma extensão da fábrica no sentido dos serviços a serem feitos. Eis a segunda jornada de trabalho da mulher. Não somente o lugar, mas a dona de casa proletária torna-se responsável por todos aqueles que com ela habitam:



Ela vive numa pequena habitação, que tem dois cômodos e mais um cubículo para a cozinha. Suas ocupações são o serviço de limpeza, a lavagem de roupa, as compras, a preparação das refeições, fazendo aquelas de custo mais barato (o ensopado em lugar do assado). Ela mesma faz e conserta as roupas da família: o marido e dois filhos, estes, os únicos sobreviventes dos seis que trouxe ao mundo (Perrot, 2019, p. 115-116).

O contexto das mulheres operárias francesas, tratado por Perrot (2019), é semelhante ao das operárias narradas por Patrícia Galvão. O fragmento anterior, da área comum do amontoado cortiço, onde as mãos das mulheres se esfolam na lavagem das roupas é exemplo dessa semelhança. É o trabalhar estendendo-se para o habitar.

Contudo, não desejamos fincar a discussão apenas no estrutural que compõe o cortiço. O habitar na trama também perpassa pelos sentimentos das personagens, pois é “[...] ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico” (Pallasmaa, 2017, p. 08), ultrapassando os limites físicos é “[...] o modo básico de alguém se relacionar com o mundo” (Pallasmaa, 2017, p. 07). Para além de moradia, também devemos entender o cortiço enquanto lar das operárias, mas não no sentido positivo já conhecido.

O arquiteto Juhani Pallasmaa explica que nem sempre o lar vai carregar em sua essência o aspecto de proteção e aconchego, afirmando que “Além de ser um símbolo de proteção e ordem, o lar também pode se converter na materialização da miséria humana: solidão, rejeição, exploração violência” (Pallasmaa, 2017, p. 20). O caso de Corina e a violência exercida por Florino sobre sua mãe, e toda a vivência das demais personagens dentro do cortiço, são exemplos dessa materialização da miséria humana apontada por Pallasmaa.

Patrícia Galvão também vivenciou mazelas nos ambientes proletários onde habitou. O mais significativo aconteceu quando ela passou a dividir um quarto, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, com uma pedinte de esmoladas. Já é sabido que ela sofreu um grave acidente na fábrica metalúrgica ao tentar erguer uma carga excessiva de peças de metal, ocasionando um desvio no útero. As lembranças do acidente ainda lhe reservavam angústia. O quarto, que deveria ser um lar acolhedor nos dias em que foi afastada do serviço, tornou-se um lugar de impotência:

E fiquei sozinha. Algumas noites foram horríveis e me sentia abandonada. EU, que nunca pensara nas baratas que infestavam meu quarto, sentia-me esmagada por elas. O exército de bichinhos me martirizava e me arrancava lágrimas. A velha chegava à noite, resmungando e espalhando restos de comida pela mesa. Eu me sentia impotente (Galvão, 2020, p. 84).

Ao conhecermos esse momento da vida de Patrícia Galvão e associarmos ao cotidiano das mulheres no cortiço, percebemos o detalhe exposto anteriormente por Jay (1975) sobre o forte envolvimento do escritor na construção da narrativa. O mesmo quarto de cortiço, que foi habitado pelas dores de Patrícia Galvão e pelo sofrimento da velha com as esmoladas adquiridas após a perambulação, pode ter servido de espelho para *Parque Industrial*.

No romance, identificamos esse movimento em que um único quarto abriga múltiplas existências operárias. É comum lermos, como no fragmento abaixo, durante uma conversa no cortiço, famílias que dividem o mesmo espaço. Não há privacidade, o desejo é de apenas ter um lugar fora da rua e possível de ser pago com o mísero salário:

- Que diabo! As crianças têm mesmo que saber. 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).

O lar pode ser entendido como uma moradia individualizada no campo das experiências (Pallasmaa, 2017), mas como as personagens podem viver o cortiço enquanto um lar, lugar de acolhimento e descanso, se, diariamente, são expostas a um cotidiano que não lhes deixa esquecer da situação em que vivem? Se o cortiço apenas exprime para elas as mazelas de sua condição? Em meio à movimentação frenética do habitar amontoado, o sentimento que prevalece é o de exilar-se:

Matilde tem um gato no colo. Dona Catita chega chibante da rua. Traz embrulhos. Otávia aparece no portão. Um grupo de mulheres se aninha em descanso sobre os feixes de lenha, perto dos tanques.  
- A minha Ambrozina está ganhando bem, graças a Deus! É datilógrafa dum doutor. No fim do mês vamos sair deste **buraco** pruma casa decente. Ganha mais do que meu marido. Se ela não precisasse tanto dos vestidos... Mas diz que é assim. A senhora vai ver a capa que ela comprou... (Galvão, 2022, p. 78, grifo nosso).

Quando a mãe de Ambrozina refere-se ao cortiço como um buraco, fica claro o sentimento negativo para com o lugar. Toda essa vivência entre as personagens e o cortiço é um exemplo de envolvimento com lugar, habitar. Um elo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico que Tuan (2012) define como topofilia, mas que, neste caso, podemos entender como topofobia, pois as operárias tinham repulsa pelo cortiço.

Quando vai tratar de familiaridade e afeição, Tuan (2012) explica que para se adquirir amor pelo lugar, ter a consciência do passado é um ponto importante. Além de ser um ambiente que evidencia a precária condição de vida das trabalhadoras, essa afetividade

negativa das personagens com o cortiço também pode ser atrelada a essa ausência de memórias.

Ao referir-se à essência do lar, Pallasmaa enfatiza que: “O lar não é um simples objeto ou um edifício, mas uma condição complexa e difusa, que integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente” (Pallasmaa, 2017, p. 18). Ao atentarmos para a leitura do romance, notamos que as operárias carecem de memórias. Diante da situação experienciada, elas apenas vivem o presente, sem lembranças do ontem e nenhuma perspectiva para o amanhã. O direito à memória lhes foi tirado, a exaustão da fábrica que se estende para o cortiço as faz esquecerem-se de que são seres pensantes.

Entre os diferentes perfis femininos construídos por Patrícia Galvão, apenas uma possui vestígios de memória, capaz de criar fortes elos topofílicos pelo lugar em sua essência: Rosinha Lituana. É a partir dela que compreendemos um sentido de habitar como o tratado pelo filósofo Martin Heidegger, em *Construir, habitar e pensar* (2008a):

Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardado*. O resguardado perpassa o habitar em toda a sua amplitude (Heidegger, 2008a, p. 129, grifo do autor)

Rosinha Lituana, imigrante da Lituânia, enxerga o bairro do Brás como o lugar que acolhe, não apenas ela, como todas as operárias. Inclusive, antes mesmo das personagens, o bairro acolheu Patrícia Galvão e a apresentou ao cenário operário:

Morei no Brás até os dezesseis anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária. A questão social, durante muito tempo, nunca foi examinada com algum interesse. Presenciava manifestações e greves e, se nesse momento tomava partido, era um parti pris sentimental e, se exaltadamente acompanhava os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, à margem de qualquer compreensão ou raciocínio. Aliás, meu egocentrismo era absorvente demais para que eu me impressionasse demasiado com os mais infelizes. Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse ser de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo nem as causas ou razões da luta de classes. [...] nunca supus que me ofertasse, um dia, inteiramente à causa proletária. A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde (Galvão, 2020, p. 16-17).

