

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Proletários e periféricos: ensaio de interpretação da tradição do romance proletário brasileiro a partir de *Cacau* e *Parque Industrial*

Proletarians and peripherals: an interpretation essay
about the brazilian proletarian novel based upon the
books *Cacau* e *Parque Industrial*

Ismael Cunha Freitas
UFRGS

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94107>

Resumo

Qual a tradição do romance proletário brasileiro? O presente ensaio objetiva investigar e tentar responder à questão analisando, isoladamente e em confronto, os romances *Cacau* (2010 [1933]), de Jorge Amado, e *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão. A hipótese de leitura reside na compreensão de que o problema se desenvolve a partir de uma estrutura de fundo, em que se refratam as tensões da modernização conservadora e do projeto de nação levadas a cabo pela elite brasileira.

Palavras-chave: *Cacau*; *Parque Industrial*; Romance proletário.

Abstract

Which is the tradition regarding the Brazilian proletarian novel? This essay seeks to investigate and answer this question through the isolated and comparative analysis of the novels *Cacau* (2010 [1933]), by Jorge Amado, and *Parque Industrial* (2013 [1933]), by Patrícia Galvão. The hypothesis here presented for the reading of these works lies on the comprehension that there is a back structure from which the problem develops itself. In this structure it is possible to notice the refraction of tensions regarding both the conservative modernization as well as the nation project conducted by the Brazilian elite.

Keywords: *Cacau*; *Parque Industrial*; Proletarian novel.

Introdução

A epígrafe do segundo romance de Jorge Amado, *Cacau* (2010 [1933]), inicia a discussão acerca da categoria do romance proletário brasileiro e, por conseguinte, da possível composição da tradição dessa forma no país. Segundo o romancista, o livro foi escrito na tentativa de contar “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia. Sob esse ponto de vista, o romance proletário deveria se afastar da elaboração estética encerrada em si mesma e se aproximar, possivelmente, da verificação e do testemunho documental. No entanto, a publicação de *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão, circunscreve uma tensão acerca dessa conceitualização, na medida em que apresenta um romance proletário seguindo o horizonte do Modernismo de 1922 e, sobretudo, do movimento antropofágico. As duas apostas, portanto, se chocam no que se refere à categoria dessa tipologia de narrativa romanesca e engendram problemas formais que dizem respeito ao universo cultural, político e histórico-social da década de 1930.

Diante do panorama exposto, o presente artigo objetiva investigar se as obras *Parque Industrial* e *Cacau* dariam início, como espécie de inauguradoras, à constituição de uma tradição do romance proletário brasileiro. Para tanto, procuro realizar, em momentos distintos, uma breve análise de cada romance, tentando identificar as técnicas literárias particulares de cada livro e se há similaridades no que tange às estruturas de fundo do gênero romance. Em primeiro lugar, investigarei a fatura de *Cacau* analisando as tensões da configuração do foco narrativo em relação ao problema do local do intelectual no Brasil dos anos 1930. E em segundo, darei atenção à posição da personagem Corina, do romance de Pagu, descrita

como “mulata”, pois, salvo engano, se lida em seu suposto protagonismo, a sua figura deixa entrever uma fratura no livro subsumida à expressão dos conflitos entre raça, classe e gênero.

Acredito que o cotejo entre as obras *Cacau* e *Parque Industrial* permite vislumbrar estruturas conflitivas e adjacentes às políticas da forma provenientes do sistema restrito do romance proletário brasileiro. A proposição reside na hipótese de identificar categorias (por vezes, negativas) que podem se mostrar produtivas para mobilizar para análise de outras obras inseridas ou não ao cenário e à tradição que, aqui, tenciono estudar. Como o leitor notará, a investigação de ambos os romances tem especial interesse naquilo que consiste como residual ou problemático, por isso, definido como “categorias negativas”, de onde se depreende a dialética própria ao processo histórico em que os dois romances estão mergulhados. No fim, a combinação de ambas as obras poderá evidenciar o plano comum a partir do qual se sustentam as narrativas investigadas e de onde se depreende o problema do projeto de nação e de modernização conservadora cimentado sobre o alijamento de sujeitos históricos.

***Cacau*: má-consciência ou o retorno do recalcado?**

Publicado em 1933 pela Editora Ariel, *Cacau* foi o estopim para a discussão crítica acerca do romance proletário brasileiro. Segundo Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30* (2015), isso se deve à famosa nota inicial de Jorge Amado: “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?”¹. Para além da polêmica sobre a composição do que seja um “mínimo de literatura”, interessa atentar à pergunta lançada aos seus leitores. Trata-se

1 AMADO, Jorge. *Cacau*, 2010, p. 09.

de uma tentativa de interlocução, que quando lançada propõe o desafio à definição. Além disso, é preciso ressaltar a dimensão editorial, já que o livro era publicado pela casa que recebia o reconhecimento de lançar os autores ponta de lança da década. De toda maneira, o pedido de resposta de Amado serviu ao seu propósito, e, logo após a publicação de *Cacau*, muitos críticos se impeliram à tentativa de categorizar o que seria o romance proletário.

Todavia, Bueno demonstra como, no contexto polarizado da discussão literária da época, a classificação da fatura do romance proletário recaia na simpatia ou na antipatia pessoal de cada crítico acerca dos problemas políticos que os autores procuravam enfrentar. Sendo assim, as análises detinham-se mais nas agendas ideológicas dos partidos e dos movimentos sociais de 1930 do que nos problemas formais que um livro apresentava. Devido à falta de espaço e ao propósito deste ensaio, darei atenção apenas à proposta de Jorge Amado, pois, conforme a interpretação de Luís Bueno, o autor sugere, para além do campo ideológico, algumas consequências de composição para o romance proletário brasileiro — das quais farei uso para adentrar na análise de *Cacau*:

Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer não mais que uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói - ou protagonista - ficaria definitivamente prejudicada.²

Com isso, Jorge Amado propõe, portanto, um projeto estético em que as categorias narrativas de enredo e de construção de herói individual sejam

2 BUENO, Luís. Uma história do romance de 30, 2015, p. 165.

abolidas em prol da configuração do conjunto, do coletivo e da consciência de classe. Essa formulação concentraria, salvo engano, a estrutura da narrativa através da totalidade histórica composta por quadros isolados, mas organizados a partir da exploração de classe. Sendo assim, resta investigar como essa proposição engendra os problemas composicionais de *Cacau*, segundo a fatura do romance proletário e, sobretudo, em relação com o processo histórico a que o país estava submetido à época.

