

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Maristela Sanches Bizarro

**As personagens femininas em *Os Corumbas*, de Amando Fontes: trabalho,
prostituição, revolução**

Exemplar corrigido da Tese em PDF de Maristela Sanches Bizarro

São Paulo

2021

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

As personagens femininas em *Os Corumbas*, de Amando Fontes: trabalho, prostituição, revolução

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutorado em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni

Exemplar corrigido da Tese em PDF de Maristela Sanches Bizarro

São Paulo

2021

Bizarro, Maristela Sanches

As personagens femininas em *Os Corumbas*, de Amando Fontes: trabalho, prostituição, revolução. Maristela Sanches Bizarro; orientadora, Simone Rossinetti Rufinoni. – São Paulo: FFLCH, 2021.

205 f.

Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

1. Amando Fontes. 2. Romance de 1930. 3. Romance Proletário. 4. *Os Corumbas*. 5. Trabalho feminino e prostituição. I. Rufinoni, Simone Rossinetti. II. Título.

CDD. 869.981

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Maristela Sanches Bizarro

Data da defesa: 06/12/2021

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Simone Rossinetti
Rufinoni**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/01/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

*Para meu pai, Pedro Bizarro, meu eterno “peixe grande”
e minha mãe, Clarice Sanches Bizarro, minha querida mestra,
ambos operários nas tecelagens de São Paulo,
que em sua simplicidade
despertaram em mim a curiosidade,
o encanto pelas narrativas
e o prazer da leitura.*

Pelo apoio e amor incondicionais.

Agradecimentos

São várias as pessoas que de algum modo se envolveram nesse trabalho, mas primeiramente, gostaria de agradecer a Deus por ter me permitido trilhar esse caminho de tantos desafios e descobertas.

Nesse período, fui apoiada e orientada generosamente pela Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni. Dos primeiros textos propostos à redação final, foram muitas as leituras atentas e as correções pacientes. Agradeço profundamente a contribuição não só para o desenvolvimento desse trabalho, como também para o meu crescimento profissional e intelectual. É uma honra e um privilégio ser sua orientanda.

Aos Profs. Drs. Murilo Marcondes de Moura e Erwin Torralbo Gimenez, pelas contribuições no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Thiago Mio Salla, que gentilmente cedeu cópias reprográficas de revistas e jornais portugueses, cujos textos abordam a recepção de *Os Corumbas* em Portugal.

Aos professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, que ministraram disciplinas imprescindíveis para o aprimoramento desse trabalho.

A todos os meus mestres.

Ao querido amigo Eduardo Araújo Teixeira, pelas preciosas sugestões na redação da tese e pela discussão da obra no contexto da literatura brasileira.

Aos afetuosos amigos com os quais tive o prazer de debater o romance e questões a ele pertinentes e aos que cederam materiais de pesquisa: Adriana Braga, Ana Rita dos Santos Ferreira, Arlene Ricoldi, Cícera Lins dos Santos, Elen Doppenschmitt, Juliatti de Andrade, Luís Fernando Ferreira de Araújo, Márcia Rodrigues da Costa, Márcia Selivon, Maria Tereza Cataccini Blois e Marisa da Silva Rodrigues.

À amiga Maria Cristina Palhares pela revisão das normas ABNT.

À minha irmã Elvira Aparecida Sanches Bizarro dos Santos, pelo diálogo sempre rico, pelo apoio e compreensão amorosos. Ao meu cunhado Márcio Antonio dos Santos pela presença afetuosa. Ao meu sobrinho Pedro Bizarro dos Santos, por ver as estrelas comigo.

A todos os meus antepassados, em especial, à coragem de Maria Emília Bizarro, que migrou do campo em busca de trabalho nas tecelagens da cidade de São Paulo.

Aos meus “filhos de patas” John e Benjamin, por contribuírem para tornar os dias de pandemia mais leves. Ao Valentino (in memoriam) pelas horas a fio em minha companhia, durante a redação da tese.

Às instituições em que pesquisei, a todos os funcionários que possibilitaram meu acesso à publicações raras, imprescindíveis para a pesquisa: a Biblioteca Florestan Fernandes – FFLCH/USP, o Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp, o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, na pessoa do Sr. Luiz Fernando Ribeiro Soutelo, e a Biblioteca Pública Estadual Epiphânio Dória, na pessoa do historiador Sr. Pedrinho dos Santos (in memoriam) com quem pude trocar muitas impressões sobre a obra de Amando Fontes, em minhas viagens à Aracaju.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão de bolsa de estudo, sem a qual essa pesquisa não seria possível.

Por último, à minha parceira Márcia Araújo Teixeira, por toda a cumplicidade e paciência durante o desenvolvimento desse trabalho. Seu apoio e presença amorosa foram fundamentais.

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

canto do corumba

Eu sou o filho homem
Daquela família dos Corumbas
Que segundo o romance do Sr. Amando Fontes
Veio procurar a vida na cidade
E viu uma das meninas
Morrer tuberculosa no catre
A outra ser seduzida pelo médico da casa
A outra por um soldado cantador
A outra por um filho de gente rica
E voltou vexada e nua
Para a maldição do campo torrado
O romancista não deu solução
Ao vosso caso
Ó pais vencidos
Ó irmãs putas
Que me vistes partir exilado
Numa proa de ita
Com outros militantes
Da causa do proletariado
Mas eu venho vos trazer
A revolta social na minha voz
De comunista
Venho vos explicar
Que vós deveis unir
Ó pais velhos
A todos os alquebrados pelo trabalho do campo
A todos os fugitivos erradios da seca
A todos os que perderam filhas e mulheres
Sem revide
Na fome dos caminhos
Na gula sexual dos exploradores
Ou na tosse dos teares
E dando a mão à mão do seu irmão
Cada um será um nó apertado
Da revolução
Que há de fazer de cada trabalhador
Um dono da terra, da vida e do pão
E sufocar como dedos convulsos
A burguesia safardana
Que nos explora
Nos mata
E nos infama
Irmãs de janela
Eu quero vos dar notícia
De um país
Que suprimiu a prostituição

Pro Dedeco

Oswald de Andrade¹

¹ ANDRADE, Oswald. “Canto dos Corumbas”. In: *Poesias Reunidas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. p. 360.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar as personagens femininas no romance *Os Corumbas*, de Amando Fontes, publicado em 1933. O autor, por meio da trajetória de uma família de retirantes, apreende o drama da exclusão social com foco privilegiado no operariado feminino e na prostituição, destacando o utilitarismo e a objetificação dos corpos. A obra, que fomentou a discussão sobre o romance proletário no Brasil e em Portugal, inovou pelo protagonismo das mulheres operárias cujas trajetórias, marcadas pela impossibilidade de emancipação, culminam no meretrício. Em contraponto à condição das mulheres, a luta operária aponta para a revolução como única possibilidade efetiva de mudança social. A análise da obra compreende as relações do romance de 1930 – e do “romance proletário” – com aspectos do Realismo e do Naturalismo, considerando que os temas representados (em especial a industrialização e o trabalho livre) relacionam-se com a modernização da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX. Com características naturalistas expressas nas imagens das tecelagens, nas cenas de coletividade e na caracterização das personagens femininas, o romance problematiza a modernização e o trabalho exercido majoritariamente por mulheres. A partir da leitura histórica e do contexto da crítica, procura-se analisar a obra que apreende os impasses do Brasil no período, ao mesmo tempo em que reflete sobre os limites sociais, econômicos, políticos e culturais impostos às classes mais pobres.

Palavras-chave: Amando Fontes. Romance de 1930. Romance Proletário. *Os Corumbas*. Trabalho feminino e prostituição.

E-mail: maristelabizarro@gmail.com

Abstract

This work aims to study the female characters in the novel *Os Corumbas*, by Amando Fontes, published in 1933. The author, through the trajectory of a family of migrants, apprehends the drama of social exclusion with a privileged focus on the female working class and on prostitution, highlighting the utilitarianism and objectification of bodies. The work, which fomented the discussion on the proletarian novel in Brazil and Portugal, innovated for the protagonism of working women whose trajectories, marked by the impossibility of emancipation, culminate in prostitution. In contrast to the condition of women, the workers' struggle points to the revolution as the only effective possibility of social change. The analysis of the work consists on the relationship between the novel of 1930 – and proletarian literature – with aspects of Realism and Naturalism, considering that the themes represented in the novel (especially industrialization and free labor) are related to the modernization of Brazilian society in the first decades of the twentieth century. With naturalistic characteristics expressed in the images of textile industries, in the scenes of collectivity and in the characterization of female characters, the novel problematizes the modernization and the work mostly performed by women. From the historical reading and the context of criticism, it aims to analyze the work that captures the vortex of Brazil in the period, while at the same time it reflects about the social, economic, political and cultural limits imposed on the poorer classes.

Key-words: Amando Fontes. Novel of the thirties. Proletarian literature. *Os Corumbas*. Female work and prostitution.

E-mail: maristelabizarro@gmail.com

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. OS CORUMBAS E O ROMANCE DE 1930	23
2.1 <i>Os Corumbas</i> e o romance proletário	31
2.2 A recepção de <i>Os Corumbas</i> em Portugal	47
2.3 A “figuração do fracassado”: Mário de Andrade e o romance de 1930.	52
2.4 A “figuração do outro”	59
2.4.1 A figuração da mulher	64
3. O NATURALISMO E O ROMANCE DE 1930	71
4. OS CORUMBAS E O CONTEXTO DA CIDADE	75
4.1 O meio e o trabalho	77
4.1.1 O acidente na tecelagem	80
4.2 Antropomorfismo e coletividade	87
4.3 Natureza e idealismo romântico	90
4.4 O casamento: um mosaico de impossibilidades	94
4.5 O abismo entre as classes sociais à mesa do jantar	100
5. “A VIDA MERA DAS OBSCURAS”	104
5.1 Sá Josefa: família e moralidade	105
5.2 Bela: doença e favor	114
5.3 Traços do Naturalismo em Rosenda, Albertina e Inácio	120
5.4 Rosenda: a “mulata” grotesca	125
5.4.1 Cabo Inácio: o mulato “disfarçado”	127
5.5 Albertina: a “mulata” erotizada	132
5.5.1 Assédio e trabalho	135
5.5.2 A queda de Albertina.....	140
5.6 Caçulinha: de normalista à concubina	147
5.6.1 O sonho do magistério	149
5.6.2 A promessa de casamento.....	154
5.6.3 A queda de Caçulinha.....	159
6. PEDRO E O MOVIMENTO OPERÁRIO	170
6.1 O lugar da revolução	177
6.2 Greve e documento	187

7. CONCLUSÃO.....	192
8. BIBLIOGRAFIA	197

1. INTRODUÇÃO

Sob o impacto do romance *Os Corumbas*, de Amando Fontes, o escritor Oswald de Andrade, um dos precursores do movimento modernista, compôs “canto do corumba”. O poema adota a perspectiva revolucionária de Pedro, personagem que, no entanto, pouco comparece na trama, está centrada na trajetória de suas irmãs e mãe: as mulheres Corumbas. A obra narra a trajetória de uma família de roceiros que, em busca de melhores condições de vida, peregrina em dois espaços distintos: o campo (entendido o sertão e o engenho) e a cidade grande. Os sonhos de inserção, no entanto, são frustrados e culminam na prostituição das filhas mulheres e no exílio do filho homem, deportado para a cidade do Rio de Janeiro.

Publicada em julho de 1933 pela Livraria Schmidt Editora, apesar de uma obra de estreia, ajudou a balizar a produção romanesca da década de 1930 e inovou ao retratar a mulher sertaneja e operária segundo as premissas do realismo crítico.

Embora ainda hoje a publicação de uma obra literária – quanto mais por uma grande editora –, garanta prestígio ao seu autor, não se pode comparar ao significado que tal feito tinha nos anos trinta. A boa recepção não só garantia notoriedade ao autor, mas no caso de reverberação no meio intelectual (via jornais, revistas, círculos literários etc.), chancelava sua relevância como intelectual.²

Mais que uma excelente acolhida, *Os Corumbas* mereceu apreciação explícita de um círculo literário bastante ativo, composto de críticos, literatos e outros intelectuais. O exemplo mais notório do alcance do romance é o comentário endereçado por Mário de Andrade a Amando Fontes: “Venho felicitá-lo pelo seu livro *Os Corumbas*. Já Antônio de Alcântara Machado me tinha falado muito bem dele. Seu livro não carece de favores de ninguém. Vale por si, bem descrito, bem entrecado, os personagens vivem, o ambiente convive com o leitor. E você tem uma qualidade especial, o dom da dialogação.”³

Certamente não escapava a Mário a sintonia do livro de estreia com a nova produção literária, agora no Nordeste, que além de experimentações linguísticas e abordagem realista, valorizava a cultura nacional, sem deixar de trazer uma perspectiva crítica sobre o Brasil.

² Amando Fontes reconhece a projeção social que a publicação de *Os Corumbas* lhe conferiu: “– Fui eleito deputado em 34 como uma homenagem do meu Estado ao escritor.” UM ROMANCISTA NA CÂMARA. *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Edição 00017, 06/10/1946, p. 05.

³ ANDRADE, Mário. Orelha esquerda. In: FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

A acolhida de *Os corumbas*, contudo, não se restringiu ao círculo literário. A adesão do público é refletida em três tiragens sucessivas do romance em 1933 e na prensagem de uma segunda edição em janeiro de 1934, apenas a seis meses da primeira. Em março do mesmo ano, Amando Fontes seria o primeiro autor a receber o prêmio de melhor romance do ano (1933) conferido pela prestigiada Sociedade Felipe d'Oliveira, feito notável para um iniciante.

A quinta edição aconteceria em 1935, desta vez pela renomada Livraria José Olympio Editora, a qual publicaria do mesmo autor, *Rua do Siriri*, em 1937. A obra, que constitui um mosaico de personagens marginalizadas (moças que exerciam o meretrício em uma região periférica de Sergipe), tem início com a mudança das “mulheres de vida fácil” para a rua que dá título à obra.

A narrativa questiona a modernidade e seu inerente processo de exclusão das mulheres, por meio de práticas legitimadas pelo Estado. Se a prostituição é horizonte em *Os Corumbas*, em *Rua do Siriri* o olhar acompanha o cotidiano desglamurizado das meretrizes, cujo desvalimento extremo estaria então na doença e na morte, fim da trajetória da maioria das prostitutas pobres.

Apesar do sucesso inicial, com *Rua do Siriri* Amando Fontes não obteve o mesmo impacto de *Os Corumbas*. O romance somente teria uma segunda edição, pela Livraria José Olympio Editora, em 1946, nove anos após seu lançamento: com texto revisto, *Rua do Siriri* compôs com *Os Corumbas*, o volume intitulado *2 Romances*.

A produção literária de Amando Fontes, diferente de contemporâneos seus – como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, – restringe-se aos dois romances já citados. O projeto inconcluso *Deputado Santos Lima*, que teve seu primeiro capítulo publicado em 1943, na *Revista Atlântico* insinua a feitura de um painel político do Brasil nas primeiras décadas do século XX.⁴ Fora esses trabalhos, há ainda a crônica “Padre Abílio”⁵, de pouca relevância.

Apesar da produção reduzida, o romance *Os Corumbas*, objeto dessa tese, situa Amando Fontes dentre os percussores de um novo realismo que iria determinar a produção literária das primeiras décadas do século XX. O crítico Antonio Candido, de modo mais preciso, ao comentar a originalidade dos romancistas “de trinta”, via nesses uma “ida ao povo”, movimento

⁴ FONTES, Amando. “Deputado Santos Lima (Trecho de um romance em preparação)”. *Revista Atlântico*, 1943, p. 95-102. Como homenagem póstuma, em 1968 a *Revista do Livro* também publicou o primeiro capítulo do romance. Ver: FONTES, Amando. “Deputado Santos Lima (Primeiros capítulos de um romance inacabado)”. *Revista do Livro*, 1968, Edição 00034, p. 95-102. A comparação entre as duas publicações revela mudanças no texto, o que comprova a afirmação de Amando Fontes sobre as revisões em suas obras: “– Eu escrevo desavergonhadamente mal, no primeiro jacto. Depois é que vou burilando...”. Ver: UM ROMANCISTA NA CÂMARA. *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Edição 00017, 06/10/1946, p. 05.

⁵ FONTES, Amando. “Padre Abílio”. In: *O assunto é padre*. Agir Editora: Rio de Janeiro, 1968

que os singularizava pela procura de uma literatura voltada para um Brasil autêntico, inaugurando “um movimento de integração ao patrimônio de nossa cultura, da sensibilidade e da existência do povo [...] a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte.”⁶

Essa abertura ao outro revela um propósito: o desejo urgente de revelar a um Brasil maior, letrado e moderno, outros brasis, – o daqueles postos à margem – e que, no momento presente encontram-se em rota de colisão com um país que se pretende moderno, sem consciência das forças que o constituem (e o mantêm) prementemente subdesenvolvido.

No campo da linguagem, os escritores de 1930 buscarão, igualmente, uma expressividade moderna e nova por que fundamentada numa linguagem “entranhada” na realidade retratada, atenta à oralidade, mas apartada de uma tonalidade regional excessiva, pitoresca.

Em *Os Corumbas*, Amando Fontes retrata questões prementes de Sergipe da década de 1930. Não se trata de um autor que constrói uma narrativa pretérita, e sim de um de um romancista que escreve no “olho do furacão”, quando um Nordeste em franco processo de industrialização se confronta com mentalidades e práticas ainda arcaicas no espaço da cidade. Se hoje o romance pode ser lido também como crônica de uma época, não se confunde com mero documento histórico pela especificidade da escrita literária elaborada por Amando Fontes. Isso por que o autor, mais do que se afastar de tendências pregressas de adesão à “cor local”, se esforça por retratar de modo mais “sóbrio” o fatal destino dos Corumbas.

Como pode ser lido em jornais, revistas e demais publicações da época, houve de imediato o reconhecimento de uma abordagem nova sobre um tema igualmente inédito: a exploração fabril e a degradação da mulher no espaço da cidade. Reconhecida e premiada foi também a coragem de um autor estreante que denunciou, via literatura, as mazelas de seu próprio tempo e espaço social.

Por meio da elaboração de um retrato aproximado da realidade nos anos 1920 – 1930, *Os Corumbas* constitui – como dito – uma crônica dos hábitos e costumes da gente simples de Aracaju. Trata-se, portanto, de um romance que registra a vida da população mais carente, atualiza elementos da cultura local, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter excludente do processo de industrialização nas primeiras décadas do século.

Os Corumbas é um romance que fomentou nos círculos literários a discussão sobre o romance proletário, cuja categorização, embora não tenha sido profundamente alicerçada, gerou polêmicas e posturas acirradas por parte da crítica literária. Em tal debate destacam-se

⁶ CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento, história”. In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 46.

duas ordens, uma de conotação formal – pautada na proposição de obras que buscavam se distanciar da estética burguesa – e outra de caráter ideológico, considerando em tais narrativas, o desejo de emancipação do operariado.

A tentativa de categorização do romance proletário problematiza a posição de classe dos autores e a emergência de uma literatura em consonância com a luta de classes, debatidas no presente estudo à luz de Gyorgy Lukács, entre outros.

Os debates sobre as possibilidades de uma arte proletária nos anos 1930 foram captados pela crítica portuguesa, atenta à produção romanesca brasileira, em grande parte porque Portugal vivia sobre uma ditadura feroz que tolhia a produção artística por meio de uma censura castradora. Além de um retrato realista dos excluídos das regiões marginalizadas do país, os novos autores brasileiros traziam no bojo de sua produção não só uma análise e crítica político-social, mas denunciavam determinadas estruturas de poder. Sobre tais autores afirmaram: “talvez o conjunto de romances do Nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do país, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza heroica e dependente, facilmente pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto. Ali foi denunciada a atuação simultânea das forças telúricas e das instituições humanas para o esmagamento do homem e para tornar mais pronunciado o desnível entre as classes.”⁷

Segundo a leitura da crítica em Portugal, *Os Corumbas* traz dois destaques: o emprego inédito do termo “neorrealismo” e as discussões suscitadas sobre a objetividade e a neutralidade de Amando Fontes. O primeiro demonstra a importância do romance, uma vez que a obra contribui para as formulações do movimento “neorrealista” em Portugal. O segundo evoca aspectos também problematizados na recepção do romance no Brasil, onde o autor foi criticado negativamente pela postura distanciada.

Amando Fontes reafirma em seu discurso na entrega do Prêmio Felipe d’Oliveira Oliveira, o seu posicionamento: “Julguei mais acertado ficar do lado externo da narrativa, sem nunca me apresentar ao leitor, para que este melhor tivesse a impressão de que “assistia o desenrolar dos acontecimentos. Sempre me pareceu, de toda a vez que o autor deixa transparecer a sua existência no romance, que estou num teatro, a olhar a representação dos bastidores, vendo o fundo da cena.”⁸

Quanto à possível neutralidade, no mesmo discurso, afirma o autor: “Não deverei esconder-vos que fui solicitado muita vez, ante o sofrimento que dia a dia se acumulava sobre

⁷ LUCAS, Fábio. *O carácter Social da Literatura Brasileira*, 2a Edição, São Paulo, Edições Quíron, 1976, p. 76.

⁸ FONTES, Amando. “A entrega do Prêmio Felipe d’Oliveira”. *Lanterna Verde*, 1.o de maio de 1934, p.112.

a cabeça dos Corumbas, a tomar partido dos proletários, dos pobres, colocando-me sistematicamente contra os ricos. Fazê-lo, porém, seria cair na sustentação de uma tese, seria falsear acontecimentos e caracteres, seria deixar de ser romance.”⁹

Ainda que os critérios para apreciação de um determinado romance não serem legitimados pela intenção do autor, o discurso de Amando Fontes na entrega do prêmio expressa certos parâmetros da crítica na recepção de sua obra. Se o romancista pode ser compreendido como um ser social e histórico, que por meio da literatura, materializa, intencional ou intuitivamente determinadas “visões de mundo”, interessa-nos refletir sobre o modo como o romance objeto desse estudo constitui um meio privilegiado para que novos aspectos da realidade e do imaginário possam se revelar.

Nos anos 1930 destaca-se um novo protagonismo, que Amando Fontes busca incorporar à construção temática e formal de sua ficção. Em “As personagens femininas em *Os Corumbas*, de Amando Fontes: trabalho, prostituição, revolução”, buscamos demonstrar o modo como a representação dos excluídos (em especial das mulheres), proposta pelo romancista, remete à figuração do fracassado, cujo primeiro enfoque se encontra delineado por Mário de Andrade no ensaio “A elegia de abril”. Nele, o escritor observa a perspectiva pessimista que assumiu a geração de trinta, sucessora dos modernistas de 1922. Embora a formulação de Mário de Andrade não seja de todo aplicável a *Os Corumbas*, observamos no romance, um sentimento – de fracasso e sua posterior deflagração – que permeia de fato a obra como um todo. Aliás, não seria errado afirmar, que isso se faz presente em toda a produção de Amando Fontes.

O pesquisador Luís Bueno, no seu estudo panorâmico e historiográfico - *Uma história do romance de 30* – termina por lançar luz maior sobre as reflexões de Mário de Andrade. Em sua pesquisa sobre o protagonismo dos excluídos, Luís Bueno afirma que o romance de trinta, ao colocar em primeiro plano os desvalidos e socialmente menos favorecidos, questiona a distância entre o intelectual e o outro, marginalizado. Nessa problematização, ressalta a importância de *Os Corumbas* para a “figuração do outro” na década de trinta:

O que o sucesso de *Cacau* e *Os Corumbas*, mais a discussão que se seguiu a ele, promoveu foi um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de “figuração do outro”. A partir do que obtiveram Jorge Amado e Amando Fontes em sua tematização do universo do brasileiro pobre – o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída – toda uma gama de figuras marginais, de “outros”, foi explorada por nossos romancistas. O operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado

⁹ *Idem*, p. 113.

mental – todos se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse para o novo romancista que surgia àquela altura.¹⁰

Em *Os Corumbas* a “figuração do outro” compreende os excluídos que, desagregados, transitam por espaços distintos e hostis. A não inserção desses retirantes na lógica urbana impele a discussão sobre o Naturalismo, cujas marcas se fazem presentes na estética da obra e no determinismo espacial. Guardadas as diferenças de enfoques e de contextos, considerando o momento em que emerge o movimento naturalista e a produção dos escritores realistas da década de 1930, Amando Fontes, ao retratar os males que afligiam os mais pobres na Aracaju do período, herda – possivelmente à revelia de sua consciência crítica – certos “cacoetes” modelares do Naturalismo.

Assim, atentando para tais características, buscamos estabelecer reflexões sobre o que terminamos por entender como viés neonaturalista do romance, com destaque para a composição de um núcleo amplo de personagens, uma coletividade em interação com outros grupos, em espaços compartilhados.

Menos notório e lembrado nos estudos literários sobre a produção romanesca da década de 1930, Amando Fontes continua sendo um nome importante do romance brasileiro. A vitalidade de *Os Corumbas* evidencia-se, em alguma medida, pela sua contínua reedição, a 25ª edição em 2003. O interesse pela obra é expresso pela diversidade de áreas – Ciências Sociais, Teoria e História Literária, Letras e História – nas quais desenvolvem-se os estudos acadêmicos (mestrado e doutorado), cujas análises abordam: a família¹¹, a relação entre literatura e sociedade¹², a industrialização¹³, o espaço ficcional¹⁴ e a representação das classes pobres¹⁵.

No entanto, as análises que problematizam a especificidade feminina ainda são diminutas, se considerarmos que Amando Fontes (ao lado de Patrícia Galvão) é um dos primeiros autores a construir uma narrativa em que as protagonistas são as mulheres

¹⁰ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 268.

¹¹ MARTINS, Natália de Souza. “Tragédia familiar: uma análise de *Os Corumbas*, de Amando Fontes”. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

¹² SANTOS, Clodoaldo Messias dos. “Da Literatura e da Sociedade na Obra *Os Corumbas*, de Amando Fontes”. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

¹³ SILVA, Maria Ivonete Santos. *Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos na obra de Amando Fontes*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe/Fundesc, 1991.

¹⁴ SILVA, Roberto José. “Inferno urbano: estudo do espaço em *Os Corumbas*, de Amando Fontes”. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Campinas, Campinas, 2005.

¹⁵ LIMA, Cleverton Barros de. “Imagens do povo: política e literatura na obra de Amando Fontes”. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia, Ciências e História, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

proletárias.¹⁶ Em uma sociedade em que prevalece a invisibilidade feminina, tal protagonismo é inovador e transgressivo. Ao destacar a especificidade da exploração feminina, marcada pelo utilitarismo e objetificação das operárias, Amando Fontes insere o leitor no contexto da década de 1930 e por meio dele acessa o Nordeste e o Brasil, marcado pelo atraso. Considerando o pressuposto de Anatol Rosenfeld de que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção”¹⁷, reafirma-se a importância da análise das personagens femininas, que busca articular a estrutura romanesca à dinâmica social brasileira.

Em um período literário marcado pelo protagonismo dos desvalidos, a presente tese procura identificar qual é a especificidade feminina de um desvalimento que culmina na prostituição. Desejamos demonstrar de que modo as personagens femininas do romance selecionado permitem pensar as nuances do protagonismo de mulheres na década de 1930 e os limites a elas impostos com a emergência de uma configuração burguesa da vida nas primeiras décadas do século XX.

A tese busca traços de continuidade e ruptura com a tradição romanesca e as correspondências destes com o período histórico-social em que se inserem. Este romance, sobre o qual poucas análises debateram a condição da mulher, justifica que pesquisas sobre essa obra, com esse recorte, sejam elaboradas, a fim de produzir novos materiais de estudo.

Soma-se a isso o fato de que o realismo crítico de *Os Corumbas* configura uma denúncia das mazelas sociais afligidas aos trabalhadores, cuja especificidade feminina dialoga com os problemas que assolavam o operariado sergipano na Era Vargas: o emprego de mão de obra infantil, a ausência de direitos trabalhistas, as condições perigosas e insalubres de trabalho e a repressão da luta operária.

No retrato objetivo da família Corumba, a representação das personagens femininas, com nuances naturalistas, é simultânea à descrição do trabalho livre nas tecelagens e compreende a inserção das mulheres em uma lógica industrial utilitária.

¹⁶ MASSOLA, Ivone. “A representação do trabalho feminino em *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Em Surdina*, de Lúcia Miguel Pereira: um olhar sob a ótica do dano existencial”. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Caxias do Sul em associação ampla UniRitter, 2018.

MELO, Andrea Patrícia Santos. “Representações de gênero na Aracaju ficcional de Amando Fontes: uma análise da obra *Os Corumbas*”. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2014.

¹⁷ ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 31.

Percebemos no desenvolvimento do enredo de *Os Corumbas* três núcleos de ação: o da família, o da indústria e ainda o do movimento operário, esse bastante diminuto. Esses núcleos têm ordem de importância e enfoque, sendo que o olhar do narrador se detém nos núcleos em que as personagens femininas atuam, em detrimento do ambiente contestador do movimento operário – exclusivamente masculino – registrado de modo muito breve.

Embora o foco recaia sobre as personagens femininas, por uma questão de coerência com o tema da questão operária, procuramos analisar a trajetória de Pedro, pois é por meio dessa que o movimento operário e conseqüentemente a ideia de revolução aparecem na obra

Após a apresentação dos objetivos e bases teóricas em 1 “Introdução” seguem cinco capítulos: 2 – “*Os Corumbas* e o romance de 1930”, nele buscamos debater *Os Corumbas* em diálogo com outras obras do período que no corpo da narrativa tematizam denúncias das mazelas sociais vigentes no Brasil na década de 1930. Abordamos o processo de recepção da obra de Amando Fontes, bem como polêmicas suscitadas na leitura efetuada por escritores, críticos e intelectuais brasileiros e portugueses sobre a obra e a tentativa desses de categorizá-la (questão premente pelo contexto político da época) como romance proletário. Posteriormente, destacamos a repercussão do romance em Portugal e sua contribuição para estabelecer as bases do realismo português nos anos de 1930. Também são contextualizadas a “figuração do fracassado”, desenvolvida por Mário de Andrade, e a “figuração do outro”, conforme base elaborada por Luís Bueno, já que ambas proposições se mostraram fundamentais para pesar nuances na construção das personagens femininas de Amando Fontes; 3 “Naturalismo: Pressupostos para a Análise de *Os Corumbas*”: nesse capítulo buscamos estabelecer um recorte teórico para a análise do romance; 4 “*Os Corumbas* no contexto da cidade”: esse capítulo traz pressupostos e análises sobre o desvalimento dos Corumbas na cidade grande, com destaque para a relação entre o espaço físico e social, bem como das relações de trabalho. Refletimos sobre em que medida os traços naturalistas na antropomorfização da tecelagem expressam uma denúncia sobre as relações de trabalho na cidade fabril. Também se faz presente a discussão sobre o casamento, compreendido como um mosaico realista de impossibilidades. O capítulo se encerra com a reflexão sobre a desigualdade, submissão e exercício de poder entre classes sociais a partir de um estudo de cena (um jantar oferecido aos membros da elite de Aracaju), modelar dentro dessa temática; 5 “A vida mera das obscuras”, nele temos a análise propriamente dita da trajetória de cada mulher da família Corumba, com destaque para os três modos de inserção da mulher na cidade grande (a escolarização, o trabalho livre e o casamento) e suas consecutivas “quedas”. Neste capítulo, destaca-se a reflexão sobre a condição da mulher e sua relação com os problemas que assolavam

o país na década de 1930; 6 “Pedro e a incursão no movimento operário”: o capítulo analisa a trajetória do único filho da família Corumba que adere à luta operária e termina “exilado” por conta de suas ações. Buscamos demonstrar como a discussão sobre o movimento grevista e a revolução “em gestação” no Sudeste reafirmam o caráter proletário da obra ao mesmo tempo em que apontam uma utopia adiada para o país. Fechando a tese está: “Conclusão”: nele são realizadas as observações finais e conclusões da tese.

2. OS CORUMBAS E O ROMANCE DE TRINTA

O decênio de 1930 é rico em acontecimentos que mudaram os destinos do país. Dentre eles, destaca-se a Revolução de 30, cujos impactos na cultura e a política do Brasil refletiram um resultado já esperado: o fim da Primeira República e o declínio do Estado oligárquico. Em um momento difícil, mudanças na esfera econômica se impunham: a busca por novas alternativas econômicas dada a inviabilidade do nosso modelo agroexportador; o estímulo aos setores que dispunham de melhor nível de acumulação de capital como opção adotada pelo governo, que assumiu o poder após a revolução; e o fortalecimento da indústria como alternativa às importações.¹⁸

A industrialização brasileira se fortaleceu, independentemente das condições de trabalho inerentes à atividade fabril – ambientes insalubres, cargas horárias excessivas, baixa remuneração, arbitrariedade na contratação e dispensa de trabalhadores –, que colaborava para a insatisfação da massa operária. Diante de tal processo de exploração, surgiram as primeiras associações de classe, muitas tendo líderes italianos que propagavam (pela experiência europeia), ideias anarquistas e marxistas. Órgãos de classe começaram a se consolidar e os movimentos grevistas se intensificam.¹⁹

Na literatura, a efervescência dos anos 1930 dialoga com uma inquietação mais profunda remanescente do desenlace da Revolução Russa, cuja ruína da autocracia teve suas raízes em uma crise na qual os trabalhadores saíram às ruas pleiteando melhores condições de trabalho e renda, desejosos de eliminar uma estrutura de dominação. A Revolução Russa recrudescer o desejo dos literatos de expressar as contradições de um contexto histórico e social mal estruturado, que demandava um posicionamento crítico diverso da década anterior. Nesse sentido, Alfredo Bosi observa:

[...] Já o ano de trinta evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperança, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura, lançando-a a um estado adulto e moderno [...].²⁰

¹⁸ Ver: SILVA, Maria Ivonete Santos. *Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos na obra de Amando Fontes*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe/Fundesc, 1991.

¹⁹ A exemplo do Centro Operariado Sergipano, criado em 1911, que aos poucos foi se afastando de uma postura patronal paternalista, à medida em que assumia um papel cada vez mais significativo na organização das classes subalternas. DANTAS, Ibarê. *História de Sergipe: República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

²⁰ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 431.

Nesse contexto, ao escrever o romance *Os Corumbas*, Amando Fontes contribui para um olhar sobre as contradições de um Brasil que se moderniza. Na escrita literária dos anos 1930, marcada pela denúncia social, há uma ênfase diferenciada do que havia sido postulado pelas obras dos anos 1920, que, embora fossem marcadas pelo desejo de ruptura com as estruturas do passado, ainda traziam a concepção de um ‘país novo’, nos termos em que Antonio Candido desenvolve no ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”.

Nele, o autor destaca, na elaboração de Mário Vieira de Melo, “as características literárias na fase de consciência amena do atraso”, correspondente à ideologia de ‘país novo’ e os traços da fase da consciência catastrófica do atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’.²¹

Ao conceito de “país novo” vincula-se à “ideologia da euforia”, espécie de “pujança virtual”, pautada em um pensamento utópico que, por último, culmina em ufanismo e na exaltação de uma literatura inserida no projeto colonialista. A consciência amena do atraso concebe a literatura como “construção ideológica transformada em ilusão compensadora” do atraso material e da debilidade das instituições.

De outro modo, a noção de país subdesenvolvido compreende a consciência aguda evidenciada na “realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante.”²²

Em *Uma história do romance de 30*, ao comentar “Literatura e Subdesenvolvimento”, de Antonio Candido, Luís Bueno afirma que nos anos 1930 ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento:

[...] Mesmo com a ressalva de Antonio Candido de que, nos anos 30, ainda não havia uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma ‘pré-consciência’, temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de trinta. Essa diferença de visão dominante do país é elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de trinta. Ora, a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrihando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de trinta.²³

²¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 142.

²² *Idem*.

²³ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 59.

Em certa medida, *Os Corumbas* expressa o adiamento da utopia no encadeamento das ações protagonizadas pelo movimento operário. Os líderes dos trabalhadores das tecelagens – cuja formação política é pautada pela leitura de textos marxistas – iniciam uma greve pela diminuição da excessiva carga horária de trabalho. No entanto, a greve não obtém êxito, devido à intervenção do Estado que desarticula a mobilização dos operários e deporta as lideranças para a cidade do Rio de Janeiro.

Pedro Corumba – personagem com menor relevância no enredo – é um dos exilados que, posteriormente, ao enviar notícias à família, narra a continuidade da luta revolucionária em terras do Sudeste. Assim, mesmo que o tom fatalista predomine na narrativa, a trajetória dessa personagem constitui um momento singular, pois a mobilização operária, não exitosa no Nordeste, não é de todo inviabilizada no enredo.

Nos anos 1930 havia por parte dos escritores nordestinos um desejo de expressar a realidade de um país desconhecido, como observa Renato Mendonça:

De cada Estado do Brasil aparece, quando menos se espera, uma novela ou um episódio maior em torno dos costumes da vida e da linguagem local. [...] No meio disso tudo, Amando Fontes, que vinha chocando durante vinte anos (conforme confessou ao público), pôs de uma vez pra fora a bela criação de *Os Corumbas*.²⁴

Nesse sentido pode-se pensar a elaboração de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre outros. Com o fim da escravidão e a crise da produção de açúcar, o Nordeste (diferentemente do Sul, cujo desenvolvimento urbano e industrial se fortalecia) uma região inóspita, na qual as grandes desigualdades se cristalizaram, e torna-se palco privilegiado para as obras que renovaram as letras brasileiras, ao problematizarem a modernidade. A proeminência dessa região deve-se em parte pelo fato de “todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura.”²⁵

O romance de Amando Fontes insere-se em um conjunto de obras que, a partir da percepção de que o Brasil é um país subdesenvolvido, denunciam a presença de estruturas arcaicas no seio da modernidade. Diferentemente da vanguarda dos anos 1920, que promoveu a busca pela identidade nacional, a literatura dos anos 1930 fez emergir representações que procuram dar conta do olhar pessimista diante do nosso atraso.

²⁴ MENDONÇA, Renato. “Língua e Literatura Regional”. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 8, p. 208, maio 1936.

²⁵ CANDIDO, ANTONIO. “A Revolução de trinta e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989. p. 187.

Como Antonio Candido comentou, a literatura regionalista realizada até o início do século XX tinha um caráter pitoresco, pois era produzida para que o homem da cidade pudesse conhecer o contexto do homem do campo. A mudança de perspectiva só foi possível quando novos escritores, com maior familiaridade com as regiões retratadas pelos primeiros regionalistas, puderam produzir obras capazes de desmistificar o homem e a paisagem rurais.²⁶

Na busca pelo Brasil “real” emergem romances que constituem depoimentos, documentos ou fotografias do mundo social. As obras empregam uma linguagem mais coloquial, portanto mais acessível ao público leitor (algo que havia sido preconizado, em certa medida pelo Modernismo), como observa Renato Almeida:

Agora é tempo de romance. Dir-se-ia que os homens, excessivamente preocupados com o grande desequilíbrio moderno, só tem ansiedade para os depoimentos que lhes revelem feições de grande dor, cujo lirismo ainda não os comoveu, porque a hora não comporta indiferentes e todos se misturam na mesma tragédia. E a literatura passou a ser uma expressão de todo esse tumulto e tem no romance a sua obra adequada.²⁷

Esse é um dos fatores que pode ter contribuído para a popularidade de *Os Corumbas* à época de seu lançamento. A esse respeito, o posicionamento de Aluísio Napoleão é ilustrativo, ao comentar o artigo de José Lins do Rego sobre o “problema do estilo” em *Casa Grande & Senzala*. O crítico defende uma linguagem com maior poder de liberdade e legitima seu posicionamento com o discurso de Amando Fontes, na entrega do Prêmio Felipe d’Oliveira:

O próprio Amando Fontes, ao receber o prêmio da “Sociedade Felipe d’Oliveira”, dado a *Os Corumbas* como o melhor romance de 1934, não pude deixar de confessar, ao falar da “forma” na confecção de sua obra: “Eu havia aprendido, cedo que a verdadeira grandeza do estilo, a sua maior força reside na simplicidade, na falta de atavios e circunlóquios inúteis à compreensão da ideia enunciada. Uma só palavra basta, desde que tenha o poder de nos transmitir a perfeita impressão do objeto ou do sentimento invocados”.

[...]

Seria demais continuar a encarecer a necessidade de parcimônia de vocábulos na frase dos escritores modernos, parcimônia que dá ao autor a mais bela das glórias, a de ser compreendido e sentido por todos, sem exceção.²⁸

Assim como o emprego de uma linguagem menos rebuscada por Amando Fontes, convém nesse momento ressaltar outros aspectos importante na recepção da obra. Em crítica elogiosa ao romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, José Lins do Rego ressalta positivamente o

²⁶ *Idem.*

²⁷ ALMEIDA, Renato. “O romance dos Corumbas”. *Lanterna Verde*, n. 1, p. 52, maio 1934.

²⁸ NAPOLEÃO, Aluisio. “Estylo”. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 3, p. 131, dez. 1935.

aspecto realista de *Os Corumbas* e destaca sua linguagem direta: “(*Jubiabá*) atinge uma grandeza pouco comum em nossas letras. Falta-lhe, porém, a experiência dos *Corumbas*. O realismo cru de Amando Fontes se se juntasse à força poética de Jorge Amado, teríamos o grande romance brasileiro.”²⁹

O estilo de Amando Fontes é recebido positivamente por Carlos Gustavo que, ao comentar o prêmio concedido ao autor pela Sociedade Felipe d’Oliveira, ressalta a humanização dos trabalhadores de Aracaju:

No livro do Sr. Fontes, na realidade, é que não conta muito a beleza literária. Ele não quis fazer um livro para fornecer trechos para as antologias. Escreveu uma obra humana, empolgando mais pelo processo de vida dos seus personagens do que pelos efeitos de estilo, e aí está talvez o grande segredo do seu sucesso. Seu livro teve uma intenção: ser um romance.³⁰

O desejo de que *Os Corumbas* fosse acessível ao grande público pode ser observado pelo emprego do adjetivo “populista” em anúncio na *Revista Literatura*, na ocasião de lançamento do romance. No texto de divulgação, de página inteira, lê-se: “Apresentação de um romancista – Schmidt, editor acaba de publicar o grande romance populista do Brasil: *Os Corumbas* de Amando Fontes. [...]”³¹

De fato, *Os Corumbas* é um romance que teve alta adesão do público à época de seu lançamento. Publicado em 1933, foi considerado o romance do ano³² e teve a sua segunda edição publicada apenas seis meses após a primeira³³. Em artigo de maio de 1936, Raymundo Moraes atribui o sucesso do romance a uma linguagem “quase casta”, capaz de retratar a realidade operária, sem, no o emprego de termos comumente atribuídos aos trabalhadores da indústria:

Um dos processos que divorciam o grande público, principalmente o católico, de determinados escritores de obras proletárias, é o refrão solto, cru, tresandando. *Os Corumbas* é um exemplo do contrário. Amando Fontes fez esse livro quase casto atravessando fábricas, quartéis, cloacas. Se ao critério dos romancistas sociais parece que o operário deixa de ser operário sem um termo bem fedorento e canalha na rabadilha, é porque falta a esse publicista o obre espírito de educador, a nota reformatriz de costumes, a qualidade primacial do doutrinante, o sentido em suma da perfectibilidade.³⁴

²⁹ REGO, José Lins do. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 2, p. 39, maio 1935.

³⁰ NABUCO, Carlos Gustavo. “Conceito de Romance”. *Literatura*, v. 1, n. 14, jan. 1934.

³¹ *Literatura*, p. 06, 20 jul. 1933.

³² BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 159.

³³ *Literatura*, p. 02, 05 jan. 1934.

³⁴ MORAES, Raymundo. “Marupiára”. *Boletim de Ariel*, v. 5, p. 162, mar. 1936.

Se o emprego de uma linguagem mais coloquial em *Os Corumbas* é recebido positivamente pela crítica, outras características da obra não tiveram a mesma avaliação. A esse exemplo, a “neutralidade política” do romance é problematizada em face da discussão sobre o romance proletário e sua inerente polarização entre autores engajados e autores que, a exemplo de Amando Fontes, defendiam uma maior liberdade na proposição das obras.

Em face de tais questões, cumpre apresentar alguns dados relevantes sobre o autor, para uma maior contextualização de sua obra na década de 1930. Embora nascido na cidade de Santos – Estado de São Paulo, em 15 de maio de 1899, suas obras focalizam o conflito social a partir de Aracaju, local onde viveu sua infância e adolescência.

A trajetória de Amando Fontes é pontuada pelo desejo de conciliação entre a formação acadêmica, a produção literária e o exercício de um trabalho que lhe propiciasse certa estabilidade financeira. Assim, aos quinze anos de idade, o romancista deixa o cargo de revisor no *Diário da Manhã*, de Aracaju, e migra para Belo Horizonte, com o sonho de ingressar no serviço público.³⁵

A permanência em Minas Gerais se mostra de grande importância para sua formação intelectual, pois sem grandes relações no novo meio, Amando Fontes se dedica à leitura de textos filosóficos e de clássicos da literatura brasileira e europeia. A saúde fragilizada, no entanto, interrompe seus planos e o obriga a retornar à Aracaju onde permanece por um ano. Em 1919, Amando Fontes parte para o Rio de Janeiro, e ingressa na Escola Nacional de Medicina, mas novamente não consegue dar continuidade aos estudos por problemas de saúde. De volta à Aracaju, participa da roda literária promovida pelo poeta Garcia Rosa.³⁶

Em 1922, Amando Fontes classifica-se para o cargo de agente fiscal do imposto de consumo, na cidade de Salvador. Frequenta a roda literária de Carlos Chiachio, Artur Sales, Rafael Barbosa, Herman Lima e outros. Casa-se em 1923 e no ano seguinte ingressa na Faculdade de Direito da Bahia. Torna-se bacharel em 1928.³⁷

Após a Revolução de 1930, transfere-se mais uma vez para o Rio de Janeiro. A estadia

³⁵ No período em que trabalhou no jornal, dos 13 aos 15 anos, o gosto literário de Amando Fontes se aprimorou, por influência do poeta Garcia Rosa. Membro fundador da Academia Sergipana de Letras – onde ocupou a cadeira nº 1 – o poeta publicava em vários jornais, principalmente na Gazeta de Sergipe e no Diário de Aracaju e também lecionava francês. Ver: PEREZ, Renard. “Escritores Brasileiros Contemporâneos: Amando Fontes”. *Correio da Manhã*. 07 de janeiro de 1956, p. 08; LINS, Álvaro. José Ribeiro; OLIVEIRA NETO, José Olyntho de; LIMA, Márcia Maria Felix de. *Prosa Sergipana: uma antologia*. Sergipe: Thesaurus, [19--]. p. 33.

³⁶ LINS, Álvaro. José Ribeiro; OLIVEIRA NETO, José Olyntho de; LIMA, Márcia Maria Felix de. *Prosa Sergipana: uma antologia*. Sergipe: Thesaurus, [19--]. p. 33.

³⁷ Em 1927 Amando Fontes licencia-se para exercer atividades industriais em Curitiba, no Matadouro Modelo, a convite de um primo. Não tem êxito nos negócios e uma desavença com um filho do governador lhe rende 24 dias de prisão na Sociedade Dante Alighieri. O encarceramento lhe rende material para o romance “Deputado Santos Lima”. PEREZ, Renard. *Op. cit.*, 1956, p. 08.

na capital carioca possibilita o reencontro com Jackson de Figueiredo – poeta e intelectual católico fundador do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem* – o que não só estreita a amizade iniciada na infância, como também fomenta o ingresso de Amando Fontes no meio intelectual carioca. A participação na roda literária do amigo – para o qual o autor dedica o romance *Os Corumbas* – e a assiduidade na Livraria José Olympio Editora culminam em sua atuação como agente editorial de escritores nordestinos, como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, que assim como ele, posteriormente publicariam nessa editora.³⁸

Em 1931, fixa residência em Niterói e retoma a redação de *Os Corumbas*, projeto que havia iniciado em 1918.³⁹ Além da redação da obra, Amando Fontes dedica-se à advocacia e ao magistério em escolas técnicas secundárias. Em 1933, publica *Os Corumbas*, cuja boa acolhida de crítica e público promove seu nome no meio intelectual sergipano. Em 1934, o Estado de Sergipe, pela União Republicana, lhe confere o mandato de deputado federal.

Se inicialmente o emprego público havia sido concebido por Amando Fontes como uma possibilidade de custear os próprios estudos, o exercício da atividade parlamentar lhe permite exercer o ofício de escritor. No decorrer desse primeiro mandato, o romancista escreve seu segundo romance, *Rua do Siriri*, lançado no mesmo ano em que se instaura o Estado Novo (1937-1945) e os órgãos legislativos do país são suprimidos.

Amando Fontes volta então a exercer o cargo de agente fiscal, com exercício no interior do Estado do Rio de Janeiro. Com a reconstitucionalização do país, elege-se, em dezembro de 1945, deputado por Sergipe à Assembleia Nacional Constituinte na legenda da coligação formada pela União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Republicano (PR). Assume sua cadeira em fevereiro de 1946 e participa dos trabalhos constituintes. Com a promulgação da nova Carta (18/9/1946) e a transformação da Constituinte em Congresso ordinário, permanece no exercício do mandato na legislatura que se seguiu.⁴⁰

Sua atuação parlamentar é marcada pelos debates sobre o perfil jurídico da Petrobrás e pela rejeição ao Estatuto do Petróleo, proposto pelo Executivo. Ao oferecer um substitutivo ao estatuto, Amando Fontes acena para a criação de uma Sociedade de Economia Mista, com

³⁸ LIMA, Cleverton Barros de. “Imagens do povo: política e literatura na obra de Amando Fontes”. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia, Ciências e História, Universidade de Campinas, Campinas, 2010, p. 14.

³⁹ O romance é escrito parte em Niterói e parte em hotéis do Paraná e Rio Grande do Sul, em viagens nas quais o autor buscou, sem sucesso, restabelecer os negócios no do matadouro.

⁴⁰ COUTINHO, Afrânio. *Brasil e brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1961. 2 v.; GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA-LAROUSSE. Ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Delta, 1978. 15 v.; MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969; TRIB. SUP. ELEIT. *Dados* (1 e 2); VELHO SOBRINHO, João Francisco. *Dicionário biobibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti; Ministério da Educação e Saúde, 1937-40. 2 v. Ver em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fontes-amando>

maioria de capital da União. Em 1950 reelege-se pela legenda do Partido Republicano e exerce o mandato até janeiro de 1955, quando deixa definitivamente a Câmara dos Deputados.

Durante toda a atividade parlamentar que procedeu o lançamento de *Rua do Siriri*, Amando Fontes dedicou-se à redação do romance “Deputado Santos Lima”, o qual permaneceu inacabado, devido ao falecimento do autor em 1º de dezembro de 1967.⁴¹

⁴¹ Em diversas ocasiões, nos anos que sucederam a publicação de *Rua do Siriri*, a imprensa noticiou a redação do romance “Deputado Santos Lima”, buscando criar no público certa expectativa quanto ao lançamento da obra. CONDÉ, José. “Romance que está sendo escrito há vinte anos”. *Correio da Manhã*. 10 de setembro de 1958, p. 14. Em entrevista concedida em 1946, Amando Fontes afirmou ter chegado a 1.600 páginas redigidas: “‘O Deputado Santos Lima’ abrange um período de cinco anos de nossa vida política (de 1928 a 1933), com um “flash-back” da república velha, entrevista por conversas dos personagens”. Ver: UM ROMANCISTA NA CÂMARA. *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Edição 00017, 06/10/1946, p. 05.