O cortiço foi cenário de dores e angústias que deixaram Patrícia Galvão vulnerável, mas o Brás, na sua juventude, mostrou que havia um motivo para buscar um ideal. O bairro abrigou e resguardou seus pensamentos militantes essenciais. No romance, percebemos que o Brás é o lar que acolhe as operárias e é onde elas se sentem pertencentes,

mas o fato de Rosinha Lituana ser a única a possuir memória de seu passado faz com que construa uma ligação concreta e, por isso, segue firme nos ideais militantes. Patrícia Galvão e Rosinha Lituana vivem topofilicamente o Brás.

Antes mesmo de ser um bairro operário, o Brás era cercado por chácaras e fazendas. O rural tomava conta de seus limites. As desmemórias de Lourenço Diaféria nos fazem lembrar um Brás onde os enormes muros das fábricas ainda não faziam morada:

Era formado por chácaras, sítios, uma ou outra fazendola. As propriedades, esparsas, eram usadas pelos donos para descanso, repouso, para esfriar a cabeça dos proprietários que não moravam lá, e supondo-se que já tivessem motivos para ficar de cabeça quente. Quem tomava conta dos sítios eram empregados, entre eles escravos. Poucos moradores fixos. Porém, ao mesmo tempo em que o local ficava próximo, o Brás, que no princípio não tinha esse nome nem nome nenhum, era de acesso difícil (Diaféria, 2002, p. 35).

O século XIX levou ao Brás uma nova configuração. As ferrovias e o café começaram a transformar a paisagem do lugar que começou a ser considerado um bairro:

Antes era uma coisa e depois virou outra com a chegada da primeira ferrovia em 1865, a inauguração da São Paulo Railway, conhecida como a Inglesa, fruto do sonho empresarial brasileiro de Irineu Evangelista de Sousa, barão de Mauá. [...] foi construída voltada para o escoamento do café, então o mais valioso produto de exportação brasileiro; ligava o interior paulista ao porto de Santos, e, também naturalmente, tinha de ter o Brás como ponto obrigatório de seu trajeto (Diaféria, 2002, p. 143).

Chegada à industrialização, o bairro novamente vivia mudanças. De chácaras a ferrovias para, então, tornar-se o bairro das sirenes das fábricas. A sonoridade fabril era a melodia diária do operário:

O Brás foi um bairro de sirenes. As sirenes se sobrepunham, soavam ao mesmo tempo, se misturavam, era preciso saber – com o tempo se sabia – qual era a sirene de um, qual era a sirene de outro. Cada fábrica tinha uma sirene. [...] O despertador do operário do Brás era a sirene. Não se vendiam despertadores nas ruas. Despertador para quê, se havia as sirenes. O Brás foi um bairro de sirenes. A sinfonia do Brás era feita de agudos, apitos, silvos, uivos e gemidos (Diaféria, 2002, p. 108).

Assim amanhecia o Brás. A sirene da fábrica marcava o início do dia e “A manhã no Brás se movimentava. A verdureira não pode com o peso da cesta. A bananeira esgoela o seu canto preguiçoso” (Galvão, 2022, p. 67). O dia seguia e as operárias produziam até o sol bater seu ponto e ceder o expediente à luz noturna. Durante a noite, o bairro proletário seguia em movimento. A personagem Otávia percorre pelo Brás noturno e “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). É através dos sons da cidade e do caminhar das personagens (Farsian, 2015) que Patrícia Galvão apresenta-nos o Brás de *Parque Industrial*.

Foi esse mesmo lugar que acolheu e resguardou Rosinha Lituana quando, ainda em sua infância, imigrou. Tal qual o jornalista Lourenço Diaféria e a própria Patrícia Galvão, a personagem construiu suas memórias no bairro operário. É durante sua prisão, resultado de uma manifestação, que Rosinha retorna às memórias de seus primeiros dias no Brás:

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 (Galvão, 2022, p. 84).

Esse movimento de mudança forçado remete-nos ao aspecto de exclusão do lugar. Explanado por Relph (2014), esse aspecto é proveniente da crítica feita ao lugar pela economia política, por nomes como David Harvey e Doreen Massey. Assim, foi percebido que o apego ao lugar também pode ser uma conduta exclusivista. Se habito um lugar e você carrega diferenças se comparado a mim (de gênero, raça, política, renda, etc.), você deve estar fora daqui.

No caso das personagens, a extrema pobreza no pós-guerra tornou inviável a permanência da família de Rosinha na Lituânia. Assim, houve a necessidade de sair do lugar de origem. Por ter emigrado quando criança, as ligações afetivas de Rosinha ainda não estavam totalmente consolidadas em seu país de origem e a única lembrança que carregava era a da evasão obrigada.

O sentido de lar, definido por Relph (2014, p. 24) como “[...] onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, o onde se pertence”, só foi percebido por Rosinha Lituana quando já estava habitando o Brás. Da mesma forma que Patrícia Galvão, a personagem imergiu na luta de classes dentro do bairro e assim foi compreendendo o seu propósito:

Depois, tinham chegado ao Brás, as duas sozinhas. A miséria. As idas inúteis ao Patronato Agrícola, donde um dia um velho as expulsou. Tinha ficado num porão. A mãe morrera. Entrara na fábrica de tecidos com doze anos. A revolta contra os exploradores e assassinos. Compreendera a luta de classes (Galvão, 2022, p. 85).

Apesar de um começo com traumas, como a morte da mãe e a expulsão do primeiro abrigo, o Brás transformou-se em lar para Rosinha Lituana. Para ela, o cortiço possui o mesmo significado negativo sentido pelas demais trabalhadoras: de um teto amontoado onde o corpo repõe as energias para o dia seguinte na fábrica. Entretanto, o Brás é para si o espaço de acolhimento, é onde a movimentação operária flui, onde ela sabe que pertence.

As reuniões com os demais trabalhadores, as greves e manifestações nas praças, o vai e vem entre a fábrica e os cortiços compõem as andanças de Rosinha Lituana e das demais mulheres que lhe acompanham na trama. As raízes de seu lar foram criadas nas idas e vindas pelo Brás. Mas, uma deportação, como punição pelos atos políticos, evoca o sentimento de saudade, pois Relph (2014, p. 24) pontua que “A ausência do lar pode nos levar à saudade.” E novamente ela vivencia a exclusão do lugar:

No interrogatório, comunicam-lhe que vão expulsá-la.  
 - Você é estrangeira!  
 Mas ela não conhece outro país. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil!  
 Sorri numa amargura. Não leva-la para sempre do Brás...  
 Que importa? Ela ouvira dos próprios defensores do presídio social: pobre não tem pátria!  
 Mas, deixar o Brás! Para ir onde? 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. 86-87).

A relação de Rosinha Lituana com o bairro do Brás ultrapassou os limites físicos. Ao ser deportada, sentiu, por algum momento, que lhe arrancavam o seu lugar. Entretanto, ela não somente habita o Brás enquanto lar. Ela é o Brás. Diferente da vez em que saiu da Lituânia, a personagem sabia que o Brás era um lugar para além de demarcações espaciais. Ela o fez lar, no sentido exposto por Relph (2014, p. 29), em que “O lar, e na verdade todo lugar, não é delimitado por limites precisamente definidos, mas, no sentido de ser o foco de intensas experiências, é ao mesmo tempo sem limites.” Seu habitar transcendeu os muros que demarcam as fronteiras do bairro e adentrou o campo da existência. A militância foi o ponto de ligação afetiva entre ela e o lugar que a acolheu desde a infância. Heidegger (2008b), certa vez, afirmou que o homem habita em essência, poeticamente, e nos arriscamos a contar que, no caso de Rosinha Lituana, ela habitou em essência militantemente. A militância era a sua poesia.

