

Parque Industrial, o romance proletário de Pagu

Eurídice Figueiredo*

Resumo: Este artigo pretende mostrar que Parque industrial não é uma narrativa linear, tem cenas que compõem um mosaico da vida operária, da opressão de classe, das lutas sindicais, da visão marxista da mais valia, das agressões sexuais e das dificuldades que afetam, sobretudo, as mulheres. Apesar de se inserir no realismo social dos anos 1930, tem um ponto de vista feminista e, em termos formais, era modernista, fragmentário, em diálogo com a estética cubista e com o futurismo. Como Pagu abordava questões que afetavam, em especial, as mulheres operárias, como prostituição, sexualidade, promiscuidade, não obteve a aprovação do Partido.

Palavras-chave: Pagu; Parque Industrial; São Paulo; Feminismo interseccional.

Industrial Park, Pagu's proletarian novel

Abstract: This article aims to show that "Parque Industrial" is not a linear narrative; it consists of scenes that compose a mosaic of working-class life, class oppression, labor struggles, the Marxist view of surplus value, sexual assaults, and the difficulties that affect women, especially. Despite fitting into the social realism of the 1930s, it has a feminist point of view and, in formal terms, it was modernist, fragmented, in dialogue with Cubist aesthetics and futurism. Since Pagu addressed issues that affected women workers, such as prostitution, sexuality, promiscuity, it did not receive approval from the Party.

Keywords: Pagu; Industrial Park; São Paulo; Intersectional Feminism.

Pagu se iniciou na literatura e na militância política muito cedo, tendo participado da revista da antropofagia 2ª denteção, ao lado de seu marido, Oswald de Andrade, e ingressado no Partido Comunista em 1931; escreveu na seção “Mulher do povo”, do jornal *O homem do povo*, semanário combativo criado pelo casal, que teve oito números e foi empastelado por estudantes de Direito. *Parque industrial*, romance proletário, escrito em 1932 por Patrícia Galvão (1910-1962), mais conhecida pelo apelido de Pagu, foi publicado em janeiro de 1933, a expensas de Oswald de Andrade, segundo testemunho de seu filho Rudá (CAMPOS, 1982, p. 102). No momento em que escreveu o romance já tivera

participação no movimento operário, assistira ao assassinato do operário Herculano de Souza, em Santos, e fora presa. Após sua prisão, o Partido obrigou-a a fazer autocrítica, considerando-a uma agitadora individual, sensacionalista e inexperiente. Escreveu o romance pensando obter o beneplácito do Partido, porém a direção forçou-a a adotar um pseudônimo; *Parque industrial* foi assinado com o *nom de plume* de Mara Lobo.

Parque industrial não é uma narrativa linear, tem cenas que compõem um mosaico da vida operária, da opressão de classe, das lutas sindicais, da visão marxista da mais valia, das agressões sexuais e das dificuldades que afetam, sobretudo, as mulheres. A capa, provavelmente desenhada pela autora, tem uma “estilização cubista de uma fábrica, com os títulos ‘art déco’ recortados a mão sobre o fundo preto e branco”, com o subtítulo “romance proletário” (CAMPOS, 1982, p.102). Campos também informa que a diagramação era arejada de brancos e com titulação em caixa baixa, em tipos da família Kabel, a mesma utilizada no romance *Serafim Ponte Grande* de Oswald, publicado no mesmo ano. A arte da capa na edição atual é similar à da edição original.

O romance se passa no Brás, bairro operário de São Paulo. As personagens centrais, que trabalham na indústria têxtil, são: Otávia, uma sindicalista que desenvolve um trabalho político (que poderia ser considerada o *alter ego* de Pagu), Rosinha Lituana (provavelmente, homenagem a Rosa de Luxemburgo), uma imigrante que é presa e, em seguida, deportada, e Corina, uma mulata que é seduzida por um rapaz rico que lhe promete casamento e a abandona grávida¹. Otávia lhe diz: “Ele nunca se casará com você. Ele nunca terá a 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). Corina é o elo mais fraco dessa corrente de operárias: demitida, expulsa de casa, é levada a se prostituir, fica doente, o filho morre logo após o parto, é presa e acaba como *lumpen* na companhia de Pepe. O romance assinala tanto a sedução irresponsável que leva à perdição da ingênua operária como o assédio sexual no trabalho: Matilde é demitida porque se recusou a ir ao quarto do chefe.