2.1 *Os Corumbas* e o romance proletário

*Esse movimento do romance brasileiro enche a gente de esperança.*⁴²

Jorge Amado

A caracterização do romance proletário remonta à análise que Agripino Grieco elabora sobre a obra *O Gororoba*, de Lauro Palhano. Nela, nota-se uma aceção positiva sobre um romance, cujo caráter documental recaía sobre a vida dos trabalhadores:

O Gororoba inaugurou aqui, talvez sob o influxo da novíssima literatura russa, o romance proletário que ainda ignorávamos e que os leitores de Gladkov, o autor do *Cimento*, de Lebedinsky, Serafimovitch e outros, desejavam ver introduzido no Brasil.⁴³

Jorge Amado também avalia positivamente *O Gororoba*, dois anos após sua publicação; e embora saliente na narrativa de Palhano, o afastamento do operário amazonense do caráter de revolta (o que em certa medida o conformava ao discurso católico), reclama do esquecimento da obra.⁴⁴ Essa postura de Jorge Amado se reflete no famoso prefácio de *Cacau* (comentado por Antonio Candido em “A revolução de 30 e a cultura”), no qual postula seu alinhamento político e estético às fileiras da militância comunista:

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau no sul da Bahia. Será um romance proletário?⁴⁵

A publicação de *Cacau* ocorre em 1933, mesmo ano de lançamento de dois outros romances: *Os Corumbas* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Essas publicações fomentam o debate público sobre o “romance proletário”, expressão que passa a ser empregada com maior frequência nas críticas literárias de revistas de literatura e jornais da época:

[...] algo explode nos meses de julho e agosto de 1933, com a publicação praticamente simultânea de *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, pela Ariel, e daquele que seria considerado o grande romance do ano, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, pela Schmidt. Esses três livros provocariam um grande debate em torno do romance proletário. Se essa expressão já fora usada aqui e ali anteriormente

⁴² AMADO, Jorge. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. *Lanterna Verde*, n. 2, p. 51, maio 1934.

⁴³ GRIECO, Agripino. “Evolução da prosa brasileira”. *Boletim de Ariel*, p. 34, 1933.

⁴⁴ AMADO, Jorge. “O Gororoba”. *Boletim de Ariel*, v. 3, n. 3, p. 71, dez. 1933.

⁴⁵ AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 8.

[...] neste momento ela passou a ser obrigatória. O debate foi grande e se estendeu, sem perda de entusiasmo, até pelo menos 1935, e catapultou imediatamente *Cacau* e *Os Corumbas* à condição de grandes best-sellers do ano. Neste momento se rotinizará uma leitura dos novos livros por parte da crítica, que partirá da adesão ou não do seu autor ao romance proletário.⁴⁶

A pergunta de Jorge Amado acarreta, por parte do ensaísta Alberto Passos Guimarães, a primeira manifestação, em crítica publicada no *Boletim de Ariel* um mês após o lançamento de *Cacau*. Luís Bueno ressalta que Guimarães pertencia ao grupo de intelectuais que se reunia em Maceió, Alagoas – entre os quais Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda e Rachel de Queiroz – e havia se filiado ao PCB em 1932.

No referido artigo, Guimarães atribui a *Cacau* um papel importante para a literatura da década de 1930, à medida que coloca a questão do romance proletário no centro da discussão. Na busca por estabelecer as diretrizes para esse novo gênero – em consonância com o ambiente social – o crítico reflete sobre a sociedade burguesa e a literatura, afirmando que se há uma sociedade burguesa em decadência, há também uma literatura que com ela decai. Em oposição, haveria emergência da literatura proletária, como possibilidade de refletir os desejos da coletividade, da massa:

Há uma arte nova. Mas esta arte não é simplesmente a renovação do processo de composição, nem dos gêneros nem das formas. Há uma arte nova como consequência direta da renovação do ambiente social e com íntimas diferenças de natureza que a distância às léguas dos passados conceitos de arte. Há uma arte nova, ligada ao movimento de emancipação de uma classe, refletindo todos os aspectos da luta por esta emancipação.⁴⁷

Guimarães concebe a arte proletária em consonância com a luta de classes: “Eu discordo que somente possa haver arte proletária com a instalação da sociedade proletária. Com a sociedade proletária, que é a própria negação das classes, não poderá sobreviver na arte uma denominação classista. A arte proletária é, pois, a arte anti-burguesa do período da luta de classe. Do período de contradições onde nos achamos.”⁴⁸

A “arte nova” a que se refere o ensaísta compreende, portanto, duas ordens, uma de conotação formal – pautada em uma proposição que se distancie da estética burguesa – e outra de caráter ideológico, ao apontar na elaboração das obras, o desejo de emancipação do operariado. O ensaísta afirma haver no ambiente literário da época uma polarização entre

⁴⁶ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 160.

⁴⁷ GUIMARÃES, Alberto Passos. “A propósito de um romance: *Cacau*”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 288, 1933.

⁴⁸ *Idem*.

escritores reacionários – que não queriam admitir a existência de um ambiente novo a explorar – e autores revolucionários, que lutavam com dificuldade para encontrar esse ambiente.⁴⁹

A reflexão de Guimarães é importante ao não restringir o romance proletário ao caráter ideológico. Sua constatação, de que havia uma preocupação formal na elaboração das obras, no entanto, não era unânime entre seus pares, como será abordado adiante. Por ora, cumpre ressaltar que o ensaísta, ao problematizar a afirmação de Jorge Amado “o mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, pontua critérios que se colocavam à produção literária à época e as referências fundamentais para a compreensão do termo “proletário”, empregado pelo romancista.

Dentre esses critérios, se destaca o desejo por uma elaboração literária de teor realista, nos temas, ambientes e construção de personagens. No caso de Jorge Amado, essa aproximação com a realidade se revela na proposição de *Cacau*. Mesmo com residência no Rio de Janeiro, a partir de junho de 1930, Jorge Amado realiza uma série de viagens por “cidadezinhas” no Nordeste, a fim de encontrar e organizar material para o romance:

Para um sujeito como eu que não tem nenhuma imaginação, o romance tem que ser tirado da vida real. A ideia do romance aparece em mim vagamente, um dia. Uma frase, um tipo, qualquer coisa me lembra o romance. [...] aos poucos a coisa vai amadurecendo, um dia existe um plano. Começo então a recolher material, o plano vai se transformando à proporção que o material vai aparecendo. Quando já estou com as gavetas cheias de material e o cérebro cheio de personagens ainda em estado de gestação, organizo uma espécie de plano definitivo [...]. Os personagens é que dirigem o livro.⁵⁰

Assim como Jorge Amado, Amando Fontes parece adensar suas relações com a prática sociológica – e porque não, antropológica –, por meio da coleta de dados e materiais para a criação de seus romances. Em *Os Corumbas*, há a recriação de parte do passado do sertão de Urubutinga, do Engenho da Ribeira no município de Capela e do Vale do Japarutuba, bem como do processo de industrialização na cidade de Aracaju. O caráter documental do romance é comentado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, só dado a saber no início do século XX.⁵¹

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ AMADO, Jorge. “Personagens”. *Lanterna Verde*, p. 93, n. 2, fev. 1935.

⁵¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. “O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes”. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências e História, Universidade de Campinas, 1994. p. 121.

É evidente o desejo de apreender o universo dos miseráveis e excluídos e das classes trabalhadoras, no sentido de incorporá-los à construção temática e formal da ficção de ambos romancistas. Sobre a construção das personagens, afirma Jorge Amado: “foi meu primeiro trabalho escolher bem os tipos, os personagens que deveriam viver a ação, formulada apenas em suas linhas gerais, e que deveria ser o eixo, a espinha dorsal do livro.”⁵²

No entanto, se a busca pelo real pode ser avaliada positivamente pelo protagonismo dos excluídos, a elaboração formal planejada não é o suficiente para que uma obra figure entre as mais bem realizadas de seu tempo. Tanto *Cacau* quanto *Os Corumbas* trazem problemas de composição que se fazem impedimentos em face da plena realização das obras.

O desejo de retratar o real de modo extensivo problematiza, em certa medida, a posição de classe dos autores. Se o romance proletário buscava distanciar-se do romance burguês – apesar de mesmo no interior da perspectiva burguesa a finalidade humanista por eles buscada tenha sido alcançada – o caráter jornalístico de *Cacau* e *Os Corumbas* aponta para os limites, compreendidos pelo filósofo húngaro Gyorgy Lukács, como os limites do pensamento pequeno-burguês radical, “que beira o socialismo”. De acordo com o filósofo húngaro, os romancistas que fazem literatura de reportagem são oponentes pequeno-burgueses do capitalismo, não proletários revolucionários.⁵³

A respeito da objetividade na criação artística, as reflexões de Lukács trazem aspectos importantes para aprofundar essa questão. Seus postulados compreendem o vínculo entre a criação literária e vivência sócio-histórica dos homens, ou seja, o modo como a realidade vivida se expressa em uma determinada forma. Considerando as limitações de *Os Corumbas*, há que ressaltar as qualidades estéticas da obra dentro de uma perspectiva que entenda a proposição de Amado Fontes como uma exigência de seu tempo.

As formas de representação escolhidas pelo autor traduzem a apreensão do seu momento histórico, dos limites sociais, econômicos, políticos, culturais, enfim, humanos, do Brasil da década de 1930. Isto é, a obra interessa no modo como parte da totalidade é apreendida. Portanto, embora não se trate de um autor proletário propriamente dito, seu realismo residiria, segundo o caminho de Lukács, não na apreensão do todo, mas nos momentos em que parte da realidade representada possibilita ao leitor a apreensão das forças motrizes da luta entre as classes.

⁵² FONTES, Amado. “A entrega do Prêmio Felipe d’Oliveira”. *Lanterna Verde*, 1.o de maio de 1934, p.107 – 116.

⁵³ LUKÁCS, G. “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt: avirtue of necessity”. In: *Essays on Realism*. Cambridge: The MIT Press Massachusetts, 1981. p. 48.

Ainda sobre os pontos de aproximação e distanciamento nas proposições de *Cacau* e *Os Corumbas*, os debates travados sobre as possibilidades e as circunstâncias de uma arte proletária se mostraram em geral bastante heterogêneos. O questionamento “Será um romance proletário?” – sobre a pertinência deste formato em *Cacau* – demanda apreender um horizonte de referências, como revela a tentativa de formulação do próprio Jorge Amado:

[...] é uma literatura de luta e revolta. E de movimento de massa. Sem heróis, nem heróis de primeiro plano [...] fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto [...] do que romance no sentido burguês [fazendo] do leitor um inimigo da outra classe.⁵⁴

O pesquisador Luiz Gustavo Freitas Rossi observa que, ao trazer para o primeiro plano da narrativa as experiências e condições de vida de uma classe marginalizada, Jorge Amado concebe esta “modalidade literária como um instrumento de transição e acirramento de conflitos, e a formula nos termos de um “panfleto” doutrinário para a prática revolucionária”.⁵⁵

O pesquisador evoca a tentativa de Alberto Passos Guimarães de definição da arte proletária como uma arte “anti-burguesa”⁵⁶ e destaca que essa literatura se revela capaz de expressar o momento de efervescência política e ideológica do comunismo e o drama das coletividades e das massas excluídas. Assim, cita Jorge Amado:

Hoje, era do comunismo e do arranha-céu, da habitação coletiva, o romance tende para a supressão do herói, do personagem [...] O drama de um único sujeito não interessa. Interessa o drama coletivo, o drama da massa, da classe, da multidão. Tudo tem importância decisiva. O mínimo detalhe, a personagem mais sumida.⁵⁷

Ainda sobre o protagonismo dos excluídos na obra amadiana, Rossi afirma:

O romance proletário amadiano dos anos de 1930 forjou um sentido de massa, povo e popular pregado ao pertencimento à classe proletária, procurando alargar este pertencimento a todos aqueles que, de alguma maneira, encontravam-se numa situação de exclusão e subordinação e possuíam, potencialmente, capacidade de subverter a ordem social.⁵⁸

⁵⁴ AMADO, Jorge. “P.S.”. *Boletim de Ariel*, n.11, p. 292, agosto de 1933.

⁵⁵ ROSSI, Luís Gustavo Freitas. “As cores e os gêneros da revolução”. *Cadernos Pagu*. Julho-Dezembro de 2004, p. 159.

⁵⁶ “A arte proletária é, pois, a arte anti-burguesa do período da luta de classes. Do período de contradições onde nos achamos”. GUIMARÃES, Alberto Passos. “A propósito de um romance: *Cacau*”. *Boletim de Ariel*, n. 11, p. 288, ago. 1933.

⁵⁷ AMADO, Jorge. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. *Lanterna Verde*, n. 1, p. 49-50, maio 1934.

⁵⁸ ROSSI, Luís Gustavo Freitas. *Op. cit.* 2004, p. 160.

As aproximações entre Jorge Amado e Amando Fontes devem ser compreendidas à luz das técnicas de coleta de dados no trabalho de campo, da incorporação da linguagem popular, e do compromisso documental com a realidade. Sobre o retrato do Brasil, Jorge Amado entende que os romances do norte do Brasil são capazes de expressar “o sentimento de documento e de grito”, e postula aos novos romancistas uma visão mais aprofundada do país:

[...] os novos romancistas, brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e em verde amarelismo. Viram mais longe. Viram nesse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembleia: “o Brasil está na beira do abismo”. Isso é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros.⁵⁹

O desejo da representação da realidade brasileira nos anos 1930 se faz presente na problemática em torno do romance proletário, seus caminhos e impasses. O debate sobre a luta de classes se acirra nos meses subsequentes ao lançamento de *Os Corumbas*, com a publicação de um artigo de Aderbal Jurema, no qual o advogado e crítico paraibano comenta a greve retratada no romance, de modo a validar sua postulação de que havia na obra um tom de revolta:

No clima proletário ao qual vai se desenvolvendo o romance e cheirando a luta de classes, se estabelece nos capítulos em que Pedro, o filho único dos Corumbas, e o tipógrafo José Afonso preparam uma greve, dão ao livro, um sentido nitidamente proletário e não populista, como alguns críticos consagraram esse romance. Neste ínterim o autor fotografa o interesse do patronato e a traição sofrida pelos operários sergipanos. Após a traição do governo aos grevistas, os líderes da greve são presos, e onde fica uma expressão de poesia social, "lembrando Breton e Maiakóvski: "Também houve esposas que choraram os seus maridos e filhos gritaram pelos pais.... Apareceram na boca de Sá Zéfa frases como esta: "não sei pra que Deus botou pobre no mundo".⁶⁰

Aderbal Jurema ressalta, na obra, a impossibilidade de uma relação harmoniosa entre a classe empregadora e os operários. A traição do governo e a prisão dos líderes grevistas – cuja consequência imediata é o desamparo das mulheres (que choram seus filhos e maridos, em um lamento de teor fatalista) – são lembradas com referência à poesia de Maiakóvski. Posteriormente, o crítico busca aprofundar a discussão sobre o caráter de revolta do romance, ao diferenciar a literatura proletária da literatura revolucionária:

A literatura de esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre a literatura revolucionária e a

⁵⁹ AMADO, Jorge. *Op. cit.*, 1934, p.49.

⁶⁰ JUREMA, Aderbal. “Literaturas p.Reacionária e Revolucionária”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 211, set. 1933.

proletária. [...] Como a classe mais atingida pela exploração é a proletária, convencionou-se denominar todas as obras que narram o sofrimento dessa gente, de literatura proletária. (Até o autor dessa nota errou em classificar o romance de Amando Fontes de proletário, quando devia tê-lo chamado de revolucionário). Nós não estamos sob um estado proletário e nem temos proletários romancistas. Essa literatura é revolucionária porque prega a revolução, é escrita por intelectuais de esquerda e visa despertar nas massas a sua consciência revolucionária." ⁶¹

Ao rever o emprego do adjetivo “proletário”, com a substituição deste por “revolucionário”, Aderbal Jurema postula uma outra perspectiva para a compreensão da obra. Não obstante Amando Fontes apenas indicar a revolução em um tempo futuro, a qualificação de *Os Corumbas* como uma obra revolucionária é interessante pela ênfase conferida à objeção inscrita no romance. Na defesa desse argumento, o crítico afirma que a ação revolucionária pode ainda ser pequeno-burguesa, desde que traga uma crítica à classe detentora de privilégios. Seu texto qualifica positivamente não só *Os Corumbas*, como também *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade:

O clima de um romance revolucionário poderá ser proletário ou burguês. Burguês se o romancista se restringir a criticar um certo angulo da classe privilegiada, movimentando ironicamente as figuras caricatas dos grandes exploradores. Proletário, quando a ação se desenvolve no meio da massa, mostrando as suas indecisões, os seus anseios e, sobretudo, a sua vida de párias da sociedade. *Cacau e Os Corumbas* são exemplos de romances revolucionários em ambientes nitidamente proletários. Já *Serafim Ponte Grande* vive no meio dos graúdos e Oswald de Andrade retrata irônica e revolucionariamente todos os gestos do *grand monde* em desagregação, com todas as suas fraquezas e degenerescências. ⁶²

A proposição de Aderbal Jurema interessa para a discussão aqui apresentada se partirmos da premissa defendida por Lukács em “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”, primeira produção estético-literária escrita por Lukács após a sua transição para o marxismo. ⁶³ Nesse texto, o teórico concebe a obra literária como configuração artística das forças motrizes da sociedade, a luta de classe objetiva. Nessa perspectiva, haveria uma relação orgânica entre a produção literária e a postura de classe, compreendida não como intenção, e sim concepção fundante, objetivamente perceptível pelos próprios elementos e construção da obra artística.

A consequência desse postulado é a compreensão de que a elaboração formal não se restringe à uma intenção subjetiva do autor; ela expressa a realidade objetivamente. Aqui, evidencia-se já o que Lukács entende por “essencialidade”: as forças motrizes da sociedade,

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ LUKÁCS, G. “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle.” In: *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução: Teresa Martins. Porto, PT: Editora Nova Crítica, 1979. p. 55.

isto é, as lutas de classes objetivas. Dado que a obra confere forma artística à luta de classe, a crítica de Aderbal Jurema, ao evidenciar um ambiente proletário em *Os Corumbas*, salienta um aspecto formal importante na caracterização do romance. Independentemente de Amando Fontes ter adotado uma postura panfletária, a obra é significativa pelo modo como expressa a realidade objetiva da década de 1930.

Os meses que se seguem à publicação de *Cacau* e *Os Corumbas* se mostram “efervescentes” quanto à definição das características fundamentais do romance proletário. A esse exemplo, o poeta Murilo Mendes, no mês seguinte à publicação de *Cacau*, ao responder à pergunta de Jorge Amado, afirma ser necessário, antes de qualquer coisa, compreender a concepção do autor sobre o termo. Embora conceba o retrato da vida proletária como elemento fundamental em uma escrita revolucionária, Murilo Mendes salienta a impossibilidade de definição do termo: “[...] sobretudo, em países de capitalismo atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária”. Em sua concepção, os quesitos “coleta de dados” e “atenção ao real” são importantes, mesmo que não sejam suficientes para designar o termo “proletário”.⁶⁴ No mesmo texto, Murilo Mendes menciona o romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, publicado em 1933:

[...] romance proletário, anuncia a autora no frontispício do *Parque Industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu. [...] Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual [...]. Já este livro *Cacau* tem outra consistência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco.⁶⁵

Na crítica de Murilo Mendes, a classe social da autora é utilizada como critério negativo na apreciação da obra.⁶⁶ Ora, postura semelhante não se verificou em relação a Jorge Amado. Soma-se a isso, o fato de que Murilo Mendes esvazia o caráter de denúncia social da narrativa de Pagu, o que pode ser verificado em estudos mais recentes sobre o romance.⁶⁷

Se parte da crítica da época, na tentativa de definir o romance proletário, não se opôs ao

⁶⁴ “O escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. MENDES, Murilo. “Nota sobre Cacau”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 317, ago. 1934.

⁶⁵ MENDES, Murilo. *Op. cit.*, 1933. 317.

⁶⁶ Das poucas menções a essa obra por parte da crítica literária da época, João Ribeiro é a exceção que louva o caráter proletário da obra: “Mara Lobo escolheu o seu tema na classe proletária, a mais caroável dessas “catástrofes amorosas e lúbricas. As meninas, que o Moloc da indústria prepara para o sacrifício, formam um exército nas grandes cidades industriais.”⁶⁶. RIBEIRO, João. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 158.

⁶⁷ MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2011. p. 44.

caráter doutrinário de algumas obras, a objeção de Murilo Mendes a Pagu causa estranheza, principalmente quando se observa o modo como louva o engajamento de Jorge Amado em *Cacau*.

Ainda sobre a comparação entre *Parque Industrial* e *Cacau*, nota-se que o primeiro não teve destaque no meio literário, embora Pagu possa ter sido a primeira autora a usar a expressão “romance proletário” na capa de seu livro, publicado em janeiro de 1933, ou seja, seis meses antes da publicação dos romances de Jorge Amado e Amando Fontes, respectivamente. Luís Bueno entende que a pouca repercussão da obra se deva em parte ao custeamento da edição da obra pela própria autora. A autoproclamação “romance proletário” na capa da obra pode ser compreendida em face da militância de Patrícia Galvão junto ao Partido Comunista do Brasil (PCB).

Retomando a discussão sobre o viés panfletário de *Cacau*, é significativo o comentário de Alberto Passos, ao responder afirmativamente à pergunta do famoso prefácio:

Ao meu ver, é. Embora impressionado mais pelo aspecto sentimental do problema, até a ligação afetiva do Sergipano, embora misturando algumas vezes as situações puramente morais com os sentimentos rebeldes da gente do campo, *Cacau* exala bem um ar de revolta para estar junto da literatura proletária.⁶⁸

Cumprir notar que antes da publicação de *Cacau*, Jorge Amado havia postulado a tematização da vida operária como elemento suficiente para garantir a *O Gororoba*, o rótulo de “proletário”. Postura diversa adotaria em relação a *Os Corumbas*, em “P.S.”, texto publicado na revista Lanterna Verde, em 1933. Nele, ao conceber o romance moderno brasileiro como veículo de transformações sociais, Jorge Amado defende uma escolha: ou o autor faria arte proletária, ou estaria a favor da classe dominante:

[...] acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se advinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. É de movimento de massa fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba.⁶⁹

Em “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, publicado em 1934, Jorge

⁶⁸ GUIMARÃES, Alberto Passos. “A propósito de um romance: *Cacau*”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 2. n. 11, p. 288, 1933.

⁶⁹ AMADO, Jorge. “P.S.”, *Boletim de Ariel*, v. 2, n. 11, p. 292, ago 1933.

Amado afirma que o romance proletário implica a construção de narrativas que não se debrucem sobre um protagonista, como teria ocorrido em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.⁷⁰ O autor prossegue e destaca os romances que teriam suprimido o herói: o engenho em *Menino do Engenho*; a seca em *O quinze*; e a cadeia, em *João Miguel*. Por último, questiona: “E não são as fábricas os heróis de ‘Os Corumbas’?”⁷¹

A comparação entre as duas análises revela uma contradição. No primeiro texto, Jorge Amado concebe a família como o centro da narrativa, enquanto que, no segundo, argumenta sobre o protagonismo da fábrica. Há que se ressaltar a emergência da polêmica sobre o romance proletário, no contexto de elaboração do primeiro texto. O argumento de que a família é o centro da narrativa corrobora para a negativa de Jorge Amado sobre o caráter proletário do romance. No entanto, tal argumento não procede. Ainda que o foco recaia sobre a família Corumba, se trata de um grupo que migra do sertão para a zona do engenho e, desta, para a cidade em vias de modernização. É por meio da família, e das mulheres em específico, que o autor denuncia as más condições de vida do campo e as desigualdades sociais que se agravam no contexto urbano. De fato, a família pode ser pensada como o núcleo de um coletivo maior, o que revela a técnica empregada por Amado Fontes, de partir do pequeno, da parte, para a representação do todo, nesse caso, a classe social à qual pertencem.

Abordagem semelhante à de Jorge Amado é a de Matilde Garcia Rosa. O texto pontua a ausência de revolta no romance em artigo publicado em outubro de 1933. Após tecer elogios ao romance, Rosa discorda da crítica que o classifica como proletário:

[...] não se revoltam contra a burguesia. O seu desespero (pelo menos assim o quis o romancista) é contra o destino que impediu a realização dos seus sonhos. Fraca solução apresenta Amado Fontes para o problema operário. Não é com o aburguesamento nem com as formaturas que o proletário sairá da miséria que o afoga nas páginas dos Corumbas. Só a revolução proletária soluciona o problema operário.⁷²

Embora Matilde Garcia Rosa considere o romance um grande livro, posiciona-se em consonância com a crítica que postulava a revolução como a característica definidora das obras proletárias. Por último, afirma que o romance denota uma tese reacionária, pois a obra é centrada em uma família operária com tendências burguesas, especificamente o sonho de formar a filha professora.⁷³

⁷⁰ AMADO, Jorge. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. *Lanterna Verde*, n. 2, p. 49, maio 1934

⁷¹ *Idem*.

⁷² ROSA, Matilde Garcia. “Os Corumbas”. *Literatura*, 03, 05 out. 1933.

⁷³ O argumento de Matilde Garcia Rosa demanda reflexão sobre o acesso ao ensino formal. Esse assunto será desenvolvido no subcapítulo 5.6, na análise da trajetória da personagem Caçulinha.

Os critérios pelos quais boa parte dos romances da década de 1930 foram analisados encontram uma síntese na expressão de Octávio de Faria, o “essencial não pode ser estilo ou construção”.⁷⁴ A preocupação pode remontar à reflexão presente na *Formação da Literatura Brasileira*, na qual Antonio Candido ressalta que, desde o início da crítica no Brasil, observou-se a ideia de uma literatura brasileira “empenhada”. Ao abordar o Arcadismo e o Romantismo, Candido salienta que, em muitos casos, mais que um traço diferencial, esse engajamento tornou-se um critério de valor, ou seja, “o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo.”⁷⁵

A inferência de Antonio Candido coloca sob uma nova perspectiva o modo como *Cacau* foi valorizado, além de iluminar as exigências críticas do período. No mesmo texto Candido ressalta que, na literatura brasileira, a preocupação com o caráter documental é naturalizada, o que por vezes ocorre em detrimento da imaginação e gratuidade da arte. A respeito dessa característica nas obras românticas, afirma: “como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral.”⁷⁶

Ainda sobre o posicionamento de Jorge Amado quanto à caracterização do romance proletário, nota-se uma negligência por parte do autor baiano em relação ao retrato do movimento operário elaborado por Amando Fontes, pois, em alguma medida, a conscientização política dos operários constitui um contraponto ao fatalismo predominante na narrativa. A greve, embora frustrada pela repressão policial, denota um caráter de contestação e constitui um dos capítulos mais didáticos sobre os problemas enfrentados pelo operariado no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

O advogado e crítico sergipano João Ribeiro foi o primeiro a adjetivar *Os Corumbas* como “um romance do proletário infeliz e desesperançado”.⁷⁷ Para o crítico, a obra constitui

⁷⁴ FARIA, Octávio de. “País do Carnaval”. In: AMADO, Jorge. *Jorge Amado: trinta anos de literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1961. p. 61.

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.1: p. 26.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Em texto que comenta a biografia de João Ribeiro, Álvaro Lins ressalta o caráter conservador do crítico sergipano: “‘As revoluções vêm a ser instituições; as revoltas, que rejuvenescem as sociedades velhas, vêm por sua vez a envelhecer, e o passado, que esteve cheio de novos objetos, divisões, inovações e insurreições, parece-nos um só tecido de tradições.’ Era bem de acordo com essas palavras de Chesterton que João Ribeiro via o fenômeno das transformações, as sociais como as literárias. Foi-se tornando mais compreensivo na mesma proporção em que ia se tornando mais velho em idade. Aos quarenta anos, em *Páginas de Estética*, pusera-se conservador e clássico; aos setenta, em *Cartas Devolvidas*, avançava moderno e liberal.”. LINS, Álvaro. José

um dos raros documentos do "comunismo incipiente e fatal":

É um romance do proletário infeliz e desesperançado, vivendo entre ilusões e desenganos mortais. Uma pobre família, a dos Corumbas, vivendo na escassez, emigra de uma cidade do interior para a capital, o pequeno Aracaju, onde encontrará trabalho e onde os pais retirantes esperam colocar os filhos numa ou duas fábricas de fiação.⁷⁸

Posicionamento semelhante é o de Octávio de Faria, em crítica publicada em novembro 1933, na qual busca delinear os aspectos fundamentais na caracterização do romance nacional na década de 1930. O crítico, também de viés conservador, avalia positivamente o romance de Amando Fontes, sobre o qual afirma ser a obra mais bem realizada, em comparação com as demais que lhe são contemporâneas. Tal superioridade residiria no caráter documental da vida dos trabalhadores:

O romancista que tenha de tratar um assunto da natureza do que examinamos, creia com o material sociológico fornecido pela sua observação tão bem como com qualquer outro elemento. [...] Se esse fosse o único critério no julgamento do valor dos romances, poder-se-ia estabelecer, em relação àqueles de que nos ocupamos aqui, uma escala, cujo máximo seria “Os Corumbas”, o mínimo sendo “Cacau” e o médio “A Bagaceira”. Veríamos assim o extremo superior da escala ocupado pelo romance em que o vasto material documentário que é a vida do operariado de Aracaju aparece plenamente assimilado pela obra de ficção, plenamente “digerido” no corpo de um livro que é para mim o romance mais “romance” de todos os que foram publicados entre nós nesses últimos anos, ainda mais talvez que “A Mulher que Fugiu de Sodoma”. Aqui, nada surge que não esteja expresso em romance, que não tenha sido como que “traduzido” para essa linguagem que é a única de que o romancista dispõe para se exprimir.⁷⁹

Em outubro do mesmo ano, Octávio de Faria elabora uma análise comparativa entre *Cacau* e *Os Corumbas*. Em relação ao primeiro, o crítico afirma ser panfletário, pautado em uma abordagem dicotômica sobre a sociedade brasileira:

Agora, o que significa esse *Cacau* que o autor parece duvidar que seja um “romance proletário”, esse *Cacau* onde todos os “de cima”, os ricos, são maus e onde todos os “de baixo”, os pobres, são bons, esse *Cacau* que prega a revolta, a revolta de todos os “explorados”, de todas as “vítimas”, inclusive aquelas que o lirismo dezoito anos do autor congrega em torno da “rua da lama”?⁸⁰

De fato, a idealização dos trabalhadores na obra não contribui para o realismo defendido

Ribeiro. In: OLIVEIRA NETO, José Olyntho de; LIMA, Márcia Maria Felix de. *Prosa Sergipana: uma antologia*. Sergipe: Thesaurus, [19--]. p. 15.

⁷⁸ RIBEIRO, João. Prefácio. In: FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

⁷⁹ FARIA, Octávio de. “Resposta do Norte”. *Literatura*, p. 3, nov. 1933.

⁸⁰ FARIA, Octávio de. “Dois romancistas”. *Boletim de Ariel*, v. 3, out. 1933.

por Jorge Amado no exercício da crítica literária. Manuel Bandeira salientou que o próprio autor sabia que na realidade as coisas não funcionam na oposição redutora dos “bons” contra os “maus”: “Ninguém melhor do que Jorge Amado sabe que a vida não é tão simples assim.”⁸¹

Pode-se conjecturar que Jorge Amado não fosse tão ingênuo ao elaborar essa oposição e que o teor propagandístico tivesse o propósito de salientar a luta de classes, em uma obra na qual a verossimilhança interna, com suas causalidades inerentes, contrasta a oposição capital x trabalho.

Não obstante o maniqueísmo de Jorge Amado, em certa medida, a crítica de Octávio de Faria questiona de forma implícita a proposição “um mínimo de literatura, para um máximo de honestidade” postulada pelo autor de *Cacau*, ao afirmar que a ficção de Amando Fontes soube assimilar o dado real, diferentemente do que acontecera com Jorge Amado. O crítico prossegue e atribui a Amando Fontes certa neutralidade na proposição da obra:

Mas, enquanto o sr. Amando Fontes, numa grande fidelidade à sua função de romancista, apresenta apenas o que viu, o que lhe parece ser a vida proletária em Aracaju, sem nada forçar em benefício do seu credo pessoal, ou outros dois, esquecidos do papel que devem desempenhar, põem os seus romances ao serviço de uma corrente social, para denunciar com o sr. Jorge Amado, – para destruir e borrar de preto com o sr. Oswald de Andrade.⁸²

Se por um lado, Octávio de Faria concebe *Os Corumbas* como uma obra que narra a vida proletária – e afirma que, em comparação a *Cacau*, o romance não seria mais favorável à burguesia –, por outro aponta uma contradição, ao associar a função de romancista ao ato de ver e narrar “apenas o que viu”. Em *1930: a crítica e o Modernismo*, João Luís Lafetá discute essa contradição:

O próprio Octavio se confunde ao atacar aqueles que escrevem documentários “romançados” sobre os sofrimentos dos plantadores de cacau, sem coragem de “construir” o romance que apenas ficou “esboçado”, pois implicitamente ataca também o registro fiel da realidade, o qual no começo parecia conferir valor a *Os Corumbas*. Na verdade, ultrapassando a simplificação inicial, coloca ele agora um problema de técnica: além de não ser tendencioso o livro é romance pela sua “extensão” e pela sua “consistência”, por sua “construção” e pela “matéria” que apresenta.⁸³

Além da contradição apontada por Lafetá, importante notar que há, na crítica de Octávio de Faria, uma mudança de tom. Se inicialmente há uma apreciação positiva do romance nordestino, posteriormente o crítico se expressa de modo contrário. Em “Excesso de Norte”, –

⁸¹ BANDEIRA, Manuel. “Impressões literárias”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. p. 1.195.

⁸² FARIA, Octávio de. “Dois romancistas”. *Boletim de Ariel*, v. 3, out. 1933.

⁸³ LAFETÁ, João Luiz Machado. *Op. cit.*, 2.000. p. 232.

publicado em 1934 – há um repúdio às produções nordestinas e a reafirmação de *Os Corumbas*, e *A Bagaceira* como exceções:

Desapareceu assim o romance – o romance que era o essencial de *A Bagaceira* (1928) como quase tudo em *Os Corumbas* (1933) – para só ficar o depoimento, a descrição de lugares curiosos de flagelos, de males sociais e de explorações, como se no romance o característico pudesse tomar lugar do geral, o social do psicológico, o político do ontológico.

Em resposta à “Excesso de Norte”, Graciliano Ramos publica “Norte e Sul” no 1.º Suplemento do *Diário de Notícias*, que circulava aos domingos na capital federal.⁸⁴ Nesse texto, marcado pelo tom irônico, o romancista se opõe explicitamente às críticas de Octávio de Faria e reafirma sua adesão ao tom realista da produção nordestina, cujo retrato da realidade acreditava ser indigesto para alguns leitores justamente por fazer emergir a experiência de personagens marginalizadas:

Não há grupo do norte nem grupo do sul, está claro. Mas realmente os nordestinos têm escrito inconveniências. Pois não é que o sr. Amando Fontes foi dizer que as filhas dos operários se prostituem?

Ataquemos o sr. Amando Fontes e outros, os que têm aparecido ultimamente do Ceará até à Bahia, excetuando os que não disseram nada. Vamos falar mal de todos os romancistas que aludem à fome e à miséria das bagaceiras, das prisões, dos bairros operários, das casas de cômodos. Acabemos tudo isso.⁸⁵

Graciliano reconhece o caráter de denúncia de *Os Corumbas*, no entanto, essa crítica será matizada em ensaio posterior, “Decadência do Romance Brasileiro”⁸⁶. Nele, retoma a afirmação de Prudente de Moraes, de que não tínhamos material romanceável na década de 1930. Graciliano afirma que, na verdade, não tínhamos romancistas. Acrescenta, ainda haver,

⁸⁴ “Logo depois de sua saída do cárcere, em janeiro de 1937, Graciliano decide se fixar no Rio de Janeiro e dedicar-se à carreira literária. Ao mesmo tempo, como forma de completar o orçamento, passa a escrever contos, crônicas e artigos para inúmeros periódicos cariocas. Em tais textos, sobretudo naqueles produzidos em seus primeiros meses de liberdade, volta sua artilharia contra os ataques sofridos pelo romance nordestino, de viés social e documentário, empreendidos por críticos afeitos ao romance intimista”. SALLA, Thiago Mio. “Graciliano versus Octávio de Faria: o confronto entre autores ‘sociais’ e ‘intimistas’ nos anos mil novecentos e trinta”. *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, v. 1, n. 3, 2011. – São Paulo: FFLCH: USP, 2011, p. 18.

⁸⁵ RAMOS, Graciliano. “Norte e Sul”. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2015. p. 408.

⁸⁶ Tivemos acesso a esse artigo em: RAMOS, Graciliano. “Decadência do Romance Brasileiro”. In: SALLA, Thiago Mio (org.). *Garranchos: textos inéditos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2012. p. 262. Sobre a data de publicação do artigo, afirma Salla: “Texto saído anteriormente em espanhol (Decadencia de la novela brasileña) em Nueva Gazeta, Montevideu, nº 11, dezembro de 1941 “; e em inglês (The decline of the Brazilian Novel) em Smith College Monthly, Northampton, Mass, fevereiro de 1943, pp. 21-2, 28. Além disso, também fora reunido em GARBUGLIO et al. Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987, pp. 114-6. Manuscrito datado de 20 de outubro de 1941, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros: Arquivo Graciliano Ramos; Manuscritos; Crônicas, ensaios e fragmentos; not. 10.2.”. SALLA, Thiago Mio. *Op. Cit.*, 2012. p. 505.

por parte da crítica e do público, um excesso de louvores em relação a uma literatura em que “sujeitos pedantes, num academismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho plaquê.”⁸⁷

Graciliano afirma que a ampliação e negação do Modernismo e da Revolução de Outubro, devem-se à nossa tendência ao exagero, fatos que ocorreram, sem, no entanto, darem conta do material “romanceável” a que se referia Prudente de Moraes. Em 1930, “o terreno se achava mais ou menos desobstruído” (considerando as questões de linguagem postuladas pelo Modernismo), o que possibilitou o surgimento de autores que, ao buscarem elaborar um retrato da realidade, acabaram por embrenhar-se na sociologia e economia, sem a prática dos preceitos rudimentares da “nobre arte da escrita.”⁸⁸

Nessa análise, o autor afirma haver em *Os Corumbas* passagens horríveis, “uma conversa de professores de escola normal de Aracaju, por exemplo, ingênua e pedante”. Em contraste com essas falhas, haveria, no entanto, páginas intensas e humanas que se destacariam na abundante literatura da década. O autor encerra seu comentário sobre a obra de Amando Fontes, citando a decadência do autor em *Rua do Siriri*, que considera uma “novela certinha, conveniente.”. Ainda sobre essa obra, Graciliano Ramos afirma que o seu enfraquecimento se deveria a uma sintaxe e a uma moral rigorosamente policiadas.

A crítica de Graciliano Ramos questiona o louvor exagerado na recepção de *Os Corumbas*. De fato, a leitura das críticas posteriores à publicação do romance demonstra ser produtora a observação de Graciliano Ramos, como observa Luís Bueno:

Mas, se é verdade que esse ambiente de polarização acabou por beneficiar *Cacau*, dando a ele, através da polêmica que se instaurou, uma importância capital nas letras brasileiras daquele momento, também é verdade que *Os Corumbas* se beneficiaria muito mais. Afinal, nenhum outro romance pôde ocupar, como este, posição de inequívoca unanimidade.⁸⁹

A unanimidade a que se refere Bueno é expressa em artigo publicado por Hamilton Nogueira na revista *Literatura*, no mesmo ano de lançamento do romance:

Depois do que se tem escrito sobre “Os Corumbas” de Amando Fontes, é difícil dizer alguma coisa de novo, revelar algum aspecto inexplorado desse romance realmente notável. Sua situação literária e sua técnica de elaboração e sua dramaticidade, tudo isso tem sido analisado detalhadamente pela elite dos nossos escritores, com uma unanimidade de aplausos que espanta a quem conhece de perto o nosso meio intelectual, tão fragmentado, tão dividido por ideias e orientações

⁸⁷ SALLA, Thiago Mio. *Op. Cit.*, 2012. p. 496.

⁸⁸ *Idem*, p. 263.

⁸⁹ BUENO, Luís. *Op. cit.*, 2006. p. 184.

diversas.⁹⁰

Embora se verifique um louvor exagerado à época da publicação, trata-se de um romance cujas qualidades literárias foram apreciadas por críticos não tão eufóricos, a exemplo de Mário de Andrade. Em enquete sobre os dez melhores romances brasileiros, realizada pela *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro, no número de agosto de 1939, Mário de Andrade elenca as obras de sua predileção: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto; *João Miguel*, de Rachel de Queiroz; *Jubiabá*, de Jorge Amado; *Mundos mortos*, de Octávio de Faria; *Doidinho*, de José Lins do Rego; *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo; e *Os Corumbas*, de Amando Fontes.⁹¹

Quase uma década após sua publicação, *Os Corumbas* ainda figurava na lista dos dez melhores romances brasileiros. A esse exemplo, em fevereiro de 1941, Oduvaldo Viana responde enquete realizada novamente pela *Revista Acadêmica* e atribui à obra a quarta colocação, sendo melhor avaliada do que *Jubiabá*, *Menino de Engenho* e *O Quinze*, entre outros.⁹² No resultado final das votações, publicada no número de junho de 1941, na classificação por autor, Amando Fontes ocupa a 15ª posição, tendo *Os Corumbas* sido votado 38 vezes entre os dez melhores romances brasileiros.⁹³

Com base no que foi exposto, pode-se afirmar que, na recepção de *Os Corumbas*, a concepção da literatura como um grito de revolta é cara aos críticos e autores engajados, simpáticos ao marxismo, como é o caso de Jorge Amado e Matilde Rosa. Aderbal Jurema, chega a classificar a obra como revolucionária e Graciliano Ramos, embora não tenha avançado na discussão sobre o caráter proletário da obra, ressalta o incômodo de parte da crítica com o retrato da prostituição das filhas da família Corumba..

A crítica de viés mais conservador, na tentativa de classificar a obra como proletária, deu ênfase ao aspecto documental, como o fez Octávio de Faria e João Ribeiro. Já autores e críticos de viés ideológico não explícito, como o caso de Murilo Mendes, diante da indefinição do termo, ressaltaram que a coleta de dados e a atenção ao real não seriam suficientes para designar o romance proletário.

Ainda sobre o texto de Murilo Mendes, cumpre notar o modo que sua avaliação negativa de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, reflete o posicionamento de parte da crítica

⁹⁰ NOGUEIRA, Hamilton. “Os Corumbas”. *Literatura*, p. 2, 5 out. 1933.

⁹¹ “Quais os dez melhores romances brasileiros?” *Revista Acadêmica*, ago.1939.

⁹² “Quais os dez melhores romances brasileiros?” *Revista Acadêmica*, n. 53, fev. 1941.

⁹³ “Quais os dez melhores romances brasileiros?” *Revista Acadêmica*, jun. 1941.

que, na tentativa de definição do romance proletário, problematizou o viés ideológico dos autores.

Sobre esse ponto em específico, as premissas do realismo de Lukács demonstram que dentro de uma abordagem dialética, não é a tomada de posição política do autor ou sua intenção revolucionária que constituirão a perspectiva da classe proletária e sim os elementos constitutivos da obra, a forma, propriamente dita. No que diz respeito a Amando Fontes, interessa pensar em que medida *Os Corumbas* constitui um retrato vivo das relações de classe que movem a sociedade brasileira na década de 1930, com foco na especificidade da condição da mulher.

Diante do debate polarizado que se estabeleceu no contexto de recepção de *Os Corumbas* e da indefinição da expressão “romance proletário”, que foi empregada até o ano de 1935, conforme observa Luís Bueno, cabe a pergunta: em que medida esse rótulo contribui de fato para a análise do romance?

Um dos traços que diferenciariam o romance proletário do romance burguês, segundo Jorge Amado, seria a ausência de heróis. Ocorre que mesmo a obra de Jorge Amado, marcada pelo retrato da vida dos excluídos, é permeada por protagonistas individualizados, a exemplo de *Cacau*, seu romance de estreia. No caso de *Os Corumbas*, o ponto alto do enredo ocorre com a prostituição de Caçulinha, personagem mais bem desenvolvida na obra, e que compreende uma espécie de amálgama da condição feminina retratada no romance.

Outro ponto importante a considerar é que boa parte da produção literária da década de 1930, especialmente a nordestina traz o protagonismo dos excluídos, mas nem todos são proletários, no sentido estrito do termo. Assim, a tentativa de categorização do romance proletário, embora suscite problematizações importantes para análise das obras do período, não contempla um aprofundamento suficiente para permitir a classificação propriamente dita.

2.2 A recepção de *Os Corumbas* em Portugal

Em um contexto no qual o intercâmbio com entre Portugal e Brasil é incentivado, as obras brasileiras tiveram boa acolhida em terras portuguesas.⁹⁴ Em em artigo publicado em

⁹⁴ Os anos trinta em Portugal viram emergir o “Neorrealismo”, um movimento que polarizou a cultura e a política então vigentes. De caráter opositor ao regime do Estado Novo, o movimento teve no romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939, sua balização. A década seguinte, os anos 40, presenciou a consolidação do movimento, que compreendeu uma orientação histórica e sociocultural ao lado de uma proposição literária inovadora. Ver: FERRI, Ana Carla Pacheco Lourenço. “Fernando Namora e o Neo-Realismo Português”. Disponível em: <https://unig.br/wp-content/uploads/FERNANDO-NAMORA-E-O-NEO-REALISMO-PORTUGUES.pdf>

1937, na *Revista de Portugal* Adolfo Casais Monteiro comenta as obras *Salgueiro* (1935) de Lúcio Cardoso, *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida e *Os Corumbas* (1933) de Amando Fontes, sobre as quais afirma:

Nada mais diferente entre si do que estes três romances, reveladores de concepções da vida e da literatura o mais diversas possível, e tão dessemelhantes sob todos os pontos de vista que o seu conjunto nos dá logo a medida da amplitude da renovação literária brasileira.

Salgueiro é uma história toda subjetiva de almas e vidas desgraçadas. *Os Corumbas* o drama realíssimo de alguns destinos proletários, escrito o mais objetivamente que se pode imaginar. *A Bagaceira* é o problema da seca e dos retirantes, entrelaçado numa história de amor bem romântica.⁹⁵

Segundo a crítica portuguesa, a literatura brasileira buscava representar o povo brasileiro e em especial, o nordestino, por meio do emprego de uma linguagem romanesca mais coloquial, com a incorporação de neologismos e regionalismos. Tem destaque o romance de Amando Fontes, como o demonstra a crítica de Monteiro na comparação com a obra *Salgueiro*: “[...] *Salgueiro* e *Os Corumbas*, ainda mais este do que aquele, estão escritos numa linguagem o mais simples possível, mas mais literária a do primeiro, mais brasileira a do segundo (embora sem as construções e vocabulário brasileiríssimos dum Jorge Amado, por exemplo).”⁹⁶

Embora a crítica de Adolfo Casais Monteiro implicitamente sugira uma diferenciação entre uma linguagem “mais literária” e outra “mais brasileira”, revelando certa concepção de literatura, é inegável que a objetividade de Amando Fontes foi avaliada positivamente pelo crítico. Opinião semelhante tem Malheiro e Castro ao afirmar que, ao lado de Érico Veríssimo, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, Amando Fontes “veio iniciar uma forma nova – a maneira quase que apenas objetiva de contar [...]”.⁹⁷ O crítico destaca ainda que o autor tem:

[...] o espírito de universalidade que as aspirações dos homens que vivem nesta época agitada exigem é uma das características da literatura atual. Assim “*Corumbas*” (*sic*) é um drama de hoje, no Brasil, como no Japão, como no resto do mundo: famílias levadas pela fome (pela seca – é o caso de “*Os Corumbas*”) ou pela ambição, sempre na mira duma vida melhor, abandonam os campos e dirigem-se para as cidades.⁹⁸

⁹⁵ MONTEIRO, Adolfo Casais. “*Salgueiro; Os Corumbas; A Bagaceira*”. *Revista de Portugal*, Coimbra, n. 1, p. 138-141, p. 138, out. 1937. Agradeço ao Prof. Thiago Mio Salla que gentilmente cedeu cópias reprográficas de revistas e jornais portugueses que abordam a recepção de *Os Corumbas* em Portugal. Essas cópias são oriundas de sua pesquisa de doutorado sobre a recepção da obra de Graciliano Ramos em Portugal.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ MALHEIRO E CASTRO. “Literatura brasileira. III – Amando Fontes”. *Renovação – Pela terra, pelo Estado Novo*, Vila do Conde, v. 2, n. 52, 25 fev. 1939.

⁹⁸ *Idem*.

A universalidade da literatura brasileira a que se refere Malheiro e Castro também é pontuada positivamente por Joaquim Namorado:

O acontecimento mais saliente da última temporada literária foi, sem dúvida, a descoberta do Brasil realizada através dos jovens romancistas. [...] Os romancistas do Brasil saltaram as fronteiras do seu país: o interesse profundamente humano de suas obras arranca os personagens ao ambiente regionalista em que a ação ocorre.⁹⁹

Nesse artigo, Namorado comprova a repercussão de *Os Corumbas* em terras portuguesas, com o emprego inédito do termo “neorrealismo” que posteriormente nomearia o movimento. Discorre o crítico sobre a importância de *Os Corumbas*: “Amando Fontes não pode ser esquecido quando se fala do Neorrealismo: dos escritores que escrevem em língua portuguesa é ele o que mais se identifica com este sentido do romance moderno.”¹⁰⁰

A respeito da neutralidade de Amando Fontes, afirma: “É frequente encontrar, nos livros que se reclamam de tendência, a parangona e o ditirambo como processos. Em Amando Fontes não: há pelo, contrário, uma simples exposição da ação, uma exposição, – em que o autor não toma partido –, das contradições existentes.”¹⁰¹

Antonio Ramos de Almeida também tece elogios ao tom realista de Amando Fontes, em comparação à escrita de Jorge Amado:

Ao contrário de Jorge Amado, cujos romances são encharcados de irrealidade, de sonho, de figuras poéticas e fragmentárias, o romance de Amando Fontes é prenhe de realidade, de ambiente forte e vivido. Enquanto em Jorge Amado é o sonho que arrasta as figuras, em Amando Fontes é a própria vida, embora exista em cada personagem aquela porção de sonho que emana de qualquer homem. [...] “Os Corumbas” não me pareceu um livro esporádico, mas antes a revelação de um grande romancista capaz de realizar uma obra superior em quantidade e qualidade.¹⁰²

Na recepção de *Os Corumbas* observam-se ecos do modo como a literatura brasileira, de um modo geral, foi lida de modo diferenciado por presencistas e neorrealistas. Em oposição ao artigo de Namorado, em uma série de três artigos publicados em *Seara Nova*, o presencista José Régio queixa-se do que considera um excesso de literatura brasileira em terras portuguesas, apontando o inconveniente de tal presença: “O livro brasileiro faz no nosso exíguo mercado uma concorrência notável ao português. Muitos dos nossos jovens literatos já

⁹⁹ NAMORADO, Joaquim. “Do neo-realismo – Amando Fontes”. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Lisboa, n. 223, p. 3, 31 dez. 1938.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² ALMEIDA, António Ramos de. “O romance brasileiro contemporâneo através de seus maiores intérpretes II: Amando Fontes e José Lins do Rego”. *Sol Nascente – Quinzenário de ciência, arte e crítica*, Porto, n. 32, p. 6-7, 1 dez. 1938.

conhecem, sobretudo, os mais recentes romances brasileiros, melhor do que os portugueses. Nos nossos jornais literários e revistas, já a seção consagrada a livros brasileiros iguala, ou antes, excede a consagrada à crítica de livros nacionais.”¹⁰³ Régio emprega o termo “moda” para criticar o interesse suscitado pela literatura brasileira e ressalta que o inverso não se verificaria. No intuito de aprofundar seu argumento, ressalta o teor propagandístico de *Os Corumbas*:

Mas se tal romance, cuja humanidade eu lhe ouvira celebrar, me parecia afinal tão pouco humano, tão inerte, era principalmente porque tudo, nele, desde o rudimentar e convencional desenho dos personagens ao esquematismo ou fatalismo da ação, – fora demasiado calculado pelo autor em vista a um fim de propaganda. E aqui está, prezado camarada: numa verdadeira obra romanesca, ao próprio criador impõe as criaturas a sua liberdade (ou o seu determinismo) e o seu imprevisível.¹⁰⁴

O posicionamento de José Régio é anunciado no modo como intitula tais artigos: “Cartas Intemporais do Nosso Tempo – A um Moço Camarada sobre Qualquer Possível Influência do Romance Brasileiro na Literatura Portuguesa” (I, II e III), publicados em 08, 15 e 29 de abril de 1939, respectivamente. Neles, Régio se dirige à crítica que louvava as qualidades das obras brasileiras. Sua oposição, enfatizada pela construção “qualquer possível influência”, é categórica ao afirmar que não haveria para os portugueses um aprendizado possível:

Depois de, sobretudo, se ter nutrido de influência europeia, o Brasil hoje está produzindo uma literatura talvez mais própria e original: por isso mesmo mais imprópria a influenciar fecundamente a nossa. Há muito de primitivo, de infantil, de popular, numa parte da moderna literatura brasileira; [...] Ora Portugal é uma velha nação europeia; tem um passado rico; viveu uma história própria e acidentada; já estendeu raízes que já nada pode cortar. Dessas raízes afundadas no solo próprio, já uma parte duma literatura importante se alimentou e frutificou.¹⁰⁵

É possível problematizar se não residiria em seu argumento o resquício de uma visão “colonizadora”, pois ao mesmo tempo em que admite ser a literatura brasileira mais própria e original, não considera a possibilidade de uma influência das obras da ex-colônia. Com o intuito de reiterar sua lógica, o caráter documental da obra de Amando Fontes é compreendido como um defeito, estendido à toda a literatura brasileira do período:

A moderna literatura brasileira não é a mais própria a enriquecer a portuguesa

¹⁰³ RÉGIO, José. “Cartas intemporais do nosso tempo: a um moço camarada sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa – I”. *Seara Nova*, Lisboa, n. 608, p. 151, 8 abr. 1939.