Entretanto, existe um abismo. Há no romance o Brás das operárias que, mesmo sem afetos para com o cortiço, possuem afeição pelo bairro e o consideram lar, e existe a cidade da burguesia. Aqui, podemos relacionar Tuan (2012), quando trata das diferentes

experiências no meio ambiente por conta da classe social. A rua, lugar onde as personagens estão em constante movimentação, é múltipla, ela “[...] parece ser um tipo de meio ambiente físico bem específico, mas, na realidade, o seu caráter e uso podem variar enormemente” (Tuan, 2012, p. 240).

Quando passamos pelo romance, percebemos que as classes usufruem do bairro de modos distintos, condizendo com a classe à qual pertencem. Isso tem relação com o que Tuan (2012) afirma:

[...] os ricos estão tão isolados pela sua riqueza, em suas mansões exclusivas, quanto os pobres em suas favelas e guetos étnicos. Os pobres pouco conhecem da metrópole além de seu próprio distrito. Eles são aldeões urbanos, sofrendo muitos dos defeitos da cidade, mas desfrutando de algumas de suas compensadoras amenidades (Tuan, 2012, p. 285-286).

Mesmo tratando do contexto dos bairros norte-americanos, essa afirmação de Yi-Fu Tuan combina com as distintas realidades operárias e burguesas de *Parque Industrial*. As trabalhadoras constroem um elo topofílico com o bairro do Brás por inteiro, enquanto os burgueses, no dia a dia, entendem o bairro somente como ambiente de passagem, de um salão de luxo a outro. Isso nos faz buscar novamente uma afirmativa de Tuan (2012, p. 295):

Para uma pessoa da classe média, o lar pode se estender até o gramado ou jardim pelo qual ele paga imposto, além daí, o espaço é impessoal. Assim que põe o pé na rua, ele se sente em um lugar público que pouco lhe pertence. Para um homem da classe operária é permeável o limite entre a sua casa e o seu meio ambiente imediato. Todos os meios de comunicação entre o morador e o meio ambiente, como as janelas abertas, as janelas fechadas, os corredores e até os muros e o chão servem como ponte entre o interior e o exterior.

Eleonora é a personagem que passa pela porta da grande burguesia, ao se casar com Alfredo. Sendo uma normalista do Brás, desejava o casamento com um homem rico que lhe retirasse do lado menos luxuoso do bairro. De fato, ela consegue: “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 burguesia vivia um Brás paralelo por detrás da porta de ouro:

Lá dentro, na cidade isolada do alto feudalismo brasileiro e no valhacouto que vive do suor destilado pelo Parque Industrial há condes progressistas e reizinhos rurais casados com contrabando da Migdal (Galvão, 2022, p. 36).

Enquanto há mulheres operárias, que, diariamente, estão dentro da penitenciária social e, no pouco tempo do dia que lhes resta, ocupam os tanques do cortiço para complementar a renda, o alto feudalismo vive na bolha de um Brás com luxos, passeios nas boutiques e festas. Patrícia Galvão, através da personagem Eleonora, apresenta a bolha que abriga o Brás burguês:

- Onde vamos, Lolita?  
 - Ao coquetel dos garotos...  
 A garçonnière tem uma porção de preciosidades seculares e futuristas. Móveis e pratas. Tapetes persas e modernos. E sobre um cravo empoeirado, uma vitrolinha fanhosa com líquidos derramados.  
 - Lolita! Viva!  
 - Trouxe gente.  
 - Suco! Somos dois!  
 Embriagam-se e dançam.  
 - 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).

Existe apenas um momento em que burguesia e trabalhadores convivem no mesmo Brás: no carnaval. Patrícia Galvão deixa claro que os desejos são diferentes, já que “A burguesia procura no Brás carne fresca e nova” (Galvão, 2022, p. 40). O bairro transforma-se em uma vitrine na qual as meninas enfeitam-se, em busca de encontrar uma paixão, e os rapazes querem apenas a carne – eis uma objetificação inconsciente. Confetes, máscaras, fantasias e música, o Brás é coberto pelo ‘ópio de cor’:

- Não tem mais papel de seda em nenhuma venda. Já fui no seu Domingos e no seu Fernando. Só se a gente for na avenida.  
 Todas as operárias se pintam. Estragam a cara esfregando papel vermelho e cuspe.  
 - Vamos para a avenida! Anda, gente!  
 - Vou botar pó de arroz na cabeça...  
 - Quer fazer uma vaca pra comprar lança-perfume?  
 - Eu não. O meu bigodinho me dá.  
 Cadeira na rua. Caixotes. Italianas gordas. Comadres escancaradas nas sarjetas. Os colos de aventais azuis de pintas e babados com amendoins. Meninos grandes chupam as mamas de quilo.  
 O confete vai da cabeça pro chão. Do chão pra cabeça.  
 - Olha o bando! Olha o bando! Chiquita!  
 As meninas atiram-se como gatas pegando os rolos de serpentina. Os sexos estão ardendo. Os grilos estrilam nos sinais. Os burgueses passam nos carros concordando que o Brás é bom no carnaval (Galvão, 2022, p. 39-40).



Patrícia Galvão construiu na trama um bairro de múltiplas vivências. Existe o Brás de Rosinha Lituana, de Eleonora, de Corina, das operárias, da burguesia e dos cortiços, cada qual com suas vivências cotidianas, cada qual com seu habitar. O mesmo lugar abriga afetações diversas. Aqui, voltamos às desmemórias de Diaféria:

Tudo bem. Tamanho pode ser apenas um documento. O Brás não é medição de terreno. O Brás são influências. **São sensações.** Até comendo uma espiga de milho crua, dependendo do sentimento com que mastiga, o fulano pode se sentir no Brás, mesmo estando no alto do Pico do Jaraguá. Unções. O Brás é curtir sensações que nem sempre se têm com os pés no chão do bairro (Diaféria, 2002, p. 51, grifo nosso).

É preciso sentir para viver e habitar o Brás. Um lugar único, mas com abismos que separam a massa trabalhadora da classe burguesa. De um lado, a precarização da vida, e, do outro, o luxo, fruto dessa precarização. Para atravessar esse abismo e confrontar o outro lado, as trabalhadoras usam a luta proletária como ponte.

#### **4.3 “Mais custa! O maior é o Brás!”: o lutar das proletárias de Patrícia**

Patrícia Galvão delinea no romance um abismo que existe entre a classe trabalhadora e a burguesa. Essa distância vai além das relações de trabalho, pois contempla a existência de ambas as partes. Exemplo disso é a ilusão da personagem Corina com um possível casamento com o burguês Arnaldo, mesmo sob o alerta de Otávia:

- Corina, você não percebe quem é Arnaldo? Ele não passa de um horrível burguês! Logo se saciará de você! Eles são sempre assim...  
 - Mas nós somos noivos!  
 - Ele nunca se casará com você. Ele não terá coragem de procurar uma esposa fora de sua classe. O que ele faz é só seduzir as pequenas como você, que desconhecem o abismo que nos separa dele (Galvão, 2022, p. 47).

Dentro da maternidade, onde Corina deu à luz, também há uma distância entre as mulheres da classe operária e as da burguesia:

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).

Patrícia Galvão exhibe o abismo entre a maternidade burguesa e a operária. Ambos estão no mesmo espaço físico, mas a classe econômica as divide. Essa recebe todo o zelo e

cuidado, enquanto esta já está ciente de que o trabalho vai apartar as primeiras relações, pois, antes de tudo, é necessário ter renda para sobreviver. Contudo, essas não são as únicas situações em que a escritora explora as divergências entre a classe operária e a burguesa.