Otávia explica a suas companheiras de fábrica o que é o fascismo, defende os ideais

¹ Esse tema da moça desonrada que acaba na prostituição já havia sido tratado por Ercília Nogueira Cobra alguns anos antes, em *Virgindade anti-higiênica* (1924) e *Virgindade inútil* (1927); ele aparece também em *Cacau*, de Jorge Amado, publicado em 1933.

do Partido Comunista; elas se reúnem no sindicato, os policiais sabotam os oradores, fazem barulho. Os operários fazem greve, as mulheres temem que seus maridos percam o emprego e, por isso, fazem um papel contrarrevolucionário. “Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos pela greve e pela liberdade de nossos presos! Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios armados!” (GALVÃO, 2022, p.82). Otávia é presa, passa seis meses na colônia de presos políticos de Dois rios, na Ilha Grande. Sai quase tísica.

As operárias, costureiras, telefonistas, empregadinhas do comércio, todas pobres, ao final do dia se recolhem para “seus cortiços, na imensa cidade proletária, o Brás” (GALVÃO, 2022, p.24). Nesses pardieiros, existe a maior promiscuidade já que adultos e crianças vivem no mesmo cômodo. “Só rico é que pode ter vergonha porque cada um tem seu quarto” (GALVÃO, 2022, p.76). A luta de classes se explicita:

Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço.
- Isso tudo é tirado de nós. O nosso suor se transforma diariamente no champanhe que eles jogam fora! (GALVÃO, 2022, p.29).

No capítulo “Casas de parir”, percebe-se a diferença de classe social: os filhos das mulheres ricas ficam com elas, são protegidos, enquanto os filhos das mulheres pobres são separados, preparando-os para o que os espera no futuro. Além das três personagens femininas, o único personagem masculino de destaque é Alfredo Rocha, cuja inspiração viria de Oswald, o burguês de esquerda que quer abandonar sua classe social de origem para viver com os proletários. Alfredo Rocha namora Eleonora, moça de boa família; o pai ganha bem na repartição, a mãe sonha com um bom casamento para a filha: “Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas. – Enquanto Nora não se casar, eu não sossego. Uma preta ajuda o serviço da casa” (GALVÃO, 2022, p.35). Após o casamento, enquanto Eleonora está maravilhada com a riqueza, Alfredo Rocha se decepciona com a mulher, que não tem nenhum espírito crítico, o que o faz procurar a companhia de Otávia, a militante sindicalista que se torna sua companheira.

Kenneth D. Jackson (apud Campos, 1982, p.287) aponta os aspectos inovadores de *Parque industrial* quanto à sua estrutura, ao tema e à linguagem. No panorama do realismo social dos anos 1930, ele tratava da questão fabril na sociedade paulistana, tinha um ponto

de vista feminista e, em termos formais, era modernista, fragmentário. Em algumas passagens podemos ver o simultaneísmo (que seria o equivalente literário do cubismo na arte visual), como no poema “Zona”, de Apollinaire, (do livro *Alcoóis*).

Te cansaste afinal desta vida anciã
 Pastora ó torre Eiffel teu rebanho de pontos bale esta manhã
 Já viveste demais na Antiguidade dos gregos e romanos
 Aqui até os automóveis têm um ar de muitos anos
 Só a religião permaneceu nova a religião
 Permaneceu simples como os hangares do campo de aviação
 [...]
 Lê prospectos catálogos cartazes cantando alto seus versos
 Eis a poesia da manhã e para a prosa há os jornais
 Os folhetins baratos cheios de aventuras policiais
 Retratos de figurões e mil fatos diversos
 A rua cujo nome esqueço e donde vim
 Esta manhã nova e limpa de sol era um clarim
 Operários patrões estenógrafas belas
 [...]
 É o belo lírio que cada um de nós carrega
 É a tocha de cabelos ruivos que o vento não encerra
 É o filho da dolorosa mãe pálido e rubente
 É a árvore sempre densa de orações constantes
 É a duplo esteio de honra e eternidade
 É a estrela de seis pontas
 É Deus que morre na sexta e domingo ressuscita
 É Cristo que sobe onde aviador nenhum se aventura
 Ele é o recordista do mundo em altura