O livro narra, em primeira pessoa, a trajetória de José Cordeiro, o Sergipano, desde a infância, como membro de uma família pequeno-burguesa proprietária de uma fábrica de tear em São Cristóvão, Sergipe, à vida como trabalhador das roças de cacau no sul da Bahia. Tendo a família levada à miséria, o rapaz se proletariza, chega a trabalhar na fábrica usurpada por seu tio após a morte do pai, e, por desentendimento, decide tentar a sorte nas terras de Ilhéus. Cordeiro é alfabetizado, leitor de romance. Acredito que se pode dizer que se configura como uma espécie de traidor de classe, ainda que o seu horizonte individual seja restrito, chegando mesmo a confessar sua ignorância em diversos momentos ao longo da narrativa. É como um trabalhador de enxada que vai organizar a experiência adquirida na fazenda do coronel Misael de Souza Telles e, enfim, compor o romance que o leitor tem em mãos. Em linhas breves, assim se organiza o enredo de *Cacau*, dinamizado, a cada capítulo, como quadros que representam os fragmentos da vida e do microorganismo das cidades dos trabalhadores das fazendas de cacau. Para a análise, é interessante notar como a abertura do livro determina esse processo de composição:

As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens. Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho.

Colodino perguntou:
— Quantas arrobas você já desceu?
— Vinte Mil.
Antônio Barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:
— Esse ano o home colhe oitenta mil...
— Cacau como diabo!
— Dinheiro pra burro...³

O trecho inicial é exemplar para todo o conjunto da obra. Desde a primeira frase, Amado apresenta a concisão da linguagem e a proximidade com a oralidade, elemento que, por óbvio, incorpora o andamento da experimentação de 1922 na dimensão de um romance politicamente orientado. Nesse sentido, vale adereçar o sentido seco e objetivo das orações, com pouquíssimas subordinações. O fôlego é breve, mas carrega o desenho do projeto de testemunho e de documento da vida dos trabalhadores do cacau. Porém, a articulação, a amarra entre cada período, se faz a partir da justaposição de imagens, como uma espécie de organização emprestada da colagem do cinema. De chofre, temos o olhar direcionado ao céu nublado e à chuva grossa que começa a cair. Logo após, somos dirigidos às árvores que se sacodem ao sabor do vento e só então aos homens seminus que tremem com o frio do tempo ruim. Novamente, o leitor é direcionado para cima, agora com foco nas gotas que resvalam das folhas das árvores para os corpos dos homens presentes na cena. Um pulo para os burros que ignoram o aguaceiro e continuam a pastar. E, no fim, uma inserção do narrador de uma expressão adverbial (“apesar do temporal”) que corresponde à incongruência da permanência desses personagens que trabalham mesmo debaixo da chuva. Somente no fecho da apresentação, fala uma personagem, iniciando o diálogo sobre a especulação do lucro do proprietário que os oprime. Em síntese, temos uma passagem do céu às árvores, delas aos homens. Um plano fechado sobre as gotas que caem das folhagens e sulcam os corpos dos

3 AMADO, Jorge. *Cacau*, 2010, p. 11.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

trabalhadores. Um corte seco para a proximidade com o burro de tropa de carregamento e, assim, à condição de trabalho a que esses personagens estão submetidos. Trata-se de um movimento que inicia do alto, passa ao rés do chão, volta para cima e se aproxima, novamente, das pessoas à volta.

De modo global, a cena é composta a partir de elementos chave que o narrador dispõe para condicionar o efeito sugerido. A situação se descortina, organizada pelos fragmentos que constroem o todo. Uma organização, porém, dimensionada pela procura da contradição, ainda que mínima, das partes que, sobrepostas, também se tensionam entre si. Assim, começa a se apresentar uma solução formal que engendra um jogo de aproximação e afastamento a partir do movimento de subida e descida do olhar do leitor dirigido pelo narrador, cujo objetivo é dar força à concretude da condição em que aqueles homens seminus se encontram. No entanto, ainda que o romance narre a história de José Cordeiro, escrita em primeira pessoa, o narrador não se faz presente nessa abertura. Na verdade, é preciso que o leitor vire algumas páginas para que possa ver, coletivizado no pronome “nós”, o surgimento do protagonista presente nos acontecimentos narrados neste primeiro capítulo. Apresenta-se, portanto, uma dificuldade do narrador se presentificar naquilo que narra, de se inserir no conteúdo com que trabalha. Assim como o movimento inicial de aproximação e afastamento das imagens justapostas com o sentido vetorial de alto e baixo, a narrativa se abre em saltos até que consiga, de fato, abordar o relato em primeira pessoa, como uma apreensão vacilante de assumir o foco narrativo. Talvez como uma má-consciência, aí se desenvolve o princípio formal de *Cacau*.

Luís Bueno já aludira ao fato de que Colodino é outro personagem que, como José Cordeiro, é letrado e, além disso, possui uma relação de liderança com os camaradas da fazenda. A pergunta que fica é, então, por que Cordeiro é o narrador e não Colodino? O que motiva a escolha da

construção do ponto de vista narrativo de *Cacau*? Antes de ensaiar qualquer resposta, é preciso voltar à recepção da crítica do romance a fim de investigar de que modo foi interpretado o problema levantado.

Antonio Candido, em “Poesia, documento e história” (2004), ensaio produzido a partir da publicação de *Terras do Sem Fim* em 1943, assinala o conjunto da obra de Jorge Amado até então dentro de um sistema fechado que se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento. O interessante da proposta do crítico, porém, reside na sua leitura acerca da conjuntura literária da época, que funciona como plano de fundo para a análise⁴. Candido dá início ao texto indicando a possibilidade de que a geração de romancistas de 1930 teria, de certo modo, inaugurado o romance brasileiro, pois esses autores procuraram resolver a contradição, segundo o sociólogo, fundante da cultura brasileira — a saber, a oposição entre a estrutura da civilização moderna do litoral e as camadas humanas do interior:

A força do romance moderno foi ter entrevistado na massa, não o assunto, mas realidade criadora. Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada da consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. [...] O prelúdio desta