Como afirmamos desde o início, *Parque Industrial* enfatiza a luta militante na qual o protagonismo feminino é o centro. Fraccaro (2018) explica que, durante a maior parte do século XX, as mulheres eram mantidas afastadas do mundo sindical. Ela não nega que houve mulheres à frente de organizações populares, mas suas participações eram tidas como casos excepcionais.

A união mulher e política nem sempre foi aceita. Ao discutir o sentido de política, Hannah Arendt (2017, p. 46) pontua que sua tarefa e objetivo “[...] é a garantia da vida no sentido mais amplo. Ela possibilita ao indivíduo buscar seus objetivos, em paz e tranquilidade [...]”. A liberdade, segundo a autora, é o sentido da política.

A mulher é analisada pelo seu temperamento, o que fortalece sua exclusão na vida política. Podem até acreditar que, “Uma mulher é toda medrosa, fraca para a luta e diante das armas. Mas, se for lesada nos direitos de seus leitões, não haverá alma mais sanguinária” (Amitrano, 2020, p. 52).

Isso nos leva à coragem, segundo Arendt (2017), a mais antiga das virtudes políticas. A autora afirma que “[...] só podemos chegar no mundo público comum a todos nós – que, no fundo, é o espaço político – se nos distanciarmos de nossa existência privada e da conexão familiar com a qual nossa vida está ligada” (Arendt, 2017, p. 53). A coragem leva à emancipação de grupos anteriormente afastados da vida política:

Só o fato da emancipação das mulheres e da classe operária, quer dizer de grupos de homens que nunca antes podiam mostrar-se na vida pública, dá um rosto radicalmente novo a todas as questões políticas (Arendt, 2017, p. 75).

De fato, os dois grupos citados, e principalmente as mulheres, precisaram evadir-se da existência privada, enquanto ato de coragem, para ter participação nas movimentações políticas.

Essa breve discussão serviu para entendermos que as mulheres operárias não usufruem das virtudes da política (liberdade e paz) tão facilmente. Para elas, até o momento da emancipação política, apenas a coragem de sair do ambiente privado para o público não foi suficiente.

É exatamente isso que enxergamos na narrativa de *Parque Industrial*: mulheres trabalhadoras que, diariamente, usam de uma coragem constantemente questionada com o

propósito de afastá-las da vida política e mantê-las na passividade. Patrícia Galvão, dessa forma, usa o romance para inverter a situação e explorar uma militância de protagonismo feminino. Rosinha Lituana e Otávia são as personagens mais representativas desse papel ativo das mulheres.

Já vimos que Rosinha Lituana chegou ao Brasil ainda criança e que o Brás foi o lugar que a acolheu. Ainda na infância, conheceu a luta proletária:

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* (Galvão, 2022, p. 85, grifo do autor).

Assim como Rosinha, Patrícia Galvão também teve o momento marcante que a fez começar na vida política. Após a visita de Astrojildo Pereira, um dos membros do PCB, ela imergiu na atividade política, ao lado de Oswald de Andrade, na revista *O Homem do Povo*. A escritora ficou responsável pela coluna *A Mulher do Povo*, na qual redigia críticas às mulheres burguesas e ao feminismo defendido por elas (Galvão, 2020).

No romance, é possível encontrar críticas a esse feminismo quando ela define as mulheres burguesas militantes como “[...] as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” (Galvão, 2022, p. 72). Patrícia Galvão acreditava que todas deveriam fazer parte da luta, principalmente as trabalhadoras. Acreditamos ser esse um dos propósitos da autora: evidenciar o protagonismo ativista em suas personagens operárias.

No decorrer do romance, lemos as principais queixas das operárias e isso nos dá uma dimensão das reivindicações na época:

- Nós não temos tempo de conhecer os nossos filhos!  
Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos. Os que procuraram na união o único meio de satisfazer as suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. Policiais.  
[...] Uma operariuzinha envelhecida grita:  
- 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. Rosinha Lituana e Otávia estão espremidas numa cadeira só. Perto delas um menino pardo escancara os olhos claros. Parece que sente tudo o que falam (Galvão, 2022, p. 27-29).

Esse momento da sessão sindical é um espelho do que todos os operários viviam na época: aumento dos salários, redução da jornada de trabalho e o pagamento de horas extras. Contudo, além dessas situações, as mulheres enfrentavam os constantes abusos dos

superiores nas fábricas (Fraccaro, 2018). A classe trabalhadora tinha várias reivindicações diante de uma condição degradante, que afetava ainda mais as mulheres, visto que seguiam com uma segunda jornada de trabalho dentro de casa:

De toda forma, sem lirismos, a vida do operário, nas fábricas que então despontavam como cogumelos após a chuva, não era fácil. Mulheres e crianças davam duro. Não havia hora do recreio. Respirava-se o ar pesado de chumbo das metalúrgicas e o troar das bateadeiras das tecelagens. Era contra esse suplício que se levantavam os movimentos e se faziam greves (Diaféria, 2002, p. 169).

Em alguns momentos, os dois lados do abismo se entrecruzam nas manifestações proletárias em busca de dignidade. Por alguns minutos, “O carro chique desemboca numa multidão esfomeada que carrega cartazes pela avenida proletária. ‘Queremos pão e trabalho!’ São os desempregados, que em todas as ruas do mundo capitalista manifestam” (Galvão, 2022, p. 34). Inicialmente, podemos pensar que a movimentação das trabalhadoras dá-se apenas nas manifestações e greves, mas, na verdade, existe toda uma educação de classe. Isso é outro ponto interessante abarcado por Patrícia Galvão: as mulheres, além de figuras à frente das organizações, são responsáveis por transmitir o que sabem a fim de educar novos operários para que entendam a sua situação. Na fábrica, os banheiros gravam os desabafos proletários:

As paredes acima do mosaico gravam os desabafos dos operários. Cada canto é um jornal de impropérios contra os patrões, chefes, contramestres e companheiros vendidos. Há nomes feios, desenhos, ensinamentos sociais, datiloscópias (Galvão, 2022 p. 17-18).

Para que os demais trabalhadores possam entender a posição em que estão e, enfim, reivindicar, uma educação proletária faz-se necessária. Rosinha Lituana e Otávia são as principais operárias a transmitir as informações:

Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra. Discutem. Há uma menina calorosa. As outras lhe fazem pergunta. 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 preço 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 arrebe 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).

Com uma pegada panfletária, Patrícia Galvão anuncia o nome do partido no qual atuou durante a maior parte de sua vida política. Além disso, vemos o que Jay (1975) e Farsian (2015) identificaram em romances proletários no que diz respeito à voz do operário e seu dialeto, pois o que ela faz, principalmente nas falas de Rosinha Lituana, é expor que, apesar de compor uma classe explorada e de baixa educação, existe um saber adquirido pelas vivências cotidianas e que ser operário não é sinônimo de um dialeto primitivo. E o principal: as mulheres possuem a capacidade de transmitir as informações no processo de educação proletária.

Em se tratando de educação de classe, Otávia tem papel relevante na trama que envolve Alfredo Rocha. Desde o começo, Alfredo não se sentia à vontade no lado burguês do Brás. O casamento com Eleonora só deixou mais explícito que ele poderia estar no ambiente errado. É por Otávia que ele conhece a luta de classes, mas o primeiro encontro dos dois, durante a entrega dos vestidos de Eleonora, não foi totalmente amigável:

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.

[...] – O que você acha da sua profissão? Está contente?

- Estou.

- Eu sou rico, mas me interesse por sua classe... por você... Ela pensa em Corina. Todo burguês é assim mesmo.

- Não acredita?

- Se acredito... Mas prefiro deixar os vestidos.

- Eu desejaria conversar com você...