Neste poema, Apollinaire anuncia as revoluções artísticas, num clima de efervescência tecnológica, abrindo caminhos para as vanguardas literárias. Amigo de Picasso, foi precursor da poesia concreta, que praticaria em *Caligramas*. Em “Zona”, a pontuação foi abolida e os versos são livres; há renovação da linguagem e independência das regras de composição, das hierarquias e dos gêneros. A simultaneidade está representada nos meios de transporte e comunicação que permitem ao homem estar em todos os lugares ao mesmo tempo. E Pagu escreve:

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 (GALVÃO, 2022, p.16).

Campos destaca a influência de Oswald na “prosa telegráfica”, com frases curtas, às vezes sem verbo, numa estética modernista semelhante à de *Serafim Ponte Grande*. Ele dá

o exemplo de montagem cubista em “A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde” e do corte paronomástico “Brás do Brasil, Brás de todo o mundo”, que sintetiza o livro. A linguagem do romance é expressionista, tendendo à hipérbole.

Thelma Guedes (2003) assinala que a metonímia é a figura que predomina, como nos exemplos a seguir: “Corina é a única isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada, na boina azul” (GALVÃO, 2022, p.24). “Uma cabeça inexperiente nos almofadões, sonolenta. As bocas sexuais se chupam” (GALVÃO, 2022, p.26). “É um cozinheiro que fala. Tem a voz firme. [...] Os cabelos nos olhos bonitos. Camisa de meia suada, agita as mãos enérgicas. Estão manchadas pelas dezenas de cebolas picadas diariamente no restaurante rico onde trabalha” (GALVÃO, 2022, p.27). “Bruna [...] aperta com raiva os olhos ardentes. Abre a boca cariada, boceja. Os cabelos toscos estão polvilhados de seda” (GALVÃO, 2022, p.17).

Outra figura importante é a personificação da cidade, um corpo doente, cheio de chagas, que respira ofegante. “O apelo sensorial do texto, visual e sonoro, alia-se ao processo de montagem das cenas bem curtas, com o objetivo de dar a dinâmica certa da rapidez do mundo moderno [...]” (GUEDES, 2003, p.119). O tempo da fábrica é um eterno presente, ninguém tem passado, nenhuma memória de um tempo anterior. A única que tem uma história familiar é Rosinha Lituana, cuja família emigrou para o Brasil quando ela era pequena; órfã, ela entra na fábrica aos 12 anos de idade.

A técnica da montagem de quadros tem semelhança com a estética cubista, com o achatamento das imagens, sem profundidade. Por outro lado, a presença da máquina no ambiente fabril dialoga com o futurismo, embora com perspectivas diferentes: aqui a máquina é negativa, animal devorador de gente, enquanto o futurismo concebe a máquina de modo positivo. “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (GALVÃO, 2022, p.16).

Rosinha Lituana, quando é expulsa do país por ser estrangeira, sente ter de deixar o Brás, o único local que conhece; ela se dá conta de que os pobres não têm pátria, em qualquer país há um Brás. Nesse sentido, o romance constrói uma identidade de classe, não uma identidade nacional, como outros autores - Mário de Andrade e Oswald de Andrade -, estavam propondo à época. Guedes (2003, p.63) sugere que essa visão de Pagu estaria de acordo com o *Manifesto Comunista*, segundo o qual o trabalho industrial e a subjugação da classe operária ao capital despojam o proletariado de todo caráter nacional. Guedes se indaga

se a visão transgressiva e inovadora do livro seria a causa de sua rejeição pelas elites letradas burguesas.

O romance tem um final melancólico, a greve termina mal, com a prisão de Otávia, a deportação de Rosinha e a morte de Alexandre, no comício no Largo da Concórdia. “Detonaram cinco vezes. Correm e gritam, o gigante cai ao lado da bandeira ereta” (GALVÃO, 2022, p.106). Essa cena da morte de um operário negro evoca aquela presenciada por Pagu em Santos, quando Herculano de Souza foi assassinado, ela fez um discurso para continuar o comício e foi, em seguida, presa. Thelma Guedes (2003, p.62) considera que o romance potencializa a visão trágica mais do que a utópica. Ao mostrar, tanto o fracasso político quanto as mazelas de Corina e Pepe, a autora cria uma “atmosfera desencantada e não-edificante”.