⁴ O comentário de Antonio Candido acerca de *Cacau* é, de modo geral, breve e serve como plano de fundo de comparação com *Terras do Sem Fim*, objeto central do ensaio. Para o crítico, é em *Cacau* que o documento se estabelece de modo impessoal. Por isso, procuro reproduzir aqui apenas o horizonte histórico do qual Candido formula a mediação para interpretar os romances de Jorge Amado e, generalizando, do “romance de 30” como um todo. Afinal, a proposta de “inauguração do romance brasileiro”, diante das condições sócio-históricas e materiais de 1930, deve ser tensionada com a investigação dos dispositivos literários disponíveis à época e que formavam o arcabouço e a tradição da qual surgem os romances da década. E deve, além do mais, considerar o papel das editoras e de periódicos, como o *Boletim de Ariel*, na construção desse presumível movimento literário. Em resumo, é preciso identificar quais são as variações ideológicas, conscientes ou não, da construção desse projeto de nação do “romance de 30”. Na sequência do artigo, aliás, tento indicar, a partir de Florestan Fernandes, como o processo histórico mobiliza dialeticamente esses problemas de infraestrutura na lógica formal de *Cacau* e de *Parque Industrial*.

participação [efetiva na cultura nacional], pode se dizer que foram os romances dos anos de 1930, reveladores do povo como fonte, não apenas motivos de arte.⁵

Em resumo, a massa como força motriz para a elaboração estética dos romances da década de 1930. Contudo, é importante ressaltar que a emergência da massa como realidade criadora aparece, para o crítico, como chancelada pela classe artística que atuava nesse período histórico, daí a “espécie de tomada de consciência” que surge mediada pela “simpatia criadora” dos autores brasileiros. Assim, não é difícil compreender que a análise de Candido apontava para um projeto de nação construído através dessas obras, cuja fórmula residia em um choque ainda não resolvido entre o intelectual e a sua matéria literária, que se tratava, sobremaneira, da representação da realidade da vida trabalhador do campo. Em outras palavras, as formas modernas do romance brasileiro consubstanciam como resíduo o problema do desenvolvimento do capitalismo no país.

Salvo engano, o ensaio de Antonio Candido aponta para duas dimensões do problema sobre o qual discorre: entrevê a dinâmica própria dos problemas de classe que se entrecrocavam com o avanço do processo de industrialização do Brasil, colocando em movimento o impasse da representação do intelectual com o trabalhador do campo como objeto exótico e motivo de literatura, agora, porém, dinamizado como força-motriz da criação do romance verdadeiramente brasileiro, segundo o crítico. Isso significa, a meu ver, a intuição de que essa forma literária encontra um verdadeiro acabamento nacional na medida em que descortina um processo em desenvolvimento e revela a potencialidade da plena integração da sociedade (e, por consequência, da cultura) brasileira em uma sociedade de classes. Todavia, a intenção positiva do crítico em relação à produção de

5 CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. Em: *Brigada Ligeira*, 2004, p. 44, grifos meus.

1930 deve se confrontar com a realidade histórica que se configura com a implementação do capitalismo industrial do Brasil e com as estruturas de articulação entre o passado e o presente moderno.

Florestan Fernandes, em *A revolução burguesa no Brasil* (2020), demonstra como a implementação do capitalismo moderno no Brasil se deu a partir de um padrão de desenvolvimento em dupla articulação. Em primeiro lugar e internamente, através da articulação do setor arcaico ao setor moderno (em transformação urbano-industrial). Em segundo e externamente, através da articulação do complexo econômico agrário-exportador às matrizes coloniais e, portanto, às economias capitalistas centrais. Em outras palavras, trata-se de um desenvolvimento de um capitalismo dependente que organiza e concilia formas estruturais em si contraditórias. Nas palavras do sociólogo:

Dessa acomodação resultou uma economia “nacional” híbrida, que promovia a coexistência e a interinfluência de formas econômicas variavelmente “arcaicas” e “modernas”, graças à qual o sistema econômico adaptou-se às estruturas e às funções de uma economia capitalista diferenciada, mas periférica e dependente. [...] Ela estendeu os limites da duração de um sistema pré-capitalista de produção, que excluía parcial ou totalmente a produção agropecuária e extrativa da mercantilização do trabalho, em pleno processo de eclosão e de expansão acelerada de um mercado capitalista interno (e, portanto, de um mercado capitalista de trabalho). Ao mesmo tempo, forneceu ao setor urbano comercial condições para expandir-se e diferenciar-se, de modo lento, mas constante, embora retirando-lhe o impulso de crescimento que poderia nascer da rápida mercantilização das relações de produção no campo e da universalização das relações de mercado em escala nacional.⁶

A implementação do capital, portanto, constituiu um processo de desenvolvimento desigual e combinado, em que os setores conciliados entre a articulação interna e externa funcionam a partir de uma infraestrutura dialeticamente tensiva. Voltarei a esse ponto mais adiante. Por ora, basta dar

6 FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*, 2020, p. 223-224.

ênfase ao fato de que a análise de Antonio Candido acerca das virtualidades do Romance de 30 deve se chocar com o processo histórico em vigor, ao qual o próprio ensaísta estava mergulhado. Ainda que o destino histórico fosse restrito, não se pode tirar do horizonte o acerto de Candido ao sinalizar o problema da centralidade do intelectual na elaboração das tensões sociais em jogo. Nesse sentido, a constituição do foco narrativo de *Cacau* sinaliza os conflitos históricos de um país subdesenvolvido, cuja estrutura se reduz ao princípio da combinação de elementos arcaicos e modernos. Em outros termos, a fatura do primeiro romance proletário de Jorge Amado incorpora para si a contradição nacional de uma tomada de consciência de pouco fôlego, cerceada pelos limites históricos de uma sociedade inserida numa lógica de estagnação e de diferenciação do trabalho moderno e do trabalho com origem nas formas pré-capitalistas da escravidão brasileira.

Procurando tirar as consequências dessa incongruência no romance, Eduardo de Assis Duarte, em *Romance em tempo de utopia* (1996), propõe uma análise positiva de *Cacau*, devido à experimentação formal do romance de tese que incorpora a propaganda marxista na sua trama em tensão ou em oscilação com o processo documental. Para Duarte, por um lado, a fatura do livro e, sobretudo, do enredo, se entrecruza com a agenda do Partido Comunista Brasileiro (PC), alinhada às proposições de Octávio Brandão. Por outro, há no fecho da obra uma síntese da tensão da polarização do campo e da cidade, dimensionada a partir da necessidade interna de propaganda de se constituir a aprendizagem revolucionária e a tomada de consciência.