- Tenho que trabalhar.

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

- Claro! Somos nós que lhe damos este luxo!

- Você se engana... Este conforto me pesa.

Otávia Levantou-se. Saiu (Galvão, 2022, p. 51-53).

Apesar do primeiro contato não ter ocorrido de uma maneira amigável, Alfredo Rocha sente-se desconfortável em ser um burguês. Ele acredita que não pertence a essa classe social. Foi em uma situação com a presença de Eleonora que ele decidiu mudar de lado e entrar na luta militante:

- Escute Eleonora. Tirei você de uma casa onde ao menos se trabalhava para viver. Você acreditou na comédia da alta-roda. Contaminou-se. Atolou na lama desta

burguesia safardana! Talvez fosse eu o culpado. Talvez não. Você entraria por outra porta. Ou por debaixo do pano! Você nunca se conformaria em trabalhar. E a burguesia hoje mal se defende. Pois fique com ela. Eu saio! (Galvão, 2022, p. 74).

Alfredo Rocha imergiu no contexto operário e passou a trabalhar em uma oficina. Ele dá o seu ‘grande passo anônimo’:

Na oficina estridente, Alfredo dá o grande passo anônimo de sua vida. Veste a blusa escura que sempre romanticamente ambicionara e que agora sua ideologia e a sua situação econômica autorizam e indicam. O fogo vermelho lhe ensopa o corpo de suor laborioso e feliz. Finalmente é um proletário. Deixou para sempre a imundice moral da burguesia (Galvão, 2022, p. 98-99).

Fazendo um novo paralelo com a vida de Patrícia Galvão, podemos deduzir que Alfredo Rocha pode ser uma ideia do próprio Oswald de Andrade, aos olhos da escritora. Em sua autobiografia, lemos sobre o envolvimento do escritor com a agenda política da época.

Ainda seguindo na trama de Alfredo Rocha, após um tempo envolvido com os militantes e um breve relacionamento com Otávia, o movimento proletário, por decisão dela, decide por expulsá-lo:

- Camaradas! O camarada Alfredo está procurando fazer cisão na massa, temos provas. Com sua habilidade, ele está querendo tomar a direção do movimento grevista. É um perigo! Ele pende ao caudilhismo! Precisamos desmascará-lo.... Inutilizá-lo! É trotskista.  
 Otávia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.  
 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. 102-103).

Aqui podemos identificar diferentes elementos frutos da própria vivência de Patrícia Galvão no PCB. O primeiro deles é a luta contra os intelectuais, narrada por ela em sua autobiografia. Desejando afastar qualquer membro de origem não-proletária, o partido começou uma série de expulsões, no começo dos anos de 1930, inclusive, da própria escritora (Galvão, 2020). *Parque Industrial* foi gestado após esse afastamento. Outro detalhe que podemos associar é a total dedicação ao partido. Assim como Otávia, Patrícia Galvão abdicava de tudo pelo partido, tanto que o PCB exigia dela a separação de Oswald de Andrade:

Exigiam a minha separação definitiva de Oswald. Isso significava deixar meu filho. 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).

Independente da total dedicação de Rosinha Lituana, Otávia ou Patrícia Galvão para com o movimento militante, o que acontece é a exigência de seguir o que lhes impõem. Elas seguem sendo consideradas como “[...] corpo ao qual é imposta uma identidade, um lugar já demarcado e próprio no mundo e que é regido por entre paredes labirínticas de certas normas e morais” (Amitrano, 2020, P. 24). Elas não tinham escolha ou espaço para decidirem por si os caminhos, tudo já vinha imposto e sem margens para discussões.

Algumas considerações de Giuliani (2010) acerca das mulheres nos movimentos sindicais entre os anos de 1970 a 1990 também se encaixam no cenário das mulheres em *Parque Industrial*. Quando elas conseguem adentrar um ambiente que, antes, era predominantemente masculino, cria-se uma nova estrutura, uma nova roupagem para a militância. Como Arendt (2017) frisou, a política ganha uma nova face. Novas reflexões são feitas:

Grupos de mulheres conseguem criar um novo estilo de reflexão, de mobilização, de debate frente aos tradicionais parâmetros da cultura sindical. Conseguem também, aos poucos, penetrar nos vértices das estruturas de representação tradicionalmente ocupados por homens, nas diretorias das organizações sindicais, partidos políticos, associações, comitês, etc. (Giuliani, 2010, p. 645).

Patrícia Galvão sentiu o quão difícil era estar inserida em um contexto em que a figura masculina era dominante e ouvida. Ela sabia que o caminho político que seguia era mais tortuoso:

Quando a gente julga não estar ainda completamente degenerada, quando se dá ainda importância a toda essa série de conceitos inventados pelos homens, mas tão repetidos que acreditamos neles como verdades eternas – lealdade, verdade, sinceridade, honra. E do outro lado, infâmia, vergonha...  
Escrava da ética estabelecida, hoje sou de outra, a que estabeleci posteriormente (Galvão, 2020, p. 97).

Ela tinha um único desejo desde o momento em que adentrou na luta pelo proletariado, o de “Gritar aos quatro cantos a **minha decisão, a minha opinião.**” Mas, ao ser membro do Comitê Fantasma do PCB, era apenas “[...] obrigada à dissimulação, à intriga, ao fingimento, a toda espécie de maquiavelismo repugnante...” (Galvão, 2020, p. 97, grifo

nosso). Ela pôde não ter gritado o suficiente enquanto esteve no partido, mas Otávia tornou-se a sua porta-voz no romance.

Em uma greve, os tecelões “[...] espumam de ódio proletariado. As fileiras pobres se engrossam numa manifestação inesperada diante da fábrica” (Galvão, 2022, p. 79). O Brás ferve no lado proletário, enquanto a burguesia lota o Teatro Colombo, “Mas a massa que não vai ao cinema se atropela no largo, em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam”. O grande coletivo segue, quer chamar a atenção dos que luxam às custas do suor derramado pela massa. Então os “Cartazes rubros incitam a revolta. Línguas atrapalhadas, mas ardentes, se misturam nos discursos. O Brás acorda. A revolta é alegre. A greve, é uma festa” (Galvão, 2022, p. 80). É chegado o momento de ela falar, Otávia convoca as mulheres, a força necessária:

- Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio dessa 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 nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio e última gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo! Nós, à noite, nem força temos para acalentar nossas crianças, que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro, ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas. Não devemos enfraquecer a greve com nossos lamentos! 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! Mas não será por isso que haveremos de ser escravas a vida inteira! A camarada Júlia está fazendo inconscientemente uma obra policial! Está traíndo seus companheiros e a sua classe! A burguesia tem para se defender os seus lacaios armados! Se nós mesmos não defendermos as nossas reivindicações, quem correrá em nosso auxílio? (Galvão, 2022, p. 81).

Impulsionada pela atitude de Júlia de não apoiar a greve das operárias em conjunto com a greve dos operários da fábrica, a fala de Otávia apresenta as dores vividas pelas mulheres no Brás de *Parque Industrial*, mas também lembra que delas vem a força necessária para que a classe trabalhadora consiga alcançar os direitos exigidos. Elas são parte desse movimento, são seres que precisam e devem agir. As palavras de Otávia ecoam entre as mulheres que a escutam e passam a entender a proletarização. Matilde, despedida da fábrica após recusar deitar-se com o dono, foi uma das principais personagens a apresentar uma evolução, saindo do total desconhecimento para uma consciência acerca da sua condição. Em carta direcionada à Otávia, ela comenta:

É uma coisa fatal. É impossível que os proletários não se revoltem. Agora é que eu senti toda a injustiça, toda a iniquidade, toda a infâmia do regime capitalista. Só tenho uma coisa a fazer. Lutar encarniçadamente contra esses patifes da burguesia. Lutar ao lado dos meus camaradas de escravidão (Galvão, 2022, p. 97).