Otávia fica muito decepcionada quando é pressionada a se separar de seu companheiro, Alfredo Rocha que, acusado pelo Partido de ser trotskista, é expulso do movimento, por desvios ideológicos. Isso remete ao antagonismo existente nos anos 30, o que tornava inviável a união de pessoas de tendências diferentes, como podemos ler no livro de memórias de Lélia Abramo (1997, p.59), que conta que, sendo trotskista, não pôde se casar com seu namorado comunista. Os stalinistas do PC consideravam os trotskistas traidores. “Se confirmasse o namoro, N. seria expulso. Isso só não aconteceria se eu renunciasse à minha filiação à Liga Internacionalista”. Apesar do grande amor que os unia e de o casamento já estar marcado, ambos aceitaram as imposições do Partido e romperam. Fica claro, tanto no romance de Pagu quanto no relato autobiográfico de Lélia Abramo, como os militantes demonstram uma disciplina férrea e uma obediência cabal às diretivas do Partido.

Pagu também aceitava as regras impostas, mesmo quando não concordava com elas, como afirma na sua autobiografia precoce; a atitude que parece dominar sua vida é uma dedicação radical e uma submissão total. “Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo” (apud FERRAZ, 2005, p.52). O trágico de sua vida está no descompasso entre seu movimento de entrega e a incompreensão que encontrava, entre seu desejo de transformação da sociedade e a rejeição que essa atitude contestatária provocava. Esse lado de entrega e

subjugação (masoquismo?) aparece também em outro texto autobiográfico, o “Álbum de Pagu: vida, paixão e morte”, escrito aos 18 anos e publicado na *Revista da Antropofagia*. Na parte da paixão dessa história em quadrinhos, vê-se o desenho dela nua e ajoelhada e um homem de pé com um chicote na mão, com o seguinte texto (um trocadilho): “dentro da lei...nha” (apud CAMPOS, 1982, p.56).

Como Pagu abordava questões que afetavam, em especial, as mulheres operárias, como prostituição, sexualidade, promiscuidade, não obteve a aprovação do Partido. O romance se pretendia proletário, incorporando a ideologia comunista, porém numa estética de vanguarda. O realismo socialista no modelo zhdanovista só seria concebido e imposto no ano seguinte (1934), mas o conservadorismo dos homens do Partido já estava colocado.

Ironizando as feministas das altas classes, que desprezavam suas empregadas domésticas, que reivindicavam o voto só para as mulheres letradas, Pagu mostrava-se atenta aos problemas das mulheres do povo e, nesse sentido, sua postura era feminista, dentro de uma perspectiva interseccional. A crítica à superficialidade e ao egoísmo das burguesas marca sua posição marxista que defende a causa proletária. A passagem é engraçada, irônica. As feministas estão no bar, comendo ostras e bebendo coquetéis “ardidos”. Uma delas afirma que demitiu a empregada que chegou atrasada, dizendo que estava grávida, sentia tonturas; elas se alegram porque conseguiram obter o direito ao voto; as operárias, analfabetas, não terão o mesmo direito, claro.

Na época de sua publicação, o romance foi bem acolhido por João Ribeiro, em resenha no *Jornal do Brasil* de 26/01/1933, um dos raros registros sobre o romance. Ele afirma que é “um livro de grande modernidade pelo assunto e pela filosofia”, “um libelo, sob a forma de romance”. “Qualquer que seja o exagero literário desse romance antiburguês, a verdade ressalta involuntariamente dessas páginas veementes e tristes”. “O romance de Mara Lobo é um panfleto admirável de observações e de probabilidades” (apud CAMPOS, 1982, p.282). Campos (1982, p.102) reproduz também uma citação do artigo de Ari Pavão que dá a medida do choque que o livro provocava:

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.

Apesar da apreciação favorável, é curiosa a observação do crítico Ari Pavão que considera o romance impróprio para senhoritas quando ele foi escrito por uma mulher de 22 anos! Difícil saber quais são os termos que os dicionários não aceitam “por incapacidade estética”!