No primeiro caso, Eduardo de Assis Duarte sugere que Jorge Amado, ao elaborar *Cacau*, estava alinhando o romance, com a representação do latifúndio e das mazelas do trabalhador rural, às diretrizes do PC. Mais diretamente, segundo o pesquisador, o livro servia para configurar a expressão literária das políticas de alianças de classe, tal como proposta por

Octávio Brandão. O programa do intelectual marxista consistia na ideia de que o horizonte da revolução brasileira residia na aliança de classes entre o proletariado urbano e a pequena burguesia, em detrimento do campesinato, o que, aliás, conflitava diretamente com as orientações da Internacional Comunista (IC). Nesse sentido, como uma tentativa de propor um “retrato crítico” do sistema agrário-exportador, o livro celebrou a aliança instituindo o foco narrativo a partir de um pequeno-burguês que se proletariza e, no processo, assume os valores e os desafios da nova classe. No entanto, em termos cronológicos, vale destacar que a proposição de Brandão data de meados da década de 1920, não muito distante da fundação do Partido, e que, efetivamente por conta do enfrentamento em relação à Terceira Internacional, teria sido abolida pela direção do PC no país a partir de 1929⁷. Sendo assim, a proposta de Duarte enfrenta uma dupla tensão: 1) a tese de que o alinhamento às diretrizes do Partido deve levar em consideração um possível anacronismo, pois, novamente, à época da publicação de *Cacau*, o PC havia mudado de posição; 2) se, no entanto, a tese ainda tiver validade, é preciso pesar a interpretação mediante o modelo de análise histórica mobilizado pelo autor da política de aliança de classe, pois:

Octávio Brandão partia de um modelo explicativo desenvolvido externamente à realidade que ele analisava. Realizava um confronto daquele modelo com as condições impostas pelo meio sob análise, ou seja, as situações concretas colocadas pela realidade histórica brasileira, entretanto a teoria adotada a partir da exterioridade prevalecia em relação a uma especificidade das condições socioeconômicas do país.⁸

7 Quero sugerir com isso que a afirmação de Eduardo de Assis Duarte pode conter alguma incorreção, segundo a pesquisa de Danilo Mendes de Oliveira (2017) sobre as publicações do periódico do Partido Comunista, *Classe Operária*. O autor mostra como, através dos artigos do jornal, o Partido mudava a sua postura face à participação do campesinato, alinhando-se gradativamente às determinações da Internacional.

8 OLIVEIRA, Daniel Mendes. “A teoria da revolução do PCB: Octávio Brandão, a aliança de classes e o feudalismo (1922-1935)”. *História e Cultura*, 2017, p. 88.

Diante disso, pode-se questionar: o que o prevalectimento da teoria adotada a partir da exterioridade significa para, segundo Eduardo de Assis Duarte, a elaboração estética desse modelo em *Cacau*? Ainda que o programa de Octávio Brandão entre em conflito com a diretriz da IC, o método de análise é proposto em inconformidade com o horizonte histórico da periferia do capitalismo, o que necessariamente demanda consequências para a investigação do livro, segundo a solução interna da constituição do ponto de vista narrativo em cima de José Cordeiro. Nesse caso, esse resultado estético se configura como uma forma de colaboração ou, até mesmo, de conciliação de classes, da qual, aliás, o romance na sua superfície tinha como intenção combater? Ou há formas de críspação ou resistência? Ainda que eu não pretenda exaustar as consequências desses problemas, são pontos a serem levados para a análise em questão.

De toda maneira, a interpretação de Duarte sobre *Cacau* reside na compreensão de que há uma proximidade do livro com o romance de tese, dada a natureza propagandística do projeto que o sustenta. Daí a oscilação, ou a dialética, entre o documento e a propaganda, em que os postulados marxistas subjazem à ação e a conduzem em uma tentativa de fazer o retrato crítico da economia cacaueira pela ótica dos trabalhadores do campo. Em outras palavras, para o crítico, essa oscilação existe na medida em que o documento serve para dar ênfase e justificativa à propaganda. No entanto, o nó solto dessa afirmação concentra-se na possibilidade de testar o resultado ou a consequência do horizonte de consciência integrado ao destino do desenvolvimento do capitalismo dependente, considerando a realidade brasileira segundo a formação dos quadros de trabalhadores a partir da criação de um exército de reserva⁹ — o que constitui o substrato material

⁹ A formação do exército de reserva deve-se ao processo de espoliação do excedente que se constitui, sobremaneira, da ocupação e da moradia de lavouras transitórias, que prepara o terreno para o trabalho nas posses permanentes, propriedades dos grandes latifundiários. “Há, portanto, uma “transferência de trabalho morto”, de acumulação, para o valor das culturas ou atividades do

da ideologia patriarcalista da época¹⁰.

Não é fortuito, portanto, que ao situar *Cacau* como o primeiro estágio do processo revolucionário — o estágio da consciência de classe — dentro do conjunto da obra de Jorge Amado, Eduardo de Assis Duarte houvesse se confrontado com a dinâmica própria do capitalismo desigual e combinado. Porém, haja vista o contexto socioeconômico levantado, considerando a necessidade interna do desenvolvimento do capitalismo industrial de absorver as formas arcaicas do campo precisamente na medida em que inchava as potências dos centros urbanos, a leitura do pesquisador encontra possivelmente uma incorreção. Afinal, interpretando o horizonte do enredo do romance, Duarte sugere que a mobilidade de José Cordeiro (e anteriormente, de Colodino), do sul da Bahia ao Rio de Janeiro, promove a formação da consciência do trabalhador. Conforme exposto, essa chave de leitura imprime, de certa forma, a estrutura de fundo da época do capitalismo dependente, sem afogar o ponto de vista ideológico da formulação do livro: a cidade como símbolo do “esclarecimento”, em detrimento do campo. Para Duarte, a emergência do proletariado rural ao universo de aprendizagem revolucionária num contexto urbano e letrado confere universalidade ao romance (alcança, portanto, a totalidade do processo social). Trata-se de uma afirmação da dignidade humana do trabalhador em face ao processo

proprietário, ao passo que a subtração de valor que se opera para o produtor direto reflete-se no preço dos produtos de sua lavoura, rebaixando-os. Esse mecanismo é responsável tanto pelo fato de que a maioria dos gêneros alimentícios vegetais que abastecem os grandes mercados urbanos provenham de zonas de ocupação recente, como pelo fato de que a permanente baixa cotação deles tenha contribuído para o processo de acumulação nas cidades; os dois fenômenos são, no fundo, uma unidade.” (cf. OLIVEIRA, 2013, p. 43). Em síntese, trata-se de um processo de acumulação primitiva, que organiza a subsistência das formas arcaicas em função do desenvolvimento e do acúmulo dos grandes centros urbanos, onde floresce o capitalismo industrial. O romance que, em certa medida, melhor elabora esse processo é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. No entanto, o descompasso da constituição do foco narrativo de *Cacau*, um herói em meio caminho da pequena-burguesia e o campesinato, também se formula a partir deste substrato histórico. Portanto, a análise deve levá-lo como mediação para a investigação formal.