Depois da deportação de Rosinha Lituana, a proletarização de Matilde, a entrada e saída de Alfredo Rocha do movimento e a constante dedicação de Otávia para fortalecer a participação das mulheres, somos levados ao grande comício no Largo da Concórdia. O clima não começa agradável: “Os soldados erguem os uniformes e balançam as espadas sobre cavalos de crise, enferrujados, comidos de carrapatos. Alguns se embriagaram com permissão superior e caracoleiam”. A ação policial se encorpa e eles “Têm a ordem de pisar e matar o proletariado irreduzível. Marcham em pelotão na direção do largo da Concórdia, pela noite que começa” (Galvão, 2022, p. 105).

A agitação inicia e os policiais partem para a massa que se aglomera. Um deles exclama “- Minha mulher está aí. Vê quem vamos pisar! São nossas mulheres! Nossos filhos! Nossos irmãos!” (Galvão, 2022, p. 106). Todos fazem parte do mesmo grupo explorado. A movimentação continua:

Um atropelo de recuo. Uma garota trágica desaba em vertigens históricas. O pelotão divide e cerca lentamente a massa inquieta. Mas os investigadores policiais invisíveis penetram na multidão e se aproximam do gigante negro que incita à luta, do coreto central, camisa sem mangas. Ao seu lado, um proletariado que tem no peito cicatrizes de chibata detém a bandeira vermelha (Galvão, 2022, p. 106).

Mas o comício é interrompido e o proletário que detém a bandeira é derrubado pelas armas dos soldados:

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada. Grita 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).

Acreditamos que esse momento do romance faz alusão em que Herculano, homem que esteve ao lado de Patrícia Galvão quando ela se filiou ao partido, morreu em seus braços, depois de ser atingido por um tiro. Ela narra:

Senti depois a mão de Herculano me arrastar violentamente. Depois o colosso negro tombando: levava um tiro nas costas. Pouca gente, então, na praça. O último policial sumindo na esquina. Herculano com a cabeça em meus joelhos. Depois, sentou-se, olhou-me, dizendo: ‘Agora está começando a doer um pouquinho...’. Depois, as suas últimas palavras: ‘Continue o comício! Continue o comício!’. Andou até o automóvel, não havia mais Herculano” (Galvão, 2020, p. 60).

Mesmo Herculano e o operário retratado do romance clamando para que prossigam na luta independentemente de qualquer coisa, ainda haverá aqueles que permanecerão alienados e passivos em sua condição. Corina é a mulher que configura essa

situação. Diante de uma vida em constante degradação, ela, ao lado de Pepe, encerra o romance: “Os dois agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (Galvão, 2022, p. 111).

Patrícia Galvão ecoou vozes femininas sobre uma classe que vivencia uma aprendizagem ininterrupta para compreender a condição em que vivem. Rosinha Lituana e Otávia foram personagens que apresentaram um lutar para além das greves. Foram figuras que, no processo do diálogo e de uma educação de classe, elucidaram mulheres como Matilde, operária que passou por toda uma educação de classe até entender a proletarização e as precárias condições a que era submetida. Mesmo sabendo que “É fatal para uma mulher dedicar o mínimo esforço a qualquer luto, defender mesmo que com justiça a causa que for falar conscientemente como mulher em qualquer situação” (Woolf, 2014, 146), Patrícia Galvão conseguiu soltar o grito preso em sua garganta sobre a condição feminina operária, por meio de suas personagens.

---

## Um caminho trilhado para novas possibilidades

---



Patrícia Galvão em Santos nos anos de 1920

---

<sup>9</sup> Imagem disponível em: <http://www.pagu.com.br/imagens-de-pagu/>. Acesso em: 05 jul. 2023.

## 5 UM CAMINHO TRILHADO PARA NOVAS POSSIBILIDADES

A *geografia literária das indústrias*, elaborada a partir da obra de Patrícia Galvão, evidenciou as subjetividades existentes no fenômeno industrial e possibilitou tratarmos de temas já conhecidos da geografia, fazendo uso de novas perspectivas, como a literária. Ao direcionarmos nosso olhar para as mulheres, essas subjetividades tornam-se singulares e se intensificam. Certamente, as possibilidades de leitura da vida e da obra de Patrícia Galvão não acabam por aqui. Acreditamos que tanto *Parque Industrial*, como a própria escritora permitem novos trajetos geoliterários.

Nos anos de 1970, em *O Riso da Medusa* (2022), a ensaísta Hélène Cixous, fez um chamado para que as mulheres se inscrevessem em suas produções, que retornassem para a escrita que lhes foi retirada tão brutalmente. A escrita de mulheres resguarda terras incógnitas. Exploramos *Parque Industrial* e as suas operárias, mas ainda existem outras narrativas que contam da experiência feminina.

As mulheres tornaram a literatura como um lugar para ser. Se antes suas existências eram narradas por mãos masculinas, hoje elas tornaram-se as protagonistas de suas próprias narrativas. Souza (2023), com o artigo intitulado *(Geo)experiências femininas na literatura*, nos apresenta parte desse novo cenário da literatura de mulheres e o quanto a literatura reafirma suas existências.

Para além do cânone, o fazer literário chegou aos espaços antes marginalizados. As periferias e suas diversas coletivas de escritoras estão mudando o cenário literário. Se Patrícia Galvão, nos anos de 1930, teve de usar um pseudônimo para não associarem a sua obra a ela, hoje temos um contexto em que as escritoras fazem questão de estampar seus nomes e ecoar sua autoria nos textos.

Como exemplo, Souza (2023) apresenta a coletiva BaRRósas. Fundada em 2020, a coletiva é formada por um grupo de poetas do bairro Barroso (periferia da cidade de Fortaleza – CE): Anna Silva, Bruna Sonast, Fernanda Teixeira, Gessica Gomes, Hevila Coelho, Karyla Freitas, Lais Eutália, Lúcia Viana, Ruth Lima, Sablina Cavalcante e Syna. A coletiva tem como principal objetivo dar visibilidade a literatura e toda e qualquer arte produzida pelas mulheres. O ano de 2021 foi o que marcou a publicação da coletânea *BaRRósas: Memória e Poesia* (2021), com um compilado das produções de todas as poetas da coletiva.

Além da BaRRósas podemos citar a PRETARAU – Sarau das Pretas, uma coletiva de mulheres poetas e slamers pretas de Fortaleza que expressam, via literatura, sua

resistência à própria existência e, a Elaspoeamas – escritas periféricas que buscam incentivar mulheres da periferia a ler e a escrever os vários gêneros literários, como também promover reflexões acerca do papel das mulheres nos saraus, na literatura periférica e no cenário artístico geral das periferias (Alencar, 2021).

Esses grupos de escritoras deixam claro que ninguém mais tomará o papel e a caneta de suas mãos. Elas desejam incomodar aqueles que por um longo tempo impediram sua atuação artística. Sua literatura não vem para agradar, ela questiona, indaga, incomoda. O que na época de Patrícia Galvão pode ser tido como uma literatura polêmica – a de expor as reais condições de vida das mulheres – hoje é o principal tema dos escritos destas poetisas.

A corporeidade aparece com mais força em sua escrita. Elas escrevem com e sobre seus corpos atuantes no espaço. Corpo esse que, como afirma a geógrafa urbana feminista Leslie Kern, em *A cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens* (2021), é o próprio lugar da experiência. Podemos pensar sua literatura então como palavra-corpo ou corpo-palavra.