O crítico Kenneth Jackson, em artigo publicado pela primeira vez em português no *Jornal do Brasil* em 22/05/1978, destaca a importância de Patrícia Galvão como uma das poucas escritoras de sua época e aquela que esteve mais perto do modernismo; critica o esquecimento a que foi relegado o romance. Depois da edição original de 1933, ele teve uma edição fac-similar em 1981 pela editora Alternativa; foi reeditado em 1994 pela editora da Universidade Federal de São Carlos em parceria com a Mercado Aberto; em 2006 saiu pela José Olympio, em 2018 por Editorial Linha a Linha. Foram, provavelmente, pequenas tiragens porque o romance ficou esgotado até que, em 2022, saiu nova edição pela Companhia das Letras, que já havia reeditado em 2014 o livro *Pagu: vida-obra* de Augusto de Campos. Thelma Guedes (2003, p.26) tem a mesma avaliação, afirmando que a “criação de um mito afastou o investimento na compreensão do que está por detrás dele. Deste modo, o rótulo virou facilmente um preconceito, um prejuízo à leitura da obra de Patrícia”. Ela põe em destaque a importância da obra de Augusto de Campos, publicado originalmente em 1982, que reuniu fragmentos da obra de Pagu que estavam dispersos assim como documentos críticos e biográficos.

Parque industrial teve tradução para o inglês de Kenneth Jackson em 1994, para o francês em 2015, edição crítica preparada por Antoine Chareyre. Jackson assinala a pobreza da fortuna crítica do romance, que recebeu poucas resenhas e poucas menções. E conclui o artigo afirmando: “Embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, *Parque industrial* é, não obstante, um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo” (apud Campos, 1982, p.290). Para Thelma Guedes, esse silêncio em torno da obra de Pagu revela o desprezo quase absoluto dos estudiosos de letras no Brasil pela autora.

Segundo Guedes (2003, p.55), há três pilares na construção do romance: “percepção da realidade, posicionamento político e experimentação estética. Nesse sentido é que *Parque*

industrial se configura ao mesmo tempo como reportagem, panfleto e experimento literário”. Esse tripé de sustentação pode ser assim resumido: 1. introdução do trabalho industrial na vida brasileira; 2. consciência política e posição de luta contra a exploração da classe operária; 3. construção de um romance que pudesse dar conta das contradições de nossa realidade social.

Comparando *Parque industrial* com dois romances que saíram no mesmo ano, *Cacau*, de Jorge Amado, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, podemos apontar alguns elementos comuns. Augusto de Campos assinala que o romance de Pagu tem as características vanguardistas do *Serafim* de Oswald, escrito antes de 1929. “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (ANDRADE, 1985, p.141). Ambas as obras aderem a uma estética cubista, usando a colagem ou a montagem, com a justaposição de materiais. No entanto, o painel da classe operária de Pagu forma mais sentido do que o livro de Oswald, que faz uma bricolagem de passagens disparatadas, o que leva Haroldo de Campos (1985, p.150) a dizer que se trata de um não-livro:

Oswald, *bricoleur*, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma “técnica de citações” estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro ou, por extensão, de fazer prosa.

O livro é paródico, com um anti-herói malandro como Macunaíma, porém urbano e cosmopolita, que sai de São Paulo e vai para Paris. O vocabulário tem barbarismos, abuso de palavras estrangeiras (sobretudo francesas e inglesas), tendendo ao humor escatológico, excesso de trocadilhos. Numa nota escrita à guisa de prefácio na data da publicação, bastante autocrítica, Andrade (1985, p.10) parece questionar suas atitudes modernistas da fase antropofágica, quando o livro foi escrito:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?
Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.

Já *Cacau* tem uma visada política semelhante à de *Parque industrial*, porém situado na zona rural. Numa nota, Amado (s.d., p. 101) escreve: “Tentei contar neste livro, com um

mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”. Aí vemos que os três escritores, membros do PC, têm uma perspectiva crítica da sociedade capitalista, sendo que Amado e Pagu tentam fazer um romance proletário. Tanto em *Serafim* quanto nesses primeiros romances de Amado, as personagens femininas são bastante esquemáticas, com imagens clichêizadas sobre as funções das mulheres na sociedade: esposas abandonadas, mulheres desejáveis e objetificadas, prostitutas, mocinhas desonradas, mães pobres com filhos famintos; com essa visão redutora, as personagens femininas não têm direito à voz para exprimir sua subjetividade.