10 Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe. “A pré-revolução de 30”. *Novos Estudos*, 1987.

de reificação do capitalismo, uma forma de construção de um herói positivo — seguindo de perto a tradição do romance ocidental, em referência a Lukács. No entanto, a mediação da leitura carece de pensar a forma do livro e, também, as relações internas do capitalismo desigual e combinado, diante do qual venho sugerindo os limites para a análise.

Na esteira e, ao contrário de Antonio Candido e de Eduardo de Assis Duarte, Luis Bueno sugere que em *Cacau* o documento favorece a potência da propaganda, diferente da concepção de tensão que os críticos anteriores propunham: “*Cacau* se apresenta como um romance que não deixa lugar para o segredo. Tudo nele se propõe explícito ou, mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa *espécie de tirania da consciência criadora*, para um fim bem específico: o da propaganda política”¹¹. Diante dessa apreciação, compreende-se, então, que não há fracasso na elaboração do romance, já que a força motriz (a crítica social que reforça a propaganda) se alimenta segundo o próprio projeto, conforme a tirania da consciência criadora. Para tanto, segundo o pesquisador, é necessário que a lógica do romance seja atravessada pela retórica, em detrimento da verossimilhança. Ou melhor, *Cacau* estabeleceria, como diz Bueno sem, no entanto, especificar e categorizar o funcionamento dessa característica narrativa da obra, outras verossimilhanças de validade puramente internas.

Como exemplo, o crítico analisa o efeito do capítulo “Consciência de classe”, em que o personagem Honório é mandado assassinar o camarada Colodino, devido ao último ter agredido o filho do coronel Misael de Souza Telles. Antes de tudo, é preciso estabelecer o plano de fundo do funcionamento do episódio. Internamente à composição de quadros, como sugeri ao início, o presente capítulo rima com os anteriores na medida em que continua o problema que o narrador discute acerca da exploração

11 BUENO, Luís. Uma história do Romance de 30, 2015, p. 174, grifo meu.

dos filhos dos fazendeiros sobre as mulheres trabalhadoras. Nesse caso, o “patrãozinho”, Osório, e a noiva de Colodino, Magnólia, tiveram um caso, sendo pegos em flagrante pelo próprio noivo, que resolveu, então, se vingar. Colodino é obrigado a se refugiar na mata, é auxiliado pelos companheiros e ouve da própria boca de Honório as rotas da tocaia. De Magnólia, sabemos apenas que o seu destino acaba sendo o da Rua da Lama, onde residem as casas de prostituição da região. Quando questionado acerca da fuga do amigo, Honório responde somente que não mata trabalhador, pois não é traidor. No fecho do capítulo, José Cordeiro afirma que não sabia então que aquilo tinha o nome de consciência de classe. Objetivamente, em linhas breves, o capítulo oferece um exagero simplificador que, conforme a intenção da propaganda, aparece como necessidade programática.

No entanto, deve-se questionar o acabamento do projeto do romance-propaganda, investigando, como procuro sugerir, brechas e rupturas da elaboração estética do livro. E, nesse sentido, pode-se aludir ao problema de fundo que remete à formulação e à constituição do foco narrativo de *Cacau*. Bueno também indica a aresta da narração de José Cordeiro ao apontar a vacilação do uso da primeira pessoa no capítulo de abertura. Indo mais além, porém, o crítico também sugere que, devido ao avanço cuidadoso, a construção desse narrador, sobretudo em relação à Colodino, perfaz uma má-consciência vigilante, a todo momento sob cuidado constante para se identificar como proletário. Trata-se, em síntese, da dificuldade de instaurar e de dimensionar, diante da necessidade interna da propaganda, o foco narrativo no proletário que, adquirindo a consciência, também conquistaria os meios para exprimi-la. Daí a decisão por um narrador com origem burguesa, numa espécie de opção por uma verossimilhança externa e, nesse sentido, reificante. Logo, não é fortuito questionar se o exercício estético rompe com o projeto, na medida que a fratura sugere que há uma autojustificação do escritor em se colocar como porta-voz do outro, do

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

proletário que só alcança mediante a solidariedade de classe.

At last but not the least, é preciso pontuar mais uma volta no parafuso, ainda que brevemente. Em termos de enredo, a trama se desenvolve, segundo a necessidade de tomada de consciência, a partir, como propus anteriormente, do crime de Colodino. Mais diretamente, o périplo de Colodino e Sergipano começam com a agressão de Osório e, sobretudo, do caso do patrão com a trabalhadora negra, que tem como destino a prostituição. Trata-se, portanto, de uma lógica, por assim dizer, passional, em que no plano de fundo ficam cifrados as tensões de raça e classe¹². Aliás, a política da forma resiste ao plano estético de *Cacau* desde a amarração do narrador. Na tessitura do romance, de certa forma, se configura o drama da oscilação dos vínculos de classe próprio à hora histórica, em que as vozes subalternas, sobremaneira aquelas que abrangem o entrecruzamento entre raça e gênero, foram mantidas alijadas do debate político e cultural. Em outras palavras, é na manutenção de Magnólia no local de silenciamento e subalternidade que se constitui e se completa o horizonte de formação da consciência dos proletários de Jorge Amado — o que não se encerra em si mesmo, já que também entre Colodino, negro, e Sergipano, branco, se estabelece o limite racial.