Os saraus e slams são claros exemplos de como as mulheres atualmente performam sua literatura. O primeiro é entendido como uma reunião de artistas que expressam suas ideias, sentimentos, e toda arte que produzem. Além disso, os saraus são espaços políticos e de cidadania, pois proporcionam reflexões e discussões sobre as diversas demandas sociais (Silva; Radic; Silva; Fonseca, 2017). Nos saraus assistimos a palavra ganhar movimento a partir dos corpos das poetisas e suas performances. Também é nos saraus onde elas reivindicam os direitos acerca de sua existência enquanto mulheres.

Já o slam é uma batalha de poesia falada. Todos os que participam, devem declamar poemas autorais e inéditos em três minutos, sem o uso de adereços (Freitas, 2020). É a literatura que sai do ambiente estritamente acadêmico e canônico rumo às camadas urbanas periféricas. Assim como os saraus, os slams transformam o escrito no movimento do declamado.

Tanto saraus quanto slams, promovem a difusão da literatura de mulheres das camadas mais periféricas, assim como servem de incentivo para que novas escritoras surjam. Além do mais, as coletivas se tornam uma rede de apoio para todas aquelas que decidirem seguir o caminho literário.

O curioso, mas também problemático, é que muitos dos elementos trabalhados por Patrícia Galvão em *Parque Industrial* ainda são pertinentes para as composições literárias femininas: a solidão e dificuldades da maternidade; o peso da moral na condição das mulheres; a trajetória de vida tradicional imposta às mulheres que se resume em: nascer –

crescer – casar – ter filhos; os estigmas acerca de determinadas profissões, como a prostituição; a constante objetificação e sexualização dos corpos femininos; o domínio do patriarcado; a condição de submissão e violência sofridas por mulheres negras, entre outros. 90 anos separam a obra de Patrícia Galvão do atual cenário de escritoras e as pautas ainda seguem próximas.

Contudo, podemos apontar que as mulheres encontraram na coletividade o chão necessário para se manterem firmes na criação literária. As dores narradas e declamadas podem vir a ser menos doloridas se existirem outras ao redor que forneçam acolhimento. Podemos dizer que em 1933, ao publicar *Parque Industrial*, Patrícia Galvão poderia estar sozinha diante do impacto causado pela sua obra, mas com certeza hoje ela teria nesses coletivos de mulheres o apoio necessário.

Mas a literatura de mulheres não precisa ser somente dor. Sua existência perpassa por outros sentimentos como o próprio amor. Para além de narrar as condições que dificultam a ascensão ou a permanência das mulheres no mundo, as poetisas também declamam o amor. Vimos em *Parque Industrial* o desejo de amar, mas sua condição e luta por direitos se sobressaía. Não podemos dizer que tais pontos foram superados, mas hoje as escritoras também evocam poemas que exprimem o amor sentido e desejado pelas mulheres. Como exemplo temos o poema *Feroz*, da poeta Bruna Sonast, publicado em seu livro *Mal dito coração: poesia* (2021):

**Feroz**

escrever, para ouvir minha própria voz dizer  
que tudo segue bem  
em cada salto sincero  
e solitário  
que escolhemos dar

ninguém nos leva  
ninguém nos devora  
como fera que escapa de todas as armadilhas  
com a esperteza de uma onça que não se  
deixa capturar

seguir firme  
rasgando o rio bem no meio

e

escrevendo poemas de amor (Sonast, 2021, p. 93).

Escrever e amar são os sentimentos narrados pela poeta. Isso é o que elas também desejam espalhar: apesar de uma existência calcada em medos e dores que constantemente são

transcritos para que não caiam no esquecimento, a mulher também ama. Em meio a uma condição de existência circundada por desafios e medos, as escritoras enxergam fendas que resguardam os sentimentos leves e doces de uma vida que poderia ser somente amarga.

Elas enxergam a escrita enquanto permanência, um ato de ser-no-mundo. Seu desejo não é o de escrever apenas para outras mulheres, eles escrevem para todos aqueles que se permitirem adentrar na sua literatura. As escritoras desejam justamente que sua literatura ultrapasse os muros que anteriormente impediam a sua criação.

O chamado de Hélène Cixous, as coletivas de escritoras, os saraus e os slams, nos levam a pensar outras possibilidades acerca da escrita de mulheres. Diferente da época em que viveu Patrícia Galvão, atualmente, é possível encontrar uma cena literária cuja participação de mulheres é fortalecida. Lemos obras em que encontramos corpos femininos transcritos, corpos de mulheres no espaço e sendo espaço. Ainda não é o ideal, mas é um movimento em ascensão. A literatura está chegando aos múltiplos corpos femininos e as suas narrativas podem trazer novas experiências a serem desveladas pela geografia literária.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Claudiana Nogueira de. “A escritura a escrevivência a invenção a poema”: performances e decolonialidades nas gramáticas culturais das coletivas de poetas periféricas. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 60, n. 3, p. 612–625, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8666550>. Acesso em: 21 out. 2023.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMITRANO, Georgia. **Querendo ou podendo ser Lilith: mulher um ser-outro**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. *E-Book*.
- ARENDDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos. *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).
- BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 55-66, jun. 1998. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6316>. Acesso em: 09 abr. 2022
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato (Org.); ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Literatura, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. Uma história do romance brasileiro de 30. 2001. 4v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1590848>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAVALCANTE, Tiago Vieira. **Geografia Literária em Rachel de Queiroz**. Fortaleza: Edições UFC, 2019.
- CAVALCANTE, T. V. Por uma geografia literária: De leituras do espaço e espaços de leitura. **Revista da ANPEGE**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 191–201, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/12100>. Acesso em: 09 maio 2022.
- CAVALCANTE, Tiago Vieira; SILVA, Cristina Maria da. **Rachel, Rachéis: travessias entre saberes**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2022.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.



COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. **Gragoatá**, Niterói, n. 33, p. 17-31, sem. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33006>. Acesso em: 04 maio 2022.

COLLOT, Michel. Entrevista: Michel Collot. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 454-459, jul-dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/kKrzhrDqhfK8PvdFH37LrDB/?lang=pt>. Acesso em: 21 maio 2022.

CRESSWELL, Tim. Beyond geopoetics: for hybrid texts. **Dialogues In Human Geography**, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 36-39, jan. 2021. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2043820620986399>. Acesso em: 11 maio 2023.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A vida fora das fábricas**: cotidiano operário em São Paulo 1920-1934. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DIAFÉRIA, Lourenço. **Brás**: sotaques e desmemórias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

FARSIAN, Mohammad Reza. La Ville industrielle et le romandu XIXe siècle. **Recherches En Langue Et Littérature Françaises**, S.L, v. 9, n. 16, p. 105-121, dez. 2015. Disponível em: [https://france.tabrizu.ac.ir/article\\_4456.html](https://france.tabrizu.ac.ir/article_4456.html). Acesso em: 05 ago. 2022.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel; MORAES, Cláudia Letícia Gonçalves; COSTA, Janete de Jesus Serra. O entrelaçamento de fios entre a geografia e a literatura: a construção de um saber múltiplo. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 4, n. 6, p. 185-193, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5322>. Acesso em: 09 abr. 2022.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. In: GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 07-12.

FERNANDES, Felipe Moura. Uma imagem da produção em Geografia e Literatura no Brasil. **Revista da ANPEGE**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 377-404, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/13012>. Acesso em: 23 jun. 2022.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003

FRACCARO, Glaucia. **Os direitos das mulheres**: feminismo e trabalho no brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: Fgv Editora, 2018.