Os romances de Jorge Amado têm corte tradicional, seguindo uma cronologia linear, ainda que numa linguagem bastante oral, aproximando-se de uma estética popular e, a partir de *Gabriela, cravo e canela*, uma estética mais claramente rabelaisiana. Em *Cacau* o protagonista recusa o casamento com a filha do patrão e parte para a cidade para se tornar operário; no ano seguinte, em *Suor*, existe menção à greve fracassada, à célula comunista e à repressão; mas só em *Jubiabá*, de 1935, a problemática política seria mais desenvolvida, inclusive com o sucesso dos grevistas. Notamos a presença de personagens que se tornam sindicalistas, dispostos a fazer greve, mas trata-se de um sindicalismo ainda embrionário tanto nos romances de Amado quanto em *Parque industrial*.

Ainda que as obras de Oswald e de Amado sejam extensas e tenham tido uma fortuna crítica considerável, diferente da de Pagu; ainda que esses romances aqui citados sejam reeditados e estudados na universidade, eles encontram, talvez, poucos leitores. Os romances de Jorge Amado mais populares são aqueles que vieram a partir de 1958, quando ele já tinha deixado o PC, o que levou alguns críticos a separar sua obra em duas fases, tendo *Gabriela* como o marco divisório. Já os de Oswald e de Pagu são (talvez) vanguardistas demais para o gosto atual e tendem a afastar os leitores. De qualquer maneira, é importante que *Parque industrial* tenha sido reeditado para que se possa conhecer a obra literária de uma escritora que se tornou legendária, porém pouco conhecida.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Lélia. **Vida e arte; memórias de Lélia Abramo**. Campinas: Editora UNICAMP, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

AMADO, Jorge. **O país do carnaval, Cacau, Suor**. São Paulo:Livraria Martins Editora [s.d.].

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro:Record, 1984.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo:Global Editora, 1985.

APOLLINAIRE, Guillaume. “**Zona**”. Tradução de Mário Laranjeira. Disponível em <https://aruasetima.wordpress.com/2014/03/24/zona-por-guillaume-apollinaire/>. Acesso em: 28 abr. 2015.

CAMPOS, Augusto de (org.). **Antologia. Patrícia Galvão; Pagu, vida-obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global Editora, 1985. p. 143-172.

FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 7-12.

GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GUEDES, Thelma. **Pagu: literatura e revolução; um estudo sobre o romance Parque industrial**. Cotia (SP):Ateliê Editorial, São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

***Euridice Figueiredo** possui Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1968), Maîtrise ès Lettres pela Université de Nice (França, 1972), Mestrado em Língua e Literatura Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e Pós-doutorado Sênior pela UFMG (2009). Atualmente é professora associada aposentada da Universidade Federal Fluminense atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de língua francesa, Literatura brasileira e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: a ditadura brasileira, crítica feminista, representações da alteridade, as escritas de si na literatura contemporânea . Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF (1994 a 1999) e coordenadora da Pós-Graduação junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFF (2000-2002). Foi professora visitante na Université du Québec à Montréal (Canadá), Università degli Studi di Napoli l'Orientale (Itália) e Université de Rennes (França). Criou e coordenou o GT "Relações literárias interamericanas" (2000-2004). Publicou os livros: A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas (Zouk, 2022), Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras (Zouk, 2020), A literatura como arquivo da ditadura brasileira (7letras, 2017), Mulheres ao espelho:

autobiografia, ficção, autoficção (EdUERJ, 2013), Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura (7Letras, 2010), Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana (EdUFF, 1998). Organizou os livros: Conceitos de literatura e cultura (EdUFF/Ed. UFJF, 2005/2012), A escrita feminina e a tradição literária (EdUFF, 1995). Foi editora ou co-editora responsável por números das revistas Criação & Crítica da USP, Miscelânea da UNESP-Assis, Gragoatá da UFF, Cadernos de Letras do Instituto de Letras da UFF, Letras do PPG de Letras da Universidade Federal de Santa Maria e Interfaces Brasil-Canadá Tem artigos em livros coletivos e em revistas nacionais e internacionais. E-mail: euridicefig@gmail.com.