Parque Industrial: trabalho reprodutivo como futuro crispado

Em “Nota sobre *Cacau*”, crítica publicada no *Boletim de Ariel* em setembro de 1933, Murilo Mendes sugere que o escritor revolucionário, na

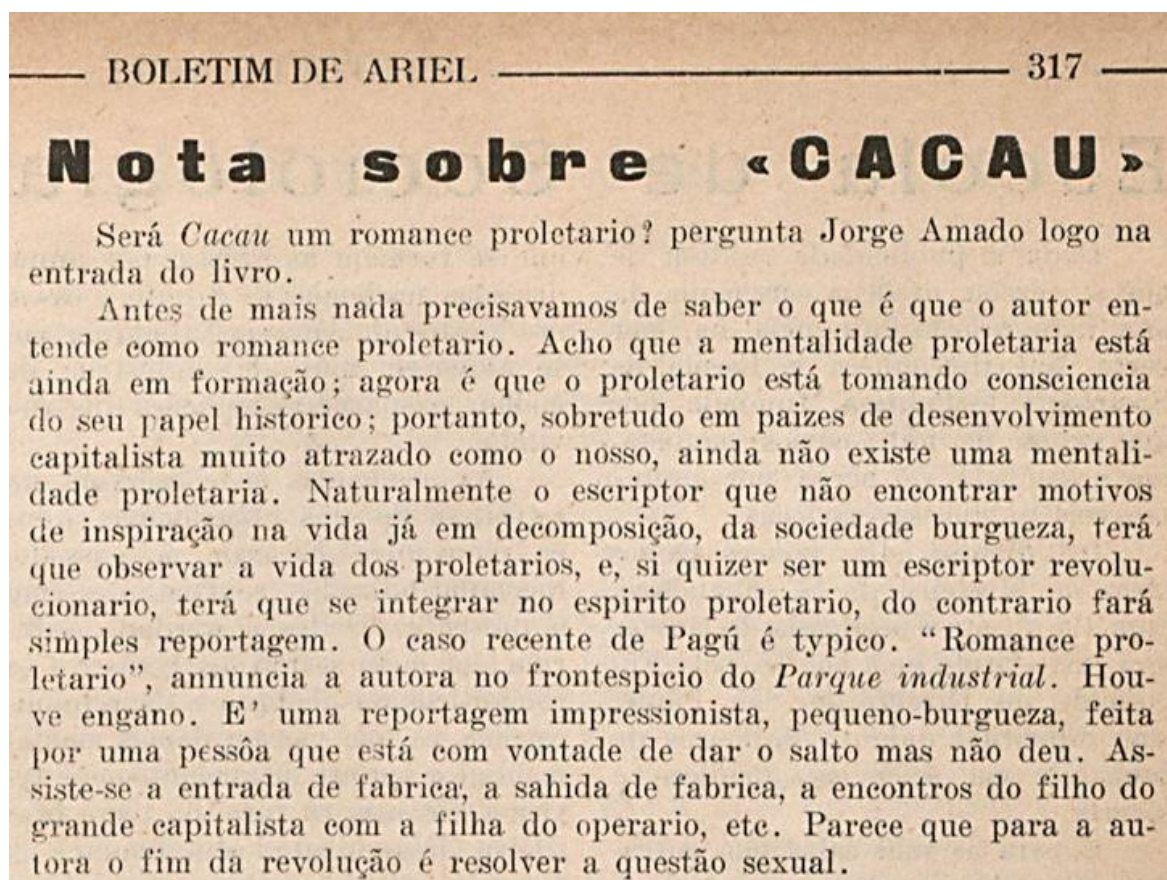
12 Em Jubiabá, também a estrutura do romance lança mão da necessidade interna do enredo e das relações interpessoais dos personagens para constituir, nesse caso, a formação do proletário brasileiro. Diferente das obras anteriores, Jorge Amado escolheu para Jubiabá a construção de um herói efetivamente proletário. No entanto, a opção por um protagonista negro necessariamente teve que jogar com as tensões raciais da constituição da classe trabalhadora brasileira, o que entra em confronto com a fatura da própria obra. O descompasso é revelador na medida em que sustenta a origem de Antônio Balduino em direção ao destino histórico da figura da cria da casa. Recomendo a leitura de: “A cria da casa e o Bildungsroman proletário de Jorge Amado: notas sobre um problema na formação do romance brasileiro”, de Sanseverino e Freitas (2021).

tentativa de compor um romance proletário, não deve se restringir apenas à representação da realidade, fazendo mais do que “simples reportagem”. Para o poeta, é necessário que se conquiste uma integração completa e até mesmo pessoal ao “espírito proletário”, ainda que, como sugere a sua análise, a condição de país subdesenvolvido ofereça obstáculos à noção de proletariado e à mentalidade de classe. Segundo o crítico, *Cacau* alcança o objetivo proposto, enquanto *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão, erraria ao tentar uma abordagem equivocada. E no que residiria o defeito do livro de Pagu? Nas palavras de Mendes, “parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual”¹³. Ora, como tentei indicar, *Cacau* também não se furta a operar com as tensões de gênero, ainda que de maneira lateral e subliminarmente. Ou melhor, o local da mulher e, sobretudo, da mulher negra na formação da classe trabalhadora no Brasil aparece como um extrato negativo, como um resíduo da fatura do romance. Uma fratura, portanto, que aponta para um processo de apagamento e de invisibilização. Não cabe ainda discorrer sobre os processos históricos subsumidos ao impasse formal do romance. Por ora, é preciso indicar que, em humilde contraponto a Murilo Mendes, o acerto do *Parque Industrial* é, salvo engano, trazer ao primeiro plano a “questão sexual” em relação à exploração dos corpos das mulheres no capitalismo em desenvolvimento¹⁴, além de representar o destino histórico que *Cacau* apenas vislumbra como horizonte — isto é, o proletariado urbano.

13 MENDES, Murilo. “Nota sobre Cacau”. Boletim de Ariel, 1933, p. 317.

14 Ao propor uma análise de *Parque Industrial*, é preciso mediar a obra segundo as teses do movimento antropofágico brasileiro, ainda que o objetivo do presente trabalho passe ao largo do estudo da proposta estética da antropofagia de Oswald de Andrade e companheiros. Por isto, indicarei apenas que Oswaldo Costa, em “A descida antropofágica” (s/d), opera uma síntese do pensamento antropofágico ao sinalizar o desajuste do padrão civilizatório europeu no contexto da manutenção colonial no Brasil como um sintoma de impostura dessa face sócio-cultural do país. Nesse sentido, a antropofagia, lançando mão da epopeia guerreira Tupinambá, opera um mergulho em outra temporalidade, outra cosmovisão e, portanto, outra subjetividade e alteridade. Em resumo, uma alternativa de forma não-colonial de interpretação da cultura do país na periferia do capitalismo.

Figura 1: Excerto de “Nota sobre Cacau”, *Boletim de Ariel* (RJ), 1933.