¹⁰⁴ RÉGIO, José. “Cartas Intemporais do Nosso Tempo – A um Moço Camarada sobre Qualquer Possível Influência do Romance Brasileiro na Literatura Portuguesa – II”. *Seara Nova*, Lisboa, n. 609, 15 abr. 1939, p. 168.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 203.

no que ela já é deficiente [...]. Certo dom de objetividade e gosto de observação, não os posso nem quero negar aos melhores romances brasileiros contemporâneos; sobretudo no que diz respeito digamos aos aspectos físico, exterior, pitoresco, anedótico, no retrato dos personagens, descrição do meio, desenrolar das cenas. [...] Ora esta suprema forma de objetividade do artista, esta largueza de gênio que atinge o universal e o eterno humanos, – não posso eu crer, com a minha maníaca admiração por toda a espécie de virtudes fora de moda, que se revelem onde não exista uma inteligência capaz de pesar a complexidade dos problemas; um senso crítico apto a distinguir o anedótico do substancial; uma imaginação psicológica pronta a animar todas as criações, um poder analítico próprio a introduzir-nos em quaisquer labirintos; um gosto da observação e um poder de simpatia a abarcar vários mundos...¹⁰⁶

Salla ressalta que João Gaspar Simões compactua com a visão de José Régio, na crítica que elabora sobre a obra *Olhai os Lírios do Campo*, de Érico Veríssimo. Simões atribui aos portugueses maior possibilidade de deterem “um sentido plurilateral do homem”, posto que Portugal faria parte de uma civilização mais velha. Nessa lógica, os autores brasileiros não poderiam, portanto, contribuir nesse aspecto, a despeito de um lirismo atribuído a Jorge Amado e José Lins do Rego.¹⁰⁷

Com uma abordagem totalmente diversa de José Régio, Alves Redol entende que a literatura brasileira é “pungente e rica, humana e bela”¹⁰⁸. Afirma ser ela de “profunda renovação que a arte reflexa da língua portuguesa terá produzido”. A respeito de *Os Corumbas*, Redol estabelece um comparativo de Amando Fontes com Émile Zola, no que se refere à presença do fatalismo: no primeiro, de classe; no segundo, de caráter hereditário.

A crítica de Alves Redol aponta uma característica fundamental para pensar a obra, posto que o fatalismo em *Os Corumbas*, de fato, não é de ordem cientificista, aos moldes do naturalismo do século XIX. A narrativa compreende um acúmulo de limitações diversas impostas a uma determinada classe social. Retomando as palavras de Redol: “Cada uma, e todas, segue o caminho imperioso determinado pelas causas que dominam as operárias do Brasil, como as do Japão.”¹⁰⁹

Redol também destaca a “consciência de classe”, traço que atribui à personagem Pedro: “E Pedro, a consciência de classe dentro da família, aspirando justiça, lutando por ela, finalmente à caminho do alto mar, com José Afonso e outro, sem saber o destino do Itajubá.”¹¹⁰

Percebe-se que os presencistas tendem a destacar de modo negativo a objetividade da escrita de Amando Fontes. Essa oposição à escrita do autor, claramente mais “moderna” e

¹⁰⁶ *Idem*, p. 204.

¹⁰⁷ SALLA, *Op. cit.* 2016, p. 132.

¹⁰⁸ REDOL, Alves. “Amando Fontes: impressões da sua obra”. *Sol Nascente – Quinzenário de ciência, arte e crítica*, Porto, n. 29, p. 12, 15 de maio de 1938.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ *Idem*.

menos “parnasiana”, reflete uma questão importante sobre a linguagem romanesca do período. Sob a “redução do estético ao ideológico”, para usar os termos de Lafetá, reside uma oposição à literatura dos anos 1930 e certo saudosismo de uma elaboração mais rebuscada.

Os neorrealistas, de outro modo, talvez mais afeitos às temáticas trabalhadas nas obras brasileiras, tendem a valorizar o humanismo, o caráter universal da obra, o realismo e a denúncia que o romance encerra. Curioso notar que a objetividade, para a maior parte dos neorrealistas que elaboraram críticas sobre a obra – diferentemente dos presencistas – é justamente um ponto positivo.

Destaca-se também a posição da crítica em relação à neutralidade do autor. Se Namorado havia avaliado positivamente essa característica, o mesmo não se observa em artigo assinado por Alexandre Cabral, no qual se queixa da inexistência de um herói que se oponha à situação vigente: “Como obras de combate, preferia ver nos romances brasileiros a ação, em cada uma das obras, de um personagem que combatesse e procurasse remediar os casos que o romance brasileiro trata. De fato, o romance brasileiro, geralmente, é simplesmente documental. Retrata quase sempre, nunca combate ou remedeia. Coloca o problema; todavia, os romancistas brasileiros, preferem que as soluções sejam encontradas e apresentadas por cada leitor ao seu próprio espírito.”¹¹¹

Ora, sendo *Os Corumbas* um expoente do romance moderno, não seria essa capacidade de ver, denunciar, por meio de uma linguagem mais direta, sem, no entanto, interferir no destino das personagens, uma das características mais importantes da obra? A análise de sua fatura pode trazer elementos para elucidar essa questão.

2.3 A “figuração do fracassado”: Mário de Andrade e o romance de 1930.

*Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois.*¹¹²

Mário de Andrade

Com o intuito de aprofundar a discussão sobre a possibilidade de emancipação do operariado, se impõe a reflexão sobre o modo como o romance de 1930 figurou os excluídos,

¹¹¹ CABRAL, Alexandre. “Os Corumbas, de Amando Fontes – Considerações em redor de um tema”. *Revista Transtagana*, Évora, n. 74, p. 5, maio 1940.

¹¹² ANDRADE, Mário. In: PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura brasileira: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2020. p. 163.

os marginalizados, para uma compreensão da especificidade feminina dessa figuração, e o modo pelo qual Amando Fontes a elaborou em *Os Corumbas*.

No ensaio “A elegia de abril”, Mário de Andrade discorre sobre o que entende ser “a nova inteligência” do país, afirmando que a intelectualidade brasileira havia adotado uma postura conformista em relação à sua função social.”¹¹³

Esse olhar pessimista do poeta para a geração que o sucedeu torna-se interessante à medida que sinaliza o surgimento de um novo herói na literatura brasileira, o tipo do fracassado, “o mais emocionalmente fraco”.

Na comparação que estabelece com grandes personagens da literatura ocidental, a exemplo de *Dom Quixote*, *Otelo* e *Madame Bovary*, o autor afirma que as personagens destas obras são providas de ideais e forças morais que entram em conflito com o mundo. *Dom Quixote* figura um mundo de incertezas, no qual a consciência humana se sobrepõe ao avanço do capital em um mundo que se dissolve. Contrariamente, o herói do romance de 1930 resultaria da:

[...] descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega a sua conformista insolubilidade.¹¹⁴

Mário de Andrade, ao considerar a década de 1930 caracterizada por uma “nacionalidade desarmada para viver”, afirma que no ciclo da cana-de-açúcar, a personagem Carlos de Mello, de José Lins do Rego, seja talvez o primeiro caso do que ele considera o tipo fracassado.¹¹⁵ Na sequência, cita as personagens de *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Mundo Perdido*, de Fran Martins e, por último, *Um Homem Fora do Mundo*, de Osvaldo Alves.

O modo desencantado com que o autor de *Macunaíma* observa a vida intelectual e a produção literária dos anos 1930 denota, na emergência do fracassado, a desilusão de quem havia pensado inúmeras possibilidades para o país. O Modernismo, ao voltar-se para o passado pré-industrial, buscava uma identidade brasileira, desejoso de fixar no presente uma imagem que pudesse apontar para o futuro, de modo a superar o descompasso de nossa vida cultural, pautada entre moderno e arcaico, civilização e barbárie.

A década de 1920 marcada pela experimentação da linguagem revelou a aposta nas virtualidades do Brasil, presente por exemplo, na pesquisa folclórica na qual Mário de Andrade

¹¹³ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 185-95.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Idem*

pautou a elaboração de *Macunaíma*. A obra narra a trajetória de um brasileiro a percorrer espaços de ordens distintas, a do campo e a da cidade, como observa Gilda de Mello e Souza: “do ponto de vista cultural, Macunaíma é também uma personagem ambivalente, dúbia, indecisa entre duas ordens de valores. É na verdade um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar.”¹¹⁶

Com vistas ao projeto modernista, como não pensar a perplexidade de Mário de Andrade ao ver a predominância do fracassado no romance de 1930? É possível refletir em que medida o fracasso – quer como figuração de um herói decaído, quer como sentimento que perpassa a produção literária do período – denota uma especificidade do romance brasileiro, concebido mediante a necessidade de uma atualização técnica voltada às transformações que aconteciam no Brasil.

O engajamento dos romancistas foi problematizado por Mário de Andrade em dois momentos distintos. No primeiro ensaio “A elegia de abril”, o poeta e crítico literário questiona o sentimento de desistência dos romancistas de trinta; no segundo “O movimento modernista”, (publicado em 1942), o autor faz uma crítica aos autores de sua própria geração, acusando-os de abstenção. No entanto, cumpre notar que a vanguarda dos anos 1920 possibilitou, segundo o próprio Mário, o “direito à pesquisa estética”, a “consciência criadora nacional” e a “atualização da inteligência brasileira”, que se fortaleceriam nos anos 1930.

Torna-se necessário recuar ao debate acerca das semelhanças e diferenças entre as proposições das décadas de 1920 e 1930 para melhor compreender a formulação do “fracassado”, de Mário de Andrade. O projeto estético do Modernismo traduziu o desejo de repensar a nacionalidade, – com vistas ao que era singularmente brasileiro – em uma atitude que buscava romper com as normas artísticas em voga. Ao renovar o interesse pela realidade brasileira, o movimento modernista postulou importantes modificações na linguagem literária, até então predominantemente retórica, artificial e pomposa.¹¹⁷ Os autores se opuseram ao academicismo da geração anterior, como observa João Luís Lafetá:

¹¹⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 40.

¹¹⁷ “O modernismo se voltou em seus inícios contra as letras oficiais, raiando na arte brasileira como um impulso furioso a devastar a presença academicista. Quando os traços da velha estrutura pareciam estar em xeque, a literatura que lhe era afim, ou seja, todo um conjunto de praxes antiquadas que não faziam outra coisa a não ser encobrir as rachaduras da ordem – basta ler meiadúzia de quadras parnasianas –, deveria também vir a baixo”. GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas”. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2005, p. 53.

[...] o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração e pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte.¹¹⁸

A revolução estética da década de 1920 – que compreendia a recriação e reabilitação de nosso atraso por meio de imagens de um Brasil selvagem – pôde configurar uma espécie de mitificação do passado, como forma de pensar positivamente o futuro. O caráter “preparador de terreno” do movimento modernista foi pontuado na análise que elabora Mário de Andrade em “O movimento modernista”, texto publicado em 1942. Nele, ressalta: “o movimento de Inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente ‘modernista’, não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento.”¹¹⁹

Enquanto o crítico João Luís Lafetá entende que entre os anos 1920 e os anos 1930 haveria uma certa continuidade, Luís Bueno, ao pensar os anos 1930, concebe a influência modernista dentro de uma outra chave interpretativa. Lafetá afirma não ter havido ruptura e sim “uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo: da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento haveria principalmente uma mudança de ênfase”¹²⁰; Bueno – embora concorde com Lafetá, quando esse afirma ter ocorrido na década de 1920 uma “revolução na literatura” e na década de 1930 “uma literatura na revolução”¹²¹ – entende que houve um deslocamento de sentido, uma espécie de afastamento dos projetos de cada geração:

[...] Quando um momento enfatiza um determinado projeto ideológico (ou estético), ele só pode ser continuidade de um momento anterior se nesse primeiro instante for possível localizar um mesmo projeto ideológico (ou estético), ainda que posto à sombra de um projeto estético (ou ideológico). No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos trinta centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro desse conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre a geração de intelectuais formada antes da Primeira Guerra e a dos formados depois

¹¹⁸ LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 21.

¹¹⁹ ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

¹²⁰ LAFETÁ. *Op. cit.* 1974. p. 13.

¹²¹ “Revolução na literatura” e “Literatura na revolução” são formulações de Cortázar, nas quais se pauta Lafetá ao discutir sobre as diferenças de ênfase na produção literária das décadas de 20 e 30, respectivamente. LAFETÁ, JOÃO. *Op. cit.* 2000, p. 30.

dela.¹²²

A despeito de parte dos romancistas da década de 1930 negar em suas obras a continuidade das propostas da geração de 1920, como o faz Graciliano Ramos,¹²³ é possível inferir que a proposta do Modernismo, de minar o academicismo da geração que o antecedeu – por meio das mudanças radicais na linguagem e na forma – foi um dos fatores que fomentou o surgimento do romance social nos anos trinta, conforme observa Antonio Candido:

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de trinta o inconformismo e o anticonvencionalismo se tomaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado ("clássicas" de algum modo). Embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como "normal" porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou.¹²⁴

Considerando as particularidades do Brasil, é fato que a Revolução de Outubro tenha propiciado um sentimento de integração e unidade, em consequência do papel exercido pelo Estado como centralizador das demandas nacionais. O Estado – concebido nos termos da promoção do desenvolvimento – no imaginário político, passou a ser figurado como a representação da própria nacionalidade:

Esse duplo papel do Estado – de gerenciador da modernidade e de símbolo da nacionalidade – não pode ser desprezado porque, até certo ponto, é este fator que, servindo como amálgama a um movimento de unificação do que até então se percebia e se compreendia sob a ótica fragmentária do federalismo oligárquico, imprimiu um senso de realismo, de objetividade e de concreção histórica à consciência dos escritores e intelectuais brasileiros nos anos trinta.¹²⁵

¹²² BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2006. p. 58.

¹²³ Quando perguntado por Homero Senna sobre a impressão que lhe havia ficado do Modernismo, Graciliano Ramos afirma: “- Muito ruim, sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.”. GIMENEZ. *Op. cit.*, 2005, p. 53

¹²⁴ CANDIDO. Antonio. “A Revolução de trinta e a Cultura”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. [19--?], p. 186.

¹²⁵ GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 21.

A Revolução de 1930 fomentou a ruptura da velha ordem e a politização dos escritores promoveu, no plano estético, mudanças significativas na literatura do período. Se o Modernismo inovou na linguagem ao incorporar o coloquial, o romance de 1930 promoveu uma abordagem mais aguda da realidade histórica e dos aspectos econômicos e sociais, com ênfase no caráter de denúncia das mazelas que assolavam as classes mais pobres.

Os autores de 1930 buscavam um exame da realidade brasileira, um mapeamento da nossa realidade em obras nas quais o sentimento de fracasso é um traço presente. Ainda que a figuração do fracassado, postulada por Mário de Andrade, não se aplique a todas as obras e delineie personagens específicas, a formulação proposta em “A elegia de abril” soube captar a tônica dos romances da década de 1930.

De fato, nos anos de 1930, embora haja distinções consideráveis entre as diversas proposições do romance social, há um contexto compartilhado, por meio do qual é possível pensar o Brasil em vias de modernização:

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado. E até mesmo em direções que parecem espiritualmente mais afastadas de 22 (o romance intimista de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena), sente-se o desrecalque psicológico “freudiano-surrealista” ou “freudiano-expressionista” que também chegou até nós com as águas do modernismo.¹²⁶

O plano estético nos romances da década de 1930 volta-se para o caráter realista de representação. No enredo dessas obras, o sentimento de fracasso do processo modernizador da sociedade brasileira está implícito. A reflexão sobre nosso atraso histórico e secular é premente, mesmo que sua elaboração pelo Modernismo tenha ocorrido em outros termos. Assim, interessa observar como o processo histórico e as mazelas do capitalismo são formalizados na narrativa.

Na década de 1920, a produção literária refletiu sobre a identidade nacional, buscando recuperar nossas origens culturais que se articulariam com os avanços da sociedade técnico-industrial, como possibilidade de avanço, enquanto que nos anos 1930, a consciência social e política permitirá a emergência de representações problematizadoras das transformações pelas quais passavam as diferentes regiões do país.¹²⁷ Desse modo, entre os anos 1920 e os anos 1930

¹²⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 431.

¹²⁷ Nesse sentido, observa Roberto Schwarz: “O Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar a sociedade contemporânea. SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 13.

há uma mudança de visão da realidade, como observa Luís Bueno, ao comentar as diferenças entre as duas gerações:

Em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de trinta. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece.¹²⁸

Ao salientar o estigma de sermos sempre algo em devir, que não se concretiza no tempo presente, o Modernismo desenvolveu propostas estéticas que buscavam sincronizar o Brasil com o que havia de mais moderno nos países europeus, de capitalismo central. Nesses termos, observa-se por parte dos autores modernistas, o desejo de conferir uma relevância histórica ao país.

As produções modernistas buscaram de algum modo resolver os impasses entre modernidade e tradição. Esse desejo se estendeu às obras da década de 1930, que puderam trabalhar essa contradição sob uma nova perspectiva. Nesse sentido, o desconforto de Mário de Andrade em relação ao que denomina “herói fracassado” compreende a problematização de uma brasilidade que o Modernismo acreditou ser possível para o país. Para o propósito desse estudo, pode-se pensar que a “figuração do fracassado” exacerba a impossibilidade da construção de um futuro que havia sido postulado pelo Modernismo.

As personagens dos romances da década de 1930 – cujas especificidades na obra de Amando Fontes serão aqui focalizadas – traduzem o sentimento de fatalidade e irreversibilidade de um processo social no qual o arcaico se revela como característica fundante do moderno.

Pretende-se investigar como as personagens femininas dos romances de Amando Fontes passam por um processo de desenraizamento e marginalização gradativa, à medida em que procuraram se estabelecer no contexto urbano-industrial. Essa exclusão, no entanto, não contempla um ethos coletivo, como o plano da narrativa o comprova: há suspensão do conflito e quase nenhuma tensão dramática, em virtude das personagens não apresentarem uma consciência social que se choque com o mundo no qual estão inseridas.

A formulação do fracassado proposta por Mário de Andrade, considerando tratar-se de sujeitos desfibrados, desprovidos de um ideal com o qual se identificar, reflete uma imagem

¹²⁸ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 68.

posterior à utopia modernista e permite problematizar as personagens femininas que estão à deriva, cada vez mais distantes da promessa de inserção social. Nesse sentido, o estudo de Luís Bueno sobre a “figuração do outro” traz importantes pontos para dar continuidade à essa reflexão.

2.4 A “figuração do outro”

No contexto de grande efervescência social, política e cultural dos anos 1930, palavras como “povo”, “pobre”, “oprimido” e “marginalizado” pontuavam os debates sobre os rumos a serem tomados na literatura, tendo em vista as transformações então em curso no país.

Os autores de 1930 destacaram os menos favorecidos – o homem do campo, o sertanejo migrante, o proletário e a mulher – alçados a protagonistas na literatura brasileira do período. Essa representação reveladora das contradições de nossa realidade predominava em obras cujo caráter pedagógico almejava a transformação do cenário político, econômico e social do país. No romance de 1930, o protagonismo do pobre ocorreu por meio da elaboração do intelectual que se solidarizava com os marginalizados, colocando-se, por vezes, como porta-voz de determinadas demandas sociais

Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno avança na discussão proposta por Mário de Andrade, em “A elegia de abril”, e desenvolve análise centrada no que chama “figuração do outro”. Nessa formulação, Bueno entende que, nos romances do período, reside uma problematização sobre a postura do intelectual em relação ao outro, de classe diversa da sua. Assim, no romance de 1930 “Junto com os ‘proletários’ outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança nos contos de Marques de Rebelo; o adolescente em Octávio de Faria; o homossexual em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso.”¹²⁹

Ao pensar a dinâmica dessa representação, Bueno afirma que os autores, na maioria das vezes, originários das regiões retratadas, não pertenciam às classes menos favorecidas que representavam. Assim, tanto o enredo quanto a fatura estariam vinculados ao modo como o escritor trabalha a assimetria entre o seu universo de valores e linguagem e os do outro, que os representa.

¹²⁹ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 23.

A assimetria entre os narradores e os protagonistas dos romances assumiu encaminhamentos diversos. Bueno afirma que, enquanto Graciliano teria percebido que “o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável”, Jorge Amado teria buscado uma solução artificial ao retratar os novos protagonistas.¹³⁰ A estratégia encontrada foi sua auto definição como revolucionário, o que (em sua concepção) o legitimaria falar em nome dos oprimidos:

A maneira de Jorge Amado lidar com esse problema – aliás, a maneira triunfante nesses anos de domínio proletário – já se revela inteira em *Cacau*, portanto: é uma atitude de abolir as diferenças entre o escritor e os proletários, matéria de sua ficção. A partir de sua opção política pelo comunismo, ele vai investir todas as suas energias na criação de uma arte proletária. Pretende, portanto, falar do lugar de um representante da massa de explorados, legitimado por seu engajamento na construção de uma futura revolução proletária.¹³¹

Bueno ressalta que, nessa postura de Jorge Amado, o intelectual estaria ao lado dos marginalizados, podendo assim revelar aos leitores a dura realidade vivida pelo operariado. A revolução seria a única forma de mudança desse estado de coisas. Dando prosseguimento à sua análise, o pesquisador deixa claro que considera a fatura de Graciliano mais bem resolvida no que diz respeito à essa questão, ao afirmar que o romancista procurou refletir esta relação sem procurar soluções fáceis. Assim, em *Vidas Secas*, Graciliano teria elaborado uma “uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte do tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criatura se tocam, mas não se identificam.”¹³²

Alfredo Bosi observa que Graciliano vê o migrante nordestino “sob as espécies da necessidade. É a narração que ser quer objetiva, da modéstia de meios de vida registrada na modéstia de vida simbólica.”¹³³ E ao refletir sobre essa necessidade, Bosi remete à observação de Simone Weil de que o pêndulo é a mais atroz das figuras. A imagem é utilizada pela filósofa para pensar a condição de fadiga extrema do operário e por Bosi para refletir sobre os tempos do lavrador e do vaqueiro, “o que dá à sua angústia ou à sua esperança um andamento subjetivo mais arrastado e capaz de preencher o futuro com vagas fantasias.”¹³⁴ É com essa figura que Bosi avança na análise de *Vidas Secas* para demonstrar o modo como o paraíso esperado por

¹³⁰ Bueno entende que nessa relação haveria um distanciamento expresso pela linguagem. A esse exemplo, destaca o posicionamento da intelectualidade brasileira, que concebia o pobre como um ser humano de segunda categoria, considerando, portanto “inverossímil Paulo Honório ser o sofisticado narrador de *São Bernardo*”. BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 68.

¹³¹ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 248.

¹³² Idem, p. 274.

¹³³ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 19.

¹³⁴ WEIL, Simone apud BOSI. *Op. cit.*, 2003, p. 20.

Fabiano e Sinhá Vitória se traduzem no uso do verbo no modo condicional, uma estratégia de aproximação de Graciliano Ramos ao outro que representa:

A caatinga ressuscitaria, a semente de gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras. Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a caatinga ficaria toda verde¹³⁵.

No que diz respeito ao modo como o intelectual se aproxima do outro, do sertanejo excluído e marginalizado, Luís Bueno afirma que Graciliano tem a proposição mais bem resolvida na década de 1930: “ao perceber o proletário como um outro enigmático, Graciliano Ramos não precisa valorizá-lo conscientemente porque a percepção de sua autonomia – e portanto de sua condição humana – já é também demonstração da percepção de seu valor.”¹³⁶ Ao abordar a solução encontrada pelo autor na constituição do narrador de *Vidas Secas*, afirma Bueno:

Em primeiro lugar, a opção pela terceira pessoa, num gesto de abandono de qualquer tentativa de falar de dentro. Em segundo lugar, enfatizando o que há de cuidado em afastar a identificação fácil entre narrador e personagens proletários, a atitude de distanciada onisciência que se vê nesse narrador: nada daqueles comentários que encontramos em Suor, cuja função é mostrar que a voz narrativa tem um lado claro nos conflitos entre capital e trabalho. Em terceiro lugar, o uso do discurso indireto livre, que permite à voz narrativa, mantendo sua distância, dar voz também ao pensamento que não chega a ser verbalizado pelo personagem proletário.¹³⁷

A proximidade entre o intelectual e o operariado é tão premente nos debates literários da época, que alguns autores a trazem para o campo da ficção, como é o caso de Rachel de Queiroz, que problematiza em *Caminho de Pedras*, publicado em 1937, a participação dos intelectuais no movimento operário. Há uma passagem ilustrativa dessa questão no encaminhamento do enredo. Nela, a personagem Roberto, um intelectual de viés comunista, sonha em se irmanar ao proletariado:

Aquilo tinha um tom de ritual que parecia satisfazer a todos, desempenhar mesmo um papel indispensável na reunião, mas constrangia e decepcionava Roberto. Solenidade que o desorientava – a que ele sonhara uma conversa fraternal com os operários, uma troca viva de argumentos, que já preparara, da primeira à última

¹³⁵ RAMOS, Graciliano apud BOSI. *Op. cit.*, 2003, p. 21.

¹³⁶ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 268.

¹³⁷ *Idem*, p. 274.

palavra.¹³⁸

Com certa resistência inicial, há a inserção do intelectual no grupo dos operários. Em uma reunião, o pronunciamento do intelectual sobre uma questão proposta é recebido com desconfiança, pelo grupo formado em sua maioria por trabalhadores braçais. Sem acesso ao ensino formal, o coletivo reconhece certa erudição desse “outro” que pretende com eles se irmanar. A erudição, objeto de desconfiança, é percebida como índice de pertencimento a uma outra classe social:

Vinte-e-Um, o preto do tamborete, que já fora marinheiro, conhecia o mundo e tinha as suas letras, o interrompeu, meio irônico:
– Qual é a classe do camarada?¹³⁹

Também é significativo o modo como *Parque Industrial* aborda essa questão no encaminhamento do enredo. O romance retrata a vida de cinco trabalhadoras em uma tecelagem de São Paulo, traz na figura de Alfredo Rocha. Assim comenta Bueno: “No final de *Parque Industrial* Pagu tematizara esse problema através da figura de Alfredo, intelectual burguês que se filia ao partido e depois acaba expulso, acusado de caudilhismo e trotskismo.”¹⁴⁰

Há uma sequência exemplar do argumento defendido por Bueno. Nela, ressalta-se a diferença radical entre o universo dos homens letrados e a população pobre iletrada. A personagem Alfredo encontra-se confortavelmente instalada nas dependências de um hotel de luxo e recebe uma aprendiz que para lá havia se dirigido com o intuito de realizar a entrega de três vestidos:

¹³⁸ QUEIROZ, Rachel. *Caminho de Pedras*. Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira. São Paulo: Parma, 1990, p. 11.

¹³⁹ QUEIROZ, *Op. cit.*, 1990, p. 11.

Curioso notar que no curto período que vai de 1931 a 1933, Rachel de Queiroz filiara-se ao Partido Comunista, do qual fora expulsa como trotskista. No livro de memórias, escrito com a irmã Maria Luiza de Queiroz, a autora tece críticas ao Partido Comunista pela sua submissão ideológica ao stalinismo: “Quando nele entrei, o Partido mal completara dez anos de vida no Brasil. E já havia uma rede de comunistas pelo país inteiro: onde a gente chegava, encontrava amigos. (...) Era mister dar provas durante anos, principalmente no que se referia à submissão ideológica ao stalinismo. Pois essa foi a fase mais temível do stalinismo, logo depois da morte de Lenine. Quando me tornei trotskista, Trotski já fora, havia três anos, expulso da Rússia. E o PC brasileiro de então já estava bem organizado. Talvez a rede não fosse imensa, mas era estendida, ocupava todo o país. E uma vez que no sistema de 1930, tempo de ilegalidade, ninguém podia ir abertamente se manifestar na rua, aproveitavam-se, então, os movimentos liberais, como, por exemplo, a revolução de São Paulo em 1932. A primeira vez em que o comunismo mostrou a cara na rua foi em 1935; mas, antes disso, descoberto qualquer movimento ilegal, a repressão era implacável. Talvez por isso mesmo nós víssemos na revolução um certo colorido romântico, o apelo, a fascinação do proibido. Na verdade, éramos os revolucionários mais ingênuos do mundo.” QUEIROZ, Rachel apud TAMURU, Angela. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci, 2006, p.45-46. Cabe inferir se na representação do intelectual e seu desejo de irmanar-se com o operariado, não haveria um traço biográfico de Rachel de Queiroz.

¹⁴⁰ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 263.

- Você pensa que estou tentando 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.¹⁴¹

Em *Menino do Engenho*, a representação do outro tem uma nuance diversa. A personagem Carlinhos de Melo representa a elite. O olhar deste menino (de condição social abastada) para os garotos mais pobres, os trabalhadores braçais e as velhas que outrora foram escravas, revela o ponto de vista do narrador. Embora haja distanciamento, o modo como o narrador (consciente dessa distância) incorpora a voz do outro, constitui a proposta de José Lins do Rego para trabalhar a alteridade em face da emergência de uma nova figuração que começara a se esboçar.

Já na década de 40, Guimarães Rosa será o autor em cuja obra a incorporação da fala e do modo de pensar do sertanejo alcançará um outro patamar.

Retomando a proximidade entre o intelectual e o operariado, em termos da “figuração do outro”, Amando Fontes apresenta uma crítica contundente sobre a vida dos marginalizados no Brasil na Era Vargas sem, no entanto, adotar uma postura semelhante à de Jorge Amado ou “forçar a mão” para que houvesse por parte dos operários um posicionamento político e uma conscientização que o próprio encaminhamento do enredo não justifica.

Cumprir perseguir o modo como Amando Fontes elabora esteticamente a presença do excluído. A dissolução da família Corumba é o resultado de uma trajetória que se inicia no campo, passa pelo engenho e culmina na cidade. Aracaju é o destino de retirantes que, com o declínio da produção dos engenhos de açúcar, são forçados a migrar. A tentativa de inserção desses marginalizados na vida da cidade grande compreende uma abordagem de viés documental sobre a realidade das fábricas e do movimento operário sergipano. A luta por direitos sociais e políticos é registrada, como também as adversidades das mais diversas ordens que atingem o operariado, em especial, o feminino.

A problematização de Luís Bueno sobre o modo como o romance de 1930 colocou em pauta a representação da alteridade é elucidativa: “como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro?”¹⁴² Conclui o pesquisador que a inclusão do outro na produção romanesca dos anos de 1930 implicou a promoção de múltiplas vozes marginais; entre elas, situa-se a emergência da figuração feminina.

¹⁴¹ GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 57.

¹⁴² BUENO. *Op. cit.*, 2006, p. 78.

2.4.1 A figuração da mulher

*O destino de uma mulher é ser mulher.*¹⁴³

Clarice Lispector.

Luís Bueno ressalta que até os anos 1930, dois extremos limitavam a construção das personagens femininas: de um lado, as personagens da esposa ou namorada; de outro, a prostituta, inapta para a vida doméstica e familiar, dada a sua atividade sexual desviante. Bueno entende que, com a emergência do romance social, novo tratamento em relação à temática feminina se verifica e afirma que o exemplo mais importante seria o de Lúcia Miguel Pereira, cujas obras possibilitariam um novo questionamento referente aos lugares femininos.¹⁴⁴

De fato, com a publicação das obras *Maria Luiza* e *Em Surdina*, em 1933, por meio das personagens Maria Luiza e Cecília, respectivamente, a autora complexifica a figuração da mulher. As personagens desses romances – embora não possam desconstituir a dicotomia “esposa x prostituta” –, fazem emergir uma visão mais aprofundada sobre sexualidade, religiosidade e papéis sociais femininos.

Nesta mesma abordagem apontada por Bueno, outros escritores também procuram trabalhar uma figuração mais complexa da mulher, como Rachel de Queiroz, cujo romance *O Quinze* é fundamental para pensar o protagonismo da mulher na literatura de trinta. Nesse romance, há certa subversão por parte da protagonista Conceição, em sua negativa ao casamento e à maternidade tradicional.

Publicado em 1930, a obra traz uma nuance interessante para pensar as polarizações do período, em razão do enfoque do enredo recair na vida da classe mais abastada, diferentemente do que se esperaria de um romance com preocupações sociais e talvez proletárias.

A narrativa de *O quinze*, cujo cenário é o sertão, contrasta a vida miserável dos retirantes com o cotidiano da elite nordestina. Conceição é uma professora, de uma classe mais abastada, que transita entre “dois mundos”, o seu e o dos pobres, ao quais dedica tempo e trabalho, ao mesmo tempo em que se afirma como uma mulher independente.

No romance de Rachel de Queiroz, a condição feminina é problematizada tanto na trajetória, quanto nas conjecturas da personagem. Trata-se de uma obra que conjuga denúncia

¹⁴³ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 87.

¹⁴⁴ BUENO. *Op. cit.*, 2006, p.78.

social e problematização da condição da mulher. Em uma abordagem inovadora, Conceição pensa sobre si mesma e sobre o outro de classe, para o qual procura contribuir coletivamente.

A composição da professora Conceição apresenta traços que serão posteriormente desenvolvidos em uma galeria de personagens femininas – Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura – mulheres inseridas em campos majoritariamente masculinos, que buscam romper um destino previamente traçado dentro de uma ordem patriarcal.

Assim como Amando Fontes na proposição de *Os Corumbas*, Rachel elabora em *O Quinze* um romance com linguagem acessível ao grande público. Por meio do retrato do flagelo da seca, a autora revela traços de um Brasil arcaico no seio da modernidade, o que contribui para que o romance – ainda na contemporaneidade – seja considerado como pertencente ao ciclo dos romances da seca. No entanto, a análise da obra demonstra que sua temática não se restringe a essa classificação, como observa o crítico Afrânio Coutinho: “A temática principal da autora, dentro do pano de fundo dos problemas geográficos e sociais nordestinos, é a posição da mulher na sociedade moderna, com os seus preconceitos morais e sociais”¹⁴⁵

No artigo “O sertão em surdina”, Davi Arrigucci Jr. denomina “virada de perspectiva literária” a conversão da personagem feminina em sujeito da narrativa e não objeto. A inferência de Arrigucci se mostra significativa considerando-se o contexto de proposição da obra, o Nordeste e sua tradição patriarcal.”¹⁴⁶

Há que se destacar como a maternidade comparece de modo não convencional na trajetória da protagonista. Conceição opta por criar o afilhado pautada na reação que o encontro com o “outro” desperta e assim se efetiva a possibilidade de vivenciar o amor maternal não legitimado pela instituição do casamento.

Em 1939, Rachel de Queiroz novamente aborda condição da mulher no romance *As três Marias*, que narra a história de três estudantes jovens em um colégio interno de Fortaleza (de nome Maria, conforme o título já indica). A protagonista Maria Augusta (apelidada de Guta) narra as trajetórias distintas de cada uma dessas mulheres (a sua inclusa): a primeira, Maria da Glória se torna esposa e mãe dedicada; Maria José é uma professora – novamente a temática da magistério feminino comparece na obra da autora – que busca resolver seus conflitos por meio da religiosidade; e por último Maria Augusta, a personagem feminina, que ao refletir sobre os

¹⁴⁵ COUTINHO, Afrânio dos Santos (org). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. v. 2: p. 219.

¹⁴⁶ ARRIGUCCI Jr., Davi. “O sertão em surdina: ensaio sobre O Quinze”. In: *Literatura e Sociedade*. ed. com. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. n. 5. São Paulo: USP/FFCH/DTLLC, 2000. p. 88.

oito anos vividos no colégio, expressa o desencantamento pelas expectativas que recaíram sobre si e, por extensão, sobre as outras mulheres.

Guta é a personagem por meio da qual Rachel de Queiroz reitera uma identidade feminina que não pretende se adequar aos valores patriarcais. Novamente, a busca pessoal não exclui a atenção ao aspecto coletivo. De modo perspicaz, Rachel de Queiroz constrói a introspecção da personagem, com o afastamento estratégico do narrador. A autora mescla passagens de introspecção da protagonista com a observação de histórias paralelas, que conferem um caráter coletivo aos dramas femininos, vividos pelas três amigas e lembrados pela personagem principal.

Uma das características que valorizam a obra é justamente a conjunção entre o social e o psicológico, o que demonstra, já na segunda obra da autora, uma proposição inovadora, pois dentre as polarizações na década de trinta, a que coloca em campos opostos o romance intimista e o romance social é uma das mais reiteradas. Assim, a escrita de Rachel de Queiroz em *As três Marias* é um bom exemplo de como essa oposição não se justifica. Há a mesma constatação em *João Miguel*, lançado em 1932, cujo protagonista apresenta alto grau de introspecção, o que não inviabiliza a denúncia que a obra faz emergir.

O amadurecimento psicológico das personagens de Rachel de Queiroz tem em *Caminho de Pedras*, uma protagonista em processo de conscientização política e emancipação. Por meio da personagem Noemi, a autora problematiza a inserção da mulher na militância. A conscientização política da protagonista ocorre em consonância com sua adesão a uma célula partidária comunista.

Em *Caminho de pedras*, a determinação política de Noemi é mais efetiva do que a de seu companheiro. Contudo, o que a estigmatiza não é seu posicionamento político e sim a relação extraconjugal com um companheiro de partido, pelo qual se encanta. Um dos temas que permeia a obra – a desigualdade de gênero dentro da militância comunista – revela os espaços tradicionalmente destinados à mulher na década de 1930. No enredo, não causa estranhamento o julgamento moral dos operários em relação ao término do casamento de Noemi, fato que causa o seu desemprego. A surpresa evidenciada por Rachel reside no distanciamento entre o discurso e a práxis da militância de esquerda, no que diz respeito à igualdade de direitos entre mulheres e homens. O protagonismo feminino não está imune aos preconceitos morais da luta operária:

Muito se comentou na rodinha da praça, no curso em casa de Angelita, em todos os pontos de reunião, os amores de Noemi e Roberto, a inesperada partida de João Jaques. Em geral condenavam Noemi. Ainda era muito vivo, em todos, o terror

do adultério. Queriam ser independentes, tinham ideias, mas no fundo do coração tinham horror do coisa ruim, do nome feio. E depois, era patente que Roberto e Noemi eram amantes há muito tempo, mesmo nas barbas do marido. Quem sabe até se ele não ignorava nada... "Cachorrices de pequeno-burguês"... Samuel bem que tinha dito: "As mulheres daqui ainda não estão maduras para a luta...Confundem questão social com questão sexual."¹⁴⁷

Este conjunto de romances, cujas protagonistas são mulheres, revela o seu significado social ao apresentar um aspecto fundamental da realidade brasileira daquele momento histórico, evidenciando o ceticismo frente ao presente e o objetivo de investigar os vários elementos da sociedade. Luís Bueno explica o sentido social dessa representação da mulher:

A nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de trinta é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento. [...]: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher.¹⁴⁸

De todas as obras da autora, destacam-se *O Quinze*, *As três Marias* e *Caminho de Pedras*, pois nelas Rachel de Queiroz desafia mais contundentemente a ordem patriarcal da primeira metade do século XX. Suas personagens buscam romper com o comportamento estipulado convencionalmente para as mulheres, trazendo novas perspectivas para pensar o protagonismo feminino.

Tal protagonismo é problematizado em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão. Sob o pseudônimo Mara Lobo, e às expensas de Oswald de Andrade, o romance é publicado em 1933, como já foi aqui salientado.¹⁴⁹ Em *Pagu: Literatura e Revolução*, Thelma Guedes afirma que “o modo de narrar a obra radicalmente aderido a classe proletária, agressivo e marcado pela visão trágica da realidade injusta da sociedade capitalista, associa-se a pesquisas e ao experimento da linguagem.”¹⁵⁰

Ao elencar as referências relacionadas à forma literária, Guedes explicita o modo como a mulher comparece na obra: “[...] o que temos diante de nós: um realismo revolucionário não-edificante, sob a forma de romance experimental que, mais do que apoiar e tomar partido, assume a voz de um grupo social oprimido – mulheres operárias.”¹⁵¹

¹⁴⁷ QUEIROZ, Rachel. *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. p. 102.

¹⁴⁸ BUENO. *Op.Cit.* 2006. p.327.

¹⁴⁹ “A autora, que então se assinava “Pagu”, não pôde usar o apelido artístico que já a tornara famosa como a musa da antropofagia. Por exigência do Partido Comunista, ao qual se filiara em 1931, mas que a considerava uma “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente”, teve que adotar outro nome: “Mara Lobo”. CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 158.

¹⁵⁰ GUEDES, Thelma. *Pagu: literatura e revolução: um estudo sobre o romance parque industrial*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003. p. 40.

¹⁵¹ *Idem*.

Parque Industrial tem sido concebido pela crítica contemporânea como um expoente do romance proletário. Na narrativa centrada no cotidiano das operárias, surgem, então, personagens tipificadas, sem adensamento psicológico e representativas do trabalho livre nas indústrias têxteis. Emblemáticas da condição da mulher no processo de industrialização, destacam-se: Rosinha Lituana, estrangeira (como o adjetivo em sua alcunha indica), é militante do Partido Comunista e busca inserir as demais companheiras no movimento operário, por meio da disseminação das ideias do partido; Otávia, também filiada ao partido, torna-se protagonista no movimento sindical; Corina, aprendiz de costureira, sem consciência de classe, busca no casamento a possibilidade de inserção social.

Logo no início do romance, na apresentação do bairro do Brás – onde se situam as os ateliês de moda, as tecelagens, e os cortiços que abrigam os imigrantes, em sua maioria italianos que buscavam trabalho na cidade de São Paulo – a ênfase recai na distinção entre as operárias pobres e a burguesia: “pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida.”¹⁵²

A distinção entre as classes sociais permeia toda a obra. O movimento das massas proletárias é a resposta ao processo de opressão material ao qual estão submetidos os trabalhadores. Tal opressão é pautada na ausência de qualquer proteção trabalhista: trabalho extenuante, longas jornadas e ameaças de demissão e punições por eventuais atrasos. *Parque Industrial* inova ao problematizar a especificidade feminina da opressão por meio da hierarquização e divisão sexual do trabalho nas tecelagens, fatos que legitimam o assédio por parte dos supervisores.

A obra constitui uma denúncia da violência contra a mulher, que em alguns casos, chega a níveis mais extremos, como o espancamento da mãe de Corina por seu companheiro e o caso de estupro narrado no capítulo “Paredes Isolantes”, no qual um burguês se gaba do que considera uma “aventurinha”:

– Pois olhe, eu tive uma aventurinha essa semana. Um garoto que nós acompanhamos, sábado de tarde. Lembra? A diaba não queria saber. Nem automóvel, nem dinheiro. De noite chamei o Zezé e fomos assaltar a casa aí na rua do Arouche. Ela mora com a dona do *atelier*. As duas sozinhas... Foi um susto dos diabos. Pensaram que era gatuno. Também o Zezé fez uma cena de faroeste, revólver, lenço preto... Eu agarrei a pequena na cama... Virgenzinha em folha...”¹⁵³

¹⁵² GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 17.

¹⁵³ *Idem*, p. 74.

A obra de Patrícia Galvão traz ainda a temática do aborto e da prostituição para pensar a estigmatização e a decadência das mulheres pobres, por meio da trajetória da personagem Corina, “a mulata do atelier”, costureira que vive em situação de miserabilidade com a mãe e o padrasto violento. Nos encontros fortuitos com o amante, este lhe acena com uma possível mudança de vida, por meio da comida e do dinheiro que lhe entrega. Corina engravida, é expulsa de casa, abandonada pelo amante e demitida do ateliê. Sem possibilidade de trabalho formal, Corina se prostitui e concebe um filho “sem pele”. Sem qualquer apoio, acaba matando o bebê, o que ocasiona sua prisão.

Bianca Ribeiro Manfrini destaca a vulnerabilidade da personagem e de seu filho: “do corpo abandonado, vendido e alvitado nasce um ser que representa a própria vulnerabilidade e desproteção da mulher pobre: a continuação da vida é inviável ao ser invadida pela bruta necessidade. Corina se prostituiu para comprar o berço da criança.”¹⁵⁴ A pesquisadora prossegue e nota que o nome da personagem inclui a palavra “cor” em uma alusão à questão racial, sugerindo em sua morte e na do negro Alexandre, incentivador da mobilização operária, “uma característica específica da nossa classe operária: *a continuidade da escravidão*, que nela se manifesta pelo estado de alienação brutal dos trabalhadores, já vistos como “coisas” bem antes de a ordem industrial se instalar por aqui.”¹⁵⁵

Assim como em *Parque Industrial*, a denúncia da miséria do proletariado brasileiro faz emergir o protagonismo feminino em *Os Corumbas*. No entanto, o autor elabora de modo diverso a figuração da mulher. O narrador adere às personagens retratadas, mas não assume a voz das operárias. Trata-se de uma elaboração formal distanciada que, no entanto, não deixa de sensibilizar para a miserabilidade de sua condição.

Em face dessa figuração, o retrato da vida proletária é construído pelo prisma de uma família de quatro mulheres. Trata-se da trajetória da “queda” dessas personagens, cujo grau mais baixo instaura-se com a prostituição e o concubinato, em contraponto ao casamento idealizado pela família no início do romance.

A decadência das operárias em *Os Corumbas* é fruto da degradação promovida pelo ambiente industrial. A esfera do trabalho, por meio da tecelagem, é a instância a partir da qual ocorre a derrocada feminina. A narrativa, de contornos naturalistas e realistas, ressalta que há revolta das operárias tanto em relação às condições de trabalho degradante a que são submetidas, quanto em relação às condições de vida. No entanto, não há ponto de fuga,

¹⁵⁴ MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2011. p. 44.

¹⁵⁵ *Idem*. (grifo da autora)

tampouco qualquer possibilidade de emancipação.

A análise do romance pretende fazer emergir questões fundamentais para a compreensão da literatura no período, focalizando a trajetória e a construção das personagens femininas. O presente estudo pauta-se na percepção de que há três momentos fundamentais no desenvolvimento do enredo para a compreensão da condição da mulher no Brasil na década de 1930, no romance em pauta: em primeiro lugar, o casamento como possibilidade de inserção social; em segundo lugar, as tentativas de emancipação por meio do trabalho livre e o acesso à escolarização; e finalmente, a decadência com a marginalização progressiva das mulheres que culmina na prostituição.

3. NATURALISMO E O ROMANCE DE 1930

Então era possível que uma pessoa se matasse num trabalho de escravo, no fundo dessas trevas horrendas, e nem sequer conseguisse ganhar os poucos tostões para o pão de cada dia?

Émile Zola¹⁵⁶

A proposição estética naturalista se pauta na observação para a qual o mundo constitui “objeto” a ser transformado, cuja implicação, no âmbito literário, aspira a uma perspectiva capaz de abarcar as proposições científicas do século XIX. Émile Zola, maior expoente desse movimento literário, busca aplicar o método experimental no romance, a partir de leis da natureza física e social: evolução, seleção, lei do mais forte, determinismo e hereditariedade.

Com o desejo da retratação fiel do real, o Naturalismo foca a exterioridade, com a representação do humano movido pela fisiologia (e não por paixões como no Romantismo), e na descrição de ações e comportamentos que se sobrepõem a análises psicológicas. O dado imediato se evidencia, como observa Sonia Brayner:

O relato da experiência, submetida ao dado imediato, encontra na analogia com o organismo vivo e seu funcionamento metabólico um ponto de referência rico de conotações. Acrescente-se a isso a própria preocupação corporal suscitada pelas reações de temperamento tão caras aos naturalistas: o corpo ganha uma presença obsessiva na literatura do século XX, representante exemplar da vida e das leis do mundo.¹⁵⁷

Brayner ressalta que, na literatura brasileira, esta preocupação com uma realidade corporal, tipicamente naturalista, tem início com o *Coronel Sangrado*, de Inglês de Souza, que teve pouca repercussão e salienta que será em 1812, com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, que a batalha da objetividade naturalista dará os primeiros passos, em características bem definidoras de sua brasilidade.¹⁵⁸

A autora afirma ainda que as obras do Naturalismo brasileiro suscitaram uma resposta escandalizada por parte da burguesia, já que problematizavam valores que, até a segunda metade do século XIX, compunham a sociedade brasileira. Não só a moral e a religião eram confrontadas, mas as próprias estruturas de poder tencionavam-se. As disputas políticas entre o monarca, a maçonaria e o clero; o advento da guerra do Paraguai, a tensão entre “senhores de

¹⁵⁶ ZOLA, Émile. *Germinal*. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca. Prefácio: Assis Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 33.

¹⁵⁷ BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre “O Cortiço”*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973. p. 12 – 13.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 13.

escravos” e os movimentos abolicionistas foram “incorporados” nas obras, que refletiam assim as profundas transformações sociais em processo.¹⁵⁹

Nesse contexto, as classes médias habituadas a um romantismo idealizado e palatável, viram-se diante de uma indigesta representação de narrativas cruas, das quais emergiam defeitos, vícios e perversões, que embora encenados agora num contexto urbano, tinham raízes nas relações entre a casa-grande e a senzala. Em crítica à *Casa de Pensão*, Araripe Junior salienta que [as leitoras brasileiras] “não querem que lhes pintem os defeitos. Ficaram muito mal acostumadas com as exhibições dos tipos louros e amáveis de Alencar e os inquietos e mimosos de Macedo.”¹⁶⁰

O Naturalismo, que surgiu em Portugal como um movimento de renovação com as obras de Antero de Quental e Teófilo Braga, teve em Eça de Queiroz um de seus maiores expoentes. O autor integrou as “Conferências do Cassino”, programadas em maio de 1871, cujos temas tinham por objetivo “a transformação social, moral e política dos povos”, bem como “agitar na opinião pública as questões da Filosofia e da Ciência Moderna.”¹⁶¹

As conferências foram permeadas por calorosos debates que repercutiram no Brasil, cuja crítica, assim como a portuguesa, desqualificou a produção do período. É significativa nesse sentido, a celeuma que emergiu no meio intelectual com a publicação em 1878, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.¹⁶² Embora *O Crime do Padre Amaro*, publicado em 1875, tenha sido lido por uma nova geração que consumia as novidades vindas da França e de Portugal, o segundo romance de Eça de Queiroz causou mais escândalo, como observa Aderbal de Carvalho, ao afirmar que o naturalismo no Brasil:

[...] caíra em nosso meio literário como uma verdadeira bomba de dinamite, fazendo o estrondo mais forte que há notícias nos nossos anais literários, escandalizando a pacata burguesia, ofendendo a pudicícia dos nossos mamutes intelectuais, na nossa arqueológica literatura. Estava pois, dado o primeiro golpe. Desde então começaram a chover nos rodapés dos jornais diários folhetins, contos e alguns romances filiados à escola do autor de Fradique Mendes e de *Os Maias*.¹⁶³

Parte da crítica considerava que o Naturalismo limitava seu foco à parte física do homem, a exemplo de Jose Veríssimo, ao referir-se ao *Missionário*, de Inglês de Souza:

¹⁵⁹ *Idem*, p. 17.,

¹⁶⁰ ARARIPE JUNIOR, T. de A. “Naturalismo e Pessimismo”. In: *Obra Crítica*. COUTINHO, Afrânio (org.). Prefácio: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Centro de Pesquisas, 1959. v. 1: p. 469.