FREITAS, Daniela Silva de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 59, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317>. Acesso em: 21 out. 2023.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu - Patrícia Galvão**: livre na imaginação, no espaço e no tempo. 5ª ed. rev. ampl. - Santos (SP): Ed. UNISANTA - Universidade Santa Cecília, 1999.

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

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

GIULANI, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 640-668.

GUEDES, Thelma. **Pagu**: literatura e revolução: um estudo sobre o romance parque industrial. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008a. p. 125-141.

HEIDEGGER, Martin. "...Poeticamente o homem habita..." In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008b. p. 165-181.

HIGA, Larissa Satico Ribeiro. **Estética e política**: leituras de "parque industrial" e "a famosa revista". 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/844302>. Acesso em: 04 maio 2022.

HOLZER, Werther. **A Geografia Humanista**: sua trajetória 1950-1990. Londrina: Eduel, 2016.

JATOBÁ, Roniwalter. **No chão da fábrica**: contos e novelas. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

JAY, L J. The Black Country of Francis Brett Young. **Transactions Of The Institute Of British Geographers**, Londres, v. 01, n. 66, p. 51-72, nov. 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/621621>. Acesso em: 05 ago. 2022.

JURANDIR, Dalcídio. **Linha do Parque**. São Paulo: Instituto Caio Prado Jr., 2021.

KERN, Leslie. **Cidade Feminista**: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LACERDA, Catarina Nunes de Amorim; SOARES, Danielle da Costa; NASCIMENTO, Caroline Veras do. O fenômeno do adoecer no ambiente de trabalho: uma relação entre fenomenologia-existencial e psicossomática. In: Anais da VII Mostra de Pesquisa em Ciência e Tecnologia DeVry Brasil. Anais... BELÉM, CARUARU, FORTALEZA, JOÃO PESSOA, MANAUS, RECIFE, SALVADOR, SÃO LUÍS, SÃO PAULO, TERESINA: DEVRY BRASIL, 2016. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/viimostradevry/29947-o-fenomeno-do-adoecer-no-ambiente-de-trabalho--uma-relacao-entre-fenomenologia-existencial-e-psicossomatica/>. Acesso em: 19 abr. 2023

LEAL, Tânia; PEREIRA, Marcos Torres. As mulheres modernas de Pagu em Parque industrial. **Letras Escreve**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 185-192, jan. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/5556>. Acesso em: 04 abr. 2022.

LIMA, Ivete Braga de. **Reflexões fenomenológicas sobre o sofrimento em relação ao trabalho**. 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19462>. Acesso em: 19 abr. 2023.

LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 de dezembro de 1917. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,leia-o-texto-de-monteiro-lobato-contr-aanita-malfatti-em-1917,70003974798,0.htm>. Acesso em: 26 abr. 2022

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

MARANDOLA, Janaina A. M. Silva. O geógrafo e o romance: aproximações com a cidade. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 31, n. 1, p. 61-81, abr. 2006. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/1340>. Acesso em: 26 abr. 2022

MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Do sonho à memória: Livia de Oliveira e a geografia humanista no Brasil. **Geografia**, Londrina, v. 12, n. 2, p. 5-19, dez. 2003. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/view/6668>. Acesso em: 23 jun. 2022.

MARANDOLA JR, Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Geograficidade e espacialidade na literatura. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 3, n. 34, p. 487-508, dez. 2009. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/4795>. Acesso em: 09 abr. 2022.

OLANDA, Diva Aparecida Machado; ALMEIDA, Maria Geralda de. A geografia e a literatura: uma reflexão. **Geosul**, Florianópolis, v. 23, n. 46, p. 7-32, dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/2177-5230.2008v23n46p7>. Acesso em: 09 abr. 2022.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 03-16.

PAES, José Paulo. Epopéia e Miséria Humana. In: BOSI, Ecléa (org.). **Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 13-19.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PERES, Carlos Roberto Cardoso. **Linha do Parque, de Dalcídio Jurandir**: romance histórico, social e proletário (a gênese do movimento operário no extremo sul do Brasil). 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Fundação Universidade Federal do Rio

Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2577>. Acesso em: 06 set. 2022.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019

POCOCK, D. C. D. Place and the novelist. Transactions of the Institute of British Geographers, v. 6, n. 3, p. 337-347, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/622292>. Acesso em: 09 abr. 2022.

PRATA, Ranulpho. **Navios Iluminados**. São Paulo: Scritta, 1996.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 578-606.

RELPH, Edward C. An inquiry in to the relations between phenomenology and geography. **Canadian Geographer**, Montreal, v. 14, n. 03 p. 193-201, 1970. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1541-0064.1970.tb01567.x>. Acesso em: 09 abr. 2022.

RELPH, Edward C. As bases fenomenológicas da Geografia. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 04, n. 07 p. 1-25, 1979. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14763>. Acesso em: 09 abr. 2022.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 17-32.

SILVA, Fransuelen Geremias; RADIC, Leila Maria Ribeiro; SILVA, Maria Gomes Da.; FONSECA, Paulo Marcus Oliveira. Saraus contemporâneos: a importância dos saraus como espaço político de socialização. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 29, p. 150-167, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14374>. Acesso em: 21 out. 2023

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 362-400.

SONAST, Bruna. **Mal dito coração: poemas**. Recife: Selo Mirada, 2022. *E-Book*.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de; ALMEIRA, Maria Geralda de. (Re)ver o mundo para ler o espaço: existência e (auto)conhecimento na geografia humanista. **GEOgraphia**, Niterói, v. 23, n. 51, p. 01-15, jul. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/14358>. Acesso em: 04 maio 2022.

SOUZA, Beatriz Santos de.; CAVALCANTE, Tiago Vieira. Geografia literária em Parque Industrial de Patrícia Galvão. *Caminhos de Geografia, [S. l.]*, v. 23, n. 86, p. 54-70, 2022. DOI: 10.14393/RCG238658087. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/58087>. Acesso em: 16 out. 2022.

SOUSA, Beatriz Santos de. (Geo)experiências femininas na literatura. **Cadernos do PET Filosofia**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 80-92, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/pet/article/view/4469> Acesso em: 21 out. 2023.

SZNELWAR, Laerte Idal; UCHIDA, Seiji; LANCMAN, Selma. A subjetividade no trabalho em questão. **Tempo Social**, S.L., v. 23, n. 1, p. 11-30, jan. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12650>. Acesso em: 19 abr. 2023.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tra. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

WEIL, Simone. Diário da Fábrica. In: BOSI, Ecléa (org.). **Simone Weil**: a condição operária e outros estudos sobre a opressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a. p. 89-114.

WEIL, Simone. O Mistério da Fábrica. In: BOSI, Ecléa (org.). **Simone Weil**: a condição operária e outros estudos sobre a opressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b. p. 115-117.

WEIL, Simone. A Racionalização. In: BOSI, Ecléa (org.). **Simone Weil**: a condição operária e outros estudos sobre a opressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996c. p. 135-154.

WEIL, Simone. O Desenraizamento Operário. In: BOSI, Ecléa (org.). **Simone Weil**: a condição operária e outros estudos sobre a opressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996d. p. 413-440.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre [RS]: L&PM POCKET, 2019a.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo [SP]: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019b.

WHITE, Claire. Labour of Love: george sand's la ville noire and émile zola's travail. **The Modern Language Review**, S.L., v. 106, n. 03, p. 697-708, jul. 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.106.3.0697>. Acesso em: 02 ago. 2022.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na Geografia. **Geograficidade**, Niterói, v. 4, n. 2, p. 4-18, Inverno 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12896>. Acesso em: 03 jun. 2022