Fonte: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, set. 1933. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/072702/673>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

Conforme o brasilianista David Jackson, em “*Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada*” (2015), há uma interrelação entre as obras de Pagu e Oswald de Andrade. No caso, o vínculo indissociável é a experiência da cidade de São Paulo, que se acelera no seu processo de desenvolvimento urbano e incipiente industrialismo. Especificamente, para o crítico, o *Parque Industrial*, dividido em dezessete capítulos, se estrutura “em verdadeiras vinhetas sociais em que desfilam as fábricas, ruas, instituições e habitantes da paulicéia. O fio condutor é a vida de cinco mulheres protagonistas, ligadas pelo trabalho, pelo bairro e por uma questão de consciência de sua condição.”¹⁵ Desta forma, a crítica ao capitalismo ascendente traz à cena a

15 JACKSON, Kenneth David. “Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada”. Teresa, 2015. p. 30.

experiência das mulheres operárias, o que conduz a um protagonismo em que o corpo feminino figura como o fim da revolução social, diante da resolução da “questão sexual”. No entanto, a elaboração do ponto de vista das cinco trabalhadoras das fábricas de tear do Brás e o desenvolvimento da fatura conforme a expressão de gênero, não prescinde da articulação da técnica modernista, que organiza o romance:

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos. Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade. [...]
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 para 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.¹⁶

No excerto, pertencente ao capítulo “Teares”, se apresenta algo que o comentário de Jackson deixa entrevisto, a saber, a incorporação dos sujeitos históricos inseridos num ambiente de automação e, por consequência, de desumanização. O crítico brasilianista aponta que o livro de Pagu é construído a partir de vinhetas sociais em que desfilam fábricas, ruas, instituições, para, no fim, aparecer os habitantes de São Paulo. Note-se como no recorte acima, ainda que eu tenha omitido o diálogo que intercala o trecho, todos os sintagmas nominais na posição de sujeito até o aparecimento dos “refratários” fazem referência a objetos inanimados, que se fundem aos movimentos dos indivíduos presentes na cena. A rua se move, os paralelepípedos se deslocam, os chinelos se arrastam sonolentos, e

16 GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial, 2013.

a chaminé possante grita e envolve todo o Brás. Aqui, os proletários estão subsumidos, aglutinados, incorporados, deglutidos pelo desenvolvimento desumano da urbanização do maior polo industrial da América Latina. Trata-se, em síntese, da resolução da combinação entre a prosa experimental do modernismo de 1922, sintética, concisa, de linguagem telegráfica, com o conteúdo programático da exploração das trabalhadoras do capitalismo dependente. Todavia, o foco do presente artigo está em analisar, em relação aos problemas de *Cacau*, as possíveis tensões que o experimentalismo cinematográfico de *Parque Industrial* apresenta, sobretudo, em relação às figurações de raça e gênero, tendo em vista o plano de fundo da matéria com a qual trabalha. Nesse sentido, atentarei à posição da personagem Corina em função do horizonte que a fatura do romance sugere.

Ainda em diálogo com David Jackson, é interessante notar a afirmação que o comentarista faz sobre a posição de Corina como “personagem principal” de *Parque Industrial*¹⁷. A assertiva manifesta, por parte do crítico, que a narrativa se desenvolve sobre o destino da presumível protagonista, mas também que há, por parte da escritora, uma centralidade de Corina sobre o problema histórico ao qual o livro aborda — mesmo que inconsciente. De toda forma, se considerar o potencial acerto da interpretação, é preciso lidar, então, com o descompasso entre a formulação dos cinco pontos de vista do romance e o local do protagonismo de Corina. Diante do problema suposto no presente ensaio, quais seriam, então, as consequências históricas para o impasse da elaboração estética de *Parque Industrial*?

No capítulo “Casas de parir”, Corina dá à luz a um bebê natimorto,

17 “Corina, mulata costureira e personagem principal do romance, sai da vila Simione — cortiço que faz jus à metáfora da natureza selvagem no poema “A caçada”, “formigueiro onde todos se mordem e devoram...” — para trabalhar no ateliê da madame na rua Direita. Lá as costureiras são logo agredidas: “Hoje haverá serão até uma hora”. No poema “Tu”, o poeta parece antecipar o retrato de Corina e das colegas no ateliê, Olívia e Rosinha, ao invocar as costureirinhas da cidade: Costureirinha de São Paulo / ítalo-franco-luso-brasileira-saxônica, / gosto dos seus ardores crepusculares, / crepusculares e por isso mais ardentes... / e das suas ambições retorcidas como roubos!” (cf. JACKSON, 2015, p. 25-26).

tendo sido lançada à prostituição após o relacionamento e o envolvimento sexual com um burguês indiferente ao seu destino. Na sequência, apresento a leitura do trecho em que se cristaliza a violência sobre o corpo da mulher numa possível alegoria do resultado do parto da personagem:

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobrelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. 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.¹⁸

Corina é descrita pelo narrador como uma “mulata”. Para além da descrição da personagem como uma mulher negra, é preciso atender ao problema de que o significante escolhido sugere em relação ao destino da parturiente, pois o trecho em questão traz à tona a tensão do local da “mulata” em relação ao desenvolvimento do capitalismo industrial e ao trabalho reprodutivo no Brasil.

Segundo Silvia Federici (2017), trabalho reprodutivo é toda a atividade voltada ao sustento da vida e da reprodução da força de trabalho, que historicamente foram invisibilizadas como não-trabalho, devido a manutenção do capitalismo e da necessidade de constituir espaços de exploração e acumulação de capital. Darcy Ribeiro (2015) e Luiz Felipe Alencastro (1987), por sua vez, demonstram como até meados de 1930, o Brasil apenas importou a mão de obra a ser empregada no território. Em outras palavras, o país até esta época não produziu internamente sua mão de obra, pois o mercado viria se territorializar somente com o desenvolvimento do capital industrial. Não bastando, Darcy Ribeiro se refere às formas sistemáticas que o Brasil usou para aniquilar os corpos usados para mover

18 GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial, 2013.

a empresa colonial, mantendo o sistema e acumulando capital para fora. A partir disso, pode-se compreender como o projeto de nação e a formação do povo brasileiro devastaram povos e destruíram os corpos que pouco serviam à reprodução da força de trabalho. Como veremos, mesmo após a década de 1930, este projeto terá um teor de continuidade no que tange o local da mulher negra. É nesse sentido que interessa questionar o local da “mulata” em relação ao horizonte de *Parque Industrial*.