¹⁶¹ SODRÉ, Néelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Nossa Terra, 1992.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Idem*, p. 159.

O romance moderno, com o Naturalismo principalmente, inspirando-se numa fisiologia materialista de curto descortino, que, esquecendo as reações sociais evidentemente tão poderosas, deu à carne uma absoluta preponderância sobre o espírito, usou e abusou do pressuposto, contrariado pela experiência, das irreversíveis necessidades genésicas.¹⁶⁴

A crítica ressalta a recorrência de ambientes viciosos nos quais as classes baixas estão inseridas e onde vivem seus delitos. Essa preferência pelo baixo, seja ele metafórico, ou literal, na visão dos críticos, limita as possibilidades de abordar a realidade. Assim, afirma Machado de Assis:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso [...] o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário.¹⁶⁵

Soma-se a isso, a queixa de que o Naturalismo no Brasil se inclinava para a cópia do que Émile Zola havia produzido em terras europeias, como observa Sílvio Romero: “Os naturalistas da escola francesa preferem estudar o povo na sua bandalheira.”¹⁶⁶

Araripe Junior afirma que a análise científica de Zola vai buscar na tasca, na mina e no campo os elementos primitivos humanos: “esses curiosos retornos da natureza”. A depravação observada é o resultado do exercício sem controles das funções instintivas naturais. Nesse contexto, as visões coletivas funcionam como uma ampliação do nível de microcosmo dos instintos individuais, como pode se observar em *O Cortiço*, de Aluisio Azevedo. Brayner comenta essa identificação:

A identificação do povo com os instintos é um dado imediato realizado pelos romancistas, estudando individualidades ou coletividades surgidas como foco de vícios, obscenidades ou pornografia, conforme adjetivavam com frequência os críticos. Entretanto, a metáfora do corpo amolda-se, sobretudo, ao popular: a analogia entre povo e corpo dominando o campo dessa fisiologia.¹⁶⁷

Outra objeção ao Naturalismo salienta a preocupação dos autores em descrever apenas casos excepcionais, com enfoque na sexualidade, como pontua a crítica de Machado de Assis, ao comentar *O Primo Basílio*:

¹⁶⁴ VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura*. Rio de Janeiro: Garnier, [1901-1907]. v. 3: p. 29.

¹⁶⁵ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 3: p. 676.

¹⁶⁶ ROMERO, Sílvio. *História de Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. v. 5: p. 257.

¹⁶⁷ BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre “O cortiço”*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973. p. 10.

Diferente coisa é a indecência relativa de uma locução e a constância de um sistema que, usando, aliás, de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda a sorte de ideia e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direto às indicações sensuais.¹⁶⁸

Ao comentar a crítica de Machado de Assis a Eça de Queiroz, Brayner salienta que as proposições de Émile Zola constituem a referência nas críticas literárias em relação ao que foi produzido no Brasil, à medida que a relação de causalidade “corpo doentio” x “cura moral” era evidenciada nos juízos a respeito da obra do autor. A crítica alegava que em seus romances o lado “doente” e gangrenado do indivíduo, em seus contatos pessoais e sociais, são desnudados, com vistas à obtenção da saúde e adaptação à media comportamental:

A patologia sexual ganha as páginas dos livros brasileiros, povoando os sonhos românticos com os delírios instintivos, subordinando os aspectos descritivos à análise de um temperamento exacerbado. Fatalidade do corpo, a sexualidade impõe-se como um destino tropical, desvirtuado inicialmente pelos excessos de escola, em que o caso excepcional surge mais como efeito do vício da limitação literária estrangeira do que um retrato da realidade cotidiana.¹⁶⁹

A despeito dos excessos, é inegável que o Naturalismo propôs uma reviravolta antirromântica; nesse sentido, pode-se mencionar a problematização do corpo. Interessa observar mais de perto, o modo como a metáfora orgânica torna-se recorrente na cultura brasileira e também comparece na década de 1930, mais especificamente na obra de Amando Fontes.

A premissa para pensar traços do Naturalismo na literatura do decênio de 1930 reside na constatação de que a influência do movimento naturalista não desaparece de todo, antes se dilui, ampliando sua influência, tendo seus elementos de composição assumido novas formas em décadas posteriores. Cabe refletir sobre uma possível continuidade do caráter de denúncia das obras de Émile Zola, Eça de Queiroz e Aluísio Azevedo, na obra de Amando Fontes, cujo teor pedagógico se evidencia quer pelo realismo, quer pela filiação ao romance proletário.

¹⁶⁸ ASSIS, M. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁹ BRAYNER, S. *Op. cit.*, p. 24.

4. OS CORUMBAS E O CONTEXTO DA CIDADE

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a sua situação de raiz é sempre a de falta e dependência.

Alfredo Bosi¹⁷⁰

Antes de avançarmos na análise, convém elaborar uma síntese do enredo – pontuando, mesmo brevemente, a estrutura do romance – para que seja possível uma melhor compreensão dos fatores que motivaram as duas migrações da família: do sertão para o engenho e deste para a cidade grande.

A primeira parte do romance, composta por quatro capítulos, tem início dois anos antes da seca de 1905. O breve capítulo introdutório de *Os Corumbas* retrata o flagelo da seca. A ordem da natureza compreende a angústia e alegria do nordestino, cuja apreensão inicial se encerra no espaço idílico da festa do velho João Piancó em agradecimento a São José pela chegada da chuva. Na ocasião, o gaiteiro Geraldo conhece Josefa, a filha do festeiro, com quem se casa após um breve namoro.

O início abrupto do capítulo subsequente, com a descrição dos efeitos da seca, ressalta o caráter cíclico da natureza (tempos de estiagem x tempos de chuva), que se afigura como inexorável nessa abordagem: “Tão violenta foi a seca de 905, que o capim cresceu e secou no leito estorricado dos ribeiros. Assolou tudo, matou tudo!”¹⁷¹ Nesse cenário, o rio seca, o gado perece, João Piancó fica doente e morre. Geraldo e Josefa, que no início do romance eram “pimpão e alegre” e “flor da casa”, respectivamente, lutam contra a miséria até o limite de suas possibilidades. Assim, nova migração se impõe:

Mas tiveram de desanimar, como outros tantos. Perceberam que só lhes restava o recurso de desertar, fugir para sempre daquele torrão maldito.

Arrumaram alguns objetos indispensáveis, as poucas roupas que ainda tinham, e puseram-se na estrada.

Destino certo, não levavam. A Cotinguiba, o vale rico do Japaratuba, qualquer lugar onde houvesse água e onde não se morresse de fome.¹⁷²

Os Corumbas chegam ao Engenho da Ribeira, município da Capela, onde passam a

¹⁷⁰ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 19.

¹⁷¹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 08.

¹⁷² *Idem.*

trabalhar na moenda da cana-de-açúcar. O pagamento irrisório, no entanto, não lhes permite custear, apesar da vida frugal, as despesas diárias. Com a baixa do açúcar, a situação se agrava, restando-lhes como única alternativa, novo êxodo, desta vez, para a cidade grande, Aracaju. A ideia de mudança parte da mãe que compartilha com o marido o “sonho” de dias melhores: há promessa de emprego para os filhos mais velhos (Albertina, Rosenda e Pedro) e para a filha mais nova (Caçulinha), o magistério acena para possibilidade de amparo para os pais na velhice. Há ainda uma filha adoentada (Bela) cuja fragilidade impede maiores anseios.

A primeira parte do romance delinea os motivos da partida – após dezessete anos de trabalho no engenho – e constitui uma espécie de preâmbulo para a vida na cidade, sobre a qual Amando Fontes irá se deter. A segunda parte, composta por 43 capítulos, pode ser pensada como o desenvolvimento, complicação e clímax do enredo com a prostituição da filha mais nova, personagem mais elaborada do romance.

A segunda parte, o desenvolvimento do enredo propriamente dito, tem início com as tentativas de inserção da família no contexto urbano e industrial de Aracaju. Na capital, as filhas mais velhas empregam-se em uma tecelagem local, Pedro nas oficinas da Estrada de Ferro, e as filhas mais novas dedicam-se aos estudos. No entanto, todas as aspirações dos Corumbas são frustradas com a decadência consecutiva de todos os filhos: a prostituição das mulheres e a prisão do único filho homem.

A desintegração da família tem início com Rosenda, filha mais velha, que se envolve com um militar, o Cabo Inácio do Santos, com quem foge para uma cidadezinha próxima a Aracaju. Pouco tempo depois Inácio rompe o relacionamento e Rosenda começa a prostituir-se. Albertina, assim como Rosenda, também se torna prostituta, após o término do relacionamento com o Dr. Silva Fontoura, médico assistente de uma das tecelagens de Aracaju. A relação de Fontoura e Albertina ocorre após as constantes visitas médicas à casa da família Corumba, para o tratamento de Bela, a filha mais nova que falece, vítima de tuberculose.

Pedro, influenciado pelo tipógrafo José Afonso, se engaja no movimento operário. Sua formação política, pautada na leitura de autores comunistas, fomenta sua militância junto aos demais trabalhadores das indústrias têxteis, que pleiteiam o pagamento de um salário diferenciado pelo trabalho noturno. Quando tal demanda não é acolhida pelo patronato, tem início uma greve. O Estado então intervém e desarticula a atuação dos líderes grevistas. Pedro, então é preso e junto aos demais líderes, é enviado para o exílio no Rio de Janeiro.

Caçulinha começa a namorar com o sargento Zeca, militar de uma família tradicional de Aracaju, que não aprova o relacionamento, o que, no entanto, não impede o noivado do casal. Com os preparativos do casamento, a intimidade entre as personagens se intensifica e ocorre

uma relação sexual. O sargento rompe o compromisso assumido e Caçulinha, desmoralizada, é impedida de trabalhar na tecelagem. Torna-se então concubina de Gustavo de Oliveira, chefe político na cidade de Aracaju, que a conheceu na delegacia local, onde havia comparecido para, junto da mãe, prestar queixa contra o ex-noivo e pedir reparação legal.

A terceira e última parte do romance, o desfecho da trajetória decadente da família Corumba, é composta por um capítulo apenas. Nele, a despedida de Sá Josefa e Caçulinha antecede a partida dos pais que, não encontrando motivos para permanecer em Aracaju, retornam ao engenho, finalizando um ciclo de desvalimento em três espaços distintos: sertão – engenho – cidade grande – engenho.

4.1 O meio e o trabalho

As vivências da família no contexto urbano são marcadas por um desvalimento que tem início com a descrição objetiva de um casebre que serve de moradia para a família. A frágil estrutura do local permite que a chuva penetre as frestas de madeira do telhado, atingindo os moradores. A precariedade da habitação se estende aos poucos móveis e objetos: o quarto é mobiliado apenas por uma cama de pinho sem verniz, uma cadeira de peroba mal lavrada e um baú de folha de flandres.

Já destacou José Roberto Silva que o reaproveitamento dos objetos do casebre – a coberta é feita de retalhos, as tábuas sobre caixotes de querosene tornam-se camas desconfortáveis e o fogão improvisado é feito de pedras – reflete uma vida de pobreza e improviso. Segundo Silva, o emprego de adjetivos ressalta a precariedade das funções básicas: proteção (a coberta de retalhos é *desbotada*); alimentação (*brutas* são as três pedras que servem de fogão) e descanso (*duras* são as tábuas estendidas sobre quarto caixões de querosene).¹⁷³

A descrição da casa expõe a opressão do meio físico e social e no pormenor os traços de uma estética realista emergem, como ocorre na passagem em que o dia se inicia com um café ralo e bolachões duros, dos quais se queixa Albertina: “– É pra gente tomar café com estes bolachões duros que nem pedra?”¹⁷⁴

Amando Fontes foca principalmente no retrato objetivo da família Corumba, pauperizada. A vida mais confortável da elite aracajuense é apenas sugerida pelo status conferido à Dr. Fontoura (em virtude dos objetos que possui) e pelo diálogo entre os membros

¹⁷³ SILVA, Roberto. *Inferno Urbano: estudo do espaço em “Os Corumbas”, de Amando Fontes*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. p. 70.

¹⁷⁴ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 16.

da elite de Aracaju, à mesa do jantar na casa do Dr. Barros.

No retrato doméstico da família Corumba, a pobreza será importante para pensar o modo como Albertina se deixa seduzir pelo médico da tecelagem, homem de uma classe social mais abastada, que lhe acena com a possibilidade de uma vida mais confortável.

Cumprido salientar a importância da ambientação em um enredo cujo fatalismo pode ser pensado de modo coletivo e não individual. Esse caráter é reiterado no modo como o narrador, após apresentar a casa e os filhos da família Corumba, começa a desenhar as condições de trabalho em Aracaju.

A primeira cena de rua é descrita com o amanhecer na cidade e a difícil movimentação dos operários a caminho das tecelagens. São trabalhadores que se esforçam para transitar por ruas alagadas pelas chuvas devido à falta de pavimentação. Esse retrato das cenas da cidade é característico do romance de trinta, como observa Fernando Cerisara Gil em *O romance da urbanização*:

No bojo do que a crítica e a história literária brasileiras chamam de romance de 30, irá surgir um tipo específico de narrativa que identifiquei como romance da urbanização. Este romance problematizaria em diferentes níveis de sua construção formal os impasses e as contradições da transição – sempre inconclusa – do Brasil agrário, rural, para um país em vias de urbanização e industrialização. Tempo, espaço, enredo e personagens vão rearranjar-se no sentido em que a coexistência e/ou a justaposição de duas formações sociais distintas, no plano da representação ficcional, irão solapar, num determinado grau, a estrutura do romance brasileiro real-naturalista.¹⁷⁵

Os operários, em sua maioria mulheres, que se dirigem para as tecelagens são originários de diversas regiões de Aracaju: Anipum, Aribé, Saco, Carro Quebrado e Fundição. O caráter de denúncia dialoga com a fidelidade ao real, que transparece na preocupação do narrador em documentar os logradouros que compõem o cenário urbano. Os nomes utilizados no romance são similares aos nomes reais, muitos deles presentes na cidade de Aracaju até a atualidade. A exemplo disso, a Estrada Nova, descrita no romance, de fato interliga vielas e ruas menores no bairro de Santo Antônio.

Na narrativa de *Os Corumbas* há duas tecelagens que predominam no contexto industrial: a Companhia Sergipana de Fiação, conhecida popularmente por “Sergipana” e “Empresa Têxtil do Norte”, apelidada de “Têxtil”. Se considerarmos que, em Sergipe, são duas as tecelagens que tiveram papel importante no desenvolvimento econômico, político e cultural da população do estado (a Sergipe Industrial, fundada em 1882, e a Confiança, criada em 1907),

¹⁷⁵ GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, p. 06.

é possível perceber o desejo de Amando Fontes de conferir um teor de fato verossímil à sua narrativa.¹⁷⁶

As mulheres que caminham rumo às indústrias, marcham sem parar. Estão em busca do salário diário, metaforizado na narrativa como “pão negro”, que lhes forneciam as Fábricas de Tecidos. Essas duas tecelagens são apresentadas ao leitor, como já mencionado, de modo personificado: “Todos os dias, os seus grandes portões, escancarados, tragavam para mais de três milhares de operários.”¹⁷⁷

O particípio “escancarados” e o verbo “tragavam” sugerem imagens que podem dialogar com a metáfora ressaltada pelo crítico João Ribeiro, quando discorre sobre o novo contexto urbano e industrial retratado no romance: o “Moloc das depravações”, que colheria as filhas da família Corumba. Segundo Ribeiro, as fiações constituiriam um meio “vicioso e brutalmente sensual” e o naturalismo da escrita de Fontes estaria na concepção da vida de Aracaju, como um flagrante da realidade.¹⁷⁸ Os operários constituem um mosaico geográfico, étnico e racial, como é possível inferir no trecho abaixo:

Mais de três milhares... Gente de todas as cores, de vários tipos, lembrando as raças mais diversas. Poucos homens fortes. Mulheres feias, quase todas.

Eram praiheiros de São Cristóvão e Itaporanga; camponeses do Vaza-Barris, da Cotinguiba; sertanejos de Itabaiana e das Caatingas – que, num dia ou noutro, tangidos pela mais áspera miséria, haviam desertados de seus lares na esperança de uma vida melhor pelas cidades...¹⁷⁹

Essa sequência demonstra o caráter de denúncia social com ênfase na causa proletária presente do romance. Pode-se perceber como a ficção se vale do viés documental, com uma adjetivação de teor realista: “muito pálidas”, “escleróticas”, “magras”, “o rosto com alguns sulcos profundos” e “olhos sem brilho”, dentes “podres”.

O romance problematiza o trabalho livre e o modo como a sociedade industrial concebeu um “corpo-ferramenta”, fruto do gerenciamento científico e seu controle do processo laboral nas indústrias. Em *Os Corumbas* há dois momentos em que esse controle rígido é enfatizado. O primeiro ocorre com a chegada tardia de Albertina ao seu turno de trabalho. O contramestre, ciente das limitações financeiras da operária, ameaça descontar de seu salário um quarto de hora e aproveita-se da situação para assediá-la. Essa sequência será abordada na análise da

¹⁷⁶AMARAL, Lindolfo Alves do. *Sergipe: história, povo e cultura*. Aracaju: Governo de Sergipe, SEED, Projeto Nordeste, 1998. p. 17.

¹⁷⁷FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 18.

¹⁷⁸RIBEIRO, João. Prefácio; FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

¹⁷⁹FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 19.

trajetória de Albertina. O segundo momento, uma das passagens mais emblemáticas das relações de trabalho na indústria, narra o acidente e morte de um jovem operário.

4.1.1 O acidente na tecelagem

MULHER PROLETÁRIA

Mulher proletária – única fábrica
Que o operário tem, (fabrica filhos),
tu
na tua superprodução de máquina humana
forneces anjos para o Senhor Jesus,
forneces braços para o senhor burguês.

Mulher proletária,
o operário, teu proprietário
há de ver, há de ver:
a tua produção,
a tua superprodução,
ao contrário das máquinas burguesas
salvar teu proprietário.

Jorge de Lima¹⁸⁰

O acidente na tecelagem funciona como uma espécie de preâmbulo para o movimento grevista no qual posteriormente Pedro Corumba se engajará. O capítulo tem início com a descrição de homens trabalhando nas caldeiras da Têxtil:

Manhã.

Homens entroncados, sujos de pó, chegavam junto às caldeiras da Têxtil, empurrando vagonetes de lenha. Lavados de suor, os foguistas não descansavam, jogando grandes toros em meio às labaredas. Todas as máquinas da Fábrica se moviam, num barulho ensurdecedor.¹⁸¹

No corpo dos operários, o narrador destaca os efeitos do calor excessivo (lavados de suor) do trabalho incessante (não descansavam) e da insalubridade (sujos de pó), reforçada pelo barulho ensurdecedor das máquinas. Essa descrição funciona como uma ambientação para o acidente de trabalho, ao mesmo tempo em que denuncia o modo como os operários tornavam-se particularmente sensíveis às endemias e mazelas físicas, reiterando a associação da classe operária à miséria, à doença e aos flagelos sociais.¹⁸²

¹⁸⁰ LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹⁸¹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 96.

¹⁸² A pesquisadora Maria Leônia Garcia Costa Carvalho coletou discursos femininos na mídia impressa de Sergipe, nos quais destaca o movimento operário sergipano. Ao comentar as condições de trabalho, a autora destaca a fala

O autor menciona então, que nesse ambiente, trezentos e sessenta teares se alinhavam em um vasto salão, onde trabalhavam Albertina e Clarinha. Na menção ao número de teares e o modo como estavam dispostos, percebe-se a minúcia de Amando Fontes. Trata-se de uma construção de teor jornalístico, dentro de uma perspectiva realista, que se estende à descrição da personagem Clarinha:

Ela tinha, agora, dezessete anos completos. Crescera um pouco, fizera-se mulher, embora magricela e clorótica. A não ser a própria mocidade, nenhum outro atrativo possuía. Mocidade, aliás, também precária; pois em torno da boca descorada dois fundos vincos já indicavam o envelhecimento precoce de seu ser.¹⁸³

A menção ao envelhecimento da adolescente – afirmada textualmente pelo adjetivo “precoce” e pelo emprego do advérbio “já” – ocorre após a descrição do trabalho executado no ambiente fabril, sugerindo assim, uma associação entre a atividade extenuante e a fragilidade da saúde precária da personagem. Tal interpretação é reforçada na análise das alegações de sua demissão da Tecelagem Sergipana, na qual previamente empregara-se. A justificativa “preguiça e vadiagem” é mencionada entre aspas pelo narrador, um recurso que problematiza tal alegação, especialmente se considerarmos o tom naturalista da passagem em que ocorre o acidente de Clarinha, a caminho do trabalho:

Dentro daquela ondulante massa humana movia-se uma rapariguita muito branca, *de treze anos apenas*. Era um *frangalhozinho* de gente, delgada como um vime; a carne, de tão *sem sangue, transparente*; os lábios *arroxeados de frio*. Chamava-se Clarinha e servia, como ajudante, na seção dos teares da Sergipana, vencendo o ordenado de quatrocentos réis por dia.

Fazia-se tarde. Todos se apressavam, a passos largos, pra não perder o primeiro quarto.

O rosto embrulhado no seu pequeno xale de algodão, Clarinha tentava acompanhar-los, *num esforço superior às suas forças*. Corria quase. E foi assim que, ao saltar uma poça, tropeçou, caindo de cheio na lama.¹⁸⁴

[...] Mas nem pode falar, *assaltada por um acesso de tosse*, que às vezes a sufocava.¹⁸⁵

A passagem de tempo entre os dois eventos – quatro anos transcorridos – é importante porque afirma o início da atividade laboral aos treze anos, e salienta o esforço empreendido

de uma operária registrada pelo jornal *A Tribuna*: “a causa do movimento operário foi não desejarmos, nem podermos mais trabalhar até 10 horas da noite. Dia e dia nos sentimos mais debilitadas pelo excesso de trabalho, já não podemos resistir mais. Algumas vezes procuramos os patrões José Peixoto e Joaquim Peixoto [...] eles não nos atendiam [...] nos levantamos todas e as máquina pararam. (A Tribuna, Aracaju, 21 jan., v. 1, n. 240, 1932). CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa. “Discursos Sindicalistas Femininos em Sergipe (1932 a 1935)”. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 7, p. 150-164, dez. 2014.

¹⁸³ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 96.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 21. (grifo nosso)

¹⁸⁵ *Idem*, p. 22. (grifo nosso)

pela jovem operária (assaltada por um acesso de tosse). Nesses termos, sua vulnerabilidade, agravada pelo ambiente insalubre (a se considerar a poeira dos teares) demonstra além da arbitrariedade da justificativa, a exploração da força de trabalho jovem no contexto da fábrica. Nesse trecho, a adesão do narrador à personagem feminina constitui um contraponto ao discurso oficial da indústria, ao mesmo tempo em que demonstra uma simpatia estendida aos demais operários.

Na sequência, o narrador afirma que na ausência do contramestre, a conversa entre Albertina e Clarinha tem como tema os envolvimento amorosos da última. O encadeamento dos fatos é determinante para a compreensão do papel exercido pelas mulheres no contexto laboral. Além do controle disciplinar exercido pelo contramestre sobre o comportamento das operárias, revela-se o grau de alienação do operariado feminino que tem seu pensamento voltado para as relações amorosas e para o casamento, em especial.

Toda essa ambientação prepara o leitor para a narração do acidente. Vale lembrar que em *Os Corumbas*, o operariado é composto, em parte, por crianças e jovens, algo também ressaltado no acidente de Clarinha a caminho da tecelagem. Se os dois únicos acidentes de trabalho retratados no romance têm adolescente como vítimas, cabe problematizar se haveria uma maior vulnerabilidade dessa parcela dos trabalhadores. Assim o narrador descreve a dilaceração de um jovem, literalmente “moído” pela máquina:

Súbito, uma agitação estranha lá no fundo, Um grito fino, seguido de um clamor. Todas as máquinas pararam, de repente.

Albertina largou o serviço e correu para onde se formara um ajuntamento. Mas logo se deteve. Fechou os olhos, soltou um longo “uai”, e caiu de cócoras, escondendo o rosto entre os joelhos.

A larga correia de uma transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um *rapazelho de quinze anos* pelo braço, atraía-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente sobre a parede que a pequena distância se encontrava. Quando o corpo veio dar no chão, estava já sem vida, o crânio *extensamente* fraturado.¹⁸⁶

A cena revela a interrupção abrupta da vida de um jovem de quinze anos. A movimentação rápida de Albertina, enfatizada pelo encadeamento de suas ações – larga o serviço, corre, se detém, fecha os olhos, grita e cai de cócoras, escondendo o rosto – cede espaço para que o leitor possa observar a imagem grotesca de um corpo fragmentado, estendido sem vida, ao chão. Até esse ponto, a passagem é quase esvaziada de dramaticidade. O impacto reside

¹⁸⁶ *Idem*, p. 96-97. (grifo nosso).

no encadeamento dos verbos empregados no pretérito-mais-que perfeito: “alcançara”, “atraíra-o”, “suspendera-o” e “arremessara-o” e na imagem grotesca de um “crânio extensamente fraturado” que encerra o parágrafo. Na sequência, a comoção nos operários:

Houve correrias. Mulheres caíram, com ataques. Alguns homens gritavam ordens contraditórias. E ninguém se entendia, dentro da mais completa confusão.

Poucos momentos decorridos, chegava Capitão Cisneiros, o diretor. Vinha afobado, a testa franzida, numa contrariedade indisfarçável. Alguns trabalhadores cumprimentaram *respeitosamente* e procuraram os seus lugares. Outros apenas se afastaram, a *vista baixa*.¹⁸⁷

A movimentação confusa dos trabalhadores, sob o impacto do terror da cena, precede a chegada do Capitão Cisneiros, cuja presença revela o caráter disciplinar da tecelagem: a submissão dos operários a esse superior hierárquico, espécie de capitão do mato moderno, impele alguns deles a retornarem aos seus postos de trabalho, mesmo diante da morte de um dos seus. Em outros, a submissão é expressa pela “vista baixa”.

Assim como o contramestre Misael, o Capitão Cisneiros personifica a fábrica, porém de modo mais contundente, pois não é apenas um assunto na boca de uma outra personagem, como acontece no episódio em que Albertina narra o assédio aos pais e menciona Misael. É uma personagem que age de modo dramático, à medida que seus atos são testemunhados pelo leitor. Esse recurso, de tornar “presente” a cena, é reforçado nas ordens que dirige aos operários:

Vendo o braço do menor jogado para um lado, o seu *craniozinho* achatado, de onde se escorria sangue e uma pasta *esbranquiçada*, o rosto do diretor contraiu-se todo, num esgar de repulsa e emoção. Mas foi um *rápido* minuto. Logo retomou suas funções de chefe. E passou a deliberar, energético e firme:

– Vamos! Chico: traga uma peça de algodão aqui. Depressa! Abra aí mesmo, no chão. Você agora, Antonio! Vamos! Ponham o corpo em cima do pano. O braço decepado, também...

Mas tiveram de interromper a operação.¹⁸⁸

O trecho é emblemático porque expressa a política laboral da tecelagem, na urgência da movimentação e nas ordens dadas pelo diretor. Se os operários ficam atônitos diante da morte, é preciso se desvencilhar desse corpo para que o fluxo de trabalho seja retomado.

Outro ponto importante a considerar nesse trecho é a estética adotada pelo autor. A descrição de um corpo fragmentado, elaborada em tom naturalista (“craniozinho achatado”,

¹⁸⁷ *Idem*, p. 97. (grifo nosso).

¹⁸⁸ *Idem* (grifo nosso).

“pasta esbranquiçada”, “braço decepado”) busca, por que não dizer, sensibilizar o leitor diante da brutalidade do acidente.

Em um breve parágrafo, Amando Fontes apresenta a mãe do jovem morto, em uma adjetivação que atribui um aspecto mórbido a essa mulher – ressaltado no contraste entre sua cor pálida e os cabelos negros, escorridos – e contextualiza sua condição social:

A mãe do *sinistrado* servia na seção de embalagem. Era uma mulher alta, magra e muito *pálida*, de negros cabelos escorridos. Vestia ainda o luto de sua viuvez.¹⁸⁹

Nesse trecho é interessante notar o recurso que Amando Fontes emprega. O leitor não assiste a cena do acidente propriamente dita. A ele, é concedida a narração do que ocorreu. Somente com a chegada com Capitão Cisneiros o modo dramático tem início de fato. Posteriormente, a narração “deixa em suspenso” esse ambiente e “busca” a mãe que trabalhava em outra seção. A partir desse ponto, o leitor passa a acompanhar a cena, pelos olhos dela e a narração expressa um vínculo quase espiritual entre mãe e filho, quando ao saber do acidente, a mãe intuitivamente se angustia:

Ela havia começado a envolver uma peça, quando ouviu alguém contar que a correia de transmissão matara um aprendiz. Seu coração bateu descompassado e forte. E passou a inquirir uns e outros, revelando nos olhos e na voz toda a inquietação que a torturava:

– Quem foi?! Quem foi?!

Ninguém lhe queria responder. Um grupo de mulheres, as fisionomias compungidas, foi pouco a pouco se ajuntando em torno dela. Algumas a seguravam pelos ombros. Até que apareceu uma operária, sua vizinha e sua amiga, e *atirou-se-lhe nos braços a chorar*.

Só então a *infeliz* compreendeu. Soltou um berro *alucinante*, arregalou uns olhos *desvairados*, safou-se das mãos que a prendiam, e saiu a correr, *como uma doida*.

Não houve quem a pudesse deter.¹⁹⁰

O leitor acompanha o desespero cada vez mais intensificado da mãe, cuja pergunta “– quem foi?” anseia uma resposta que, intuitivamente ela já previa. Há um contraponto no modo desesperado como ela se movimenta e o silêncio constrangedor do qual o leitor também é cúmplice. A compreensão do que havia ocorrido é tão brutal que sua reação flerta com as imagens da loucura (“alucinante”, “desvairados”, “como uma doida”). Nesse momento, a tensão reside em o leitor prever o desfecho trágico:

¹⁸⁹ *Idem* (grifo nosso).

¹⁹⁰ *Idem*

Quando chegou junto ao cadáver, este já se achava coberto. Ela afastou os homens *brutalmente*, arrancou o pano com um gesto, e caiu sobre o corpo do filho, *uivando* de dor e de agonia

O Capitão Cisneiros assistiu a toda a cena, o coração pesado, sem ânimo de intervir. Por fim, compreendendo que a mulher se deixaria ficar ali por todo o dia, abaixou-se, tomou-a docemente pelos ombros, e pretendeu afastá-la *com bons modos*:

– Vamos, Sá Ricarda! O que é isso? Conforme-se! Deixe estar, que a Fábrica faz o enterro e lhe paga uma indenização... Tenha coragem! Anime-se! *A vida é assim mesmo...*

Mas a operária não lhe dava a mínima atenção. Parecia até, não o escutar. E, agarrada ao corpo *inerte*, a quando e quanto repetia, entre soluços e gemidos:

– Meu filho! Meu filho! Eu quero o meu filho!

Foi preciso usar de força para arrancá-la dali.

Levaram o cadáver; limpavam o sangue do chão.

Alguns minutos após as máquinas de novo trabalhavam...¹⁹¹

A visão do corpo do filho despedaçado causa uma dor tão intensa, que o narrador a expressa por meio de um verbo que animaliza a mãe (*uivando*), uma metáfora da fêmea que perde a cria.

A imagem de uma mãe com o filho morto nos braços remete à *Pietà*, de Michelangelo (1499), porém, na dinâmica industrial, a cena trágica precisa dissipar-se; urge retomar a produção. A reparação financeira proposta pelo diretor da tecelagem tem por objetivo evitar um processo futuro contra a tecelagem, devido à inexistência de um dispositivo de segurança no maquinário. Há um caráter de denúncia nessa passagem que explicita o modo como a postura da direção da Têxtil vincula-se à política trabalhista praticada pelas indústrias no Brasil na década de trinta.¹⁹²

A compensação financeira é oferecida em um discurso que naturaliza o acidente, concebido como fatalidade, expressa na construção “a vida é assim mesmo”, ou seja, para as classes sociais mais pobres, o fatalismo comparece como resposta à inexistência de uma política laboral que humanize o operariado. Na dinâmica moderna e fabril de *Os Corumbas*, o tempo

¹⁹¹ *Idem*, p. 98 (grifo nosso).

¹⁹² No que concerne aos acidentes de trabalho, a reparação oferecida pelo empresariado passava a ser legítima em qualquer circunstância, até mesmo em casos nos quais o trabalhador tivesse alguma responsabilidade sobre a ocorrência, em um esforço conjunto entre a iniciativa privada e o judiciário para diminuir os processos contra as empresas. “Sem o exagero de atribuir-se à indústria toda a responsabilidade que possa ocorrer ao empregado, não se pode negar, por outro lado, opere o trabalhador, como um dos motivos, como fato meditado e concorrente, pesando sobre o empregador por isso mesmo a responsabilidade nessas circunstâncias. A indenização possui, portanto, caráter perfeitamente legal, cumprindo a obrigação assumida, executando o trabalho, imprevisivelmente afastado do serviço pelo acidente, perdendo sua capacidade de ganho, permanente ou temporariamente. Se, no desempenho do contrato o operário, sob os laços de subordinação veio a se invalidar de qualquer forma, é natural que o risco sofrido, mesmo por sua culpa, venha a ser ressarcido, pelo que o sujeitou ao gesto da sua energia física ou intelectual com finalidade lucrativa. Daí a evolução que experimentou a lei brasileira, desprezando a velha teoria da culpa, em matéria de acidentes de trabalho para aceitar a do risco profissional.” “Acidentes de Trabalho e Doenças Profissionais. Tabelas de Invalidez Permanente. Leis, regulamentos e outras notas”. Rio de Janeiro, Editora “Revista do Trabalho”, 1946, p. 3.

transformou-se em dinheiro, portanto o desvelo em que se encontra a mãe e a comoção causada pela permanência do corpo inerte no meio do salão precisam ser rapidamente substituídos pela retomada das atividades.

Nas fases iniciais do processo de industrialização, o trabalho realizado nas fábricas oferecia sérios riscos de acidente. Instalações insalubres em que o imprevisto era *modus operandi*, más condições de iluminação, aliadas a uma ventilação precária e maquinário sem dispositivos de proteção constituíam o cenário perfeito para a ocorrência de acidentes em jornadas extensas de trabalho, nas quais os operários empreendiam por muitas vezes, esforços além de suas possibilidades.¹⁹³

O acidente na fábrica demonstra o quanto a ficção de Amando Fontes pertence ao seu tempo, considerando que o autor faz uma clara alusão aos pressupostos da racionalização científica e da organização do trabalho, que nas primeiras décadas do século XX, intensificara o emprego das máquinas nas indústrias. Nesse contexto, em que o operário se tornava um complemento da máquina, a descrição do acidente denuncia o grau máximo de desumanização do operariado. Assim, o jovem morto, reduzido a um cadáver que interrompe o fluxo de trabalho, problematiza a premissa moderna da máquina como ampliação das capacidades humanas. O que se verifica é o oposto, o homem como uma peça fundamental do maquinário, porém substituível.

Por último, o desamparo da viúva diante de perda tão brutal, intensificado por sua viuvez, atualiza a conotação do termo “proletário”, que o poema de Jorge de Lima evoca: o operário é o indivíduo que não tem nada de seu, a não ser a sua prole. A vulnerabilidade da mãe, em certa medida, é uma metonímia do desamparo da família Corumba, cuja morte simbólica das filhas, por meio da prostituição, também os torna vulneráveis, com raras possibilidades de garantir a sobrevivência no contexto industrial.

¹⁹³ Dada sua recorrência, a questão dos acidentes trabalhistas começou a receber a atenção de médicos, juristas, empresários e legisladores em um contexto de crescimento industrial acompanhado de manifestações e reivindicações da classe operária. Assim foi necessário elaborar um projeto de lei que, tendo por objetivo regulamentar a questão, resultou na Lei Federal de 3724 de 15 de janeiro de 1919.

Ver: MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. “Higiene e segurança do trabalho em São Paulo nas primeiras décadas republicanas: em torno da definição de acidente de trabalho”. *Revista da História*, São Paulo, n. 127-128, ago-dez/92 e jan-jul/93, p. 37-51.

4.2 Antropomorfismo e coletividade

Elas estavam lá, acaçapadas e enormes. Eram duas: a da Companhia Sergipana de Fiação, que o povo cognominava a Sergipana, e a da Têxtil do Norte, apelidada simplesmente de Têxtil.

Todos os dias, os seus grandes portões, *escancarados*, *tragavam* mais de três milhares de operários.¹⁹⁴

O microcosmo de *Os Corumbas* remete às proposições de Émile Zola: a imagem do corpo físico é análoga à da sociedade, considerada um organismo fechado. Predomina a visão mecânica de uma identificação entre corpo e sociedade, ambos sentidos como organismos acabados e relacionados interiormente de forma solidária, dentro de uma premissa antropomórfica, em especial, quando consideramos as funções essenciais de um organismo, como a alimentação.

João Ribeiro remete-se a Moloc – entidade, que ceifa a vida das operárias – e conclui nota crítica publicada em 1933, ano de lançamento do romance, na qual destaca a relação entre o meio e as personagens:

Três filhas dotadas de beleza despertam a cupidez daquele *meio vicioso* e brutalmente sensual. Dessas três meninas uma de saúde frágil, doente e inútil, sucumbe e desaparece. As outras duas vão ser colhidas em breve pelo *Moloc* de depravações a que resistem quanto podem.¹⁹⁵

A indústria atua como um *arquiorganismo*, uma entidade única, um corpo desperto mecanicamente pelo apito que marca o início das atividades:

Dez para cinco. Um som prolongado e rouco veio quebrar o meio silêncio em que estava mergulhada a manhã. *Era a Sergipana que apitava*. Como um eco, a Têxtil a acompanhou.¹⁹⁶

Uma das passagens significativas das relações de trabalho em face da máquina ocorre no capítulo vinte e seis, praticamente no meio do desenvolvimento do enredo, quando os operários se encontram no intervalo destinado ao almoço:

A grande chaminé da Têxtil *vomitava* no espaço rolos de fumo negro. Um silvo curto e agudo anunciou a hora do almoço. E logo – como um bando de reses famintas que tivessem rebentado as cercas do curral – de todos os cantos

¹⁹⁴ FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 18 – 19.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 21 (grifo nosso).

¹⁹⁵ *Idem*, prefácio, p. VIII. (grifo nosso).

¹⁹⁶ *Idem*, p. 19 (grifo nosso).

surgiram centenas de operários a correr. Meninos, homens, mulheres. Uns, ganhavam o largo portão da frente; outros, se lançavam par ao vasto pátio da Fábrica, na ânsia de obter um bom lugar sob as árvores. Os mais retardados contentavam-se com o se abrigar em qualquer parte onde o sol não batesse bem a prumo.¹⁹⁷

Assim, a antropomorfização da tecelagem, enfatizada pelo emprego do verbo “vomitar” no pretérito imperfeito, confere um teor naturalista, já verificado em outras representações da indústria. Concomitantemente, essa imagem contribui com uma atmosfera industrial, diversa da que se verificara no contexto rural e em algumas imagens idílicas da natureza, ainda no ambiente urbano. Essa ambientação, mecânica e pernicioso, antecede o apito da fábrica que, se nos primeiros capítulos da segunda parte do romance, informavam a proximidade do início do turno matutino, agora reiteram o controle contínuo exercido sobre os corpos dos operários, ao anunciar uma breve pausa para alimentação.

A tecelagem personifica-se e os homens, mulheres e crianças são animalizados (como um bando de reses famintas) ao se comportarem de modo semelhante a uma manada, a irromper os portões da fábrica, tão logo se encerra o turno matutino. Sendo *Os Corumbas* um romance de coletividade, o herói é substituído pelas massas, em uma reversão do esquema romanesco tradicional em cenas de conjunto que ocupam boa parte da narrativa, como a ida e a volta ao trabalho e a locomoção da massa de operários nas principais ruas da cidade:

Dentro daquela ondulante *massa humana* movia-se uma rapariguita muito branca, de treze anos apenas.¹⁹⁸

(...)

Fazia-se tarde. *Todos* se apressavam, a passos largos, para não perder o primeiro quarto.¹⁹⁹

(...)

Oito horas. Passara a chuva. Mas o dia se conservara enublado, feio. Em torno do Bairro Industrial, por apicuns e aterros, mexia se de novo a *onda humana*.²⁰⁰

(...)

O Aterro que liga o Bairro Industrial à parte mais rica da cidade também *formigava* de gente.²⁰¹

(...)

Grupos de moças operárias, vestidas de branco, o pé nu sobre as sandálias, cabelos ao vento, passeavam, acima e abaixo [...].²⁰²

(...)

Um bando áalacre de homens e raparigas descia a Ladeira de S. Antonio. [...].²⁰³

¹⁹⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 105 (grifo nosso).

¹⁹⁸ *Idem*, p. 21 (grifo nosso).

¹⁹⁹ *Idem*, p. 21 (grifo nosso).

²⁰⁰ *Idem*, p. 22 (grifo nosso).

²⁰¹ *Idem*, p. 27 (grifo nosso).

²⁰² *Idem*, p. 34 (grifo nosso).

²⁰³ *Idem*, p. 34 (grifo nosso).

Para além do significado da coletividade como máquina, o romance apresenta outras imagens de agrupamento, com sentidos opostos: o caráter comunitário das festas religiosas que constituem momentos de pausa no trabalho extenuante exercido nas tecelagens. São momentos de conagração e confraternização restritos aos enlaces religiosos e às celebrações em homenagem à um determinado padroeiro. Na cidade, essas práticas remetem aos ritos oriundos do sertão e revelam uma continuidade entre esses dois espaços:

Durante toda uma quinzena, logo que a noite vinha, *o povo* corria à Praça da Matriz [...].²⁰⁴

Em torno do carrossel juntavam-se *crianças, mulheres dos arrabaldes, trabalhadores e soldados*. Às vezes, um pequeno maltrapilho se aproximava de alguém mais bem trajado, e, a voz triste e arrastada, implorava:

– Moço, me dá um, dois tostões para uma corrida...²⁰⁵

Nessa passagem observa-se os grupos significativos na composição do romance: as crianças e mulheres dos arrabaldes (representativas dos operários da tecelagem), os demais trabalhadores e os soldados, esses representados na narrativa pelas personagens de Zeca e Inácio. É uma cena representativa da sociabilidade de *Os Corumbas*, que ocorre na Praça da Matriz que se encerra com a menção realista à pobreza do maltrapilho, sem condições de brincar no carrossel.²⁰⁶

As experiências propostas na narrativa dentro dos diversos campos da vida concreta – experiência do espaço, tempo, objeto, relacionamento humano – afirmam a permanência de algumas estruturas interiores em *Os Corumbas* que lhe definem o campo ideológico e revelam a lógica da produção capitalista, pautada no caráter utilitário das pessoas e das coisas.

Por último, ressalta-se a diferença entre duas acepções do coletivo: enquanto máquina compreende uma crítica ao sistema; enquanto comunidade possível, alude em alguma medida à necessária união do operariado.

²⁰⁴ *Idem*, p. 48 (grifo nosso).

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, publicado em 1937 também traz a imagem do carrossel como espaço lúdico associado a um imaginário da infância. É poética a cena em que o bando de Lampião entra em Itapegipe, e ao encontrarem um carrossel na praça da matriz, se entrega à fruição do brinquedo: “Mas na sexta-feira Lampião entrou na vila com vinte e dois homens e então o carrossel teve muito que trabalhar. Como as crianças, os grandes cangaceiros, homens que tinham vinte e trinta mortes, acharam belo o carrossel, acharam que mirar suas luzes rodando, ouvir a música velhíssima da sua pianola e montar naqueles estropiados cavalos de pau era a maior felicidade. E o carrossel de Nhozinho França salvou a pequena vila de ser saqueada, as moças de serem defloradas, os homens de serem mortos.”. AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p.126.

4.3 Natureza e idealismo romântico

Os Corumbas é o documento social de uma família originária do sertão, que busca inserir-se no contexto da cidade. Tal tentativa de inserção é marcada pelo modo como a natureza se faz presente em ambientações constituídas por um ou dois parágrafos curtos, empregados principalmente no início dos capítulos. Esse recurso, aqui nomeado de “vinheta”²⁰⁷, problematiza a continuidade e a ruptura entre o campo e a cidade. A esse exemplo, no capítulo inicial da segunda parte do romance – ambientada no contexto urbano – as condições materiais da família Corumba são enfatizadas em uma passagem em que o casebre miserável da família é atingido pela chuva:

O sudoeste soprou mais forte, açoitando a chuva por entre as frestas do telhado. Então a mulher abriu os olhos e distendeu os braços e as pernas e murmurou, num bocejo:

– Santo Deus! Ainda chove! Como não devem estar essas ruas? ...²⁰⁸

Percebe-se uma mudança no significado atribuído à chuva; se no sertão é signo de alegria, na cidade é índice da adversidade, causada pelo alagamento que dificulta a movimentação dos operários a caminho do trabalho: “[...] E foi assim que, ao saltar uma poça, tropeçou, caindo em cheio na lama”²⁰⁹; além de isolar as famílias em suas casas: “[...] As ruas viviam cheias de água, casas fechadas, apenas um ou outro transeunte.”²¹⁰

Essas vinhetas iniciais também se relacionam à passagem de tempo na esfera industrial, ditada pelos relógios da tecelagem:

Quatro horas acabavam de soar, lentamente, no grande relógio da Sergipana. Era uma madrugada fria de julho, em pleno inverno. Desde a véspera uma chuvinha miúda, rarefeita, caía tristemente sobre as ruas alagadas e desertas.²¹¹

A chuva adquire um tom melancólico, ao cair “tristemente” pelas ruas e a monotonia dos dias é reiterada pelo verbo escoar, empregado em sentido metafórico:

Os dias, sem quaisquer atrativos, sempre iguais, se *escoavam* lentamente. E

²⁰⁷ O termo “vinhetas” para designar a presença da natureza no contexto urbano foi sugerido pelo Prof. Dr. Murilo Marcondes na ocasião do exame de qualificação dessa tese, realizado em 26/06/2019.

²⁰⁸ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 13.

²⁰⁹ *Idem*, p. 21.

²¹⁰ *Idem*, p. 74.

²¹¹ *Idem*, p. 13 (grifo nosso).

mais tristes ainda decorriam as noites quando se ouvia ecoar por toda a parte a orquestração *monótona* dos sapos, dos grilos, das corujas...²¹²

Além de constituir uma denotação temporal, por vezes, a natureza expressa a interioridade das personagens, como ocorre na sequência em que Caçulinha e Albertina vão à casa de Dr. Barros buscando a indicação para uma vaga no escritório da Tecelagem Sergipana. O trecho encerra-se com a promessa de interferência do advogado benfeitor junto aos empregadores. Logo na abertura do capítulo seguinte, uma vinheta caracteriza uma atmosfera mais alegre e otimista:

Cessara de chover completamente. As últimas nuvens pardacentas sumiam-se no horizonte, tangidas a galope pelas ventanias do Sul. O firmamento reaparecia agora *límpido*, lavado num *azul-claro de água cristalina* e profunda. Um sol *forte e radioso*, surgido de repente, acendia luminosidades imprevistas nas gotas d'água suspensas nas biqueiras, no dorso limoso das árvores, no verde-escuro lustroso das folhas viridentes. Bem-te-vis e sanhaços, canários e anuns, ora cortavam o espaço, ora cantavam por telhados e arvoredos.²¹³

Há uma mudança de tom, no modo como as nuvens cinzentas cedem espaço para um céu vívido, “límpido”, “lavado num azul-claro de água cristalina”, um reflexo da mudança do estado interior de Albertina e Caçulinha. O mesmo se verifica no modo como Caçulinha reage diante do término do relacionamento com o sargento Zeca. Após uma noite angustiante, a personagem decide ter uma atitude mais otimista em relação ao seu futuro. O sol então reflete certa positividade da personagem, ao sair para a rua:

O dia nascera *fulgurante*, sem uma nuvem a toldar o azul do céu.
[...] Ela começou a subir a rua devagar, senhora de si, cumprimentando com ar sério os conhecidos.²¹⁴

Na linguagem empregada por Amando Fontes na elaboração de tais vinhetas, há uma exacerbação adjetival, traço recorrente em outro romance do período, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928. Essa construção mais rebuscada destoa da escrita mais documental, “seca” e distanciada, presente no romance como um todo. Essa espécie de “belletrismo” se intensifica no início do relacionamento de Caçulinha e Zeca:

[...] Mais longe, depois do casario, o Atlântico, azul e imenso, lançando

²¹² *Idem*, p. 74 (grifo nosso).

²¹³ *Idem*, p. 90 (grifo nosso).

²¹⁴ *Idem*, p. 157 (grifo nosso).

espumas *brancas* na areia *branca* da praia. E lá, quase imperceptível na distância, o vulto esguio da Atalaia Velha, com seu farol rotativo já aceso.

Para leste, a barra apertada entre as dunas alvadias: o bojo acaçapado e feio, da Atalia Nova: o coqueiral, verde e sem fim, da Barra dos Coqueiros.

Entre a cidade e a ilha fronteiriça, o rio, largo, de águas calmas. Saveiros de panos gigantescos, canoas ágeis passavam, sob os reflexos do sol, que transmontava. [...] Calou-se, os olhos amorosamente postos nela. Achou-a, naquela hora, mais bela do que nunca. Lembrou-se do quanto era *meiga, pura, boa...*²¹⁵

De fato, nota-se um tom mais poético: as imagens de brancura e cristalinidade da natureza emolduram o encantamento do casal, ao mesmo tempo em que explicitam traços que remetem à estética romântica. Nessa passagem, a natureza exterioriza os ideais de bondade e castidade – atribuídos a Caçulinha – reforçados pelos adjetivos “meiga”, “pura”, boa”. Tal recurso fora empregado por José de Alencar no romance *Lucíola*, publicado em 1862, na ocasião em que Paulo, um jovem interiorano, conhece a cortesã Lúcia:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens *brancas* esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos *suaves, puros e diáfanos*, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua *castidade*, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.²¹⁶

Em *Lucíola*, a personagem feminina é tão idealizada, que sua imagem se torna etérea, evanescente. Curioso notar que a primeira imagem de Lúcia como uma jovem virginal e casta, se justificará no romance, malgrado se trate de uma mulher com vários amantes. A obra justifica a prostituição – concebida como uma mácula da personagem – por conta da necessidade de sobrevivência (a pobreza da família). Considerando que esse corpo idealizado já havia sido “profanado”, resta a redenção por meio da morte, que dentro de uma chave moralista, tudo expia.

Além de expressar a interioridade das personagens, as vinhetas também ambientam determinados encaminhamentos no enredo, a exemplo do idílio de Albertina e Fontoura:

O sol morria muito longe, por detrás da Itabaiana. No céu, as cores mais variadas se cambiavam e sucediam. Veio o *ouro*, primeiro; depois, o *róseo*, que se fez *rubro*; e agora, em todo o horizonte somente o *lilás* e o *roxo* se casavam.²¹⁷

²¹⁵ *Idem*, p. 127 – 128 (grifo nosso).