Lélia Gonzalez, em “A mulher negra na sociedade brasileira” (2018), demonstra como o racismo e o sexismo se objetivam ideologicamente nas estruturas das relações sociais do capitalismo, o que por efeito engendra a reprodução da divisão sexual e racial do trabalho e evidencia a junção entre raça, classe e gênero na discriminação sofrida pela mulher negra no Brasil. A coexistência de setores qualitativamente diferentes da acumulação de capital tem por consequência, como já foi abordado, a criação de um exército industrial de reserva, e de uma massa marginal crescente. Excluída da participação no processo de desenvolvimento desigual, mas combinado, a mulher negra fica presa à esfera de prestação de serviços domésticos, de onde compreendemos, então, o local do trabalho reprodutivo e, conseqüentemente, do papel da dupla jornada no país. No fim, Lélia Gonzalez demonstra como essa configuração auxilia no reforço da internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” pela mulher negra. Logo, no fundamento do Brasil moderno, estão o racismo e o machismo como infraestrutura da sociedade brasileira.

Mas afinal, o que isso diz a respeito do problema que a presente análise se propõe a discutir? Segundo Lélia Gonzalez, a “mulata” figura como uma qualificação profissional, uma profissão que, de certa forma, concentra o passado da mulher como mucama, numa atualização, dentro da ideologia do mito da democracia racial, das estruturas arcaicas do país. A “mulata”

constitui o significante do corpo a ser explorado, deflagrado, invenção do sistema hegemônico de alienação, reificação e manipulação das mulheres negras jovens, que se submetem à exploração sexual e à prova concreta da democracia racial. Sendo assim, ao encarar o destino de Corina inserido na fatura de *Parque Industrial*, é preciso investigar como o substrato material da “profissão mulata” constituiu a estrutura de base do romance. Por conseguinte, a articulação do livro com a personagem em posição de protagonista, como uma mulher “mulata”, dá a ver o horizonte restrito que o desenvolvimento do capitalismo dependente outorga aos sujeitos que se categorizam deste modo. E o aborto de Corina, portanto, se formaliza entre a necessidade da exploração do corpo da mulher como peça essencial do funcionamento do parque industrial e da deformação simbólica da mulher negra a partir do signo do aniquilamento e da reificação.

“Corina amanhece no panorama agreste e provinciano da chácara festiva da Penha.

O sol frio enche de luz os cachos lambuzados e sombrios. O tweed cinza do casaco comprido tem as cintilações verdes repuxadas pelo uso. Dois corações de carmim enchem de animação o rosto furado de espinhas. Os olhos espichados da antiga costureira são agora desconfiados e atrevidos. Sumiu-se nos farrapos das pestanas a brejeirice terna de antes. Vê entre os eucaliptos novos raparigas novas que ensaboam com mãos roxas fardas de brim. Uma criança de pernas finas mostra uma calcinha suja de terra escapando da saia de pingos. Os dentes orgulhosos de outro tempo sorriem falhos e amarelos num carinho. *A menina foge. Mergulha as mãos na tina de espuma. A mulata friorenta ajeita o casaco levantando a gola alta até o nariz. Observa parada as lavadeiras de cócoras e ajoelhadas trabalhando.*

*Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. 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.*¹⁹

Este é um dos excertos que encerram o romance. À vista da menina negra

19 *Ibidem.*, grifos meus.

fugindo, as mãos mergulhando na tina, Corina responde com um gesto que, de certa forma, representa o destino que ali se resolve, negativamente. O sentido da observação da personagem parece ter o peso de uma consciência adquirida da própria trajetória. No entanto, o quadro encerra com a voz do narrador: “Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos”. A justaposição impede a subordinação sintática, o que comprime um ritmo ao mesmo tempo fragmentário e dinâmico. A moldura do foco narrativo imprime ao destino de Corina uma nota trágica e, sobretudo, condenatória. Em outras palavras, o ofício de Corina é apreendido como algo menor que o trabalho produtivo, um trabalho, por decorrência, invisibilizado, cuja realidade é reduzida à degradação. Ainda, a citação de *O Capital* de Marx acerca do lumpemproletariado, que possui ares de epígrafe do capítulo, dá o tom de ironia do trecho e da resolução do romance. Trata-se, enfim, de um encerramento que não vislumbra uma resolução. O desfecho da obra abre-se à impotência e ao fracasso e, não obstante, não propõe saídas conciliatórias. Diferente de *Cacau*, sequer trabalha sobre o sentido eufórico da história futura. Entretanto, assim como o romance de Jorge Amado, *Parque Industrial* se constitui em detrimento e sobre o alijamento das personagens subalternas, dos sujeitos históricos que foram sistematicamente afastados da política do subdesenvolvimento brasileiro e, por consequência, da política da forma do realismo social que por aqui veio a se formalizar.

Breves considerações finais

O leitor perspicaz não deixará de ter notado que uma pergunta subjaz e percorre todo o desenvolvimento deste presente ensaio: se considerarmos que *Cacau* e *Parque Industrial* deflagram a tradição do romance proletário brasileiro, como, então, ambos os romances permitem classificar esse

sistema? Por certo, também o leitor escusará a lacuna deixada para responder essa questão. Acredito, porém, que a análise detida dos dois exemplos de caso deixa uma pista bastante produtiva acerca do problema levantado. E essa pista reside na compreensão de que a chave de leitura do romance proletário brasileiro se determina a partir de um problema de estrutura de fundo, que se estabelece no horizonte da aplicação da técnica literária. Em linhas mais diretas, as faturas dos “inauguradores” da tradição do romance proletário brasileiro têm como fundamento o uso de uma política da forma que se constitui a partir do aniquilamento dos corpos sistematicamente manipulados pelo projeto de nação e pelo processo de modernização conservadora.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pré-revolução de 30. *Novos Estudos, CEBRAP*, n. 18, p. 17-21, set. 1987.

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. Em: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989, p. 180-198.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. Em: *Brigada Ligeira e outros escritos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Curitiba: Kotter Editorial; São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Cintra, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. Em: *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Coletânea organizada e editada pela UCPA, 2018.

JACKSON, Kenneth David. Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 21-33, 18 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115412>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

OLIVEIRA, Danilo Mendes de. A teoria da revolução do PCB: Octávio Brandão, a aliança de classes e o feudalismo (1922-1935). *História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 1, p. 83-102, mar. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.18223/hiscult.v6i1.1968>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. - 1. ed., 4. reimp. - São Paulo: Boitempo, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. - 3ed. - São Paulo: Global, 2015.

Submissão: 30/04/2023

Aceite: 29/10/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94107>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*