²¹⁶ ALENCAR, José. *Lucíola*. 21. ed. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1997, p. 15.

²¹⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 115 (grifo nosso).

O crepúsculo ambienta a troca de juras de amor do casal, que se encontra às escondidas. Mais associados ao prazer carnal, os tons de vermelho têm uma conotação diversa das imagens de pureza sugeridas no encontro de Caçulinha e Zeca. No parágrafo seguinte, o adjetivo “sombrio” enfatiza a própria natureza dessa relação não oficializada: “Num recanto *sombrio* da Estrada do Socorro, um Chevrolet parado. No banco da frente, Albertina e Fontoura conversavam.”²¹⁸. Ao mesmo tempo, essa adjetivação conclui a gradação do parágrafo anterior, que ao expressar a mudança de uma coloração mais leve (ouro) para uma mais escura (róseo, rubro e lilás) indicia a ruptura e abandono que se verificará na trajetória de Albertina.

Na relação de Caçulinha e Zeca, as vinhetas também demonstram o desvanecimento da relação. Os adjetivos que inicialmente realçam o encantamento entre as personagens, expressam paulatinamente o seu oposto. Uma atmosfera angustiante se sobrepõe aos dias ensolarados: “Meio-dia. Calor intenso e sufocante. O ar chispava, tinha cintilações, como se estivesse referido de lantejoulas de prata.”²¹⁹

As vinhetas, marcações de tempo e de estados da natureza, funcionam como estratégias para divisão de cena, ambientação e exteriorização do estado emocional das personagens²²⁰. Os traços da estética romântica na obra demonstram a vinculação de Amando Fontes a um ideário recorrente em romances urbanos do século XIX. Em um sentido mais profundo, tais procedimentos da tradição romântica, ao oporem o campo (natureza) à cidade, atrelam-se à noção do bem contra o mal, da simplicidade e da pureza em oposição aos costumes citadinos.

Essas inserções, mesmo que não desconfigurem o caráter realista da obra, destoam de uma linguagem mais “seca”, com ares de neutralidade que predomina na narrativa. Ao mesmo tempo, apontam certa irregularidade de ritmo no desenvolvimento do enredo, com o artifício de envolver o leitor – com uma ambientação “positiva” – e posterior frustração de qualquer expectativa de um desenlace favorável às personagens femininas.

Assim, a presença da natureza no contexto da cidade, articulada à estrutura do romance anuncia o caráter fatalista da narrativa de Amando Fontes. Fatalismo que será melhor delineado por meio das frustrações do casamento como possibilidade de inserção social e do trabalho livre como possibilidade de emancipação.

²¹⁸ *Idem* (grifo nosso).

²¹⁹ *Idem*, p. 128.

²²⁰ A exemplo da inquietação de Sá Josefa, ao saber da prostituição de Albertina: “E ficou, calada e quieta, a cabeça recostada no portal, olhando, sem ver, as palmas de um coqueiro que o vento agitava sem cessar.”²²⁰ FONTES, Amando. *Op. cit.* 1979, p. 21.

4.4 O casamento: um mosaico de impossibilidades

A primeira imagem do casamento como expectativa de inserção social das filhas da família Corumba ocorre no pensamento de Sá Josefa, na ocasião em que delinea a segunda migração da família. Após perceber que são infrutíferos todos esforços da família para a sobrevivência no Engenho da Ribeira, a mãe vislumbra um novo futuro, na cidade industrial:

“Na Capital, havia emprego decente para as duas meninas mais velhas. Era na Fábrica de Tecidos. Estavam assim de moças, todas ganhando bom dinheiro... Pedro não custaria em conseguir um bom lugar, como ferreiro ou maquinista... Uma outra vida, enfim. Vestia-se melhor, andava-se no meio de gente... Depois, tinha assim uma certeza, uma espécie de pressentimento, de que lá as filhas logo casariam. Isso, as mais velhas. As duas mais novas iriam para a escola. Nem precisavam até de trabalhar. Caçulinha, que era tão viva e inteligente, bem poderia chegar à professora...”²²¹

O emprego de verbos no futuro do pretérito expressa as aspirações de Sá Josefa e sua concepção sobre a cidade, que propiciaria uma vida melhor, por meio do emprego, do estudo e de uma socialização, não possíveis no campo. As ilusões da cidade, exemplificadas na profissão desejada pelo filho, a de maquinista, dialogam com imagens da modernidade, sendo o trem um de seus símbolos.

Na oposição que a personagem estabelece entre permanecer no engenho e partir para Aracaju, a ideia da migração se impõe. Josefa escreve ao irmão, que contextualiza os fatos e embora não atribua à vida na cidade o mesmo caráter positivo que a irmã, incentiva a família a migrar:

“Aconselhar, não aconselho, que as coisas por cá também não andam muito boas. Mas que é melhor do que a vida sem futuro aí do mato, principalmente quando a gente tem a casa cheia de filhas moças, isso até um menino sabe que é.

Se resolverem vir, o trabalho para as duas mais velhas está garantido, que isso eu mesmo posso arranjar.”²²²

Neste trecho, a diferenciação entre campo e cidade é expressa por meio dos advérbios “cá” e “aí”. O irmão de Josefa entende que o engenho não é um lugar promissor, concepção negativa reiterada pelo emprego da palavra “mato” e pelo pensamento de Sá Josefa, de que na cidade “andava-se no meio de gente”.

Vale notar que essa é a única passagem em que o irmão de Josefa é mencionado. Trata-se de uma personagem com uma função específica na narrativa: conferir certo aval para a

²²¹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 10.

²²² *Idem*, p. 28.

migração da família. Cumprido esse papel, o irmão simplesmente “desaparece”, o que em certa medida reforça a concepção de que os Corumbas não tinham qualquer vínculo afetivo com outras pessoas na cidade. Assim, diante das adversidades, restava contar com o núcleo familiar, restrito aos pais, Geraldo e Josefa, e seus próprios filhos. Essa constatação é importante para pensar como a política do favor irá se estabelecer na trajetória familiar.

Um dos temas relevantes no romance é o casamento como possibilidade de resolução de conflitos, dentre outros fatores. A migração para a cidade está atrelada à necessidade de casar as filhas. O emprego do termo “gente” na fala de Josefa exprime a noção do casamento atrelado a um novo estatuto: “casadas seriam gente”. O modo como a mãe concebe essa possibilidade demonstra novas formas de sociabilidade promovidas pela urbanização e a industrialização nos anos trinta. Somadas ao êxodo do campo para a cidade, tais mudanças tiveram impacto na instituição do casamento nas classes proletárias, como observa Antonio Candido:

Impondo-se a participação da mulher no trabalho da fábrica, da loja, do escritório, a urbanização rompe o isolamento tradicional da família brasileira, rica ou pobre, e muda de maneira decisiva o *status* da mulher, trazendo-o cada vez mais para perto dos homens. As consequências imediatas podem ver-se nos novos tipos de recreação e de namoro que atualmente implicam contato muito mais frequente e direto entre rapazes e moças, tanto entre gente comum quanto na burguesia. O hábito de ir a danças, ao cinema, e o costume universal do *footing* estão destruindo (pela substituição por processos mais íntimos), a organização tradicional do namoro com bilhetes, palavras bonitas, serenatas, *chaperons*. E sobretudo estão modificando a iniciativa para o casamento, transferindo-a dos pais para as próprias partes interessadas, uma vez que com a dissolução do sistema de parentesco, está se tornando cada vez mais uma questão individual e não de grupo.²²³

A abordagem realista da instituição do casamento elaborada por Amando Fontes exterioriza o imaginário das classes mais pobres nas primeiras décadas do século XX. A análise de Heleieth Saffioti sobre a estrutura familiar e sua relação com o trabalho feminino nos primeiros anos do capitalismo, em *A mulher na sociedade de classes* traz pontos importantes para pensar a idealização do casamento em *Os Corumbas*.

A autora, ao discorrer sobre a instituição do casamento para a mulher da pequena burguesia, estabelece um diálogo com o imaginário das classes mais pobres nas primeiras décadas do século XX. Em relação às primeiras, Saffioti afirma que havia poucas oportunidades de inserção social: ou as mulheres resignavam-se ao trabalho doméstico, ou optavam pelas escassas opções no mercado de trabalho – ser costureira ou preceptora de crianças – o que em

²²³ CANDIDO, Antonio. “The Brazilian Family”. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (org.). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova York: The Dryden Press, 195. Tradução nossa.

certa medida poderia conferir certo desprestígio de classe.

Em relação à mulher dos estratos mais baixos, que se lançava em massa ao assalariamento, a autora argumenta que para as famílias proletárias, o casamento funcionaria como uma espécie de simulacro do casamento burguês, espécie de rebaixamento do que ocorria em famílias com maior poder aquisitivo.

Se nas classes mais abastadas, o prestígio de classe estivesse associado à imagem do homem provedor (quanto mais ociosa a esposa, mais prestigiado seria o marido), nas classes mais pobres se verificaria uma abordagem mais pragmática: o prestígio conferido à ociosidade feminina sequer seria vislumbrado, posto que a prioridade residiria no trabalho, concebido como atividade fundamental para a sobrevivência da família. A esse exemplo, em *Os Corumbas*, a “praticidade do pobre” se faz presente em alguns enlaces matrimoniais, como ocorre no casamento de Benedita e Manuel Alves, amigos da família Corumba. O casal, após aguardar por cinco anos “uma melhoria de recursos” – que não se efetiva, – opta por um casamento mais simples, diverso do que haviam idealizado.

Tal inviabilidade deve-se à exploração laboral a que ambos são submetidos: o noivo trabalha nas fornalhas das salinas e, ao fim de cada safra, vê aumentar o débito que tem junto ao patrão; a força de trabalho da noiva também é subvalorizada no contexto da tecelagem. Ao constatarem a impossibilidade de mudança em sua condição de vida, realizam uma cerimônia simples: “Compreenderam, assim, que era inútil esperar. E concordaram ambos, que “vida de pobre não concerta... Tem que ser sempre aquela lida... O melhor mesmo, era casar, antes que a velhice fosse entrando”.²²⁴

Não obstante a precariedade, esse matrimônio gera burburinho na casa de Geraldo e Josefa, assim como em toda a Estrada Nova. A cerimônia que não ocupa muito espaço na narrativa, ilustra a importância da instituição do casamento. Ao mesmo tempo revela no ambiente urbano, a possibilidade de um congaçamento nos mesmos moldes do sertão.

Outro ponto importante a considerar é a preocupação de Albertina quanto à própria vestimenta para o ritual. A jovem madrinha deseja apresentar-se ao evento “de sapato de verniz, meia de seda, vestido novo de casa”²²⁵. Para a compra do vestuário que pudesse minimamente lhe aferir alguma distinção, é necessário duplicar sua carga horária na tecelagem.

A importância que Albertina atribui à vestimenta para o matrimônio reflete a comoção dos amigos em relação ao enlace e reitera no contexto urbano, o imaginário arcaico, oriundo do sertão. Ao mencionar os costumes do final do século XIX, observa Miridan Falci:

²²⁴ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 58.

²²⁵ *Idem.*

Segundo ainda ideias populares, o “matuto” só casava quando tinha uma roupa domingueira, um cavalo para o começo de vida e uma modesta casa de palha. Pedir a mão da moça antes de ter essas coisas seria receber um não na certa, mesmo porque o “matuto” não gostava de morar com outra família (cunhado ou sogra).²²⁶

A união de Benedita e Manuel traz uma imagem semelhante à do casamento da lavadeira Gervaise e do folheiro Copeau, em *L'Assomoir*, de Émile Zola, obra naturalista que antecedeu o romance de Amando Fontes. Em “Degradação do Espaço: Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assomoir*”, Antonio Candido pontua que o cortejo pelas ruas da cidade constitui a quebra do confinamento das classes pobres aos ambientes doméstico e de trabalho e o ritual do matrimônio revela um momento de conagração, cujo caráter de exceção reitera sua importância. Candido prossegue e afirma que os pobres de *L'Assomoir*, tendo por referência um ideal burguês, se paramentam de modo ridículo, com roupas confeccionadas em épocas distintas e que não harmonizam entre si.²²⁷

A composição grotesca do vestuário em *L'Assomoir* revela a impossibilidade de ascensão. O mesmo ocorre em *Os Corumbas*, com a precariedade do casamento nas classes pobres, indiciada pelo figurino de Benedita, na passagem em que os noivos seguem para a igreja situada no alto da cidade. O curto trajeto – aqui também ressaltando o ritual religioso como momento de quebra do confinamento doméstico e laboral – com a participação de poucas pessoas, é acompanhado por algumas mulheres, cujo olhar recai na simplicidade do vestido da noiva. Os tecidos e os detalhes de confecção da peça expressam pobreza e certa inadequação: “– Não assentou, vestida de noiva. Está, até, mais feia. – O vestido dela é de cetineta. Repare o véu. É filo grosso...”²²⁸

Os comentários maledicentes dos que observavam o cortejo nupcial somente são contrastados pelo olhar invejoso de Geraldo e Josefa, a expressar para as filhas o desejo de reconhecimento social conferido por esse tipo de união, a despeito de uma vida a dois, permeada

²²⁶ FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

²²⁷ “Entre o rumor da multidão, destacando no fundo cinza e molhado do boulevard, a procissão dos casais punha manchas violentas: o vestido azulão de Gervaise, o pano cru estampado de flores do vestido de Madame Fauconnier, a calça amarelo-canário de Boche; um constrangimento de gente endomingada emprestava um ar carnavalesco à sobrecasaca lustrosa de Coupeau, às abas quadradas da casaca de Monsieur Madinier; e do seu lado, o vestido de gala de Madame Lorilleux, as franjas de Madame Lerat, a saia rustida de Mademoiselle Remanjou misturavam as modas, exibiam em fileira a roupa comprada em belchior, que é o luxo dos pobres. Mas o maior sucesso eram os chapéus dos homens, velhos chapéus guardados, embaçados pela falta de luz dos armários, de copas engraçadíssimas, altas, alargadas em cima, afuniladas, com abas extraordinárias, reviradas, chatas, muito largas ou muito estreitas.” CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço: estudo sobre a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assomoir*.” *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 31, jan./jun. 2006.

²²⁸ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 58.

por árduos trabalhos:

Um ao lado do outro, em sua janela, Geraldo e Sá Josefa tinham assistido com inveja o casamento da vizinha. Não que a julgassem, por casar, liberta dos trabalhos e canseiras da existência. Sabiam mesmo, pelo que acontecera com eles próprios, que iria ter os sofrimentos aumentados.²²⁹

O narrador reforça a vida árdua a dois na passagem em que Albertina ri do modo lento e pesaroso como a amiga Benedita se movimenta por conta da gravidez. A pilhéria entre amigas incide sobre um corpo de mulher deformado, um flerte da narração com o grotesco:

Arrastando um *enorme ventre*, que gestava há sete meses, Benedita caminhava ao encontro da irmã e de Albertina. A disformidade de seu corpo, suas *feições repuxadas*, a *palidez terrosa* de seu rosto, davam-lhe uma expressão de amargura e de martírio.²³⁰

Na descrição de Benedita, os efeitos de uma vida de carências que se acumulam com a instituição do matrimônio. Textualmente, o autor afirma que nos primeiros anos de vida em comum, a doença do marido, atacado por “sezões” e reumatismo, o impossibilitara ao trabalho. Manuel também é descrito de modo a destacar suas deformidades: “a barriga se dilatava, num começo de hidropisia; e a inflamação de um joelho tornava-o quase paralítico. Então ela, grávida e também cheia de achaques, teve de retornar à Fábrica, e, busca do alimento que faltava.”²³¹

A breve descrição do casal e da vida conjugal reafirmam a pobreza anunciada no enlace matrimonial, assistido pela família Corumba. Essa constatação reforça o caráter fatalista do enredo, pois entre o matrimônio e a gravidez, a situação do casal se agrava, independentemente dos esforços empreendidos. Ao mesmo tempo, a passagem salienta a necessidade do trabalho feminino para a manutenção das despesas do lar, mesmo com a gravidez da operária em estágio avançado.

A necessidade de sobrevivência, somadas às péssimas condições de vida, esvazia qualquer sentido de uma realização pessoal via matrimônio. O caráter de realização pessoal via casamento é praticamente nulo, como expressa o lamento de Josefa sobre o esquecimento do aniversário de seu matrimônio com Geraldo:

– Sabe, Geraldo? Ontem fez anos de nosso casamento...
Teve um gesto *desalentado* e concluiu:

²²⁹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 59.

²³⁰ *Idem*, p. 105 (grifo nosso).

²³¹ *Idem*, p. 106.

– É verdade! ... E a gente nem se lembrou...

O velho não respondeu. Limitou-se a balançar a cabeça escarnekida.²³²

O desalento de Josefa se torna contundente à medida que encerra o capítulo em que Albertina queixa-se aos pais sobre o assédio que sofrera na tecelagem. O encadeamento dos dois fatos ressalta que, diante da realidade que se impõe de modo opressor e angustiante, não resta espaço para celebrações de teor mais afetuoso entre o casal.

Na sequência, o reconhecimento social atribuído à mulher casada sobressai no pensamento dos pais: “[...] Queriam, apenas, vê-las casadas!”²³³. Vale notar que essa fala de Josefa ocorre no contexto de um enlace religioso, revelando que, embora haja uma mudança de costumes nos anos 1930, o casamento católico, como um momento de consagração de uma vida de sacrifícios, permanece. E, apesar da vida matrimonial não conferir uma melhora significativa na vida das filhas, (podendo até mesmo se verificar o contrário, um acúmulo de privações), a mudança de status conferida por esse tipo de união se verifica:

[...] Que depois, com os seus maridos, fossem *obrigadas* a lidar por todo dia, sofressem as mais duras privações... Nada disso importava: *casadas, elas seriam gente!* Ninguém fugiria ao seu convívio: ninguém as olharia de través... E não lhes dariam nunca os nomes, sobretudo infamantes, de “rapariga” e “mulher-dama”!²³⁴

O trecho revela, nas concessões feitas pelos pais, uma abordagem realista do casamento. O caráter pragmático das classes mais pobres, como pontuou Heleieth Safiotti, é perceptível no desenvolvimento do enredo de *Os Corumbas*, dado que na instância familiar, considerando o horizonte pouco promissor para as jovens mulheres, há a reprodução de um discurso no qual o casamento com homens da mesma classe social era a solução possível, ainda que não ideal. O participio do verbo “obrigar” expressa o assujeitamento imposto às mulheres dentro desse tipo de união. Na visão dos pais, “nada disso importava”, desde que sobre as filhas, não recaísse a mácula da prostituição.

No desenvolvimento do enredo, a instituição do casamento revela dois momentos diversos: no primeiro, esse painel de uniões compõe um mosaico realista – cuja caracterização, por vezes, ganha traços naturalistas. Há uma pluralidade de personagens e vozes que constituem uma denúncia que se opõe aos sonhos projetados pela família no contexto da migração para a cidade. Destaca-se o ritual religioso da união entre Benedita e Manuel, um evento empobrecido, sem qualquer atrativo. Além do ritual, a miserabilidade cotidiana é

²³² *Idem*, p. 28 (grifo nosso).

²³³ *Idem*, p. 59.

²³⁴ *Idem* (grifo nosso).

ênfaticamente pela gravidez de Benedita e pelas doenças que acometem Manuel, ambas grotescamente caracterizadas.

Amando Fontes constrói uma espécie de painel rebaixado, no qual emerge uma realidade opressora determinada principalmente pela exploração na esfera do trabalho. De fato, as representações do casamento em *Os Corumbas*, dentro de uma abordagem realista, fazem emergir as limitações impostas a diversos pares, como Benedita e Manuel, Geraldo e Josefa e provavelmente Rosenda e Inácio, com o possível esmaecimento da relação por conta de carências diversas. Soma-se a isso, o tom de resignação das personagens e um fatalismo evidenciado com a repetição de ações e costumes.

No segundo momento, que será melhor aprofundado na análise da trajetória de Caçulinha, verifica-se uma ênfase de teor romântico, no envolvimento entre a personagem e o Sargento Zeca. Tem-se então, um ritmo mais contemplativo, permeado por vinhetas (aqui analisadas) cuja função é criar no leitor a expectativa de um desenlace feliz, que não se realiza.

Por último, cabe antecipar que na obra, a ênfase atribuída ao casamento tem a função dramática de ressaltar o peso da “desgraça” que se abate sobre a família Corumba, com a prostituição de todas as filhas de Geraldo e Josefa.

4.5 O abismo entre as classes sociais à mesa do jantar

A dor do pobre é o dinheiro.

Patrícia Galvão²³⁵

Na trajetória da família Corumba há uma passagem em que o autor evidencia, de modo emblemático, o distanciamento entre as classes sociais. O caráter de exceção se evidencia, com o foco da narrativa incidindo majoritariamente sobre as classes mais pobres e excluídas. Assim, quando Caçulinha e Albertina comparecem à casa do Dr. Barros para solicitarem seus favores junto aos empresários da cidade, no sentido de obter uma colocação profissional, a ocasião se mostra propícia para revelar o comportamento e a mentalidade ideológica das classes mais abastadas. Essa passagem é significativa pois, por meio da captação da cultura do favor, o romance revela sua modernidade, por meio da dicção neorrealista.

Na casa do advogado, as operárias encontram figuras representativas da sociedade aracajuana: o político, o professor, o jornalista e poeta, e o padre. São homens proeminentes

²³⁵ GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 61.

que debatem política e teologia à mesa, após o almoço. Destaca-se na fala do deputado a menção às disputas de Fausto Cardoso nos tribunais, o que referencia a história política de Sergipe nos primeiros anos pós proclamação da República.²³⁶

O político em questão foi o líder de uma revolta ocorrida em 1906 (a qual levaria o seu nome), na qual fez oposição ao governo do monsenhor Olívio Montenegro e advogou uma alternância de poder na esfera estadual. Fausto Cardoso se colocava em oposição ao pacto oligárquico consubstanciado na “política dos governadores”, pois acreditava que esse pacto dificultava a alternância de poder, sendo eleitos apenas os grupos políticos que possuíam anuência do governo central.

Essa menção pode ser uma piscadela irônica de Amando Fontes para o fato de que a revolta de 1906, embora permanecesse na memória do povo aracajuense, passados alguns anos, se tornaria tema de conversa na mesa de uma burguesia que, embora ciente da situação de extrema miséria de boa parte da população aracajuense, pouco se empenhasse no sentido de mudar esse cenário. E, por extensão, o esvaziamento do caráter contestador da Revolução Fausto Cardoso funciona na narrativa como um índice da frustração posterior que se verificará no desfecho do movimento grevista, com a repressão exercida pelo Estado sobre os trabalhadores que politicamente haviam reivindicado melhores condições de trabalho.

A menção a Fausto Cardoso é importante porque demonstra ser a narrativa de Amando Fontes pautada em dados concretos, provenientes da realidade de sua época. A passagem faz emergir o distanciamento entre as reais necessidades dos menos afortunados e os temas que permeiam as conversas da elite política e intelectual de Aracaju e em extensão, do Brasil. Nesses termos, a fala de Dr. Barros após o pedido de Caçulinha é significativa:

– É triste! É uma coisa dolorosa! ... Por mais que me digam que a vida é isso mesmo e que por todo o sempre existirão os nababos e os mendigos, nunca hei de me conformar... Não sei... Mas essas humildes misérias que nos cercam, tão pequeninas, às vezes, que nem as pressentimos, têm o dom de comover-me fundamente. Falem-me em grandes tragédias – populações inteiras devastadas pela fome, exércitos que a guerra trucidou – e isso me choca muito menos do que um simples fato como esse...²³⁷

²³⁶ Em 1906, houve uma revolta em que os opositoristas tencionavam substituir a facção que detinha o poder e assumir o controle do governo estadual. Esse movimento revoltoso foi marcado pela intervenção do governo federal no Estado, pela repercussão que alcançou no país e por um desfecho que resultou nos assassinatos do deputado federal Fausto Cardoso e do senador Olímpio Montenegro – os dois principais políticos sergipanos na época. Ver: PRADO, Giliard da Silva. “Uma história da memória: as comemorações das mortes de Fausto Cardoso e Olívio Montenegro”. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, Fortaleza. Fortaleza: Anpuh, 2009.

²³⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 89.

Na sequência, a fala do deputado federal completa o raciocínio do advogado e enumera a ausência de uma legislação que contemplasse as reais necessidades do operariado: “– Tudo falta de uma legislação sábia e adequada. Muito menor, em verdade, seria o sofrimento dos humildes, se tivéssemos leis de salários mínimos, de seguros operários, e outras conquistas plenamente razoáveis.”²³⁸

Verifica-se assim, o diálogo com questões trabalhistas caras aos debates políticos da década de 1930. Quando se pretende analisar o papel do poder público, do empresariado e dos operários na configuração das leis trabalhistas, inevitavelmente é preciso considerar em que medida a questão social já esboçada na Primeira República iria ganhar um contorno mais definido nos anos trinta. A fala do deputado à mesa do Dr. Barros explicita demandas relacionadas à crescente industrialização do país, que a promoção de novas leis buscava solucionar. Vale citar a análise de Marco Antonio de Oliveira, para que seja possível traçar um paralelo com o romance:

Nos últimos anos da I República já eram claros os vínculos entre os problemas relativos ao mundo do trabalho e o desenvolvimento urbano-industrial do país e já haviam se explicitado os temas fundamentais que na Revolução de 30 passariam a merecer atenção redobrada por parte do Estado e iriam redundar em um esforço sistemático de regulamentação do trabalho no Brasil.²³⁹

O debate entre os homens à casa de Dr. Barros avança e o jornalista afirma terem os demais presentes tomado emprestado “ideias carbonárias e anarquistas”, uma crítica velada ao discurso que ali se estabelecera em defesa das classes menos afortunadas. O jornalista postula ainda uma pergunta que expressa a inércia da elite intelectual e financeira de Aracaju, e por extensão, do Brasil: “[...] Uns, exploram por interesse e inconsciência; outros, calam, por falta de sinceridade e coragem! *De quem esperar o remédio, então?*”²⁴⁰

A passagem na casa de Dr. Barros revela o abismo existente entre as classes sociais em um país que aspira à modernização, mas deseja manter intacta uma estrutura social desigual e excludente. Os mais afortunados estão totalmente alheios às reais necessidades dos que se encontram no estrato mais baixo da sociedade. Esse aspecto é evidenciado na resposta que o próprio jornalista começa a esboçar: “Cada vez mais me convenço: – *Ou o pobre faz justiça por suas próprias mãos, ou há de viver escravo eternamente.*”²⁴¹.

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ OLIVEIRA, Marco Antonio de. “Política trabalhista e relações de trabalho no Brasil da era Vargas ao Governo FHC”. 2002. Tese (Doutorado em Economia) - Instituto de Economia, Unicamp, Campinas, 2002. p. 11.

²⁴⁰ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 90. (grifo nosso).

²⁴¹ *Idem* (grifo nosso).

A resposta é ao mesmo tempo porta-voz da denúncia e enunciação de uma possibilidade longínqua de revolução. Em uma sociedade cuja burguesia depende da mão de obra dos mais pobres e a política do favor se faz presente nas relações de trabalho, como a elite se posicionaria, caso houvesse uma reação que colocasse em risco todos os privilégios até então por ela usufruídos?

Na visão do jornalista, aos menos favorecidos restaria apenas o ato individual, desarticulado, portanto, de um sentido coletivo. Aqui, mais uma vez, Amando Fontes, ressalta o realismo do enredo, ao denunciar o enfraquecimento de uma possível colisão entre esses dois mundos, reforçada posteriormente via frustração do movimento grevista e deportação de Pedro. A fala emblemática do jornalista à mesa estabelece diálogo com a postura do padre, que recita a *Rerum Novarum* e põe fim à discussão. Assim, se o espaço entre os mais abastados e os desassistidos é denunciado, a mudança efetiva desse estado de coisas, na visão de Amando Fontes, não era viável, ao menos no contexto que ali se esboçara.²⁴²

²⁴² “Significado da *Rerum Novarum*: sobre a condição dos operários (em latim *Rerum Novarum* significa "Das Coisas Novas") é uma encíclica escrita pelo Papa Leão XIII a 15 de Maio de 1891. Era uma carta aberta a todos os bispos, debatendo as condições das classes trabalhadoras. A encíclica trata de questões levantadas durante a revolução industrial e as sociedades democráticas no final do século XIX. Leão XIII apoiava o direito dos trabalhadores formarem sindicatos, mas rejeitava o socialismo e defendia os direitos à propriedade privada.”. Disponível em: http://www.jurassicos.com.br/leao_XIII/rerum_novarum.html. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

5. “A VIDA MERA DAS OBSCURAS”

[...]
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
– Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
“a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.

Cora Coralina²⁴³

Os Corumbas é um romance, cuja construção das personagens femininas problematiza, entre outras questões, o estatuto do corpo.

Assim, pode-se pensar o corpo de Sá Josefa, cujo envelhecimento precoce aponta para a continuidade de um ciclo de exploração ao qual está submetida a mulher sertaneja, tanto no meio rural, quanto no meio urbano.

Em Bela temos o corpo frágil e permanentemente doente, portanto incapacitado para o trabalho na esfera industrial de Aracaju. Trata-se de um corpo debilitado sob o qual recai a política do favor, no atendimento caridoso, porém interesseiro, que o médico assistente da tecelagem, destina a uma família pobre e sem recursos.

²⁴³ CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Prefácio: J.B. Martins Ramos. Apresentação de Oswaldo Marques, Lena Castello Branco Ferreira e Sílvio Alessandro Monteiro de Castro. Global Editora: São Paulo, 2012. [Edição digital].

Por meio da personagem Rosenda, emerge na narrativa a estigmatização de um corpo feminino com traços negros. Nela, a questão racial tem conotação negativa e contribui para sua vulnerabilidade em relação às investidas de um cabo do exército, pelo qual se enamora. A autoimagem negativa somada à percepção das péssimas condições de trabalho e da miserabilidade de sua família, a fazem considerar, na relação com este homem, a possibilidade de uma vida melhor.

Em Albertina, a questão racial também tem proeminência, no entanto, sua caracterização é negativa de um modo diferenciado da que ocorre na construção de Rosenda. A objetificação de seu corpo revela um imaginário sobre a mulher mulata, tanto no contexto interno da tecelagem, quanto nos espaços públicos, nos quais é assediada. Trata-se da mulher mais erotizada da narrativa, que embora se oponha ao assédio no ambiente de trabalho praticado por um contramestre (superior imediato), cede às investidas de um homem mais velho e financeiramente mais afortunado, ao entrever a possibilidade de uma vida materialmente confortável, fato que não se confirma no desenvolvimento do enredo, uma vez que será abandonada e cederá à prostituição. Assim como a irmã que a precedeu, inaugurando o meretrício na família, o desfecho de Albertina reforça o destino, de certo modo trágico, das jovens, sempre marginalizadas em decorrência do sexo.

Por último, o estatuto do corpo adquire uma complexidade maior na construção de Caçulinha: de normalista a operária da tecelagem, a mais graciosa e instruída das irmãs, terminará por se tornar “concubina” de um “chefe político” de Aracaju. Trata-se da personagem mais desenvolvida da narrativa, já que o autor cria a expectativa de um idílio amoroso feliz que se frustrará no desfecho da trama, pois às Corumbas estão vetadas quaisquer possibilidades de êxito via matrimônio.

5.1 Sá Josefa: família e moralidade

Sá Josefa é a primeira personagem feminina a ter destaque na trama. Trata-se de uma personagem secundária, apresentada em sumário, assim como todas as outras mulheres do romance. A matriarca da família Corumba é inicialmente descrita como “a flor da casa”, “desenvolta rapariga, meio loira, os olhos claros e fulgentes”. Ela é a jovem que na festa de São José carrega a imagem do padroeiro nos braços e que não demora a encantar-se pelo gaiteiro, cujos olhos a veem “tão bela, vestida de novo, os cabelos em trança”.

A primeira iconografia feminina de *Os Corumbas* é associada à castidade, ao ideal romântico da mulher “pura”. Nessa atmosfera de exercício da fé, o autor constrói a aproximação

entre Geraldo e a filha de João Piancó. A moral do sertão, que contrasta com a da cidade, dialoga com essa abordagem um tanto romantizada no início da narrativa, reforçada pela descrição da personagem.

No cortejo ao padroeiro S. José, Geraldo se aproxima “ombro a ombro com Josefa” e, vencendo a “natural timidez”, aborda a jovem. Trata-se de uma sociabilidade pautada por uma crença compartilhada e pelos costumes do sertão que seguem alguns protocolos. Foi nesse dia, quando ao ver Josefa: “amou (-a) por toda a vida”²⁴⁴. A corte de Geraldo à moça continua por vários fins de semana, e após um ano ocorre o enlace do casal. O casamento então é afirmado de forma elíptica: “[...] Voltou no outro domingo, voltou muitas vezes. Ao fim de dois anos se casavam.”²⁴⁵

Essa idealização romântica, no entanto, se esvai na segunda parte do romance, com tom mais realista. Temos a seca de 1905, que traz um contraponto às celebrações do início da narrativa e os “dias melhores ansiados” não se efetivam:

Geraldo, a esse tempo, tinha já três filhos. Lutou contra a miséria o quanto pode. Josefa o ajudava dia e noite.

Mas tiveram de desanimar, como outros tantos. Perceberam que só lhes restava o recurso de desertar, fugir para sempre daquele torrão maldito.

[...]Destino certo não levavam. A Cotinguiba, o vale rico do Japatuba, qualquer lugar onde houvesse água e onde não se morresse de fome... Foram andando, foram andando...²⁴⁶

A seca que tudo assola e a vida de privações a que Sá Josefa é submetida são descritas posteriormente, no contexto da cidade, como contraponto à juventude no contexto do sertão:

Alta e magra. O rosto, com alguns sulcos profundos, era de uma palidez embaçada. Costumava dizer que “tinha ficado assim depois das febres”.

Do que fora, na sua mocidade, sobreviviam apenas poucos traços: os grandes olhos azuis, hoje sem brilho; o nariz curto e afilado; duas carreiras de ótimos dentes, esverdeados pelo abandono em que andavam, mas bem conformados e certos. Tudo o mais se arruinara à vida de trabalhos que levava.²⁴⁷

A descrição do corpo se faz de início com frases nominativas (“alta e magra”, “o rosto com alguns sulcos profundos...”), nelas se salientam que as marcas físicas são produtos da rotina de duro trabalho que ela admite textualmente (“costumava dizer que”). De modo objetivo, o autor reafirma os efeitos deletérios da miserabilidade: “tudo o mais se arruinara à

²⁴⁴ *Idem*, p. 08.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ *Idem*.

²⁴⁷ *Idem*, p. 14.

vida de trabalhos que levava”. Apesar de um aparente distanciamento, a adjetivação e a escolha de verbos apontam para uma simpatia em relação a Josefa. Tal economia descritiva constitui um traço importante do estilo literário de Amando Fontes, menos “colorido” que o de Jorge Amado, contudo, bastante distinto da objetividade “seca” de Graciliano Ramos.

A jornada árdua não garante as condições mínimas de sustento da família. O casal migra, e no período em que vive no Engenho da Ribeira, um filho pequenino morre, vítima de sezões. A morte acompanha, portanto, a trajetória de *Os Corumbas*, através da “maleita”, como se denominava popularmente a malária nesse período. Logo de início, o engenho é local de morte, e a narrativa, de forma sucinta, denuncia as péssimas condições de saúde que acarretam mortalidade infantil no Nordeste, posto que o falecimento ocorra por conta de uma febre não tratada.

Sá Josefa é a mãe sertaneja que, ao lamentar a perda de um filho, salienta um imaginário sobre o feminino no sertão, pautado pela inferioridade: os pais reclamavam aos céus o fato de terem apenas filhas mulheres. A morte de um filho homem contrasta com a “verdadeira calamidade – e a cada momento o repetiam – o fato de a Providência lhes haver enchido a casa de mulheres. Por que estas, em verdade, pouco poderiam ajudá-los na rude labuta do campo”. Essa afirmação, no entanto, é contraditória, quando analisamos a descrição do trabalho no campo realizado pelas mulheres da família:

Todos da família trabalhavam. Uma das raparigas chegava a fazer quatro mil réis por semana, como botadeira de cana na moenda. A mais velha se ocupava em ralar a mandioca de todos os roceiros do lugar, recebendo, como paga, entre dez a quinze litros da farinha preparada. O rapaz, que exercera já uma meia dúzia de empregos, servia agora como auxiliar do maquinista do Engenho. Até as duas menores sempre faziam alguma coisa, ajudando em casa ou na roça.²⁴⁸

Em contraste com Sá Josefa, temos Geraldo, que hesita e silencia em relação a todas as sugestões da esposa, posteriormente as acatando. Ainda que se faça presente na figura do pai da família o medo por sentir-se “bastante velho para mudar de vida e de lugar”, é inegável que as mulheres Corumbas são mais propositivas do que as figuras masculinas, em clara oposição inicial ao feminino concebido como calamidade.

O caráter estratégico da personagem Josefa se faz presente nas conversas com Geraldo, nas quais sugere tanto a partida para o engenho, no contexto de devastação da seca, quanto a migração para Aracaju, no início do romance. É ela que fomenta a saída do sertão, ao enviar uma carta ao seu irmão, mestre Almerindo, checando a possibilidade de emprego na cidade.

²⁴⁸ *Idem*, p. 09.

Trata-se da mulher que entende residir no contexto urbano a única possibilidade de ascensão da família, fato explicado pela sua felicidade com o aumento dos proventos de Pedro, o que, em seus sonhos, implicaria a possibilidade futura de aquisição de uma casa.

Estratégico também é o modo como administra os poucos recursos financeiros da família (uma das atividades que exerce dentro do que podemos entender como trabalho doméstico), como também o modo que convence Albertina a retomar o trabalho na tecelagem após o assédio do contramestre:

– Vocês não estão me entendendo bem. Pois então eu vou querer que as minhas filhas se percam no mundo? Não. O que eu quero é fazer as coisas direitinho, sem proa levantada, sem pressa... Se Albertina sair de lá agora, nós vamos passar necessidades, com esse tempo medonho, em que tudo se vende pela hora da morte [...]²⁴⁹

Josefa se caracteriza por ser guardiã dos costumes e valores do campo, o que faz com que, quando na cidade, desaprove mudanças comportamentais nas filhas. Se no sertão, as festas, para além dos momentos de descanso e dispersão, serviam ao conagraçamento religioso propício a se constituir novos enlaces familiares (como a ela sucedera), na cidade, destituídos de sacralidade, causavam-lhe apreensão, como é pontuado no discurso endereçado às filhas:

– Eu sempre fui a que sou hoje. Vocês, sim, é que mudaram ... Quando a gente morava na Ribeira, não havia passeios toda noite, nem amiguinhas, nem namoros. Mas, lá, vocês eram tementes. Aqui, é que engrossaram o pescoço. Fazem o que bem dá na veneta, andam acima e abaixo pelo mundo, como bois soltos no pasto, e depois, pai e mãe que se calem... Ah! Quanto eu me arrependo de ter deixado o meu Engenho! ... Foi aqui que vocês deram pra reclamar do trabalho, se lastimando a cada passo e cada hora. Mas eu sei por que é isso. É por que o tempo é pouco pra tratar de vestidinhos, de sapatos, e mais isso e mais aquilo! Agora, querem viver que nem umas bonecas, de laçarote no cabelo e cara lambuzada de pintura.²⁵⁰

O impacto da mudança de território se reflete na descentralização da família no contexto urbano. Nesse sentido, a cidade não é concebida como um espaço de fortalecimento dos vínculos familiares, mas de desagregação, haja vista a ruptura sinalizada no questionamento das filhas a respeito da autoridade dos pais (“e depois, pai e mãe que se calem”) e no desejo por uma maior autonomia “engrossaram o pescoço”, que recrudesce com o consumo de objetos considerados supérfluos pela mãe.

O cultivo da vaidade assinalaria uma nova ameaça (que termina por se concretizar) a explicitação de uma sexualidade feminina atraente aos homens desterritorializados: Cabo

²⁴⁹ *Idem*, p. 26.

²⁵⁰ *Idem*, p. 37.

Inácio, originário de Pernambuco, conhece Rosenda após desembarcar em Aracaju por conta de doença grave; sargento Zeca, se apartara da família por conta de envolvimento amoroso não aprovado pelos pais; e por último, Dr. Fontoura, sobre o qual não há menção a qualquer vínculo familiar. Curioso notar que nessa passagem se insere um pressuposto moralista que pode conferir peso à ideia de “quedada”, recorrente no romance.

Dentro da ordem da cidade, Josefa entende que é preciso alguns cuidados no sentido de manter a reputação das filhas, principalmente depois que Rosenda foge com o Cabo Inácio e vem a se prostituir. Há o receio de que a mácula de uma filha possa se estender às demais, o que reafirma uma visão fatalista da existência, calcada numa “sina” que persiste em se repetir.

Se no sertão há maior proximidade entre as famílias, – conforme se evidencia na festa em homenagem à São José, na casa de Piancó, anfitrião zeloso de convidados “de todos os lados”, – na cidade, embora haja maior distanciamento entre os habitantes, a mesma dinâmica de “cuidar da vida do outro” está presente. Nesse sentido, Sá Maria Pirambu se destaca, ela não apenas personifica a típica “mexeriqueira” maledicente, como em sua persecutória vigilância ao comportamento alheio, faz-se porta-voz de uma moralidade arcaica que persiste no contexto modernizador da cidade fabril. Vizinha da família Corumba, Pirambu se constitui também uma espécie de “negativo” de Sá Josefa, já que representa uma reversão da matriarca Corumba, seu contraponto – mesmo como mãe – se considerado o modo cioso e afetuoso daquela em relação às filhas e à sua família como um todo.

Pirambu é a “bisbilhoteira maldizente” cuja ação característica é perambular pela cidade à procura de informações sobre casos de adultério e outras transgressões. Sua família se restringe à filha Clarinha e ao “filho mais velho” (não nomeado), residente no Rio de Janeiro, e que lhe envia proventos. Trata-se, provavelmente, de uma mulher viúva, embora não haja referência a tal condição, inferindo-se isso pelo modo como julga matrimônios alheios, improvável se fosse mãe solteira ou descasada. Tal desagregação familiar serve também de contraponto a Sá Josefa, cuja centralidade da existência está na manutenção do núcleo familiar.

Para além da desagregação da família de Pirambu, destaca-se a relação pouco afetiva da matriarca com a filha Clarinha. Se a carestia compartilhada entre os Corumbas é caracterizada por uma interdependência tanto afetiva quanto econômica, em Pirambu, observa-se não só um caráter meramente utilitário em relação à filha, mas também de perversidade. Isso se evidencia no modo como, com a desculpa de “trazer a filha no cabresto”, emprega-a na tecelagem, a despeito de sua pouca idade e saúde frágil. Observa-se, assim, um cruel processo de exploração de Clarinha, bem demarcado na passagem do texto quando, a caminho da tecelagem, a menina, ao cair numa poça de lama, teme a repressão violenta da mãe no retorno a casa.

O real interesse monetário de Pirambu, quanto ao trabalho da filha, é mascarado pelo pretexto de zelar por sua “virtude” ante o comportamento degradado de moças destituídas do “rigor vigilante das mães”. Por meio dessa personagem, Amando Fontes sutilmente aponta para o uso, no seio de uma sociedade conservadora, de um discurso moral que, na microdinâmica das relações familiares, justifica a exploração do corpo, da força de trabalho e do servilismo da mulher: traços invisibilizados, pois eclipsados pelo afeto.

Desenraizada na cidade, um espaço que não domina e que a todo tempo é fonte de tensão e angústia, Sá Josefa aproxima-se de Pirambu, ou esta o faz, elegendo-a como ouvinte. Se Sá Josefa não a rechaça, já que reconhece nesta sua oblíqua maledicência, não o faz por medo de terminar, ela própria e suas filhas, vítimas da difamação da “língua viperina” de Pirambu.

As falas de Pirambu a Josefa explicitam a moralidade de Aracaju – e também de todo o Brasil arcaico – nos anos trinta: conservadora, patriarcal, cristã, profundamente preconceituosa e socialmente excludente. O foco das conversas ora é o adultério, ora o intercuro sexual das moças fora do casamento. A perda da virgindade é o grande tabu nesta sociedade em que o casamento equivale à sagração das vidas comezinhas. Nesse sentido, o matrimônio não representa em si a consolidação oficial de uma conexão de afetos, ele é “estandarte” a ser ostentado em praça pública numa apoteose que consagra pai e mãe e que legitima toda “labuta” empreendida na criação das filhas.

Os diálogos entre as senhoras têm por tema a sedução de mulheres jovens (exercida quase sempre por homens com maior poder aquisitivo ou socialmente destacados), casos de adultério, insinuação de concubinato e, o extremo da queda, a prostituição. Exemplo disso é ambígua relação entre a operária Marocas que, no julgamento de Pirambu, seria privilegiada pelo patrão, e do rapto (ou fuga) de Rosita, de catorze anos, pelo velho boticário. Sá Josefa “ouve sem interesse” de início, mas termina por pedir mais informações, quando estabelece comparações entre tais destinos e o envolvimento da filha Rosenda e o cabo Inácio. Mais que repreender a filha, ela a espanca, o que contribui na fuga de Rosenda com o militar.

Pirambu, como uma ave de mau agouro, constantemente antecipa o que virá a ocorrer no destino das filhas Corumbas. Como uma ave de rapina, alimenta-se da derrota de mulheres, cujas existências pouco se diferenciam da sua própria. Seu desfecho será, paradoxalmente, a derrocada moral da filha, com humilhação pública (na delegacia); posto que Clarinha se envolverá com múltiplos amantes, terminando por fugir de casa para se “amancebar” ou “se prostituir”.

Ciente da derrocada da filha de Pirambu e de outras jovens operárias, a matriarca da família Corumba concebe a cidade como espaço vicioso e, em um dos momentos mais

significativos da condição feminina no romance, intervém a favor da filha sobre a qual havia depositado a esperança de amparo na velhice. Na delegacia da cidade, após o defloramento da filha normalista, pede desesperadamente para que chefe de polícia consiga reparação para Caçulinha:

– Inhor sim, seu doutor... Ela já contou tudo como foi ao Delegado... Pobre de minha filha! ... Não repare, seu Doutor... Ela não responde, não é por mal. Desde que subiu pra qui pra cima não disse mais uma nem duas... Parece que está dormindo em pé.

Entreparou por um minuto e logo prosseguiu, levantando as mãos e os olhos para o alto:

– Oh! Minha Nossa Senhora do Socorro! Foi tudo obra daquele miserável! ... Me dê a sua proteção, Seu Dr. Chefe... Obrigue ele a se casar com minha filha...²⁵¹

Na fala pontuada por pausas, o apequenamento de uma mulher sertaneja diante de um representante do Estado, para o qual se direciona buscando estabelecer uma referência respeitosa, enfatizada na repetição da palavra “doutor”, significativa da importância de um chefe de polícia naquele contexto. Seu repertório linguístico demonstra a distância simbólica e a deferência do sertanejo em relação aos “homens da lei”. Esse distanciamento lexical pode remeter a *Vidas Secas*, cuja elaboração é mais sofisticada, no momento em que Fabiano não compreende o significado das palavras, na ocasião de seu encarceramento, provocada pelo “soldado amarelo”.

A cena expressa, no contexto da cidade, uma exigência do mundo campesino e é significativa da condição de mãe e de pobre de Josefa, cuja solidão e desespero são agravados, à medida que intervém pela filha, sem poder contar com a presença e o apoio de outro membro da família. Além de ser uma passagem elucidativa da relação “mãe e filha”, o pedido de reparação é emblemático da condição feminina ultrajada e, nele, o estatuto do corpo se evidencia. Os representantes do Estado que ali se encontravam (entre eles um dos legistas que realizara o exame ginecológico), em conversa privada, ressaltam a beleza corporal da jovem que ali havia se dirigido em busca de amparo judicial.

Além da indiscrição, a considerar o contexto no qual a conversa ocorre, a passagem revela ser a delegacia um ambiente majoritariamente masculino, fato percebido pela mãe com constrangimento: “A velha saudou a todos com a cabeça, olhando espantada para os lados.”²⁵² Nos anos trinta, em uma delegacia de polícia de uma pequena cidade do Nordeste brasileiro, em vias de modernização, a justiça não se mostra acessível para as classes mais pobres. Ao

²⁵¹ *Idem*, p. 161.

²⁵² *Idem*.

perceber a ineficácia de seu pedido, Josefa se desespera:

Agora, tinha a voz estrangulada. As lágrimas lhe escorriam face abaixo e entravam, gota a gota, pela boca. Porém ela arrebatada pela dor, nem no sentia.

Aproximava-se ora de um, ora de outro. Esteve junto do Promotor, em dado instante. Disse-lhe qualquer coisa. Tão gaguejada, porém não se pode entender. Voltou-se em seguida, para Gustavo de Oliveira. E, passando as mãos pela cabeça, numa gesticulação desordenada, implorou:

– O senhor também pode ajudar. Tenha pena da gente! Proteja quem é pobre, Seu Dr. ... Não deixe minha filha se perder por essa forma.²⁵³

A súplica de Josefa é quase um pedido de desculpas pelo constrangimento da filha (“Ela não responde, não é por mal”) e diante da indiferença do Estado, a personagem recorre à sua religiosidade (“Minha Nossa Senhora do Socorro!”), em uma dinâmica semelhante à dos sertanejos, que no início do romance, apelam à Divina Providência, por conta da escassez das chuvas. Trata-se, portanto, da lógica do velho mundo.

A passagem se encerra com uma promessa feita à mãe pelo chefe político de intervir em favor de Caçulinha, o que não se efetiva, posto que na Aracaju dos anos trinta, e em todo o Nordeste, o sistema jurídico era mais condescendente com homens oriundos de famílias de prestígio financeiro ou político, como o é a família do sargento Zeca; a Caçulinha resta a difamação pública e o afastamento da esfera de trabalho, o que culmina em seu concubinato.

Embora Sá Josefa seja fortemente figurada pelo sofrimento, fruto da falta de meios políticos para efetivar qualquer mudança (reforçada no pedido de reparação), trata-se de uma personagem que se humaniza mais à medida que ocorre a decadência das filhas.

No último capítulo do romance, a passagem em que Josefa, prestes a retornar ao Engenho da Ribeira, procura Caçulinha, é uma das mais dramáticas de sua trajetória, e do romance. A entrada da matriarca na casa da filha expressa certo constrangimento (“No meio da sala estacou, olhando para todos os cantos”²⁵⁴), uma vez que o ambiente mais luxuoso da moradia de Caçulinha (ressaltado pela presença de um grande espelho em frente ao guarda-roupa) difere da habitação miserável da família no início da narrativa. O encontro é pautado por pela resignação de Josefa:

– A gente vai voltar lá pra Ribeira...
– Pra Ribeira? Não mãe, não façam isso! Fazer lá, o quê?
– Sei... Qualquer coisa... Morrer no nosso canto... É seu pai que quer ir... Desde que aconteceu a desgraça, vive falando nisso. E agora, encasquetou. Ou vai, ou diz por que não vai. Nunca via aquela criatura daquele jeito... Ontem chegou a dizer que

²⁵³ *Idem.* p. 161 – 162.

²⁵⁴ *Idem.* p. 167.

A notícia da partida do casal é acompanhada de uma fala que reafirma o imaginário de Josefa sobre a prostituição, no emprego da palavra “desgraça”. O teor fatalista reside no comércio do corpo feminino, posto que para a matriarca, a prostituição é concebida como fruto do “revés da fortuna”, da “desdita”, da “perda das boas graças” que se abatera sobre suas filhas. O tom de resignação na fala da personagem é reafirmado em sua indiferença quanto às ações futuras (“qualquer coisa... morrer no nosso canto”) e na “espera” da morte no local de origem, como o fim de uma trajetória cíclica de desolação.

O encontro se encerra com a aceitação da ajuda financeira, o que a mãe faz constrangida, por conta da origem abjeta do dinheiro: “como se a vista daquela nota a envergonhasse, Sá Josefa a colocou rapidamente no seio, entre a pele e a camisa, e logo se levantou para sair”²⁵⁶. Antes de partir, em um último gesto de atenção à outra filha, também prostituída, Josefa pede que Caçulinha procure Albertina e nela dê um abraço em seu nome.

A afetuosidade em relação às filhas estigmatizadas e afastadas do convívio familiar constitui um traço de humanização da personagem. Se, em um primeiro momento, o tom naturalista se impôs na exacerbação de seu senso prático e de sua postura enérgica em relação às filhas - por vezes violenta - o desfecho de sua trajetória traz outros “matizes” para pensar essa mulher sertaneja.

Josefa é a personagem, cujo senso prático e estratégico, no início da narrativa, orienta as ações da família e determina o modo como os demais membros deverão agir. É a mãe que, no contexto rural sonha um futuro promissor, mas que no ambiente urbano presencia a derrocada sequencial de cada um dos filhos.

É a mulher cujo corpo sertanejo transita em dois contextos distintos, no quais o fatalismo do romance de Amando Fontes emerge. A fatalidade apreendida no romance não se restringe ao naturalismo, pois a trajetória de Sá Josefa é marcada pela inconsistência do projeto político do Brasil nos anos trinta.

Embora possa ser pensada como personagem tipo, considerando a invariância de suas características, Sá Josefa atinge maior complexidade à medida que se empenha por manter a coesão familiar. Seus esforços, no entanto, mostram-se infrutíferos, posto que a ordem do capital e a degeneração no meio urbano se impõe, impossibilitando qualquer possibilidade de ascensão das classes mais pobres, e de modo mais agudo, das mulheres inseridas em um

²⁵⁵ *Idem*, p. 168.

²⁵⁶ *Idem*.

processo modernizador e, ao mesmo tempo, arcaico.

5.2 Bela: doença e favor

– Até tu, grismela? Essa coisinha está magra é de ruim que é... Esse diabo!²⁵⁷

É no contexto de uma brincadeira entre as filhas da família Corumba que a personagem Bela é apresentada pela irmã Rosenda. A ênfase recai em sua magreza, assim como o faz o narrador que, de modo sumário, elenca as características que serão determinantes na trajetória dessa personagem: “[...] palidazinha e raquítica, sempre atacada de doenças”²⁵⁸. A primeira menção a Bela precede a queixa de Rosenda quanto ao sustento das irmãs mais novas:

Ao lado de uma cabo-verde espigada e magríssima – os ossos salientes sob a pele luzidia – a Bolo-Fofo conversava agitada, com o mau humor de costume. Queixava-se da vida: “Estava ganhando um quase-nada. Sete mil-réis por semana! Um horror! Nem podia comprar um sapato melhor, um vestidinho mais assim ... Também dava tudo à mãe, para cevar duas preguiçosinhas que tinha em casa, com folias de ir pra escola...”²⁵⁹

O termo “cevar” cujo campo semântico compreende “nutrição” expressa uma crítica contundente da irmã mais velha ao que considera injusto: seu trabalho repetitivo, sem expectativas de ascensão, garante a sobrevivência das irmãs mais novas, cujo ócio é reiterado pelo emprego da expressão “com folias de ir pra escola” e do adjetivo “preguiçosinhas”. No entanto, essa diferenciação entre as irmãs não se sustentará no enredo, pois todas as Corumbas, com exceção de Josefa, serão empregadas nas tecelagens da cidade.

No retrato doméstico das relações familiares, as ações de Bela acontecem quase simultaneamente às ações de Caçulinha. No início da segunda parte do romance, no contexto urbano, o autor elabora uma espécie de síntese no desenvolvimento da trajetória das filhas mais novas, que se encontram em idade escolar, portanto não inseridas na esfera do trabalho. De modo diverso, sobre Rosenda e Albertina recaem as atenções do autor, que lhes dedica capítulos inteiros, em uma ordem cronológica de acontecimentos. Em uma escrita que podemos denominar “econômica”, Amando Fontes não elabora um retrato mais aprofundado de Bela, apenas elenca quais fatos serão determinantes para que, involuntariamente, a decadência de seu corpo, contribua ou ecoe a derrocada de suas irmãs.

²⁵⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, p. 17.

²⁵⁸ *Idem*, p. 18.

²⁵⁹ *Idem*, p. 20.

A trajetória de Bela reflete limitações de ordem corporal e espacial. Suas ações estão restritas à casa da família e, embora sua inserção no ambiente escolar seja mencionada, (assim como a de Caçulinha), não há ações que nele decorram, tampouco há qualquer passagem em que a personagem esteja inserida na fábrica, embora o trabalho na tecelagem seja mencionado. Essa predominância do ambiente doméstico funciona como uma espécie de confinamento da personagem, resultante de sua fragilidade corporal.

Ciente de suas limitações, Bela restringe-se a lamentar resignadamente sua “sina”. Salvo a ocasião em que (ciente da morte que se avizinha) expressa tristeza pela impossibilidade de contrair matrimônio, não há na narrativa menção a qualquer outro desejo, ou expressão de pensamentos de ordem diversa de sua doença.

Bela é uma personagem que contribui para o autor reafirmar o tom fatalista do enredo, posto que seu confinamento constitui um contraponto à inserção de seus irmãos em outros espaços urbanos. A limitação espacial da personagem funciona, involuntariamente, como “proteção” aos perigos a que outros membros da família estão expostos: o assédio das mulheres no ambiente fabril e adjacências e a inserção de Pedro no movimento operário, cuja consequência é sua prisão e exílio. Desse modo, por meio de Bela, o autor reforça a tese da cidade como local de desagregação e decadência. Trata-se da “exceção que confirma a regra”: sua morte precoce confere um desfecho diverso daquele de seus irmãos e no tocante à especificidade feminina, é a filha que não se “corrompe” na ordem da cidade, porque morre precocemente.

A relação “corpo doente – miserabilidade” é expressa pela maior escassez de recursos da família ocasionada pelo agravamento do estado de saúde de Bela, cujas consequências são a interrupção dos estudos de Caçulinha e a promoção, involuntária, do encontro entre Albertina e Dr. Fontoura, sendo este último fator preponderante para a decadência de Albertina.

Bela é descrita como a jovem raquítica, cuja fragilidade se anuncia desde a inserção da família no ambiente fabril. É uma vida sem modificações, acometida por várias doenças: “Vida que não se modificava era a de Bela. Uma semana melhor; outra pior. Quando não a assaltava o reumatismo, uma gripe insidiosa, perseguia.”²⁶⁰. Essa repetição de doenças reforça a concepção de “sina” a que estaria sujeita a personagem, que textualmente pontua, de modo resignado: “- Ô ... Que eu vou fazer? *É minha sina*. Parece que eu só nasci pra padecer... O senhor repare: desde pequena que a doenceira não me larga...”²⁶¹

²⁶⁰ *Idem*, p. 54.

²⁶¹ *Idem*, p. 77 (grifo nosso).

A reiteração da palavra “sina” expressa o fracasso político da inserção das classes pobres no contexto de industrialização nas primeiras décadas do século XX no Brasil. O agravamento do estado de saúde de Bela é fruto do tratamento inadequado que recebera somado às péssimas condições de alimentação e moradia da família, que culminam na impossibilidade de emancipação da personagem.

O teor naturalista e realista na construção de Bela é ressaltado na descrição que Amando Fontes elabora sobre os efeitos deletérios da doença no corpo da personagem: “Estava acordada, encolhida sob sua coberta de baeta. Tinha o rosto magríssimo, com duas rosetas avermelhadas nos malaras. A excessiva umidade do último inverno fizera recrudescer o reumatismo articular que desde pequena a perseguia.”²⁶² Trata-se de um retrato cru da pobreza.

A degradação física da personagem (ainda criança) estabelece uma relação simétrica com o recrudesimento do reumatismo de Geraldo, descrito no romance como um homem envelhecido (assim como Josefa), pelo trabalho árduo no campo. Desse modo, as doenças que acometem os membros da família Corumba ocorrem no que podemos denominar de “dois extremos” do tempo de vida “útil” de uma pessoa, dentro do mundo do trabalho urbano: a infância e a velhice. Assim, o autor reforça a tese de que, na sociedade em processo de modernização, o trabalho exercido nas indústrias de Aracaju demanda corpos que não apresentem nenhum impedimento físico e que se encontrem em uma faixa etária menos suscetível a doenças, como ocorre com Rosenda, Albertina, Caçulinha e Pedro.

Embora fragilizada pelo seu estado de saúde, Bela interrompe seus estudos devido à pauperidade dos Corumbas, agudizada pela prisão de Pedro e pelo recrudesimento do reumatismo de Geraldo. Essa interrupção ocorre após ser consultada pelos pais sobre a sugestão de empregar-se em uma das tecelagens. O que em princípio ressalta o respeito paterno por uma possível decisão da jovem revela, no entanto, a dinâmica das relações familiares, ao mesmo tempo em que reforça a tese da cidade como desagregadora dos valores tradicionais, posto que Bela, sem hesitar, acata a sugestão. Diferentemente das irmãs mais velhas, já “contaminadas” pelos efeitos perniciosos da inserção no ambiente vicioso da fábrica, Bela se reporta aos pais de modo submisso e obediente:

Apressou-se, até, em tranquilizar os velhos pais, quando estes expressaram ao seu receio de vela novamente adoecer:

– Por mim, não! Essa tossezinha que ainda tenho não é nada. Pode ser até que passe com a lida... Vão ver como eu aguento.²⁶³

²⁶² *Idem*, p. 76 (grifos nossos).

²⁶³ *Idem*, p. 74.

Essa sequência também é demonstrativa do determinismo social que dá o tom na narrativa, se consideramos que a resignação da personagem encerra toda a impossibilidade de ascensão de sua classe social. Seus atos são condicionados por ações externas, portanto não se trata de uma escolha, e sim de uma limitação dada pelo meio e marcada pela carência.

Se inicialmente o trabalho na tecelagem constituiria uma solução para parte dos problemas financeiros da família, posteriormente o autor informa mais uma impossibilidade. Há um corte abrupto entre o final do capítulo XIV, no qual ocorre a decisão da personagem em empregar-se, e o início do capítulo XVI, com a apreensão dos pais pelo estado de saúde da filha.

Essa construção elíptica é parte da estratégia de composição de Amando Fontes: cria-se uma expectativa para logo em seguida frustrá-la, por meio de uma imposição de ordem exterior à personagem. Esse expediente ocorrera quando o autor, após descrever uma atmosfera otimista com o enlace amoroso de Geraldo e Josefa, nos surpreende com a descrição dos efeitos da seca de 1905. O esquematismo no romance reforça o caráter determinista do enredo, posto que independentemente da busca por alternativas viáveis, as limitações se impõem, de modo a frustrar qualquer possibilidade.

Embora se afaste do ambiente de trabalho, a degradação física de Bela é reiterada e torna-se mote para uma discussão entre Geraldo e Josefa, quando aquele questiona essa sobre a ausência de medicamentos para o tratamento da filha, ao que Josefa contra argumenta:

– Bonito! Que gracinha! É só ele que tem pena das filhas! Só ele é que lembra delas! ... Pois fique sabendo que eu não comprei o tal remédio porque não tive o principal! Entendeu?

E esfregava furiosamente o polegar no indicador, repetindo e repetindo:

– Não tive isso, está vendo? Não tive isso!

– Mas, mulher – contestou Geraldo –, não é por falta de oito mil-réis que a gente vai deixar uma filha se acabar... Arranjava-se...

– Pois saiba que eu quis arranjar e não pude! Essa semana o dinheiro não deu nem pra comida. Estou comprando fiado na bodega. E pra inteirar o aluguer da casa, tive de tomar emprestado ali à Do Carmo.²⁶⁴

A exasperação da mãe é acalmada pela fala de Geraldo, de que o estado da filha poderia se agravar: “pode piorar da noite para o dia, e lá se foi...”. Essa passagem funciona como uma espécie de antecipação do destino trágico da personagem, ao mesmo tempo em que ambienta a narrativa para o expediente do favor, dado que todas as outras possibilidades de adquirir medicamentos já haviam sido esgotadas.

²⁶⁴ *Idem*, p. 78.

Inicialmente, os pais cogitam procurar Dr. Barros, presidente da Associação de Caridade de Aracaju, conhecido por prestar auxílio às classes mais pobres. Na ausência deste, se dirigem ao Dr. Fontoura, médico assistente da tecelagem. Esse tipo de favor, assimétrico entre as partes que envolve, foi devidamente explicitado por Roberto Schwarz, que expôs sua perversidade, ao discorrer sobre os anos que sucedem a abolição e neles, o estabelecimento do trabalho livre:

Como o essencial do serviço era feito por escravos, o mercado de trabalho era incipiente, obrigando os homens pobres a buscar a proteção de um proprietário para tocar a vida. O proprietário, por seu lado, ficava à vontade para favorecê-los, como um senhor personalista, à antiga, a que é devida gratidão, ou para desconhecê-los, como um cidadão moderno, que não está nem aí, ou melhor, que não deve nada a ninguém. Essa assimetria vertiginosa entre as classes, em que, dependendo do capricho dos ricos, os pobres podiam ser favorecidos ou resvalar para o nada, de fato tornava a relação de favor iníqua²⁶⁵.

O Brasil que aparece em *Os Corumbas* já não é mais escravista, mas sua sociedade preserva traços desse passado. O romance apresenta uma modernidade que chega, àquela Aracaju, mas mantém traços coloniais nas relações, pautadas em alguns dos valores forjados no Brasil que se valia do trabalho escravo. Não é difícil identificar traços da lógica do favor – tal qual foi exposta por Schwarz – na relação entre a família de Bela e Dr. Fontoura, que se prontifica a prestar assistência médica, de modo a mascarar seu real interesse, uma maior aproximação com Albertina. A passagem a seguir exemplifica essa dinâmica:

Uma fama tão má cercava o nome do doutor, que as duas moças se sentiam constringidas junto dele, desejosas de retirar-se o quanto antes. Sob pretexto de que já era noite escura, recusaram.

Fontoura não se deu por conformado. Foi apanhar uma cadeira e pô-la bem ao lado de Albertina. Insistiu muito para que sentasse.

– Não doutor. É muito tarde. De outra vez a gente demora mais...

O médico examinava-a atentamente, desde os pés até a cabeça, como se estivesse a apalpar-lhe as formas com os olhos. Mirou-a por tanto tempo e de tal jeito, que ela sentiu incomodada, e pôs-se a repuxar a saia para baixo, num movimento instintivo de pudor.²⁶⁶

Na Aracaju de *Os Corumbas* os recursos financeiros são escassos, as relações de trabalho precárias, restando aos desvalidos procurarem outras saídas para suas dificuldades financeiras. Assim, o favor do médico enquadra-se no exposto acima, dado o estreito campo de possibilidades das classes mais pobres. Acrescente-se a isso a arbitrariedade das relações de apadrinhamento, pois os Corumbas não mantinham necessariamente uma relação de

²⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. “Agregados antigos e modernos”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 176.

²⁶⁶ FONTES, Amando. *Op. cit.*, p. 83.

proximidade com Dr. Barros, apenas ciência de que se tratava de um homem com certa influência política, cuja fama residia na caridade às classes mais pobres. Na impossibilidade de ajuda desse, restou apelar para outro homem influente na cidade. Cabe aqui, outra observação de Roberto Schwarz:

A troca de favores em si não tem nada de perverso. É uma relação de prestação e contraprestação em que não entra o dinheiro. Quando é decente, é das coisas boas da vida. Ela é perversa quando é muito desigual, como entre um proprietário e um desvalido, ou quando é uma cumplicidade antissocial entre ricos, para burlar a lei e levar vantagem.²⁶⁷

No caso de Fontoura, a perversidade reside na aproximação incisiva a uma mulher cuja família, humilde e sem recursos, encontrava-se em estado de vulnerabilidade social. A abordagem do médico está respaldada pelo lugar de prestígio que ocupa na sociedade retratada no romance. Trata-se, sem dúvida, de uma relação de poder exercida sobre Albertina, a partir de uma demanda de sua família, ocasionada pela fragilidade da filha adoentada.

A despeito de todos os esforços empreendidos pela família, da humilhação a que se expõe, Bela vem a falecer, reafirmando o tom fatalista do enredo. Sua morte trágica constitui um exemplo da escrita de Amando Fontes: sóbria, seca, sem artificialismos, cujo enfoque recai na inevitabilidade das desgraças que abatem a família Corumba. Em um capítulo que muito chamou a atenção dos críticos, pelo seu lirismo, publicado dias antes do lançamento oficial do romance, constituindo espécie de anúncio da obra, o sofrimento de Bela é narrado minuciosamente:

Num domingo, afinal, enquanto os outros jantavam, ela expirou, não deu um gemido, não teve um arquejo mais forte. E parecia dormir um sono calmo, a expressão doce, os olhos e os lábios entreabertos.

Assomando à porta do quarto Sá Josefa espantou-se de vê-la tão quieta. Correu junto dela. Apalpou-a, estava fria. Então, a velha chamou pelo marido:

Geraldo, vem cá ... Depressa! Vem ver uma coisa ...

E, quando ele se aproximou: – Espie. Parece que morreu ...²⁶⁸

Desse modo se encerra a trajetória de Bela. O autor não se detém diante do trágico, em uma construção que, embora tenha certa carga emotiva, faça transparecer o que fora antevisto no desenvolvimento do enredo: o fatalismo. A família, exaurida de esperanças, reage resignada diante da morte, que comparece como a saída possível. O emprego do advérbio "afinal", seguido de um estado de repouso (sono calmo) reitera a tranquilidade para Bela (sempre

²⁶⁷ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 176.

²⁶⁸ FONTES, Amando. "A morte de Bela". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, 1933

acometida de doenças), e para os demais Corumbas. Ao mesmo tempo, aponta para um utilitarismo de teor capitalista: Bela morre no domingo, dia consagrado ao descanso.

Ao incluir a prática do favor, Amando Fontes marca as assimetrias entre as classes sociais, com a conseqüente contraprestação de serviços já prevista no usufruto do corpo das moças pobres, em razão da família não ter o que barganhar, o que dar em troca. A dinâmica pré-traçada do destino não contradiz, ao contrário potencializa, a observação dos aspectos sociais, articulando naturalismo e realismo.

5.3 Traços do Naturalismo em Rosenda, Albertina e Inácio

A construção das personagens Rosenda e Albertina e a relação afetiva que estabelecem com o Cabo Inácio e Dr. Fontoura, respectivamente, são emblemáticas da condição da mulher mestiça nos anos trinta. Ambas personagens problematizam uma abordagem cientificista remanescente do Naturalismo, cuja temática de miscigenação é abordada na obra. São personagens que, ao corporificar uma negritude concebida de modo negativo, têm reduzidas suas possibilidades de inserção social.

A produção literária de Amando Fontes compreende a questão racial que, embora não seja “objeto-tema” privilegiado, expressa o cruzamento de sentidos entre classe, gênero e raça. Em *Os Corumbas*, a figuração feminina constitui uma dupla marca da condição étnica e social do país, o que por vezes acarreta a submersão da identidade mestiça a uma identidade proletária; mesmo que a esta representação não seja conferido um caráter subversivo, posto a predominância do tom fatalista do enredo.

Embora a narrativa de *Os Corumbas* expresse uma rígida polarização do mundo social – entre burgueses e proletários – a dimensão racial nas figurações de Rosenda e Albertina é inegável. Isso implica algumas escolhas de ordem política e estilística na produção literária do autor que expressam o pensamento sobre a realidade social dos anos trinta. Assim, torna-se necessário refletir sobre alguns pressupostos na construção da personagem mulata na literatura brasileira, de modo a evidenciar nos romances analisados traços remanescentes de outros períodos literários, com destaque para a herança naturalista.

A representação da mulata na literatura comparece em diversos momentos da produção nacional. Ainda que o objetivo desse estudo não seja rediscutir a vasta bibliografia produzida sobre a questão, mas salientar aspectos em sua representação, isso talvez permita um debate mais amplo sobre as mulheres nos romances de Amando Fontes.

As tentativas de definição do “caráter nacional brasileiro” fomentaram profundas reflexões (tantas vezes polêmicas) sobre a miscigenação e a natureza híbrida da cultura brasileira. Tal “formação mestiça” – mistura do colonizador português, do autóctone e do africano, – é tema central de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Embora *Os Corumbas* tenha sido publicado no mesmo ano do estudo de Freyre (1933), a construção (e ênfase) nas personagens femininas já evidenciam uma preocupação em “pensar o Brasil”, por meio da miscigenação.

Gilberto Freyre foi um dos expoentes de um discurso que, ao pensar a questão racial, problematizou a miscigenação por meio de um viés interpretativo, no qual o conceito de cultura passou a ter ênfase, em substituição ao termo “raça”.²⁶⁹ Assim, a partir da publicação de *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freyre se coloca como o grande revisor do debate que havia sido postulado por Nina Rodrigues, cuja abordagem refletia a imbricação de interesses no controle e disciplinamento social, camuflados na importância da eugenia e do sanitarismo, presentes nos discursos médico e jurídico. Desse modo, o que em Nina aparecia como um desafio, a demandar um esforço de superação pelo bem do interesse nacional, reaparece em Freyre como aculturação e miscigenação.²⁷⁰

A mestiçagem foi postulada como elemento de integração do país em um contexto modernizante, ainda que essa caracterização fosse subordinada ao ideal europeu²⁷¹. Se em Nina Rodrigues o cientificismo reiterava estereótipos com base no critério “raça”, em Gilberto Freyre as diferenças raciais deveriam ser compreendidas por meio do contato entre as culturas.

Em *Casa-Grande & Senzala*, o que poderia ser denominado como um mergulho do autor em suas memórias faz emergir a formação patriarcal e escravista da sociedade brasileira. A obra elabora a descrição do contato e das trocas entre grupos raciais inseridos em uma sociedade escravista. No entanto, tais reflexões, pautadas no conceito de cultura, adotam uma perspectiva que naturaliza os antagonismos nas relações entre senhores e escravos.

Se por um lado a obra do sociólogo inovou ao reconhecer a contribuição da cultura negra na formação do Brasil, por outro, reiterou as proposições de Nina Rodrigues sobre a superioridade europeia. Gilberto Freyre justificou em certa medida a violência do colonizador que aqui chegara, quando afirmou haver na formação do português certa vocação para a licenciosidade, o que implicaria em uma sexualidade exacerbada. Esse traço hereditário, de

²⁶⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

²⁷⁰ Ver: CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. 2. ed. rev. Bragança Paulista: FAPESP/EDUSF, 2001.

²⁷¹ *Idem*.

caráter libidinoso, se faria presente nas interações do senhor do engenho e seus escravos e em certa medida justificaria a violência dos tempos coloniais retratada em *Casa-Grande & Senzala*. Ao mesmo tempo essa violência reiteraria determinados estereótipos em relação ao corpo mulato.²⁷²

Se hoje o dito popular “A negra no fogão, a mulata na cama e a branca no altar” desvenda-se uma expressão racista e sexista, na memória dos nossos tempos coloniais, apresentava-se como verdade²⁷³. Assim, sentenciava à mulher a um destino incontestemente simplesmente com base na cor de sua pele. Sentencioso, o veredito que o provérbio abarca, fomentaria estereótipos femininos que, mesmo os autores mais progressistas, pela força do imaginário popular, terminariam por projetar em suas obras.

Os estereótipos em relação à mulher mulata se fazem presentes desde o início da literatura brasileira e compreendem tanto o louvor, quanto seu oposto, o rebaixamento. Os traços positivos da primeira abordagem a caracterizam por faceira, exótica, solidária, hábil cozinheira, com aptidão para dança e música quase sempre, irresistivelmente sensual; enquanto no pólo negativo, é qualificada como abjeta, feia, libertina, imoral, desfrutada e desfrutável para as práticas sexuais.

Essa galeria de personagens femininas é de certo modo exacerbada no Naturalismo, cuja representação esquemática é reveladora da dinâmica social no Brasil. Do Naturalismo no país, destaca-se o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, lançado em 1890. Na obra, o autor ao construir a personagem Rita Baiana, elabora uma síntese do sensualismo de conotação cientificista.

Adjetivada como “fruto dourado”, Rita Baiana é uma personagem que tem o comportamento ditado por seu caráter genético, numa exaltação da negritude associada à natureza. Bela e sedutora, Rita é a figuração de uma sensualidade primitiva que transparece em sua comida, sua dança, seu gingado e sua exaltação ao carnaval e aos prazeres do corpo.

Nessa personagem que permanece no imaginário brasileiro até os dias atuais, Aluísio Azevedo emprega signos que apontam para uma ambivalência sobre a mulata no imaginário social, no qual a graça se opõe à animalidade. Se os trejeitos sensuais são ressaltados em passagens permeadas pelo encantamento que suscita, seu caráter perigoso também é reafirmado, pois além de assassinar Firmo, capoeirista que se tornara seu amante, Rita Baiana desintegra a família do imigrante Jerônimo, cujo destino familiar culmina no alcoolismo da esposa somado à homossexualidade e prostituição da filha.

²⁷² FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

²⁷³ *Idem*, p. 104.

Assim, ao protagonismo da personagem se contrapõe a estereotipia da mulata como um ser demoníaco, expressa no modo como o autor descreve a relação sexual entre a mulata e o português. A imagem empregada é a de “anjos violentados por diabos entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno”²⁷⁴. O homem então é apequenado e sua alma “derrete-se” e lhe “sai por todos os poros”, numa “agonia extrema” e “sobrenatural”.²⁷⁵

A mulata de *O Cortiço* contempla a metáfora da abundância da natureza brasileira e faz emergir as relações de um submundo urbano ao qual pertence, conforme observa Rui Mourão no prefácio da edição de 1976 de *O cortiço*:

Nessa mulata encontrava-se o grande mistério, a síntese das impressões que ele (Jerônimo, o português) recebeu aqui chegando: ela era a luz ardente do meio-dia; o calor vermelho das sestras do interior; o aroma quente e estonteante dos trevos e da baunilha das florestas brasileiras; a palmeira virgem e fugidia, que não se dobra a nenhuma planta; o veneno e o açúcar delicioso...²⁷⁶

Ao reproduzir o estereótipo da mulata sensual e perigosa, *O Cortiço* alia preconceito (incrustado historicamente) com o pensamento hegemônico de seu tempo, pautado no mito da hierarquia entre as raças. O cientificismo do século dezenove pressupõe categorias para pensar o branco, o negro e o mulato. Nessa classificação a cor da pele corresponde a comportamentos diferenciados, que se pautam em disposições inatas, herdadas, como observa Correa:

(Pré)disposições negativas no caso da entrada de herdeiros do primitivo mundo africano no civilizado mundo latino, primeiro, depois predisposições negativas das classes inferiores de imigrantes quando postas em contato com as classes superiores dos herdeiros dos legítimos conquistadores da terra, os lusos. O debate a respeito das consequências dessas misturas tinha, é claro, consequências para a definição da nação e do nacional.²⁷⁷

O olhar estereotipado para a mestiçagem reflete a realidade do Brasil naquele momento, um país em formação, que na busca pela consolidação de sua identidade mirava-se nos modelos e ideais europeus. Sua elite, embora desejasse conectar-se aos fluxos dinâmicos do capitalismo mundial, não era considerada ocidental (portanto branca) o suficiente pelo olhar estrangeiro, que tanto admirava. O país multiétnico que se constituía em uma diversidade de cores e costumes, necessitava então, aos olhos da elite, passar por um processo de higienização, que caberia à ciência desenvolver.

²⁷⁴ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973. p. 194.

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ MOURÃO, Rui. Prefácio. In: *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973. p. 194.

²⁷⁷ CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. In: *Cadernos Pagu*, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

Lilia Schwarcz postula que nesse período o problema não parecia tanto a doença, e sim o doente, aqui compreendido como toda nossa população “contaminada” pela miscigenação²⁷⁸. A autora ressalta que o desafio que se colocava compreendia responder a uma pergunta: como uma massa, multicolorida e informe, poderia constituir-se em um país que preservasse o caráter e a aparência da civilização branca? A resposta de Nina Rodrigues a essa pergunta apostou no controle social da população.²⁷⁹ Controle antropológico e médico que posteriormente adquiriria um caráter político e postularia o negro e sua descendência como uma ameaça capaz de invadir o mundo branco e destruí-lo.

Na figuração da mulata, presente em diversas narrativas das primeiras décadas do século XX, sobressai o caráter híbrido de sua construção, pois os estereótipos reiteram a mulher miscigenada como um algo no meio do caminho: nem branca, nem negra. No período naturalista, ainda que sobressaia a representação exacerbada das paixões humanas e por vezes certa patologia das personagens, o diálogo que essa estética estabelece com os romances posteriores contempla a negatividade do elemento miscigenado.

Se em *O Cortiço*, a sedução da personagem mulata constitui uma ameaça aos valores familiares, em *Os Corumbas*, tal negatividade comparece por meio de uma personagem masculina, o cabo Inácio, um mestiço que contribuirá, por meio de sua relação com Rosenda, para a decadência de sua família.

Há uma propositividade em Rita Baiana e em Inácio que não se verifica em Albertina. Os primeiros seduzem, agem portanto. No caso de Albertina, o que predomina é o caráter reativo, posto que sua erotização aliada à objetificação de seu corpo, busca limitar suas possibilidades de emancipação. Trata-se de uma personagem que sofre as consequências das investidas masculinas, o que em certa medida legitima o fatalismo da obra.

Guardadas as especificidades de cada representação, interessa refletir sobre os traços do Naturalismo oitocentista que permaneceram no imaginário da década de 1930 e expressaram as contradições do país em um contexto modernizador.

²⁷⁸SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

²⁷⁹RODRIGUES, Nina. *O Animismo fetichista dos negros baianos*. Prefácio e Notas: Artur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935 [1909]; *Os Africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense; Cia Editora Nacional, 1977.

5.4 Rosenda: a “mulata” grotesca

Segundo o sociólogo e antropólogo Marcel Mauss, o indivíduo não é uma entidade preexistente à sociedade, já que a imagem que um sujeito elabora sobre si mesmo compreende determinados discursos e práticas simbólicas do contexto social ao qual pertence. “Técnicas corporais” integram o processo de individuação e constituem a mediação entre corpo, natureza e *self*²⁸⁰. Tais pressupostos contribuem para se pensar os corpos mestiços em *Os Corumbas*, pois no processo de formação do indivíduo ocorre a reprodução do corpo social.

A abordagem de Marcel Mauss compreende que indivíduo e sociedade existem como termos de uma relação, permeados por discursos e instituições que, ao contrário de apontarem para uma unidade, vislumbram processos conflitivos e antagônicos – nos quais classe social, raça e gênero – configuram a experiência social.

No caso específico da figuração das mulheres de *Os Corumbas*, haveria na obra a reprodução da dinâmica social dos anos trinta, na qual a questão racial seria contemplada. A primeira figuração a problematizar essa temática ocorre tão logo tem início a segunda parte do enredo, com a inserção da família Corumba no contexto urbano:

A um canto, numa redezinha “trançada”, de fios brancos e vermelhos, Rosenda ressonava, a dormir profundamente. Era a mais velha de todas. Morenona, cabelos pretos escorridos, o rosto pontilhado de espinhas, baixa e grossa. Tão gorda, que as irmãs mais velhas lhe chamavam a Bolo-Fofa, apelido que sempre a deixava exasperada.²⁸¹

A precariedade do espaço para o descanso na habitação da família, com o emprego do diminutivo “redezinha”, constitui uma espécie de ambientação para a descrição naturalista de um corpo mestiço concebido sem atrativos, como textualmente observa o narrador: “Rosenda não era bonita. Com seu nariz grosso, os dentes maus, o rosto recoberto de marcas escuras das espinhas, antes poderia ser classificada entre as feias.”²⁸²

A imagem de Rosenda problematiza práticas corporais racializadas, pois sua representação conjuga traços de uma estética naturalista e signos de uma negritude concebida negativamente. A reação da personagem a um elogio que recebe reforça essa premissa:

²⁸⁰ MAUSS, Marcel. “As Técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: E.P.U.; EDUSP, 1974. p. 211-233.

²⁸¹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 15.

²⁸² *Idem*, p. 39.

“Rosenda sorria, a mão na boca, num gesto que lhe era habitual para esconder os dentes *estragados*”.²⁸³

O emprego do adjetivo “estragado” na descrição física da personagem contempla o grotesco, um traço característico dos romances naturalistas e suas representações do corpo como abjeto.²⁸⁴ O sorriso de Rosenda salienta o limite entre a personagem e a sociedade na qual está inserida. A ênfase recai na condição material miserável de uma mulher mestiça, e funciona como uma espécie de ícone da pauperidade que atinge as demais personagens de sua classe. Desse modo, o realismo de Amando Fontes pode sensibilizar o leitor para uma miséria que, naturalizada, encontrava-se na esfera do imperceptível.

Se na estética naturalista, a imersão no corpo adquire uma conotação distópica de cunho científicista, na obra de Amando Fontes o grotesco revisitado contempla no aspecto material do corpo, um tratamento contundente da realidade que problematiza as contradições do país.

Há um rebaixamento de sua condição feminina ao se destacar, no plano da descrição, a “brutalidade” de seus traços negros, o que na esfera psicológica, pontua a baixa autoestima da personagem. Isso, que já sucedia na esfera familiar, faz com que ela termine por ceder facilmente às investidas de Inácio. A ausência de atrativos físicos, somada aos seus trinta anos é salientada pelo narrador:

Na verdade, em toda a sua vida só dois ou três rapazes haviam demonstrado certo interesse por ela. Namoros ligeiros, porém, que logo esmoreceram e se acabaram. E Rosenda, *já* estava a completar os trinta anos.

Por tudo isso, talvez, acolheu em alvoroço as demonstrações de amor do Cabo Inácio.²⁸⁵

O emprego do advérbio “já” problematiza a idade da personagem, aqui considerada tardia para o matrimônio e contextualiza a importância conferida pela personagem aos galanteios do militar. Sua reação difere da exasperação inicial a outros possíveis relacionamentos amorosos, como exemplifica a passagem em que o tema “casamento” é mencionado no contexto familiar: “Às vezes, uma irmã lhe falava em casamento. Prorrompia, então, furiosa, contra “a canalha dos homens!”²⁸⁶ Essa rejeição às investidas masculinas

²⁸³ *Idem.* p. 41 (grifo nosso).

²⁸⁴ Em *Mimesis* Erich Auerbach salientou essa característica, ao comentar as obras dos irmãos Goncourt e de Émile Zola. Os primeiros publicaram uma série de romances, nos quais a descrição do povo e da burguesia no submundo urbano trazia sempre certo caráter repulsivo e patológico do corpo humano. Os Goncourt “eram colecionadores e apresentadores de impressões sensoriais [...], descobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas”. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²⁸⁵ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 40 (grifo nosso).

²⁸⁶ *Idem.*

constitui um contraponto ao modo como ela reage à aproximação de Inácio, cuja principal estratégia de sedução compreende o galanteio exacerbado:

- Boas tardes, belezinha...
- Ficou toda embaraçada e murmurou:
- Está falando comigo?
- E qual é a outra *belezinha* que os meus olhos estão vendo?²⁸⁷

Note-se o comentário irônico do narrador por meio do grifo no adjetivo “belezinha”, interferência estilística que funciona como uma “piscadela” ao leitor, pois previamente, ele havia classificado a personagem entre as feias. A impossibilidade de Rosenda se constituir como sujeito desejante a torna mais sensível ao enaltecimento promovido pelo militar (que estrategicamente emprega os termos “tetéia” e “olhinhos de quixaba”) em oposição ao discurso pejorativo sobre a negritude, vigente no período retratado no romance.

Os elogios de Inácio funcionam como estratégias discursivas de sedução que lhe permitem ter certa influência sobre o comportamento de Rosenda. Sua fala, portanto, performa um discurso no qual raça, cultura e sexualidade se conjugam e produzem efeitos concretos.

Envaidecida, Rosenda, não necessariamente se encanta pelos atributos físicos de Inácio e sim pelo modo como ele a enaltece: “Ele dizia coisas “tão bonitas”, “tão sentidas”, “tão sinceras, com uns olhos tão penosos postos nela, que não hesitou em se entregar, rendida por completo às solicitações daquele amor”.

No entanto, se inicialmente o discurso elogioso de Inácio é de enaltecimento da mulher mestiça, este não se sustentará ao longo do enredo. O posterior abandono de Rosenda, portanto, além de reiterar a visão estereotipada da mulher mestiça, cujo destino se restringiria ao prazer carnal, será também revelador de certa concepção negativa do mulato: malandro, sensual, boêmio e cafajeste.

5.4.1 Cabo Inácio: o mulato “disfarçado”

“Cabo” Inácio dos Santos é concebido como arquétipo do aventureiro. Destaca-se nele uma postura nada militar: pouco afeito às normas e hierarquias, é um sujeito nômade que desembarcara em Aracaju devido a uma doença grave adquirida em viagem a Porto Alegre. Descrito textualmente como um “mulato disfarçado”, a fisicalidade do seu corpo é constantemente ressaltada pelo autor, em construções que expressam uma virilidade ostensiva.

²⁸⁷ *Idem*, p. 40.

Figura dionisíaca, o militar materializa o estereótipo do macho nordestino falastrão. O próprio personagem exacerba seus feitos, enaltece sua compleição física, autodenomina-se “bicho da pá virada”, um “pernambucano, do sertão!”, cuja mãe solteira o havia “criado mamando em onça” e que o acordava “com a ponta de um punhal”. Se a violência permeia seu caráter, Cabo Inácio se define também “doce que nem cocada”. Em paralelo com Rosenda, sua figuração é representativa da questão racial:

Chamava-se Inácio dos Santos. Era mulato disfarçado, de compleição hercúlea, altura média. Tinha os cabelos duros e crescidos, cuidadosamente repartidos bem no meio da cabeça. Olhos baços, raiados de sangue na esclerótica; nariz grosso. A boca, continuamente arregaçada, num riso cínico e desdenhoso, deixava à mostra dois largos dentes de ouro.²⁸⁸

Amando Fontes simula na caracterização de Inácio, uma abordagem remanescente dos romances naturalistas. Nela, a adjetivação constitui uma espécie de sumário, no qual todas as qualidades, positivas ou negativas são apresentadas sequencialmente.

A ênfase no corpo forte e viril expressa a concepção do mulato como um homem que, embora apto fisicamente ao trabalho – a força física seria nesse sentido, uma herança negra a compor sua identidade – não se orienta nesse sentido. A descrição de uma boca que continuamente expõe um sorriso “cínico” prenuncia a postura transgressora que posteriormente será reforçada na oposição que Inácio representa aos ideais conservadores da família Corumba.

Se os “olhos baços, raiados de sangue na *esclerótica*” (grifo nosso) são ícones de cientificidade, a menção da trajetória paterna de Inácio, nômade e criminoso, faz emergir outro traço da literatura naturalista, a fenotipia que associava o mulato à delinquência:

Nascera em Garanhuns, sertão de Pernambuco. Do pai tivera apenas, em toda a sua vida, vagas notícias. Sabia que era um boiadeiro do Piauí, *homem briguento*, talvez muitas vezes *assassino*. E nada mais.²⁸⁹

A vulnerabilidade de Inácio na fase juvenil, evidenciada em uma trajetória que ressalta seu abandono, é marcada por um nomadismo, um “não lugar”: “Ainda não completara doze anos quando perdeu a mãe. Em Garanhuns todos o tinham por um peralta incorrigível. Ninguém o quis amparar. Sem lar e sem trabalho, dentro de poucos dias sentiu fome e saiu a perambular, por vilarejos e cidades.”²⁹⁰ Há ainda o reforço do caráter hereditário de sua transgressão social:

²⁸⁸ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 38.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Idem.*

“Acompanhando uma tropa de gado, foi dar até o Recife. Aí foi preso, dias após, entre uma malta de vagabundos e ladrões, que se juntavam no cais.”²⁹¹

Na figuração de Inácio e na relação que estabelece com Rosenda os pressupostos de Nina Rodrigues sobre a miscigenação se fazem ecoar e revelam diferenças sociais concebidas como diferenças naturais-culturais. Portanto, Nina Rodrigues afirma haver um conflito entre a civilização de um lado, e de outro, o seu oposto, o crime, a loucura e o fetichismo, representados por brancos e negros, respectivamente.²⁹² Em *Os Corumbas*, a ameaça que Inácio representa aos valores ocidentais (trabalho e família) é externalizada na rejeição dos pais de Rosenda ao envolvimento da filha com o militar:

Geraldo e Sá Josefa receberam aquele namoro, desde o primeiro instante, debaixo da mais formal hostilidade.

Não porque Inácio tivesse a *cor mais apertada, cabelos duros, lábios grossos. Se fosse um homem de proceder correto, amigo do são trabalho e dos bons modos, nenhuma oposição levantariam.*

Mas... O que era ele? “Um cantor de modinhas”, “um loroteiro”, um “viracopo...”

A velha, sobretudo, não se conformava com a má escolha da filha.²⁹³

O pendor para o canto e para a boemia é um traço preponderante da sociabilidade de Inácio que remete aos pressupostos de Nina Rodrigues e sua defesa de que o negro transformaria o branco, por meio do “contágio”. Se a mestiçagem foi caracterizada pelo antropólogo como um perigo à civilização, o romancista reforçou essa premissa ao retratar o personagem mulato como elemento que contribuiria para a desagregação dos valores familiares dos Corumbas, a despeito da família considerar possível a redenção do mulato via trabalho.

Embora Rosenda seja também mestiça – o que em princípio configura uma relação diversa daquela entre a mulher mestiça e o homem branco – o que se evidencia na relação entre a operária e o militar é uma abordagem que define a negritude como um perigo interno, biologicamente materializado nas raças que penetram o corpo social, marcando, como um fundamento apriorístico, o destino moral e social do país.²⁹⁴

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² RODRIGUES, Nina. *O Animismo fetichista dos negros baianos*. Prefácio e Notas: Artur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935 [1909]; *Os Africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense; Cia Editora Nacional, 1977.

²⁹³ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 41 – 42 (grifo nosso).

²⁹⁴ CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da Liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. 2. ed. rev. Bragança Paulista: FAPESP-EDUSF, 2001.

Assim, a sedução que Inácio exerce sobre Rosenda reitera, por meio da temática racial, a sexualidade como um dos fatores de desagregação familiar, traço contundente dos romances naturalistas que exacerbaram em suas narrativas a dissolução dos valores morais no contexto urbano. O mulato que chegara de improviso em Aracaju é o elemento, cuja “periculosidade” já havia sido anunciada em sua trajetória nômade, cujos conflitos amorosos ocasionam sua prisão:

Desligado das Forças Navais fez-se embarcação num cargueiro nacional de longo curso. Conheceu Hamburgo e o Havre; por causa das mulheres envolveu-se num conflito e foi preso nas docas de Nova Iorque.²⁹⁵

A relação entre Rosenda e Inácio é emblemática, nos anos trinta, da concepção sobre a mestiçagem que se evidencia em diversas produções do período, da literatura aos ditos populares, inclusas as marchinhas de carnaval, como no grande sucesso de 1932, letra Lamartine Babo, que explicita o tratamento diferenciado destinado à mulher mulata. Nela, evidencia-se o sexo livre de compromissos: “como a cor não pega, mulata quero o seu amor”.

Ainda que Rosenda seja concebida como uma mulher sem atrativos, sua objetificação por Inácio é fator relevante, pois antecipa o tratamento rebaixado que o militar destinará a ela. O narrador penetra a consciência de Inácio para demonstrar que há uma diferença entre a apreciação do corpo de Rosenda e o modo elogioso como Inácio a ela se dirige:

Certa vez, ele a encarou com atenção, mirando-a de cima a baixo. Gostou do seu corpo volumoso, das suas pernas muito grossas, do seio exuberante. E passou a fazer-lhe a assídua corte.²⁹⁶

Essa passagem é digna de atenção ao expressar a recorrência na produção literária brasileira da figuração da mulata como a mulher que preserva características de uma sensualidade “bestial”. Mariza Corrêa ressalta o modo como a mulata é pensada como “puro corpo”, recém saída do estado natural, maliciosa e pura, embaralhando as categorias raciais e sexuais, apresentando-se como um híbrido, que pelo intermédio do sexo cruza as raças e funda uma cultura.²⁹⁷

²⁹⁵ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 40.

²⁹⁶ *Idem*, p. 39.

²⁹⁷ CORRÊA, Mariza. *Op. cit.*, 2001.

Em *Os Corumbas* a personagem Rosenda conjuga a objetificação da mulher e a exploração no contexto industrial. Alienada de sua condição, a personagem refugia-se em uma queixa, de tom resignado:

Andava sempre a reclamar. Queixava-se da má qualidade da farinha; do seu trabalho fadigoso; do pouco dinheiro que as Fábricas davam de esmola a seus escravos”, como costumava acentuar. Dizia continuamente “que aquilo não era vida”, e que “um dia havia de melhorar, assim ou assado”.²⁹⁸

Se a melhoria na condição de vida não ocorre dada as limitações de sua classe social, os conflitos – por conta da relação não aprovada pelos pais – se intensificam e a fuga com Inácio é concebida por Rosenda como a única possibilidade de romper com o contexto de restrição e escassez em que se encontrava inserida, tema de seus constantes lamentos.

O abandono posterior em uma cidadezinha no interior de Alagoas reitera deterministicamente o modo como Inácio a concebe no início do envolvimento de ambos: uma mulher para a prática sexual. A impossibilidade de retornar ao ambiente familiar impele Rosenda a mercantilizar seu corpo em uma concepção da prostituição como mácula. Uma vez contagiosa, deve ser silenciada no ambiente familiar e principalmente nas relações que a família estabelece no ambiente urbano.

A personagem de Rosenda é literalmente “apagada” da narrativa. As únicas menções à personagem, após a fuga, ocorrem na conversa em que Josefa narra ao marido o abandono e posterior prostituição da filha, e em duas ocasiões em que as irmãs comentam a decadência da filha mais velha dos Corumbas.

A invisibilidade da condição de mulher prostituída reitera a concepção higienista da prostituição como algo que deve ser afastado do convívio social, portanto estigmatizado. O silêncio sobre a trajetória de Rosenda, no entanto, é revelador da condição da mulher que transgredir as normas a ela impostas por uma sociedade contraditória, posto que revela o viés conservador em um período em que se pleiteava a modernização.

A trajetória de Rosenda apresenta um ponto importante para pensar a forma no romance, ao apontar uma mudança emblemática da condição da mulher prostituta: de personagem atuante no enredo é reduzida à assunto na boca das demais personagens. Nesse sentido, a prostituição encerra um apagamento que se constitui não só no conteúdo da narrativa, como também na própria forma do romance, um exemplo ilustrativo da importância da literatura de Amando

²⁹⁸ *Idem*, p. 40.

Fontes para pensar as questões mais significativas do período de fatura de seus romances e, neles, o Brasil da década de trinta, com suas todas as contradições.

5.5 Albertina: a “mulata” erotizada

Albertina, segunda filha de Geraldo e Josefa, cujo trabalho já havia sido ressaltado na moenda de cana-de-açúcar no engenho, se torna no contexto da cidade, a filha com a qual os pais contam para arcar com a maior parte das despesas da família. Sua trajetória é marcada por essa imposição que, aliada à sua condição feminina e sua especificidade racial, compreende um acúmulo de impossibilidades.

Assim, como as outras mulheres Corumbas, Albertina está inserida em uma sociedade que revela uma dinâmica conflituosa entre o moderno e o arcaico, com lugares simbólicos demarcados para as mulheres oriundas de famílias pobres. A inviabilidade dessas mulheres se constituírem como sujeitos é mais evidenciada, dada a ênfase atribuída à objetificação de seus corpos.

Se em *Os Corumbas* a miscigenação começara a ser problematizada por meio da personagem Rosenda, cuja negritude é associada à feiura e ao grotesco, Albertina expressa outra faceta dessa abordagem de teor naturalista. Nela, há o utilitarismo de seu corpo mestiço, por meio exaltação de sua beleza em traços físicos que são erotizados tão logo a família encontra-se inserida no contexto urbano. Na apresentação de Albertina, o enaltecimento de seus atributos corporais contrasta com as péssimas condições de habitação da família:

Nalgumas tábuas, estendidas sobre quatro caixões de querosene, dormia Albertina, a segunda filha do casal, morena clara, olhos negros e vivos, um grande corpo bem-feito e transbordante de saúde²⁹⁹.

E com a precariedade de suas vestimentas:

Agora, entre pilhérica e tristonha, se queixava de que sua camisa “estava uma pinóia, toda esburacada, imprestável”. Mirou-se em cima a baixo, consternada; e vendo um rasgão maior, por onde o seio esquerdo violentamente apontava – *um seio moreno, muito rijo* –, disse:

– Mas vejam só pra isto! Parece que vou dar de mamar às meninas do Tecido!
...³⁰⁰

²⁹⁹ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 15.

³⁰⁰ *Idem*, p. 16 (grifo nosso)

Note-se que a passagem explicita a intromissão do narrador por meio do emprego do advérbio “muito”, cuja função é exacerbar um atributo físico, preparando uma espécie de preâmbulo para a abordagem masculina, verificada posteriormente no enredo. Ao mesmo tempo, essa construção reitera a descrição feita anteriormente (“grande corpo bem-feito e transbordante de saúde”) em diálogo com a adjetivação destinada às personagens “mulatas” em romances naturalistas, a exemplo do enaltecimento do corpo de Rita Baiana, cujo “rijo quadril” é também alvo dos olhares masculinos:

[...]Irrequieta, saracoteando o atrevido e *rijo quadril baiano*, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador.³⁰¹

A descrição de Albertina emoldurada pela pobreza da família expressa a intersecção de duas condições implicadas na decadência da personagem: a feminina, particularizada pela mestiçagem e a social, marcada pela carência de recursos, ambas implicarão a decadência da personagem. Tal adjetivação é importante na trajetória de uma operária, cuja corporeidade desperta a atenção masculina no decorrer da narrativa.

O assédio no contexto da tecelagem – cuja consequência de ordem simbólica busca demarcar um lugar para a mulher miscigenada no contexto retratado no romance – tem como consequência a demissão da operária e contribui para o posterior envolvimento com o médico assistente da tecelagem. Em uma cadeia causal, a erotização aliada à impossibilidade de ascensão resulta na queda vertiginosa da personagem, entendida como o rompimento com a família, o abandono pelo parceiro e a prostituição.

Em diversas passagens Amando Fontes retrata o modo como o corpo mestiço de Albertina, ao circular na capital Aracaju, no percurso de ida e volta do trabalho ou a caminho das festas religiosas, é alvo do olhar masculino. A esse exemplo, a ocasião em que Albertina, ao término do turno de trabalho, molha-se a caminho de casa, por conta da chuva que cai torrencialmente é significativa:

Junto a Do Carmo e mais duas companheiras, Albertina vinha molhada desde os pés até a cabeça. Seu vestido, muito fino, colara completamente sobre o corpo, fazendo ressaltar suas *formas rijas e bem-feitas*.

Pelo caminho, homens a devoravam com os olhos. Havia alguns, até que paravam, indiferentes à chuva, para ficar mirando as linhas harmoniosas de seu corpo, os *estremeços dos quadris*.

Ela torcia a boca com desprezo, falando para as outras:

– Bichos tolos! Nunca viram mulher, esses diabos! É só o que parece! ...

³⁰¹AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973. p. 89 (grifo nosso).

Mas um, já no Beco da Cerimônia, dirigiu-lhe uma pilhéria. Ela voltou-lhe o rosto e nada respondeu. Porém o homem saiu a acompanhá-la de mansinho. E perto de seu ouvido sussurrou uma frase cínica.

– Pro inferno, peste! – desandou, rubra de raiva e de vergonha, a rapariga.³⁰²

O que mais sobressai neste trecho é o modo como o desejo masculino é expresso no espaço público. No enredo, causa estranhamento a circulação pela cidade de mulheres desacompanhadas, como ocorre na passagem em que o Sargento Zeca, por acaso, encontra Caçulinha no bonde, a caminho das compras:

Vendo-a no mesmo bonde, em que acabava de subir, Sargento Zeca surpreendeu-se. E perguntou:

– O quê! Você está aí? Para onde vai?

– Vou fazer umas comprinhas. O dia estava bonito; o meu serviço em ordem... Tive essa ideia de repente. Fiz mal?

– Não... Mal, por quê? ... Veio só?

– Que jeito? Não tive ninguém para vir comigo. Agora, que Mimosa se casou, tenho de me arranjar sozinha mesmo, senão fico amarrada me casa a vida toda. Com mãe ninguém conta para ir à rua... E você? Pra onde é que ia?³⁰³

Sem dúvida, o trecho acima demonstra as regras de sociabilidade no que diz respeito à circulação feminina no contexto urbano, salientadas pela necessidade de Caçulinha justificar ao seu noivo, a ausência de uma companhia. O romance revela certa restrição à autonomia feminina que, na trajetória de Albertina, relaciona-se à duas modalidades de assédio: na esfera do trabalho – praticado tanto por operários de mesmo nível hierárquico, quanto por seu superior imediato – e o que se relaciona com a cultura do favor, cometido pelo médico da tecelagem, com o qual a personagem estabelecerá uma relação afetiva.³⁰⁴

Essa reflexão sobre o assédio se justifica pelo modo como Amando Fontes expressa as relações de poder entre homens e mulheres e seus entrelaçamentos com as diferenças de classe e raça. Nesses termos, convém trazer para o debate os modos distintos por meio dos quais o corpo mestiço de Albertina é evidenciado em uma dinâmica pautada pela opressão masculina.

³⁰² FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 75 (grifo nosso).

³⁰³ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 144.

³⁰⁴ Acredita-se que o emprego do termo “assédio” pode contribuir para essa análise, uma vez que denota status desigual entre homens e mulheres, sendo, portanto, propício para refletir sobre o modo como o corpo da mulher mulata circula pela cidade retratada em *Os Corumbas*. Ainda que essa denominação somente tenha ocorrido na segunda metade da década de 1970, com a proposição elaborada por Catharine MacKinnon, a respeito da criminalização do assédio sexual dentro de uma abordagem jurídica, tal justificativa reside na premissa de que formulações recentes podem elucidar fenômenos antigos. MACKINNON, Catharine. *Sexual harassment of working women: a case of sex discrimination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

5.5.1 Assédio e trabalho

– Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!
Bruna desperta. A moça abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca.³⁰⁵
[...] acabam de me despedir da Fábrica, sem uma explicação, sem um motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe.

Patrícia Galvão³⁰⁶

– Ele é o contramestre! – atalhou seco e severo, Seu Joãozinho. – De nada adianta a sua explicação. É na palavra dele que eu tenho de acreditar. [...]³⁰⁷

No contexto da fábrica, Albertina é vítima de um assédio praticado pelo contramestre Misael. O comportamento de conotação sexual, ao qual Albertina é submetida tem por objetivo criar um ambiente de humilhação, de modo a ofender e violar sua dignidade. Tal abordagem intimidatória é sustentada por uma ideologia patriarcal e classista que legitima a autoridade dos homens sobre as mulheres, ao mesmo tempo em que naturaliza todo o tipo de abusos de que elas possam ser alvo. Assim, após o assédio, a personagem relata aos pais o ocorrido:

– 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 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 nesse 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 o miserável vai dar parte de mim... Também, eu que me importo! Não volto mais pra trabalhar naquele inferno. Não volto, não volto, pronto!³⁰⁸

Albertina não se intimida, mesmo que a premissa de manter seu emprego pudesse fazer com que ela tolerasse a abordagem incisiva. Dentre os comportamentos compreendidos neste tipo de violência destacam-se as conversas indesejadas sobre sexo; o exibicionismo; a criação de um ambiente pornográfico; o voyeurismo; o abuso sexual; a violação; as anedotas ou expressões com conotações sexuais³⁰⁹, e algumas práticas explicitadas em *Os Corumbas* como o demonstra o relato de Albertina: contato físico não desejado (“Uma vez me deu uma palmada nas cadeiras. Mas eu desgracei logo com ele”); e a pressão para “encontros” e saídas e a solicitação de favores sexuais: (“hoje, só porque eu cheguei um bocadinho mais tarde – ainda

³⁰⁵ GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 19.

³⁰⁶ *Idem*, p. 105.

³⁰⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 29.

³⁰⁸ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 25.

³⁰⁹ *Idem*.

não tinham fechado o ponto – o infame disse que eu não entrava nesse quarto. E veio logo com enxerimentos “Se eu quisesse esperar por ele, de noite, no Beco da Cerimônia...”³¹⁰).

Se nessa dinâmica está pressuposta a obtenção de melhores condições de trabalho ou até mesmo uma possível promoção como recompensa, a recusa a esta prática poderia incorrer no risco de demissão ou piora nas relações de trabalho, sendo a última verbalizada por Albertina ao afirmar que o contramestre não gostava do comportamento dela, diverso das outras operárias, também assediadas. O clima de intimidação é expresso na afirmação da personagem de que o contramestre reportaria seu comportamento às instâncias superiores, o que de fato ocorre e culmina em sua demissão.

Considerando-se que é por meio da personagem Albertina que o autor problematiza o ambiente de trabalho das fábricas de tecido de Aracaju, o assédio que sofre ganha relevância à medida que expressa uma opressão recorrente exercida sobre as mulheres. Soma-se a isso que a solidariedade da personagem em relação aos demais trabalhadores torna-se significativa, pois é por meio do seu olhar, o leitor pode vir a se sensibilizar diante das dificuldades enfrentadas pelo proletariado (em especial o feminino). Tais vicissitudes são expressas em breves incursões significativas para a totalidade do romance, em virtude do número de cenas no interior das tecelagens ser diminuto.

Uma passagem ilustrativa desse expediente ocorre quando Albertina se solidariza com a amiga Benedita ao vê-la grávida, alimentando-se de pé. A conversa que ambas estabelecem com a operária Isabel revela os malefícios que a exposição contínua ao algodão acarreta nos operários e a política laboral da tecelagem:

– Olá Isabel! Como vai a Conceição? Já melhorou?
– Assim, assim, minha nega. A febre não larga mais o corpo dela... E é a falta de ar, dor de lado... Um horror! Agora deu pra dizer que está doente mode o algodão que engoliu em vinte anos, trabalhando sem descanso no tear. Pelo gosto dela, tomava um vomitório por semana. Diz que só há de ficar boa quando botar pra fora todo o algodão que está lá dentro, prejudicando sua saúde... Faz pena, coitada! Parece até um pouco virada da bola... Está se acabando aos bocadinhos...
Uma nuvem de tristeza sombreou os semblantes das mulheres.³¹¹

A insalubridade causada pela exposição contínua ao algodão remete ao romance *Germinal* de Émile Zola, na passagem em que o carroceiro “Boa-Morte” explica ao jovem E. Lantier que o trabalho nas minas o havia contaminado com carvão:

³¹⁰ *Idem*, p. 25

³¹¹ *Idem*, p. 107.

Subiu-lhe da garganta um pigarrear, e escarrou um catarro preto.
[...] – É carvão... tenho no cadáver com que me esquentar até acabar meus dias. E há cinco anos que não ponho os pés lá no fundo! Parece que tinha essa fazenda armazenada sem notar isso. Ora! Até conserva!³¹²

Em comum com *Germinal*, a denúncia dos danos causados pelo acúmulo de componentes insalubres inalados em anos ininterruptos de trabalho: vinte anos, no caso de Conceição; cinquenta anos, no caso de Boa-Morte. Na fala do carroceiro há um tom jocoso no modo como expressa certa “inevitabilidade” de sua condição, por meio da construção “até conserva”. Em *Os Corumbas*, a resignação é afirmada pelas amigas de Conceição que compreendem o destino como algo inexorável: “– É o que espera por nós todas, que vivemos nessa lida...”³¹³ A reação de Albertina, no entanto, é acompanhada de certa indignação quando toma ciência de que a tecelagem havia reduzido a mesada da operária doente e cessado a entrega da medicação:

– [...] Eles engordam com o sangue da gente, esses diabos... Eu, se fosse homem, estava na turma de Pedro e Zé Afonso. Pior do que eles: eu era capaz de jogar bomba.³¹⁴

Sua fala expressa uma diferença de gênero, no modo como homens e mulheres se engajavam na luta por melhores condições de trabalho. Na narrativa de Amando Fontes são os homens que estão no movimento operário e a eles é conferida uma formação política (como ocorre com Pedro, por meio da influência do tipógrafo José Afonso) que os possibilita posicionarem-se de modo diverso das operárias. As mulheres, alheias à essa formação, resta apenas a indignação e o auxílio mútuo que, no entanto, não se converte em uma proposição coletiva.³¹⁵

³¹² ZOLA, Émile. *Germinal*. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca. Prefácio: Assis Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p.22

³¹³ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 108.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ No artigo *Discursos Sindicalistas Femininos em Sergipe (1932 a 1935)* a pesquisadora Maria Leônia Garcia Costa Carvalho analisa os discursos femininos na mídia impressa de Sergipe, que segundo a autora “emergem, com maior constância, na primeira metade do século XX, período em que podemos observar a crescente luta da mulher por seus direitos. Na década de trinta, com o advento do movimento operário sergipano, surgem as primeiras organizações sindicais, que passam a reivindicar melhores condições de trabalho. Diante dessas manifestações, as mulheres, no início silenciosas, somam-se, aos poucos, aos movimentos trabalhistas e anunciam seus primeiros discursos em jornais, como: A Tribuna (1932), Sergipe-Jornal (1934), A República (1935), entre outros, assumindo posições ideológicas em que deixam transparecer sua busca por uma sociedade igualitária.”. Assim, Amando Fontes ao retratar o movimento operário sem a participação feminina, optou por uma construção literária que não enfatizasse o protagonismo feminino no movimento sindical. Ver: CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa. *Discursos Sindicalistas Femininos, em Sergipe (1932 a 1935)*. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 7, p. 150-164, dez. 2014.

Não deixa de ser significativa, ao lado desse aspecto, que a entrada tardia de Albertina no turno de trabalho ocorra por conta do auxílio que prestara à outra operária acidentada a caminho da fábrica. O modo como os fatos são elencados no enredo cria uma causalidade que em última instância advoga os riscos da solidariedade entre o operariado, posto que a ajuda de Albertina a coloca em posição de vulnerabilidade.

Fica explícito que o assédio que vitima Albertina, no contexto da tecelagem, funciona como uma chantagem permanente em relação à empregabilidade das operárias. A posição do contramestre dentro da estrutura hierárquica da organização o legitima a praticar o assédio sexual, em uma relação de poder que é reiterada pelo gerente da tecelagem, ao qual Albertina apela após ser demitida:

Não houve explicações, nem rogos, que tivessem força bastante para manter Albertina no seu emprego da Sergipana.

O gerente de ordinário tão afável e risonho com ela, nesse dia a recebeu de fisionomia trancada, carrancudo. Desiludiu-a logo às primeiras palavras:

– Não! A senhora é boa operária, faz um trabalho limpo, não há dúvida. Mas não sabe tratar os seus superiores com respeito.

A rapariga ainda tentou justificar-se, começando a contar-lhe o verdadeiro motivo da contenda.

– Ele é o contramestre! – atalhou seco e severo, Seu Joãozinho. – De nada adianta a sua explicação. É na palavra dele que eu tenho de acreditar. Senão, adeus ordem e disciplina... A senhora mesma foi a culpada de tudo. Fez um bruto escândalo na hora do serviço. Agora, não tem mais remédio. Seu nome já foi tirado da lista. Acabou-se.³¹⁶

O reconhecimento das atividades realizadas a contento pela operária não é suficiente para garantir sua permanência no quadro de funcionários, ou seja, o que está posto não é um critério de ordem profissional. Ao mesmo tempo, o que poderia ser compreendido como uma demanda legítima da operária (o pedido de permanência na indústria em face da violência e da coerção) é habilmente negado pela gerência. A justificativa para a demissão adquire conotação moral, pois tal posicionamento é rotulado como insubordinação e falta de respeito em relação aos superiores. A culpabilização da vítima por meio da estratégia de atribuir-lhe uma falta expressa uma abordagem sexista, na qual não há solução satisfatória para a mulher. Ao mesmo tempo, explicita certa política de cargos que destina aos homens as posições superiores dentro da hierarquia laboral.

A resposta de Albertina às investidas de Misael coloca em evidência o corpo da mulher “mulata”. Sua condição feminina seja pautada por uma materialidade biológica, na qual se manifestam a opressão e as tentativas de resistência. Se a naturalização da violência pressupõe

³¹⁶ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 28 – 29.

o silêncio da vítima, a reação da operária, ao expor aos demais operários a violência que sofrera, ridiculariza o contramestre, estabelecendo assim um contraponto ao comportamento de seu superior hierárquico.

O posicionamento de Albertina é significativo, embora não haja consciência de classe por parte da personagem. Trata-se da operária que se opõe ao lugar simbólico pré-determinado pela estrutura vertical da tecelagem (sintetizada na postura do contramestre), compreendida como um microcosmo das relações de classe na sociedade retratada no romance. Assim, o xingamento de Albertina rompe o silêncio imposto às mulheres, e em especial às de origem pobre, e de ascendência negra. Dentro dessa chave interpretativa, não é legítima a justificativa do gerente, que desqualifica sua fala ao empregar o adjetivo “bruto” para caracterizar o “escândalo” de sua reação à violência que sofrera por parte do contramestre.

A demissão de Albertina tem um caráter pedagógico, pois funciona como uma espécie de punição exemplar a outras operárias. Afirma-se, em última análise que, ainda que houvesse uma possibilidade de Albertina retomar suas atividades, o modo como a questão foi conduzida, possivelmente contribuiria para um ambiente de trabalho hostil à sua presença e não propício à denúncia de outras operárias. Soma-se a isso o fato de que seu desligamento da tecelagem tem uma consequência direta, a diminuição dos proventos da família, o que agrava o estado de miséria dos Corumbas e a coloca em uma situação de maior vulnerabilidade, que pode ser verificada no pedido de recolocação que Sá Josefa faz ao Dr. Barros:

[...] Pois bem, esta, que o senhor está vendo aí, ajudava mais do que todos nas despesas. Agora, perdeu o emprego, mode *uma briga* que apareceu lá no serviço. Mas o senhor pode me crer que ela está coberta de razão. O contramestre saiu com enxerimentos; ela partiu com ele.. E, só por isso, olho da rua.³¹⁷

No pedido da mãe, a palavra “briga” demonstra o quão distante daquele contexto se encontrava o ideal de autonomia pessoal. A afirmativa de que a filha estava “coberta de razão”, não só reitera a cumplicidade entre Sá Josefa e a filha, como expressa que, embora não haja uma consciência de classe por parte das mulheres da família Corumba, elas estão cientes da arbitrariedade no modo como o contramestre teria agido.

O assédio sexual na tecelagem revela diversas formas de violência impostas às operárias na década de trinta. Formas essas profundamente imbuídas de pressupostos normativos e ideológicos que revelam o caráter estrutural que lhes é intrínseco. E Albertina complementa:

³¹⁷ *Idem*, p. 32 (grifo nosso).

– Mas, olhe, Seu Doutor, a situação da gente é bem triste – interveio Albertina, com aquele ar de decisão que punha em tudo – Eu não posso ficar assim parada... Na Sergipana eu trabalhava que nem mouro pra fazer doze e treze mil-réis por semana. E só trabalhava assim porque a gente precisa mesmo de dinheiro lá em casa. Eu dava a mãe quase tudo... Pode crer... Agora, se eu não tiver donde tirar, não sei o que vai ser da gente.

[...] – Olhe... Seu Doutor... *eu aceito qualquer coisa...* Não faço... questão.³¹⁸

Em última instância, o caráter patriarcal das investidas expõe a vulnerabilidade da personagem, evidenciada em sua fala, pelo emprego do advérbio “qualquer” em relação às possibilidades de uma nova atividade laboral. Ao mesmo tempo, o termo expressa as limitações impostas ao operariado de modo geral, e ao feminino em especial, dada a especificidade de gênero em sua demissão.

5.5.2 A queda de Albertina

Três apitos
Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você

Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito de uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno, poeta muito noturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê

Mas você não sabe

³¹⁸ *Idem*, p. 33 (grifo nosso).

Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você

Noel Rosa³¹⁹

Convém refletir especificamente sobre o modo como o médico assistente da tecelagem, ao oferecer seus préstimos a uma família sem recursos, utiliza determinadas estratégias para seduzir Albertina. Interessa problematizar em que medida essa forma de assédio, travestida de caridade, expressa o imaginário sobre a mulher pobre e mestiça na década de trinta, ao mesmo tempo em que estabelece as bases da relação afetiva entre as duas personagens.

O primeiro contato entre Albertina e Fontoura ocorre devido ao agravamento do estado de saúde de Bela. Acompanhada de Do Carmo, sua colega de trabalho, Albertina procura o Dr. Fontoura para solicitar seus préstimos em favor de sua irmã adoentada. Nessa passagem, destaca-se o modo como o olhar do médico se detém sobre o corpo de Albertina que, constrangida e em situação de vulnerabilidade, tenta se desvencilhar. Na descrição do comportamento de Dr. Fontoura verifica-se a adesão do narrador à personagem feminina:

Uma fama tão má cercava o nome do doutor, que as duas moças se sentiam constrangidas junto dele, desejosas de retirar-se o quanto antes. Sob pretexto de que já era noite escura, recusaram.

Fontoura não se deu por conformado. Foi apanhar uma cadeira e pô-la bem ao lado de Albertina. Insistiu muito para que sentasse.

– Não doutor. É muito tarde. De outra vez a gente demora mais...

O médico examinava-a atentamente, desde os pés até a cabeça, como se estivesse a apalpar-lhe as formas com os olhos. Mirou-a por tanto tempo e de tal jeito, que ela sentiu incomodada, e pôs-se a repuxar a saia para baixo, num movimento instintivo de pudor.³²⁰

Após esse primeiro contato, o médico passa a assediá-la em diversas ocasiões, tendo a primeira ocorrido enquanto Albertina e Do Carmo passeiam por uma região erma da cidade, um areal. Na ocasião, Fontoura busca de certo modo atrair a atenção da operária, ao expressar em um galanteio, sua opinião sobre o que considera ser mais adequado para uma mulher jovem e bela: “[...] – Eu? Ora! Se fosse por mim, moça bonita não trabalhava nunca. Só vivia passeando...”³²¹ Diante da indiferença de Albertina ele então completa:

³¹⁹ ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed., 1977.

³²⁰ *Idem*, p. 83.

³²¹ *Idem*, p. 93.

– É assim que se faz, senhora dona! Muito obrigado! Vive a fugir de mim, como se eu fosse lobisomem... Se vou em sua casa de noite, a senhora já escapou; durante o dia, no serviço; e se é domingo, de tarde ou de manhã, saiu para dar o seu passeio. Não, não negue. Eu compreendo bem que vive fugindo de mim. Agora – por quê? – não sei... Não sou bicho, não quero lhe fazer nenhum mal ... Pelo contrário. De mim só pode esperar o bem...³²²

No trecho, impressiona a diversidade de ocasiões em que o médico procura a operária em sua casa (“*de noite*, a senhora já escapou”; “*durante o dia*, no serviço”; “*domingo, de tarde ou de manhã*, saiu para dar o seu passeio”), sem que a expressão de descontentamento da operária não constitua motivo para uma mudança de atitude. Ao contrário, Fontoura é descrito como o típico sedutor incansável, que nesse caso, persiste em uma aproximação incisiva oculta pela relação de favor que estabelece com a família.

As ocasiões em que Fontoura aborda Albertina a caminho do trabalho revela não só o modo diferenciado com que homens e mulheres ocupam o espaço público, como também demonstra uma espécie de gramática sutil. Essa sociabilidade entre estranhos no passeio público é abordada por Benard e Schlaffer:

[...] a rua, como o lugar onde estranhos se encontram, também é o lugar onde as sociedades sempre tomaram o cuidado de marcar claramente as linhas de ordem e status. É nas ruas que membros de grupos subordinados devem usar roupas especiais ou marcas que os identifiquem, que eles devem fazer saudações, tirar o chapéu ou sair da calçada para dar espaço aos membros do grupo superior. O assédio é uma maneira de garantir que as mulheres não se sentirão confortáveis, que se lembrarão de seus papéis de seres sexualmente disponíveis para os homens e não se considerarão iguais, cidadãs que participam da vida pública.³²³

O assédio de Fontoura é tão incisivo que Amando Fontes lhe dedica um capítulo inteiro, o vigésimo quarto do romance, que se inicia destacando a perseverança do médico, a “dos grandes conquistadores”. Nele, o narrador descreve o médico como um vilão, cujas estratégias diante das negativas de Albertina buscam uma maior aproximação com a operária: “Todas as tardes procurava encontrá-la, quando do regresso do trabalho. Às vezes, esperava-a logo à saída da Fábrica; de outras feitas, aguardava mais adiante, pelos Aterros, nas ruas que vão desembocar na Estrada Nova.”³²⁴

O enfado da operária, descrito pelo autor textualmente, a faz mudar de percurso, o que, no entanto, não garante a locomoção livre de uma aproximação não desejada, pois o médico

³²² *Idem.*

³²³ BERNARD; SCHLAFFER apud SAVIO, Thaynã Davilla; SILVA, Regina Coeli Machado e. “Ei gostosa! Assédio de rua e interações assimétricas no espaço público”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11; WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13. Anais..., Florianópolis, 2017.

³²⁴ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 99.

descobre as novas rotas traçadas pela personagem, essas muitas vezes mais extensas do que as rotas originais.

Se no contexto da tecelagem, Albertina denuncia a aproximação desrespeitosa do contramestre, em relação à Fontoura o que prevalece é o silêncio. A operária comenta com a amiga seu incômodo em relação às investidas do homem para o qual havia solicitado serviços médicos gratuitos, porém não há menção desse assédio no contexto familiar. Tal fato se deve à vulnerabilidade da família, o que por extensão, compreende a submissão de Albertina.

A repetição dessas cenas e a imposição da presença do médico fazem com que Albertina não mais se preocupe em esquivar-se, o que permite a Fontoura novas formas de aproximação e visitas à casa da família, estrategicamente planejadas. Em uma dessas ocasiões, Fontoura acerca-se de Albertina com “a fisionomia implorativa das crianças torturadas pela posse de um brinquedo”. Curioso notar a palavra “posse” empregada pelo autor, a apontar um capricho burguês e o caráter utilitário da relação com a operária.

Após essa abordagem apelativa, a jovem perde uma noite de sono, pensando no médico. “E, daí por diante, modificou-se por completo. Tornou-se ríspida e nervosa. Deu para se queixar a todo instante do trabalho excessivo, de falta de dinheiro, do mau passadio que lhe davam.”³²⁵

A mudança no comportamento de Albertina, decorrente de uma maior aproximação com Fontoura, intensifica a insatisfação sobre sua condição social, seu trabalho e suas poucas possibilidades de ascensão. Destaca-se que a atitude ríspida e a rejeição iniciais às investidas se esvanecem, o que se deve não só à frequência das abordagens, como também à natureza do discurso empregado pelo médico: “– Mas veja só! Não posso atender ao primeiro pedido que me faz ... Quando estou perto de você, meus olhos não podem olhar outra coisa...”

O enfraquecimento da rejeição inicial a Dr. Fontoura também é significativo em contraste com seu posicionamento em relação à outras investidas masculinas. Tal acolhimento é percebido por Fontoura: “O médico, num relance, adivinhou tudo quanto na alma dela se passava. Sentiu que era chegada a hora das promessas, dos presentes.”³²⁶ Note-se que o emprego do artigo definido “a” sugere uma estratégia previamente elaborada. Considerando que Fontoura era um conquistador inveterado, provavelmente outras jovens de classe pobre poderiam ter sido seduzidas pelas mesmas artimanhas.

O médico então oferece-lhe uma cruz de madrepérola, algo destoa de sua condição de miséria. O presente oferecido, algo inalcançável para sua classe social, e os demais objetos que o médico ostenta – destaque para a bengala de jacarandá com castão de ouro, que roda entre os

³²⁵ FONTES, Amando. *Op. Cit.*, 1979, p. 100.

³²⁶ *Idem*, p. 100 (grifo nosso)

dedos, enquanto finge surpresa pelo encontro “casual” – tornam-se ícones de uma classe superior a acenarem para a possibilidade ilusória de uma vida mais confortável. Assim, na relação entre Dr. Fontoura e Albertina, Amando Fontes, ao expressar o poder simbólico exercido pela burguesia representada no romance, problematiza a imanente divisão entre as classes sociais no Brasil dos anos trinta.

Os presentes de Fontoura antecedem maior intimidade entre o casal. A relação ganha ares mais apaixonados com um erotismo que se intensifica nos encontros às escondidas:

Num recanto sombrio da Estrada do Socorro, um Chevrolet parado. No banco da frente Albertina e Fontoura conversavam. Ele dizia:

– Não sei, Albertina, que espécie de feitiço você fez. Foi tão danado, que de seis meses pra cá eu só vivo pra você... Não esteja rindo... Juro por Nossa Senhora! É porque você não sabe o que passa aqui por dentro. Se me deito, estou pensando em Albertina; se sonho, ainda é ela que aparece; e de dia, no trabalho ou na rua, a pestinha não se sai do pensamento...

A moça reclinou a cabeça para trás, numa daquelas gargalhadas estridentes, que lhe sacudia o corpo todo. Fontoura enlaçou-lhe o busto forte. E sobre seus dentes entreabertos colou a boca sequiosa. Foi um beijo quente, profundo, demorado, que parecia não ter fim. Separavam as cabeças, para respirar um instante, e novamente os lábios se buscavam. Albertina tinha os olhos entrecerrados, as faces escaldantes. Sua cabeça pendia, mole, sobre o encosto almofadado. Súbito, teve um estremecimento, consertou o corpo, e pôs-se a afastar o médico brandamente [...] ³²⁷

Nota-se que o médico afirma enfaticamente a diversidade de ocasiões em que seu pensamento se volta à jovem: “se me deito”, “se sonho”, “e de dia, no trabalho ou na rua, a pestinha não me sai do pensamento”. Esse excesso precede uma aproximação corpórea mais erotizada, expressa na adjetivação: “boca *sequiosa*”, “beijo *quente, profundo, demorado*, que parecia não ter fim” e na reação provocada em Albertina: “olhos *entrecerrados*”, “faces *escaldantes*” e a cabeça que “pendia, *mole*”. Aqui, Amando Fontes expressa o desejo feminino, humanizando a personagem, que cede gradativamente às investidas:

Chegou afinal, em frente ao cemitério, onde Fontoura já a aguardava, de automóvel.

Ela mesma abriu a portinhola, num gesto precipitado, e se lançou nos braços do amante.

Beijaram-se longamente.

[...]

– Então? Vamos?

– Vamos! Mas você repare no que faz, Fontoura. Depois, não vá me largar aí à toa...

– Você me ofende com essas coisas, Albertina. Então, se eu não lhe quisesse mesmo muito bem, se não fosse capaz de morar com você a vida inteira, eu ia fazer isso com você? Só se eu fosse um miserável!

Ela encostou a cabeça ao peito dele e estreitando-o, num abraço apaixonado, exclamou:

³²⁷ *Idem*, p. 115 – 116.

A promessa de uma vida a dois (“morar com você a vida inteira”) reitera a confiança da operária e seu posicionamento passivo na relação. A sentença “faça de mim o que quiser” – embora apresente uma conotação erótica e sugira uma relação sexual que o enredo confirmará –, em certa medida aponta a submissão da operária, posto que a classe social de Dr. Fontoura, de fato, permite ao médico fazer o que bem quiser com as jovens mulheres pobres, como o encaminhamento do enredo o demonstra.

A percepção de Albertina sobre a motivação para o comportamento galanteador de Fontoura – utilitarismo travestido de amor e afeto – estabelece as bases para uma relação afetiva que, em última instância, contribuirá para sua decadência. O mesmo se verificou na relação entre Rosenda e Cabo Inácio, com a promessa frustrada de casamento em uma cidade vizinha, e por último, e de modo mais acentuado, com Caçulinha cujo aceno de uma vida a dois com o Sargento Zeca, legitimada pelo matrimônio, também se frustra. Tem-se então um reforço da negatividade das personagens masculinas: todas as mulheres sucumbem à aproximação dos homens, mesmo a mais contestadora delas.

Note-se que, assim como Zeca, de família mais abastada, Dr. Fontoura pode ser pensado como o homem branco com maior poder aquisitivo que se aproxima de uma mulher mestiça, de origem pobre, e com ela estabelece um envolvimento que em última instância não é legitimado socialmente. Desse modo, por meio dos pares “Albertina e Dr. Fontoura” e “Caçulinha e Sargento Zeca” Amando Fontes reafirma a impossibilidade de integração entre a burguesia e a classe pobre.

Se a assimetria na relação de Albertina e Dr. Fontoura é anunciada desde o primeiro contato entre ambos, dada a política do favor – legitimada pela classe social e pela posição do médico – o enredo confirma que o utilitarismo do médico em relação à jovem operária. As demonstrações de afeto e os discursos enaltecendores da beleza da jovem mestiça cessam e a passagem que encerra o relacionamento revela o apequenamento da relação:

Após cinco meses de ligação, Fontoura sentiu-se cansado de Albertina. Uma outra conquista já o chamava. Deu-lhe uma cama e um guarda-roupa de pinho envernizado. Um pouco de dinheiro. E abandonou-a.³²⁹

³²⁸ *Idem*, p. 121 – 122.

³²⁹ *Idem*, p. 131.

O desenlace não satisfatório, já previsto pela mãe da operária, é posteriormente revelado pela língua viperina de Maria Pirambu:

– Tão certo como eu estar aqui lhe vendo. Foi Anita quem me contou tudo ontem de noite. A senhora não sabe quem é Anita? Ela caiu no mundo já faz tempos. É filha lá de minha vizinha. Pois bem: Albertina foi morar na mesma casa onde ela mora.³³⁰

Os presentes de Dr. Fontoura – uma cama e um guarda-roupa – cujo caráter utilitário difere do encantamento produzido pelos “mimos” inicialmente ofertados, estão na mesma categoria do mobiliário transportado pelas prostitutas no romance *Rua do Siriri*, na ocasião em que mudam para a rua do meretrício, que intitula a obra:

Outros veículos, nesta, naquela porta, recebiam armários, camas e colchões. A semelhança do que haviam feito. Mariana e as companheiras, as outras mulheres também ajudavam até a rua.³³¹

A menção à *Rua do Siriri* é feita de modo textual pelo narrador: “Da casa onde residia, por conta de Fontoura, mudou-se para a Rua do Siriri, principal centro da prostituição de Aracaju.”³³² Ressalta-se o senso prático da operária, que ciente de suas impossibilidades, passa a mercantilizar o próprio corpo. De todas as filhas dos Corumbas, Albertina é a personagem que age de modo mais consciente a respeito das limitações a ela impostas. Isso se verifica na reação aos assédios a que fora submetida e na postura em relação ao rompimento amoroso.

Amando Fontes não se debruça sobre a subjetividade das personagens, sendo raros os momentos de introspecção. A trajetória de Albertina é contemplada por meio de seus atos, que demonstram tratar-se de uma mulher, que, embora sonhasse com uma vida mais confortável, diante da impossibilidade de estabelecer um vínculo mais duradouro com o médico da tecelagem, não reage de modo dramático. O que sobressai é sua praticidade, típica de uma classe social que se vê às voltas com questões da ordem da sobrevivência.

Albertina é uma das personagens mais significativas do romance, pois sua trajetória problematiza questões caras à sociedade moderna que se encontrava em processo intenso de industrialização. Nela, se relacionam classe social, questões de gênero e viés racial, em um contexto modernizador.

Em comum com as demais mulheres prostituídas de sua família, o desfecho de sua trajetória é o apagamento, dado que o foco narrativo se debruça novamente sobre a dor dos pais.

³³⁰ *Idem.*

³³¹ FONTES, Amando. *Rua do Siriri*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. p. 13.

³³² FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 132.

Albertina comparece apenas em mais uma ocasião, quando encontra Caçulinha no bonde, cujo constrangimento reforçado pela presença do noivo e de amigos, impele a irmã não lhe dirigir a palavra. Se as limitações de ordem social se impõem nessa cena – dado o receio de mácula pela prostituição – é inegável o grau de marginalização da filha dos Corumbas, que durante anos exerceu a função de “arrimo de família”, empregando, por vezes, horas de trabalho extenuante em prol da formação das irmãs mais jovens. O silêncio de Caçulinha é uma metáfora do silêncio a respeito de sua família e, em um contexto mais amplo, da sociedade de modo geral, em relação à prostituição.

A condição de Albertina é representativa da mulher na sociedade de trinta, e mais especificamente do utilitarismo do corpo da mulher mestiça. A instrumentalização de seu corpo constitui uma espécie de microcosmo da lógica de produção imposta ao operariado, de modo geral. Por meio dessa personagem e do acidente com o jovem operário na tecelagem, o autor ressalta a denúncia das mazelas enfrentadas pelos trabalhadores, em especial pelas mulheres.

Na modernidade retratada em *Os Corumbas*, Albertina torna-se ícone de um olhar sobre a sexualidade e de um desejo disciplinador sobre o corpo, a serviço de uma ordem excludente, que recai sobre a mulher, representação por excelência, dos desvalidos e marginalizados.

Assim como as outras personagens femininas da família Corumba, Albertina desempenha um papel preponderante, a considerar suas características próprias, como também o vínculo que estabelece com as outras personagens, também prisioneiras de uma fatalidade angustiante e vítimas das privações mais fundamentais.

5.6 Caçulinha: de normalista à concubina

Normalista
Vestida de azul e branco
Trazendo um sorriso franco
No rostinho encantador
Minha linda normalista
Rapidamente conquista
Meu coração sem amor

Eu que trazia fechado
Dentro do peito guardado
Meu coração sofredor
Estou bastante inclinado
A entregá-lo ao cuidado
Daquele brotinho em flor

Mas, a normalista linda
Não pode casar ainda
Só depois que se formar
Eu estou apaixonado

Caçulinha é a última das mulheres Corumbas sob a qual recai o olhar do narrador. A caracterização da filha que representa para os pais a esperança de um futuro mais promissor – dada a aposta da família em sua formação como professora – é construída de modo idealizado, com destaque para a delicadeza de seus traços:

Era uma garota de onze anos, olhos claros, cabelos castanho-loiros, branca e rosada. Tudo isso, e mais o acetinado de sua pele, as suas mãos finas e belas, davam-lhe certo ar de superioridade e destaque no meio pobre em que vivia.³³⁴

Essa adjetivação, de teor romântico, aproxima Caçulinha da idealização de Sá Josefa em sua juventude, logo no início do romance. Tem-se uma espécie de reiteração da branquitude como um valor superior, em contraponto não só com as demais mulheres da família Corumba – cujo traço mestiço é acentuado – como também uma distinção especial da personagem em relação ao meio em que se encontra inserida.

A descrição física é complementada pela ênfase na leitura e pela importância do estudo na trajetória da personagem: “sentada no batente da porta do quintal, Caçulinha estudava, muito atenta a sua lição. Lia em voz alta, convencida de que assim decoraria mais depressa.”³³⁵. Há um enobrecimento da personagem e uma distinção em relação às irmãs mais velhas, impossibilitadas do acesso ao ensino regular, por conta do trabalho nas tecelagens. Entretanto, essa diferenciação não se sustentará no decorrer da narrativa, dada a necessidade de abandonar os estudos com vistas a garantir a sobrevivência de sua família.

As necessidades de ordem material que se impõem à jovem estudante implicam o que se pode denominar de uma primeira mudança de status. Nela, o ingresso precoce de Caçulinha no mercado de trabalho é pontuado por uma espécie de rebaixamento, presente no distanciamento entre o sonho da docência e a atividade burocrática a ser desempenhada em uma das tecelagens, como explicita a oposição de Josefa ao emprego da filha mais nova:

³³³ LACERDA, Benedito; NASSER, David. Normalista. In: *A música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes* – Nelson Gonçalves. Sesc: São Paulo, 2003. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretes-nelson-goncalves>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

³³⁴ FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 23.

³³⁵ *Idem*, p. 23.

– O que é que você quer dizer com isso? Deixar os seus estudos pra ir se meter também na Fábrica?

[...] – Não e não! Enquanto eu tiver força nos braços, você não vai pra aquele inferno...

E ajuntou, levantando as mãos ao alto:

– Não está vendo logo? Largar os estudos, agora quando só faltam dois anos pra você tirar cadeira? Não, minha filha. Dessa desgraça Deus há de me livrar...³³⁶

A despeito da oposição inicial da mãe, de jovem aspirante à normalista, a filha torna-se funcionária do escritório, atividade com status diferenciado em relação ao “chão de fábrica”, como Caçulinha observa: “a senhora sabe: no escritório só trabalham moças de bom comportamento.”³³⁷. No entanto, nova decadência ocorre por conta da impossibilidade de reparação legal frente à perda de sua virgindade com o noivo, o sargento Zeca. Difamada publicamente, a personagem é demitida e assim, o concubinato é a solução encontrada para sua sobrevivência. Trata-se, portanto, de uma queda vertiginosa, na qual no início do enredo temos a jovem estudante e ao término a concubina. Entre essas duas representações femininas, situa-se a operária da tecelagem.

A mudança no que se pode denominar “status laboral” é acompanhada de outra, de teor moral. No início de *Os Corumbas* Caçulinha dedica-se ao cuidado de seus familiares, e dada a pouca idade, sequer vislumbra a possibilidade de um enlace amoroso. No entanto, o namoro com o sargento Zeca, oficializado com um pedido de casamento, acalenta o sonho de uma vida a dois, o que não se efetiva. A relação que se iniciara com promessas de felicidade conjugal termina em abandono. Desse modo, do status de noiva, prestes a contrair matrimônio, Caçulinha passa à condição de mulher abandonada e posteriormente concubina.

Na trajetória de Caçulinha, o concubinato encerra duas ordens de decadência e exclusão: a primeira de teor laboral, considerando que, difamada publicamente, a personagem é impedida de atuar no mercado de trabalho formal; a segunda, diz respeito à ordem moral, pois a impossibilidade de reparação em face do defloramento a estigmatizara, impondo o afastamento das pessoas com as quais convivia: colegas de trabalho, amigos e família, em suma, a sociedade.

5.6.1 O sonho do magistério

Em *Os Corumbas*, inicialmente o magistério está presente no pensamento de Sá Josefa, que escreve para ao irmão, com o intuito de verificar se haveria possibilidade de mudança da família da zona do engenho para a cidade grande: “[...] as duas mais novas iriam para a escola.

³³⁶ *Idem*, p. 85.

³³⁷ *Idem*,

Nem precisavam até de trabalhar. Caçulinha que era tão viva e inteligente, bem poderia chegar a professora...”³³⁸. O desejo de Caçulinha em ingressar na Escola Normal é influenciado pelos pais que, ao considerarem as condições materiais da família, vislumbram na possibilidade de profissionalização da filha mais nova, a garantia de emprego e arrimo em sua velhice. Assim, a perspectiva familiar é decisiva no processo escolar.

Embora o empenho nos estudos seja aprovado por Sá Josefa, há o receio de uma dedicação excessiva da filha: “– *Larga* de tanta livrarada, Caçulinha! Assim, você envelhece antes do tempo...”³³⁹ Desse modo, a entrada na Escola Normal, que de modo geral, poderia promover uma maior independência da mulher, via formação profissional, é representada de forma ambígua na fala da matriarca dos Corumbas.

Sendo Sá Josefa a personagem que procura nortear os passos dos filhos no contexto da cidade, sua fala demonstra uma conotação mais utilitária sobre o conhecimento e o acesso aos estudos, compreendido mais como possibilidade de arrimo da família do que emancipação, propriamente dita. Percebe-se na postura da mãe, o papel ambíguo exercido pela família.³⁴⁰

Em relação à dedicação aos estudos, pode-se comparar *Os Corumbas* com outro romance do período, *O quinze*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1931. Nele, o amor da protagonista Conceição pelos livros também é alvo das apreensões da matriarca da família, a avó Inácia.

– E você sem *largar* esse livro! Até em hora de missa! A moça fechou o livro, rindo:
– Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.
Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:
– E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...
[...] E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa?³⁴¹

No pensamento de D. Inácia a preponderância do casamento sobre os estudos transparece na crítica que tece à escolha da neta por permanecer solteira. De acordo com a moralidade da época, Conceição, então com 22 anos, era considerada “velha” para o matrimônio. Assim, a crítica da avó reside no desejo da neta por maior autonomia e

³³⁸ *Idem*, p. 10.

³³⁹ *Idem*, p. 55 (grifo nosso).

³⁴⁰ Nesse sentido, observa Marilena Chauí: “A família se apresenta, portanto, como mescla de conformismo às exigências sociais e como forma fundamental de resistência contra essa mesma sociedade – mantém a subordinação feminina e filial, mas protege as mulheres, crianças e velhos contra a violência urbana: [...] conserva as tradições e elabora um projeto para o futuro.”. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 145. Grifo nosso.

³⁴¹ QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 92.

independência. Dona Inácia entende que o caráter “periculoso” da leitura residiria no acesso a textos não orientados pelo sacerdote local. Em sua concepção, o excesso de leitura dificultaria um eventual enlace matrimonial, dada a possibilidade de insubmissão das jovens mulheres.

Em *Os Corumbas*, embora a relação estudo e casamento seja construída com outras nuances – considerando que Caçulinha, diferentemente de Conceição, não expressa tal desejo de autonomia em relação a um possível parceiro – a concepção de que o conhecimento pode afastar possíveis pretendentes se verifica. Na fala de Josefa, o verbo “envelhece” expressa o entendimento de que haveria uma faixa etária ideal para o matrimônio, algo já ressaltado em relação a Rosenda, que aos trinta anos, “ainda” encontrava-se solteira.

Tanto a fala de Josefa, quanto a observação de D. Inácia problematizam, na década de trinta, os contrastes do Brasil em vias de modernização. A inserção das mulheres no processo educacional – embora denotasse um caráter pragmático, dada a possibilidade do exercício de uma profissão socialmente reconhecida – refletia um imaginário no qual as atividades femininas ainda eram muito restritas, como observa Guacira Lopes Louro:

Toda e qualquer atividade fora do espaço doméstico poderia representar um risco. (...) Ainda que indispensável para a sobrevivência, o trabalho poderia ameaçá-las como mulheres, por isso o trabalho deveria ser exercido de modo a não as afastar da vida familiar, dos deveres domésticos, da alegria da maternidade, da pureza do lar. As jovens normalistas, muitas delas atraídas para o magistério por necessidade, outras por ambicionarem ir além dos tradicionais espaços sociais e intelectuais, seriam também cercadas por restrições e cuidados para que sua profissionalização não se chocasse com sua feminilidade.³⁴²

O sonho de Caçulinha de ingressar na Escola Normal, tão logo terminasse o curso primário, revela uma das poucas possibilidades de trabalho feminino no Brasil, nos anos trinta. O processo de profissionalização do magistério feminino foi complexo, pois tendo sido fomentado após a independência do país, por meio de leis e de projetos – que instituíam o ensino gratuito e acessível a ambos os sexos – somente se efetivou posteriormente quando uma série de fatores confluiu nesse sentido³⁴³. Entre eles, destaca-se a exigência de que os tutores fossem do mesmo sexo que os alunos e a impossibilidade de coeducação, ou seja, o ensino voltado para as meninas demandava a presença de docentes do sexo feminino, o que inevitavelmente ampliou as ofertas de trabalho para as mulheres na docência.³⁴⁴

³⁴² LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 453.

³⁴³ Ver: BRUSCHINI, Cristina; AMADO, Tina. “Estudos sobre a mulher e educação: algumas questões sobre o magistério”. In: *Cad. Pesq.*, São Paulo, n. 64, p. 4-13, 1988.

³⁴⁴ Já no final do século XIX, o magistério passa a ser preterido pelos homens, com as ofertas de profissões mais

Transformações de ordem social, econômica e política tiveram início na terceira década do século XX, cujo marco é a Revolução de 1930. As mudanças no sistema político, reivindicadas por vários segmentos da sociedade desde os anos 1920, implicaram uma crescente demanda pelo ensino público e gratuito, que contemplaria uma camada nova da população: os operários inseridos no contexto urbano-industrial. Essa demanda criou novas oportunidades para que o magistério fosse exercido pelas mulheres. O processo de urbanização, que se intensificou no período, contribuiu para que a mulher começasse a definir seu papel como profissional, sobretudo por meio da docência que lhe permitiu fazer parte da PEA (População Economicamente Ativa) brasileira.³⁴⁵

Se por um lado, a inserção de jovens mulheres na Escola Normal – o que posteriormente as possibilitaria o exercício do magistério – pode ser considerada como um avanço, por outro, compreendia um elemento conservador, à medida que estava vinculada a determinados estereótipos de gênero. Ao mesmo tempo em que a docência se afigurava como uma das poucas possibilidades de profissionalização feminina, a abertura para o exercício desse campo para as mulheres foi pautada na naturalização de diferenças entre os sexos. Isso implicou currículos distintos: para as meninas, a ênfase recaía nos trabalhos de costura, em detrimento de uma formação propriamente dita; para os meninos, um currículo que acenava para maiores possibilidades de futura inserção no mercado de trabalho. Essa diferenciação no currículo dos alunos estendia-se para as atribuições dos educadores, conforme observa Heleieth Saffioti:

O desprestígio e a parca remuneração a que esteve sujeito o magistério primário desde seu início, aliados ao fato de considerar-se o ensino de crianças como um prolongamento das funções maternas, renunciavam que o magistério elementar seria ocupação essencialmente feminina, chegando a constituir-se, durante muito e muitos anos, a única profissão feminina plenamente aceita pela sociedade.³⁴⁶

Nesses termos, a feminização do magistério reitera visões pré-concebidas relacionadas ao exercício da maternidade, como o sacrifício pessoal e a resignação. Tais características podem ser observadas na construção da personagem Caçulinha, cujo tratamento para os demais

rentáveis, consequência do desenvolvimento capitalista, como consta no relatório de 1898 da Escola Normal de Pernambuco: "[...] até os que conseguem diplomas de professores (homens) abraçam imediatamente outras carreiras mais lucrativas, de melhor aparência ou mais cômodas e vão somente para as escolas os poucos que não podem vencer sua vocação ou .fracos que carecem de nervos para conseguir vantagens em outro campo. As mulheres excluídas pôr ideias e costumes absurdos de quase todas as profissões e dos empregos e funções públicas, entregam-se ao ensino somente porque é o principal campo de ação que as circunstâncias põem ao seu alcance". "A escola Normal em Pernambuco no século XIX". RELATÓRIO DE PESQUISA. Centro de Educação, UFPE. Recife, 1992.

³⁴⁵ Ver: GOUVEIA, A. J. *Professores de amanhã: um estudo da escolha ocupacional*. Rio de Janeiro: Pioneira, 1970.

³⁴⁶SAFFIOTI, Heleieth. I. B. *A mulher na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p.277.

membros da família é “meigo”, “afável” e resignado perante as limitações que lhe são impostas. Impressiona a caracterização inicial de Caçulinha (tez branca, tom acetinado de pele, traços delicados) que se estende aos gestos da personagem e contribuem para a idealização da profissão que almeja: a adolescente que estuda para ser professora – atividade laboral associada ao cuidado – é a filha que mais se desvela na atenção para com os pais e com a irmã adoentada.

A possível realização via atividade docente é expressa em diversos momentos da narrativa. A esse exemplo, tão logo os pais tomam ciência da fuga da filha mais velha, o que causa enorme desgosto para a família, o narrador apressa-se em demonstrar o bom desempenho de Caçulinha nos estudos, em contraste com a vida monótona de Bela, cujo estado doentio se agravava paulatinamente.

O exercício do magistério como um valor é expresso nas atitudes de Caçulinha, cuja rotina compreendia, inclusive, certa autonomia da adolescente no modo como se encarregava de gerir parte de seu processo educacional. Assim, não tendo treze anos completos, era ela quem se encarregava do pagamento da matrícula e das taxas estipuladas pela instituição de ensino, bem como da aquisição do material didático. A filha mais nova de Geraldo entende que é necessário apressar-se e concluir os estudos brevemente. Textualmente, afirma: “eu preciso mesmo andar ligeiro, pra tirar logo essa cadeira e dar descanso a vosmecês.”³⁴⁷ Ocorre que, a despeito de seus esforços, as necessidades prementes da família se impõem e a obrigam a abandonar os estudos. As impossibilidades, de ordem social, impedem que a filha de um roceiro venha de fato a tornar-se professora.

O fato de Caçulinha não titubear diante da iminência de seu sacrifício reforça certa nuance melodramática em sua trajetória, com a imagem de uma mulher resignada, algo que é textualmente expresso em tom enternecido, por Sá Josefa: “– Caçulinha é mesmo muito boa! Veja como ela não faz questão de passar do bom pro ruim, só pra não ser pesada aos outros...”³⁴⁸.

No sonho interrompido da aspirante à normalista, a projeção de uma vida pacata, com a nomeação para “um vilarejo qualquer do interior. Um lugar pequeno e calmo: duas ruas somente e a praça, enorme e deserta, com a igreja plantada ao centro...”. Nele estava implícito o desejo da respeitabilidade que a gente simples do sertão conferia às professoras: “Tratá-la-ia com deferência e afeto. Cumularia de presentes a nova professorinha...”³⁴⁹

³⁴⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 55.

³⁴⁸ *Idem*, p. 85.

³⁴⁹ *Idem*, p. 86.

Na década 1930, a docência constitui uma profissão socialmente aceita, que conferiria à mulher prestígio social, pois “numa sociedade onde os índices de escolarização eram baixos, a professora primária consistia numa profissão de alto prestígio social para a mulher e que lhe permitia uma certa dignidade no seu modo de vida.”³⁵⁰

Temos ressaltado que o traço documental de Amando Fontes está demarcado na busca pelo específico nacional. Trata-se de um autor que deseja revelar a realidade imediata de seu tempo. Assim, cumpre notar que as escolas do interior eram destinadas às jovens que ingressavam na carreira docente, como observa Freitas ao comentar a trajetória da professora primária em Sergipe, no período retratado no romance:

Eram contratadas através de concursos ou nomeações, estas, a maioria das vezes, envolviam favores políticos. Deveriam – de acordo com a lei dos acessos – iniciar sua carreira no interior e passar por promoções sucessivas até a transferência para a capital. No entanto, as professoras pertencentes às camadas mais elevadas da sociedade cumpriam trajetória mais cômoda, ingressando diretamente no magistério da capital.³⁵¹

Nota-se que as nomeações atendiam uma diferenciação pautada pela classe social, pois se as vagas na capital eram destinadas às professoras de origem mais abastada, para as mulheres mais pobres, a situação era diversa. Se o magistério era a única profissão plenamente aceita pela sociedade para a mulher, como a historiografia nos demonstra, a literatura nos lembra que essa possibilidade, de maior emancipação feminina, compreendia um recorte de classe.

Nesses termos, sua trajetória confirma o traço realista de Amando Fontes, cuja técnica consiste em montar um painel da sociedade brasileira por meio de uma história comum, emblemática.

5.6.2 A promessa de casamento

Caçulinha é a mulher que problematizará de modo mais agudo o casamento como uma possibilidade de inserção social para as mulheres pobres. Após a constatação de que o sonho de realização via magistério não seria possível, a esperança de algum reconhecimento social via matrimônio começa a ser delineada simultaneamente ao início do trabalho no escritório da tecelagem.

³⁵⁰ CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de. “O magistério primário como ocupação feminina: uma análise das representações sociais de professoras primárias sobre sua prática profissional”. Dissertação de Mestrado em Educação – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 1990. p. 89.

³⁵¹ FREITAS, *Op. cit.*, 1995, p. 121.

O possível matrimônio de Caçulinha, no contexto da cidade, faz pensar a imagem idílica do enlace de seus pais no sertão, conclusão do primeiro capítulo do romance. O casamento surge na família Corumba por meio de Geraldo e Josefa, para em um momento posterior, ser tema das conversas entre Caçulinha e outras jovens próxima a ela, a amiga Mimosa e a irmã Bela. Assim, Caçulinha descreve para a irmã adoentada, um matrimônio que presenciara, na esperança de que o relato pudesse animá-la. Sobre a noiva diz: “– Bonita! Linda, mesmo! As faces, que nem uma romã. A grinalda, uma beleza... E o véu ia longe! Tão comprido... E como era disposta! Nunca vi uma noiva assim alegre. Rindo pra todo o mundo...”³⁵²

Por meio da fala de Caçulinha, temos a única imagem idealizada de um enlace matrimonial no romance. Diferentemente da descrição grotesca do casamento de Benedita e Manuel feita pelo narrador, aqui a adjetivação sugere beleza e alegria. Tal descrição é significativa na trajetória da personagem pois precede a mudança de seu status social: de aspirante à normalista, Caçulinha torna-se operária: “Os que viam Caçulinha passar para o serviço, no seu vestido simples, mas jeitoso, quedavam, cheios de pasmo. Porque, despido o uniforme de aluna, que a tornava menina, de repente surgira uma mulher forte e bela.”³⁵³

O uniforme cede lugar ao “vestido simples”, com realce para o corpo de Caçulinha. O retrato idealizado da estudante é assim substituído pela imagem de uma mulher passível de atrair a atenção masculina. Essa mudança é acompanhada por uma maior circulação da personagem em ambientes festivos: enlances matrimoniais, aniversários e celebrações religiosas. A sociabilidade, que compreende regras morais para a presença das mulheres no espaço público, tem nas festas um momento de certo relaxamento de costumes, uma pausa na rotina e na rigidez do ambiente de trabalho e da vida cotidiana de modo geral. Essas ocasiões possibilitam a aproximação entre homens e mulheres de modo mais flexível, mesmo que pautada por certas regras de conduta. Nesse contexto, Caçulinha conhece o sargento Zeca.

Após esse encontro casual, o sargento passa a esperar todas as tardes Caçulinha sair do trabalho para dela aproximar-se. O narrador reforça um traço presente no mesmo tipo de abordagem de Inácio a Rosenda e Dr. Fontoura à Albertina: a aproximação entre homens e mulheres com o intuito amoroso ou sexual se faz repetidamente no espaço público, no trajeto em que as operárias percorrem ao término do trabalho. Há portanto, uma recorrência no modo como o autor descreve o comportamento masculino: aproximação, relacionamento afetivo e posterior abandono. No caso de Caçulinha essa “sequência” terá contornos mais dramáticos, com o rompimento de uma relação legitimada pelo compromisso do noivado.

³⁵² FONTES, Amando. *Op. Cit.*, 1979, p. 103.

³⁵³ *Idem*, p. 95.

Caçulinha é a personagem mais bem desenvolvida do romance e Zeca é uma personagem que existe em função dela. Ainda que seja mais desenvolvida que as outras personagens masculinas, e apresente certo grau de introspecção, o sargento, assim como a como a operária, não é totalmente singularizado. A personagem Zeca evoca outros sargentos oriundos de famílias abastadas e em certa medida é o espelho da elite brasileira dos anos trinta, enquanto Caçulinha representa as jovens mulheres pobres com o sonho de emancipação via estudo e na inviabilidade deste, o matrimônio como possibilidade de inserção social.

No par Caçulinha-Zeca, o que sobressai é a questão de classe que permeia o relacionamento e que será decisiva para o desfecho dramático. Zeca é oriundo de uma família de senhores do engenho, da qual havia se distanciado por conta de umas “doidices” que fizera, relacionadas a mulher. Por conta disso deixara de receber dinheiro da família e por “despique” decidira sentar praça. Não há em sua vida objetivos consistentes e sua trajetória está calcada em volubilidade, somente possível por conta de sua classe social cujos privilégios lhe permitem uma vida boêmia, sem grandes ambições e com planos que serão posteriormente abandonados, a exemplo do compromisso do casamento assumido com Caçulinha e sua família e posteriormente rompido. Esta “volubilidade”, consequência de uma vida abastada, remonta ao narrador machadiano Brás Cubas, ao mesmo tempo que expressa o pertencimento de Zeca a determinada classe³⁵⁴.

No relacionamento entre essas duas personagens, o teor romântico predomina nos encontros permeados por imagens de um idílio amoroso: passeios ao cair da tarde pelas ruas da cidade são adornados por juras de amor, que, à luz do andamento do romance, podem soar irônicos. Há uma passagem em que Caçulinha conta ao noivo um sonho que tivera. Nele, casados, a caminho da Bahia, encontravam-se em um vapor “grande, compridão, desses que não entram no Aracaju. Tinha um salão que era um encanto: todo coberto de tapetes. E estava assim de homens e mulheres. Um luxo de espantar! Eu estava com você olhando as danças [...]”. No sonho de Caçulinha, o casamento está associado a signos de distinção de classe que destoavam da pobreza da casa dos Corumbas. Embora em diversas ocasiões o afeto da jovem pelo sargento tenha sido expresso, é inegável nesse trecho, o desejo de fruição de uma vida mais confortável via matrimônio.

³⁵⁴ Entende-se aqui “volubilidade” nos termos que Roberto Schwarz emprega ao analisar o comportamento do narrador machadiano em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ainda que no romance de Amando Fontes essa volubilidade não seja do narrador e não tenha sido problematizada na forma do romance, como ocorre no romance machadiano, a ideia de uma inconstância nos objetivos se verifica na personagem Zeca, revelando a característica de uma determinada classe social. Emprega-se o termo aqui, nesse sentido. Ver: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

O caráter antecipatório do desfecho trágico de Caçulinha é passível de observação na passagem em que, ao observar a Barra dos Coqueiros (em uma clara referência a uma praia de Aracaju), Zeca declama para a namorada:

Tenho pena de ti porque és formosa
E não sabes, talvez, que a formosura
Torna, às vezes, a moça desditosa.
[...]
Andam com os bens os males de mistura.
Sempre fez timbre a pérfida fortuna
Em tirar da ventura a desventura.³⁵⁵

Os versos revelam que a beleza pode ser acompanhada da infelicidade. Essa abordagem fatalista ironicamente afirma a não ciência da própria personagem implicada na desventura que o poema anuncia. Esse traço “premonitório” revela certo esquematismo na composição do romance. Há duas outras passagens significativas nesse sentido. A primeira ocorre em uma sessão de cinema, quando Caçulinha se identifica com a narrativa apresentada na tela. Trata-se da história de três amigas pobres que moravam juntas em Nova Iorque, afastadas do convívio familiar. Constantemente assediadas por diversos homens, duas delas tornam-se prostitutas. Independentemente do narrador não ter discorrido sobre o destino da terceira personagem do filme, essa passagem é significativa por reiterar a vulnerabilidade de mulheres que se encontram “sem proteção e sem família” – algo textualmente afirmado pelo narrador.

A segunda passagem, em que o caráter antecipador do desenvolvimento do enredo é perceptível, narra a apreensão de Caçulinha em relação ao que ocorrera com Amélia, jovem operária, cujo namoro teria sido rompido pelo namorado, por conta de uma imposição familiar. O motivo alegado para o término residia no fato de Amélia ser uma “moça do Tecido”. Esse pensamento é enfatizado quando Caçulinha comenta: “(...) a moça que trabalha numa fábrica pode ser boa e direita como for, que não adianta. É sempre tratada de resto, com desprezo... Todos torcem a boca para um lado e vão dizendo: *É uma operária...* Como se todas fossem iguais.”³⁵⁶

Na fala de Caçulinha, a concepção da fábrica como um espaço promíscuo, portanto inadequado para a mulher, mascara um preconceito de classe, posto que às mulheres mais pobres, o trabalho nas tecelagens consistia em uma das poucas possibilidades de exercer atividade laboral. Convém ressaltar que o preconceito não se restringia às operárias da

³⁵⁵ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 128-129.

³⁵⁶ *Idem*, p. 141 (grifo do autor).

tecelagem e sim às mulheres que trabalhavam. Essa relação “indústria e promiscuidade” previamente problematizada no contexto do assédio de Albertina, é retomada nesse ponto do desenvolvimento do enredo para indiciar o abandono posterior do sargento Zeca.

Caracterizando não um comportamento singular e sim um modo de agir de jovens oriundos de determinada classe social, o rompimento de uma relação amorosa e por vezes do compromisso assumido perante suas famílias não traria maiores consequências a esses homens, como se verificará na trajetória do sargento. Ressalta-se que, ao ouvir o relato do que ocorrera com Amélia, o sargento Zeca afirma ter coragem para enfrentar a oposição familiar: “[...] Deu-se isso com a outra, porque o noivo dela não a amava, era um covarde. Mas, você, que tem a mim, que sou capaz de tudo por seu bem! ... Tolice sua! Não chore...”³⁵⁷ Tal alegação, no entanto, não se confirma, revelando a volubilidade do sargento.

Gradativamente, uma maior intimidade se estabelece entre o jovem casal, à medida em que as ocasiões que se encontram a sós se tornam mais frequentes, como ocorre quando se perdem de casal de amigos (Mimosa e Casimiro), que com eles havia comparecido à procissão do Senhor Bom Jesus dos Navegantes. Após levarem um bom tempo à procura dos amigos, Caçulinha expressa certa apreensão: “– Não, Zeca. É melhor a gente ir s’embora. Eles também já foram, com certeza. O povo é capaz de reparar, me vendo sozinha aqui com você a essas horas...Vamos.”³⁵⁸ Essa passagem demonstra qual seria o comportamento desejado pela sociedade em relação às jovens solteiras e a resposta do noivo é elucidativa: “– Repara nada, Caçulinha... Você também é uma tola! Nós somos noivos. Quem é que vai falar por isso? ... Mas, se você quer ir, vamos.” Na fala de Zeca, o noivado conferia maior liberdade ao casal, um certo relaxamento dos costumes, que vem acompanhado de maior erotização:

Aquele beijo acendeu neles uma febre de amor diferente e nova. E então – a par das palavras doces, os olhares ternos, de que tinham vivido até ali – vieram os longos contatos das mãos entrelaçadas, um joelho que premia docemente o outro joelho a boca sequiosa sempre de outra boca...³⁵⁹

Essa intimidade gera receios em Caçulinha, que são inicialmente esvanecidos pela reafirmação de Zeca, de que o noivado deles era “sem malícia”. No entanto, não é o que se verifica quando a caminho das compras de peças para o enxoval, Caçulinha encontra o noivo. Esse se surpreende pelo fato dela estar sem a presença habitual da amiga Mimosa e acaba por convencê-la a ver em sua casa as peças que havia comprado para o casamento. A passagem se

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Idem*, p. 136.

³⁵⁹ *Idem*, p. 138.

encerra de modo dramático, com a perda da virgindade de Caçulinha.

No enredo, a relação sexual na casa do sargento Zeca, posterior ao encontro fortuito no bonde, revela a vulnerabilidade feminina no espaço público. O encadeamento das ações demonstra que a circulação das mulheres jovens desacompanhadas, as coloca em situação de maior suscetibilidade, algo que já fora problematizado na trajetória de Albertina. A perda da virgindade será decisiva para o abandono do noivo, a não realização do casamento, e a difamação pública, com a conseqüente marginalização a que é submetida a personagem para a qual, ilusoriamente, o narrador apontara um desfecho mais feliz.

5.6.3 A queda de Caçulinha

E quando, à noitinha, volveram à mesma esquina, para aguardar de novo o bonde, Caçulinha chorava sem parar o rosto escondido no seu pequeno lenço de algodão.

Silencioso e inquieto, ao lado dela, Sargento Zeca acendia um cigarro atrás do outro, ora cruzando os braços sobre o peito, ora colocando as mãos no bolso. Às vezes também se descobria, alisava os cabelos febrilmente, e já repunha o quepe em seu lugar.

Afinal, animou-se a falar-lhe, em dado instante, tocando-lhe o ombro docemente:

– Que tolice, esta sua, Caçulinha! Não chore desse jeito! Parece que o mundo se acabou... Não houve nada demais... Tenha confiança em mim! Você sabe o quanto lhe quero.

Ela não pode responder, sacudida por um soluçar ininterrupto. Mas quando a crise serenou, ergueu uns olhos dolorosos para ele, e, a voz estrangulada, proferiu:

– Oh! Zeca! Pra que você fez isso?!³⁶⁰

A passagem traz duas imagens habilmente construídas pelo comportamento das personagens: o desespero de Caçulinha e a inquietação do sargento Zeca. A primeira é um choro convulsivo, com o rosto da mulher escondido no lenço que trazia consigo. A segunda é exteriorizada em gestos curtos, rápidos, enfatizados pelo advérbio “febrilmente”. O motivo para tais reações é sugerido à medida que o sargento rompe o silêncio com um discurso vazio – posto sua própria agitação – no qual busca minimizar a reação da noiva, ao mesmo tempo em que apela para a confiança que lhe havia sido depositada.

O término do trecho com o emprego do pronome indeterminado (isso) por parte de Caçulinha revela a dificuldade da personagem em nomear o que ocorrera. O leitor desejoso de saber o motivo da aflição do casal necessita então reconstruir mentalmente as ações que antecederam o diálogo à espera do bonde. A sequência “encontro casual – ida à casa de Zeca sozinhos – choro” apenas sugere o defloramento, que em momento posterior será textualmente

³⁶⁰ *Idem*, p. 145.

afirmado por meio do monólogo interior da personagem Zeca: “– Sim, senhor! Muito bonito! Casar com uma pequena *deflorada!*”³⁶¹

A perda da virgindade de Caçulinha pode ser pensada com vistas à literatura sobre o defloramento, entendido como um delito sexual, previsto no código criminal de 1890. O estudo nos processos-crime sexuais demonstra, no entanto, as dificuldades com as quais se depararam médicos e juristas em relação à presunção de inocência da mulher, pois tratava-se de um delito descrito por conquista e sedução.

Na década de trinta, a perda da virgindade constituía falta grave, sendo prevista no Código Civil a nulidade do casamento quando constatada pelo marido. “A ‘desvirginada’ era uma vergonha. Ela impedia a moça pobre de fazer um bom casamento, sublinhando o bordão de que ‘a virgindade é um cristal que não devia ser quebrado à toa’.”³⁶²

A escrita de Amando Fontes está em sintonia com as mudanças que se verificavam na sociedade brasileira. Assim, a problematização do “defloramento” em seu romance é possível em um cenário que testemunhou profundas transformações sociais, políticas e econômicas no Brasil entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX: a abolição da escravidão, a proclamação da república, como também o crescimento populacional e a promoção dos centros urbanos, em diálogo com o aumento do número de trabalhadores assalariados. Novas sociabilidades eram então pautadas por valores burgueses da sociedade, em um contexto no qual o Estado passou a implementar políticas no sentido de estabelecer diretrizes no que diz respeito à conduta sexual dos indivíduos.

No âmbito dos costumes, a década de 1930 teve como uma de suas características, a intervenção do Estado na promoção da ideia de honra nacional, estabelecida com base na moral pública e na família. Assim, políticas voltadas ao controle da sexualidade e suas práticas disciplinares envolveram instituições e setores diversos da sociedade brasileira, com destaque para a atuação conjunta entre a medicina e a justiça. Desse modo, o controle da sexualidade estava contemplado em um projeto de modernização do país, como observa Caulfield:

A honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação. Se a força moralizadora da honestidade sexual das mulheres, a modernização – termo que assumia diferentes significados para diferentes pessoas – causaria a dissolução da família, um aumento brutal da criminalidade e o caos social.³⁶³

³⁶¹ FONTES, Amando. *Op. Cit.*, 1979, p. 149.

³⁶² PRIORE, Mary del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 277.

³⁶³ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Tradução: Elizabeth de Avelar Solano Martins. Campinas: Unicamp, 2000. p. 81.

Realmente, a honra e a virgindade da mulher foram objeto de práticas e discursos normatizadores por parte de autoridades jurídicas e médicas na primeira metade do século XX. “A honra da mulher está vinculada à defesa da virgindade ou na fidelidade conjugal, sendo um conceito sexualmente localizado, da qual o homem é legitimador, já que esta é dada pela ausência através da virgindade ou pela presença legítima com o casamento.”³⁶⁴

Em *Os Corumbas* a honra da mulher é legitimada por meio do matrimônio. No que diz respeito a Caçulinha, a perda virgindade a coloca em situação totalmente vulnerável, cabendo ao noivo, “reparar” esse dano ou não. A ele cabe decidir o futuro da jovem operária, pois uma vez concretizado o casamento, não haveria impedimento de exercer seu trabalho na tecelagem, tampouco o afastamento do convívio familiar. Essa angústia dá a tônica do capítulo quarenta, que se inicia com a personagem retornando para casa, cabisbaixa, após seu turno de trabalho e aflita pelos rumos que seu relacionamento e sua vida poderiam tomar. No encontro noturno, tem-se então um diálogo no qual Caçulinha expressa sua angústia:

– Não, Zeca. Isso não pode mais continuar por essa forma. Eu já não como, já não durmo... Nem sei, mesmo o que eu faço. Você precisa tomar uma resolução definitiva. Se a gente não apressa esse casamento, tenho certeza que morro ou endoideço de vez.³⁶⁵

O sargento então apresenta como justificativas para o adiamento do enlace a nomeação após um concurso público: “Fui aprovado no concurso; só falta vir a nomeação” e a preocupação com os comentários alheios: “Depois, um casamento feito assim às pressas pode até causar suspeitas”. Zeca procura novamente desviar o foco da sua indecisão, ao atribuir à sua interlocutora certa ansiedade e falta de paciência:

– Chorando outra vez, meu bem? Desse jeito você se acaba em pouco tempo... É preciso ter calma e paciência, eu já lhe disse. Pensando bem, não há nenhum motivo sério pra você viver assim, se desmanchando em prantos e soluços a cada passo e a cada hora. Tudo isso deve ser por causa apenas do mau estado de seus nervos...³⁶⁶

Zeca afirma haver no comportamento da mulher, certo traço “histérico”, comum nos discursos médicos normatizadores da conduta feminina, explicitado nos romances naturalistas. Caçulinha não adere a esse argumento e reitera a sua urgência:

³⁶⁴ SOIHET, Raquel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana* (1890-1920). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 303.

³⁶⁵ FONTES, Amândio. *Op. cit.*, 1979, p. 146.

³⁶⁶ *Idem*, p. 147.

– Não tenho paciência, não é? São os meus nervos! ... Oh! Zeca! Não diga uma coisa dessas. Você bem sabe tudo o que se deu. Agora, não quer que a gente fique triste... É ... Eu sei porque estou chorando...

E, resoluta, suspendendo os olhos para ele:

– Eu sei, Zeca, como são essas coisas. Se a gente não se casar logo, você esfria e me deixa... Quer que eu lhe fale com franqueza? Não se zangue, viu? Mas eu já acho até você um tanto diferente comigo.³⁶⁷

Dada a indefinição do noivo e já adiantada a hora, o casal se despede. A passagem seguinte descreve a introspecção de Zeca e seu questionamento sobre sua responsabilidade em relação ao defloramento da noiva. Em um dos raros momentos de monólogo interior, o narrador, quase por meio do discurso indireto-livre, revela o pensamento masculino em relação à mulher:

Lembrou-se do quanto ela se afligira e quisera logo regressar, quando encontraram a casa a sós naquela tarde...

“De uma coisa, porém, estava tranquilo. Não lhe atormentava a consciência o peso de uma premeditação. Fora, tudo, consequência do acaso... Tudo...”

Aí, Sargento Zeca novamente estacou, para exclamar em tom sarcástico:

– Sim, senhor! Muito bonito! Casar com uma pequena deflorada!³⁶⁸

O narrador reafirma a apreensão de Caçulinha na ocasião em que se encontravam sozinhos na casa do sargento. Ao mesmo tempo, o emprego das reticências, na descrição do pensamento de Zeca, revela a estratégia do autor em não descrever textualmente o ato sexual. Na sequência, por meio da introspecção da personagem, a responsabilidade pelo ato é amenizada pela “aleatoriedade”, em uma lógica que revela os benefícios reservados à sua classe social, cuja ideologia reitera a virgindade como um valor:

Aquela ideia contrariava-o, causava-lhe sempre o maior constrangimento. Tinha a impressão de que não somente ele, porém todo mundo sabia do ocorrido. E compreendeu, ainda naquela ocasião, que seria uma vergonha a acompanhá-lo pela vida, uma humilhação eterna diante de si mesmo, ligar seu nome e seu destino a uma mulher...³⁶⁹

O autojulgamento de Zeca revela os sentimentos de vergonha e humilhação ao imaginar-se casado com uma mulher que a sociedade não consideraria digna. Tal constrangimento tem um paralelo na ocasião em que Caçulinha imagina incidir sobre si olhares cientes da sua “desdita”:

Mas, pouco a pouco, uma espécie de constrangimento a foi tomando. Julgou ver nos olhares que a fitavam sinais de piedade e de desdém. Na sua imaginação, toda

³⁶⁷ *Idem*, p. 147.

³⁶⁸ *Idem*, p. 149.

³⁶⁹ *Idem*.

aquela gente não ignorava mais sua desdita. Teve vergonha de encará-la. E estugou o passo, cabeça dura, os olhos fixos no caminho.³⁷⁰

No caso de Caçulinha, o peso do julgamento moral, ainda que hipotético tem nuances dramáticas, enfatizadas nos sentimentos de desdém e piedade a prenunciar as consequências práticas de sua difamação.

A introspecção de Zeca revela que a personagem oscila entre o afeto que ainda sente pela noiva e a reprodução do contrato social: o tom moralizante da ideologia corrente, a voz das ideias prontas. Diferentemente das outras personagens masculinas, a crise de consciência de Zeca busca humanizar a personagem e reafirma o afeto, que embora “estremecido”, ainda nutria pela noiva.

Há uma passagem que aponta certa ambiguidade em relação ao que ocorrera na casa do sargento. Lembrando-se do choro expressivo de Caçulinha, Zeca afirma para si mesmo: “Sim! Se fora ele próprio o causador de sua desgraça, por que considerá-la menos digna? Bem sabia, em seu íntimo, das atitudes castas dela. *No seu lugar, outra qualquer teria cedido*. Perdera-a o muito amor que tinha a ele...”

Uma interpretação possível é a de uma relação sexual não consentida, ou seja, Caçulinha não cedeu. Em outra chave interpretativa, em vista do desejo incontrolável despertado em ambos, qualquer outra teria cedido.

A estratégia de composição de Amando Fontes, ao não afirmar textualmente o que ocorrera na casa do sargento, pode ampliar a discussão sobre o defloramento, tendo em conta que se trata de um delito de difícil criminalização, uma vez que nele está implicada a problematização sobre o consentimento e a sedução.

O sargento então recorda-se da última conversa que tivera com o avô, que se opunha à realização do casamento:

[...] Já teria, decerto, voltado à mais completa boa graça de toda a sua gente se não fora aquele noivado com uma “operária do tecido”. Recordava-se, sobretudo, da sua última entrevista com o avô, que lhe dissera, com a rudeza do seu temperamento de antigo senhor de escravos:

– Não Zeca. Pra você tornar às boas com nós todos e ter a nossa ajuda na vida, precisa tomar juízo de uma vez. Comece por acabar com esse casamento *desigual*. Essa menina não é digna de você. Lembre-se bem: “*Mulher e cão de caça, pela raça*”.³⁷¹

O noivado com uma mulher de classe mais pobre é concebido então como o único empecilho a afastar o jovem sargento do convívio familiar. Na fala do patriarca de uma família

³⁷⁰ *Idem*, p. 157.

³⁷¹ *Idem*, p. 150 (grifo nosso).

mais abastada – um antigo senhor de escravos – a inviabilidade da união do neto com uma “operária do tecido” revela o preconceito de classe. O dito popular “mulher e cão de caça, pela raça” expressa a preocupação em manter um fechamento do grupo familiar principalmente, como observa Del Priore, ao analisar as preocupações endogâmicas da elite brasileira no início do século XX:

Nome e origem, expressões como “gente como nós” ou “de nossa raça” revelam a preocupação em manter o fechamento do grupo: “– Uma pessoa como eu, no tipo de família em que nasci, não poderia nunca se casar com alguém que não fosse conhecido, quer dizer, de boa família”, esclarece uma “paulistana quatrocentona” entrevistada pela socióloga Maria Helena Trigo.³⁷²

A autora ressalta que o desejo da elite em garantir a qualidade por “seu sangue” não se restringia a São Paulo e sim era uma característica brasileira:

No Rio de Janeiro, no Recife ou em Belo Horizonte não faltaram os que invocavam genealogias, armas e brasões, nomes importantes ou títulos de nobreza para diferenciar-se pela família e o matrimônio: “– Procurávamos nos dar com gente que tivesse os mesmos costumes [...] não era uma questão de dinheiro, muita gente rica não tinha o mesmo modo de pensar; os mesmos hábitos familiares”. E a desqualificação dos que não faziam parte do grupo era inelutável.³⁷³

Dada a oposição da família, o concubinato é a saída encontrada para permanecer em um relacionamento com a jovem operária, sem, no entanto, legitimá-lo em uma união que pudesse se opor à moralidade familiar da qual comungava. No entanto, esse modo de relacionamento não chega a ser expresso textualmente:

Fixou-se, então, na ideia, que há dois dias lhe vinha trabalhando insidiosamente o pensamento: “Tomá-la-ia, no princípio, apenas na qualidade de amante. Seria esse, afinal, o único meio de conciliar o seu amor com as exigências até certo ponto razoáveis dos parentes. Assim agindo, não ofenderia os melindres de honra da família e realizaria o desejo de tê-la eternamente para si.”³⁷⁴

Caçulinha recusa uma união que não fosse pautada pelo reconhecimento público, ciente da possibilidade de sua difamação. Na última conversa do casal, a oposição entre a operária e o sargento é habilmente construída. Gradativamente, Zeca se mostra atônito e oscila diante de uma atitude mais propositiva de Caçulinha: “a inflexão da voz, aquela atitude hostil numa criatura que até ali só lhe fora *meiga* e *submissa* deixaram o sargento pasmado. Uma certa

³⁷² PRIORE, Mary del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 262.

³⁷³ *Idem*, p. 263.

³⁷⁴ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 149 – 150.

irritação agastou-lhe o amor próprio.”³⁷⁵

Percebe-se na passagem que a idealização da mulher está relacionada à sua meiguice e submissão. Os atributos que no início do relacionamento eram desejosos cedem à um posicionamento mais assertivo. Há um recorte de classe, posto que o sargento não admitia uma cobrança incisiva por parte de uma mulher que considerava de classe inferior. A reação de Caçulinha ganha então ares mais dramáticos, à medida que a discussão avança:

Ela não podia esconder a indignação e a revolta que a agitavam. Tinha o rosto afogueado, os lábios trêmulos. Sargento Zeca olhava-a, estupefato. A maneira franca e decidida por que a moça enfrentava os acontecimentos, contrastando com a dúbia atitude dele, punha-o numa situação de inferioridade constrangedora.³⁷⁶

O término da discussão ocorre quando Caçulinha profere um discurso pautado justamente na noção de honra: “– Desde ontem me convenci que você havia de ter esse procedimento infame a meu respeito! Oh! Como eu estava enganada! ... *Pensei que você fosse um homem!* ...”³⁷⁷

Diminuído em sua masculinidade e valendo-se de sua prerrogativa de classe, o sargento parte, atribuindo à mulher um possível arrependimento futuro: “– Um dia você mandará me chamar, arrependida do que acaba de dizer! Se eu estiver disposto, voltarei... E saiu, pisando com força a areia da rua”. O capítulo se encerra com Caçulinha, parada e muda, sentindo “o peso todo do mundo sobre os ombros”. A personagem, que passara meses montando o próprio enxoval e sonhando com um “idílio amoroso sem fim”, perdera o único “capital” que possuía, sua honra e moralidade.

O término do relacionamento deixa Caçulinha em tal estado de abandono que, na noite posterior ao rompimento, temendo despertar as suspeitas da mãe, coloca, como de costume, uma cadeira para fora da casa, como se estivesse esperando a visita do noivo. A ausência de Zeca então é justificada a Josefa com uma briga à toa, “um arrufo qualquer sem importância”.

Sozinha em seu quarto, Caçulinha tem um momento de introspecção para o qual Amando Fontes dedica quase um capítulo inteiro. Nessa noite, os temores de Caçulinha tomam a forma de pensamentos angustiantes e repetitivos e um futuro apequenado se desenha: “Via: a sua mocidade *sacrificada* para sempre; o decorrer tedioso de uma existência sem qualquer finalidade; e, por cima de tudo, aquele segredo infame a acompanhá-la... Julgou-se *inutilizada* de todo para a vida.”.

³⁷⁵ *Idem*, p. 151 (grifo nosso).

³⁷⁶ *Idem*, p. 153.

³⁷⁷ *Idem*, p. 154 (grifo nosso).

Destacam-se dois temas nessa passagem. O primeiro é a culpa. Ciente das consequências de sua difamação iminente, a personagem atribui a perda de sua juventude à própria ingenuidade, posto que esse raciocínio ocorre após rememorar o desenvolvimento da relação com o sargento: “Tudo, nele, desde o primeiro instante, fora só falsidade e fingimento. Jamais lhe tivera um grande amor.”³⁷⁸

O segundo tema refere-se à “utilidade”. Uma mulher que não pudesse casar poderia ser considerada inútil. No pensamento de Caçulinha percebe-se o valor atribuído pela sociedade à instituição do casamento e à constituição de uma nova família, o que acentua ainda mais a sua queda. Assim, por meio da personagem Caçulinha, o romance problematiza a vinculação da mulher à esfera da reprodução.

Desfeito o sonho de um enlace feliz, Caçulinha chega à conclusão de que seria concubina de qualquer outro homem, com exceção de Zeca: “Se precisasse, para viver, de dar-se a alguém, escolheria outro qualquer. A ele, nunca!”³⁷⁹. Soma-se ao seu orgulho ferido e à tristeza pela sua condição, a angústia pela possibilidade de uma gravidez indesejada:

Representava, em todos os seus detalhes dolorosos, o que viria a ser o seu martírio: usaria para esconder a sua *falta*, das maiores precauções: apertaria o ventre em largas faixas torturantes, suportaria o trabalho, fossem quais fossem seus antojos. Mas, não obstante todo esse cuidado, um dia tudo seria descoberto pelos pais. Ouvia os gritos desesperados da velha, presenciava o sofrimento mudo de Geraldo...³⁸⁰

Há uma espécie de autopunição no modo como a personagem projeta o pior dos cenários. Na antecipação do julgamento moral que com certeza incidiria sobre seu comportamento, a ideia de uma falta a ser escondida. Caçulinha havia introjetado a moralidade que sobre si recaía. O término da passagem aponta para a ineficácia das artimanhas para disfarçar a gravidez e diante dela, o desespero dos pais e a humilhação pública mostravam-se inevitáveis.

A noite se encerra com a exaustão de Caçulinha, após rezar “fervorosamente”, pedindo a Deus perdão pelo seu “pecado”. Acreditava que sua aflição cessaria, caso transmitisse seu segredo ao pároco da cidade. Assim, conclui que o perdão de Deus ao seu “pecado” a aliviaria.

Esse capítulo é significativo na trajetória da personagem e no romance com um todo porque se trata de um raro momento de introspecção de uma personagem. Em outras passagens, de modo mais breve, o narrador já explicitara os desejos e apreensões de Josefa em relação aos

³⁷⁸ FONTES, Amando. *Op. Cit.*, 1979, p. 155.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem.*

filhos, porém por meio do monólogo interior de Caçulinha o autor contempla sua perspectiva de classe, ao permitir ao leitor tenha ciência do modo como a personagem concebe as consequências práticas do término de seu relacionamento com um homem de uma família abastada.

Essa estratégia é singular, pois Caçulinha é a única personagem sobre a qual recai o foco narrativo após a perda da virgindade, diferentemente do que se verifica na trajetória de Rosenda e Albertina – acompanhadas pelo narrador até serem abandonadas pelos parceiros – como já foi pontuado. De fato, essa é a única ocasião em que a dor dos pais não se sobrepõe à dor da filha que é abandonada.

A solução pensada por Caçulinha, no entanto, não se mostra satisfatória. Pela manhã, a saída para a rua revela seu constrangimento diante da possibilidade de outras pessoas saberem o que lhe sucedera. Caçulinha retorna à casa paterna e num acesso de choro, revela à mãe o que a atormentava: “– Mãe! Mãe! Não presto mais! Zeca...” Josefa conta ao marido o que acabara de ouvir: “– Geraldo! Ela também...”³⁸¹

Na fala da mãe, a mesma “sina” das outras filhas e na reação de Geraldo, diante do esfacelamento dos sonhos que acalentara em relação à filha, a incredulidade: “Tinha os traços alterados, a respiração ofegante, e estava branco”. A passagem se encerra de modo dramático, com o desespero de Josefa: “Soltou um grito agudíssimo, em seguida rodou sobre os calcanhares, e caiu pesadamente no chão, a espumar-se e a contorcer-se. Quando Geraldo e Caçulinha se atiraram sobre ela, já estava sem sentidos, unhas e beijos roxos, os olhos revirados”³⁸²

A trajetória da mulher com maior possibilidade de ascensão tem nuances trágicas porque a decisão de maior impacto em sua vida não lhe pertence. Se no romance, os homens que se relacionaram com as outras mulheres Corumbas foram caracterizados como vilões que as abandonaram à própria sorte, no sargento Zeca essa vilania é mais aguda, posto a ênfase atribuída ao prestígio e à influência política no processo de reparação legal.

Esse processo tem início quando Josefa comparece com a filha à delegacia local, para a realização do exame de corpo delito. O procedimento narrado no romance está em consonância com a prática real, pois a partir de 1920, os delitos sexuais, compreendendo o defloramento, passaram a ter o julgamento restrito à leitura do depoimento da vítima, do réu, do exame de delito, documentos que comprovassem a idade e declaração das testemunhas perante o juiz da

³⁸¹ *Idem*, p. 158.

³⁸² *Idem*, p. 158.

vara criminal.

Há toda uma literatura a respeito dos processos crime de defloramento no quais se destacam a intenção dos médicos, juízes, promotores e advogados em reprimir os padrões de comportamento da população que eram tidos como *desviantes*, ou seja, “Em geral, preocupava-se com o aumento da criminalidade e com os problemas que afetavam as famílias e os interesses sociais”³⁸³. Para eles, o que tornaria o país civilizado seria uma legislação eficiente e o respeito à honra.

A queixa formal de defloramento por parte de Caçulinha estava respaldada no Código Criminal de 1890, que determinava ser o Estado o protetor direto da família, cabendo, portanto, julgar os delitos que, ao atingir a mulher, indiretamente atingem o corpo familiar e social. Nesse sentido, observa Pereira:

A posse simbólica da mulher pelo homem tomou forma concreta nestes casos. O sentido sexual da palavra *possuir* expressava explicitamente a relação de gênero nos processos-crime sexuais permitindo a construção social das diferenças na relação entre os sexos, e também as narrativas presentes em relação à dupla moral sexual e os diferentes significados atribuídos aos comportamentos e práticas do masculino e feminino.³⁸⁴

Dentre os significados atribuídos ao comportamento feminino, a honestidade constituía um valor, em um processo complexo, analisado pelas instâncias jurídicas. Assim, se por um lado, a lei pretendia resguardar a instância familiar de crimes de cunho sexual, por outro contemplava um elemento de teor subjetivo e de difícil comprovação:

Reunidas todas as diligências policiais, o inquérito policial era remetido para o Promotor Público, o qual iria elaborar uma denúncia e enviava o caso para o Tribunal de Justiça, designando um Juiz para o caso, que iria julgar a denúncia procedente ou improcedente. Segundo a lei, afirmava que o comportamento sexual e a conduta moral das mulheres deveriam ser os aspectos privilegiados no processo para a ser considerada uma mulher honesta.³⁸⁵

Assim, na maioria das vezes, a questão da honestidade acaba por punir a mulher que fora vítima do delito, como ocorre com Caçulinha. A não reparação do delito que denunciara residiu na alegação de que a jovem não havia conseguido comprovar a idade, como ela observa ao comentar com a mãe sobre o resultado da queixa efetuada junto à delegacia:

³⁸³ ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 35.

³⁸⁴ PEREIRA, J. N. “Defloramento não é estupro, havia consentimento sexual: uma análise da diferenciação dos delitos através das fontes judiciais”. *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 30. Recife, 2019, p. 03. (grifo do autor)

³⁸⁵ *Idem*, p. 07.

– Sabe, mãe? Desde ontem que está tudo resolvido. A minha queixa deu em nada...
– O quê? A gente perdeu?! – interrogou a velha com espanto. – Então ele não casa, não lhe dota, nada?!...
– Ora mãe... A senhora ainda se admira. Pois eu esperava era isso mesmo. Disseram que não provei minha idade e mais outras histórias. Não sei como não acabaram me botando na cadeia.³⁸⁶

A negativa de reparação de Caçulinha encerra um processo que havia seguido todos os trâmites formais previstos em lei: a queixa na delegacia junto a um representante da família (Sá Josefa), o exame de corpo de delito e o pedido de prisão preventiva por parte do promotor. Esse último gerou protestos inflamados por parte da família Vasconcelos, descrita como una e coesa, que não poupou esforços para defender um de seus membros:

Havia parentes sinceramente revoltados contra a aviltante cilada em que tinham querido envolver o pobre do rapaz. Saltava aos olhos que tudo aquilo se tramara com o intuito manifesto de arrastá-lo ao casamento... Era só o que faltava! Um neto do Coronel Chiquinho Vasconcelos casar com uma operária do Tecido! Não seria tão fácil, porém como supunham... Zeca não era assim um João-ninguém. Tinha parentes, tinha amigos e dinheiro... Haveria de rir com mais prazer quem ficasse para rir no fim de tudo...³⁸⁷

Na fala da família, um retrato do Brasil: para os de classe superior, o processo judicial seria uma estratégia de ascensão das mulheres pobres, cujo anonimato destoava da distinção conferida ao coronel, nome e sobrenome mencionados.

Diante da impossibilidade de reparação, Caçulinha perde seu posto de trabalho e passa a ser concubina do chefe político que havia lhe oferecido apoio durante o processo. Afastada do convívio familiar, a reclusão a uma vida marginalizada é a saída para sobreviver e ao mesmo tempo não expor a família à vergonha pública. O afastamento do convívio familiar e da esfera do trabalho funciona assim, como uma espécie de punição pela relação sexual sem ter contraído matrimônio.

Além do momento de introspecção de Caçulinha, já analisado, há outra distinção no tratamento conferido pelo narrador à essa personagem, na ocasião em que Josefa visita a filha, antes de retornar com Geraldo para o Engenho da Ribeira. O encontro se inicia com o constrangimento da matriarca: “no meio da sala estacou, olhando para todos os cantos”³⁸⁸. O ambiente mais luxuoso da moradia de Caçulinha – ressaltado pela presença de um grande

³⁸⁶ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 164.

³⁸⁷ *Idem*, p. 163.

³⁸⁸ *Idem*, p. 167.

espelho em frente ao guarda-roupa – difere da habitação miserável da família no início da narrativa.

A notícia da partida do casal é acompanhada de uma fala que reafirma o imaginário de Josefa sobre a prostituição, no emprego da palavra “desgraça”. O teor fatalista reside no esvaziamento político e social do comércio do corpo feminino, posto que, para a matriarca, a prostituição é concebida como fruto do “revés da fortuna”, da “desdita”, da “perda das boas graças” que se abatera sobre suas filhas. O tom de resignação na fala da personagem é reafirmado em sua indiferença quanto às ações futuras (“qualquer coisa... morrer no nosso canto”) e na “espera” da morte no local de origem, como o fim de uma trajetória cíclica de desolação.

O encontro se encerra com a aceitação da ajuda financeira, que a mãe o faz constrangida, por conta da origem abjeta do dinheiro: “como se a vista daquela nota a envergonhasse, Sá Josefa a colocou rapidamente no seio, entre a pele e a camisa, e logo se levantou para sair”³⁸⁹. Antes de partir, em um último gesto de atenção à outra filha, também prostituída, Josefa pede que Caçulinha procure Albertina e nela dê um abraço em seu nome.

O tom melancólico no término da visita de Josefa à filha é emblemático da queda da personagem mais complexa do romance. Caçulinha é a mulher Corumba para a qual o autor, após dedicar boa parte do desenvolvimento do enredo, reserva um desfecho mais dramático, quando comparado às irmãs.

A jovem de beleza idealizada, que sonhava com o magistério, precisa abandonar os estudos para exercer o trabalho nos escritórios da tecelagem. Tal fato demonstra que, embora o direito da mulher à instrução fosse previsto legalmente, as condições que garantiriam seu acesso ainda eram limitadas, quando agravadas pela pobreza.

A condição de Caçulinha espelha as contradições do processo escolar nos anos trinta: embora mudanças de ordem econômica, social e política favorecessem o surgimento do magistério feminino, articuladas ao desenvolvimento do capitalismo, o acesso ao estudo era restrito às famílias que pudessem arcar minimamente com os custos de uma educação continuada. O sonho frustrado do magistério é revelador das condições materiais de vida de uma família proletária para qual inexistia qualquer política pública ou projeto de governo.

Os impedimentos de Caçulinha se intensificam em sua relação com o sargento Zeca. Se inicialmente seu noivado denotava uma possível aliança entre as classes sociais, a influência política da família do sargento e a impossibilidade da reparação legal em face do defloramento

³⁸⁹ *Idem.*

reiteram o aspecto ilusório de uma possível relação harmônica entre ricos e pobres. Seu concubinato reitera a fatalidade enquanto princípio norteador do romance em uma trajetória que faz emergir as impossibilidades para as classes pobres no Brasil.

6. PEDRO E O MOVIMENTO OPERÁRIO

No sertão temos a primeira menção aos filhos da família Corumba: “Geraldo, a esse tempo, já tinha três filhos. Lutou contra a miséria o quanto pôde. Josefa o ajudava dia e noite.”³⁹⁰ A redução dos filhos a um número e o emprego do advérbio “já” enfatizam as adversidades de um casal que busca, sem sucesso, meios de lidar com os efeitos da seca de 1905. Os filhos pequenos provavelmente não constituíam força de trabalho, pois as ações são restritas a Geraldo e Josefa.

No Engenho da Ribeira, a família aumenta: “Viveram dezessete anos na Ribeira. No decorrer desse tempo, tiveram mais três filhos; duas meninas e um varão. Mas este, que era o segundo homem que lhes vinha, morreu, pequenino ainda, de um ataque de sezões.”³⁹¹ O que se verifica na sequência é a definição de cada filho pelo trabalho exercido no engenho: a mais velha ralava mandioca e ganhava entre dez a quinze litros de farinha preparada como pagamento; as mais novas ajudavam em casas ou na roça; uma outra filha chegava a ganhar quatro mil réis por semana, como botadeira de cana na moda e por último, “o rapaz, que exercera já uma meia dúzia de empregos, servia agora como auxiliar do maquinista do Engenho.”³⁹²

Essa menção é importante porque revela os diversos modos de pagamento do trabalho livre na zona do engenho: a permuta de mandioca ralada por farinha preparada; o pagamento em dinheiro, e até mesmo o não pagamento do trabalho exercido na esfera doméstica. Em todos modos, a exploração da mão de obra de uma família que luta pela sobrevivência e com a crise do açúcar, é forçada a migrar.

Esse contexto é importante porque além de delinear os motivos da partida da família para a cidade grande, apresenta Pedro exercendo a atividade laboral, que marcará sua trajetória. O trabalho que se iniciara nessa zona intermediária, entre o sertão e a cidade, possibilitará sua inserção na função de auxiliar de maquinista na Companhia da Estrada de Ferro. Porém, diferentemente de Albertina – cuja trajetória problematiza o contexto da tecelagem – Pedro é a personagem por meio da qual o narrador reflete sobre o movimento operário e sua formação intelectual de viés socialista.

Pedro, assim como os demais filhos, somente é nomeado quando a mãe, ainda no engenho, sonha com um futuro melhor na cidade: “(...) não custaria em conseguir um lugar,

³⁹⁰ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 08 (grifo nosso).

³⁹¹ *Idem*, p. 09.

³⁹² *Idem*, p. 09.

como ferreiro ou maquinista...”³⁹³. Nesse espaço novo, de sonhos e de promessas, finalmente temos a descrição da personagem, quando pela manhã, a família se prepara para o trabalho. Trata-se de um jovem de dezoito anos, cujos traços se assemelham com a mãe, (a tez branca e os cabelos “aloiados”) com quem tem uma proximidade maior.

Assim como Geraldo, Pedro tem um comportamento mais introspectivo. No âmbito familiar, seus diálogos se restringem à mãe; a interação o pai e as irmãs é praticamente nula. Há de sua parte, apenas uma reação quando toma ciência da fuga de Rosenda com Cabo Inácio: “Pedro não trocou um monossílabo com os seus a propósito da fuga da irmã. Apenas fechou-se mais consigo mesmo, fez-se mais taciturno do que nunca.”³⁹⁴

É uma personagem com breves incursões na narrativa, distanciada da vida familiar e único membro da família a ter consciência política. Em certa medida, pode-se afirmar que fica implícita sua busca por outras vivências que não estivessem pautadas pela ordem dos Corumbas, marcada pela submissão e resignação.

No trabalho, o jovem maquinista mantém a postura reservada. “Soturno por natureza”, torna-se um operário modelar, que se entrega ao trabalho “sem dele desfrutar a atenção um só instante.”³⁹⁵ Essa obstinação é avaliada positivamente pelos empregadores:

(...) Os chefes o conheceram e admiraram. Sempre que passavam perto dele, cumprimentavam alegremente:

– Olá! Rapaz. Como vai isso?

Ao que o jovem, sem perder o ar sisudo e sem tirar os olhos da tarefa, se limitava a murmurar – “Bem. Obrigado.” – levando a mão, num gesto seco, até o gorro.³⁹⁶

O desejo de Josefa do filho ter um “bom lugar” se realiza parcialmente à medida em que o jovem galga melhores posições na Companhia da Estrada de Ferro: “Fazia já cinco mil réis por dia e cada vez mais se aperfeiçoava em seu ofício de torneiro.”³⁹⁷ Essa pequena ascensão do filho, somada ao aumento de salário dos empregados, promovido pelas fábricas, acalentam na mãe o sonho da casa própria: “Quando no fim do mês, Sá Josefa viu que lhe sobravam alguns mil réis, disse, num grande contentamento, para o marido: – Se a coisa continuar por esse jeito, não tarda que a gente possa comprar uma casinha...”³⁹⁸

³⁹³ *Idem*, p. 10.

³⁹⁴ *Idem*, p. 52.

³⁹⁵ *Idem*, p. 54

³⁹⁶ *Idem*.

³⁹⁷ *Idem*, p. 54.

³⁹⁸ *Idem*, p. 49.

No entanto, a condição de miserabilidade da família persiste, como o contexto doméstico o demonstra: Pedro dormia em uma cama improvisada com uma “esteira de tábua estendida pelo chão”³⁹⁹ e sua comida se restringia a um pouco de feijão com farinha, levado ao trabalho, em uma “latinha”. Quando possível, Josefa acrescentava um pedaço de linguiça à sua porção, do mesmo modo que fazia com a comida servida à Geraldo, pois diante da falta de recursos, a prioridade era garantir uma alimentação um pouco mais nutritiva para os homens da casa.

Se as mulheres da família respondem a esse estado de miséria com uma postura resignada, em Pedro o posicionamento é outro, como se observa na passagem em que o jovem maquinista, após chegar em casa muito tarde do trabalho, narra à mãe sua promoção:

- Sabe, mãe? Hoje fui promovido à contramestre. Agora não ganho mais por dia de serviço. Vou fazer cento e oitenta em mês corrido.
- O rosto de Sá Josefa iluminou-se:
- O quê, meu filho?! Contramestre? Ganhando cento e oitenta por mês? Você tem tido sorte aqui no Aracaju! ...
- Sorte? Pois eu acho que sou mal recompensado, em vista do que faço. Um contramestre com menos de duzentos de ordenado, só mesmo aqui é que se vê!
- Sá Josefa franziu o sobrolho de repente, e, acercando-se mais do filho:
- Escute aqui, Pedro. Você por que não larga umas certas companhias, que andam virando a sua bola? Não, não se zangue... Eu falo é pro seu bem, pro bem de todos nós... Se há um que não pode se queixar, esse é você. Seus patrões lhe tratam *como um filho*; sobem você de posto a cada dia... Por que, então, essa história de querer sempre ganhar mais, *só oito horas de serviço*, e mais isso e mais aquilo? Bem pensado, é até uma *ingratidão* de sua parte.⁴⁰⁰

A alegria de Josefa pelo aumento do salário e pelo que considera um reconhecimento do trabalho exercido pelo filho é substituída pela apreensão quanto ao futuro. A expressão “como um filho” revela alienação quanto ao teor das relações entre o patronato e o operariado, algo já comprovado com o assédio de Albertina. Ressalta-se ainda o senso prático de Josefa, que procura mudar a opinião de Pedro por meio de um argumento de ordem emocional e moral, o suposto tratamento “afetivo” dos empregadores e a “ingratidão” do filho, respectivamente.

Embora Amando Fontes não se demore sobre as relações de trabalho na Companhia da Estrada de Ferro, é possível deduzir que se trata de condições semelhantes às das tecelagens. Tal dedução se apoia na chegada tardia de Pedro em casa – o que comprova a jornada extensa de trabalho – e a percepção da própria personagem de que estava submetida a um regime de exploração.

³⁹⁹ *Idem*, p. 14.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 60 (grifo nosso).

Josefa reitera a concepção do trabalho como um valor e em sua apreensão se destaca o medo de uma possível demissão. Sua fala expressa a naturalização da extensa jornada de trabalho, por meio do emprego do advérbio “só”. Se evidencia também o senso comum que ignora a importância da natureza coletiva das demandas dos trabalhadores. Assim, diferentemente do que acreditava Josefa, o filho não buscava uma solução individualizada, pautada na promoção de um único trabalhador.

Na fala de Josefa, a insubmissão do filho é atribuída a “certas companhias”, mesmo raciocínio que ocorre a Geraldo quando toma ciência da fuga de Rosenda: “foram as más companhias que lhe viraram a cabeça”⁴⁰¹ e do exílio de Pedro: “viraram a cabeça do rapaz”⁴⁰². Na fala dos pais, a cidade é reiterada como espaço no qual os valores da família se perdem por conta de influências externas. No caso de Pedro, a mais “perniciosa” seria José Afonso, que contribuía significativamente para sua formação política e engajamento no movimento dos trabalhadores.

José Afonso é um tipógrafo cuja história é marcada pelo amor às Letras e pela questão operária. Órfão de pai ainda pequeno, impossibilitado de ir à escola – por conta do trabalho como marceneiro para ajudar a manter a mãe e a irmã mais nova – ingressara no curso noturno, com o objetivo de aprender a ler. Uma vez escolarizado, começa a trabalhar como aprendiz de tipógrafo em um jornal, o que o possibilita o acesso a telegramas e notícias sobre o movimento operário no Brasil e no estrangeiro. Motivado a conhecer as reformas sociais de outros países, e incentivado à leitura em razão do ofício, José Afonso busca aprofundar seus conhecimentos na da Biblioteca Pública da Cidade:

[...] Zola, Gorki, Tolstoi, todos os que fizeram sentir, em suas obras, a injustiça da organização social contemporânea, despertaram-lhe a mais viva simpatia. Assim, de passo em passo, guiado por suas próprias tendências libertárias, chegou a Trotski e Lenine. Deslumbrou-se ante a argumentação, a seu ver, irrepreendível, desses dois revolucionários. E aceitou integralmente o comunismo.⁴⁰³

Na passagem, ressalta-se o caráter documental das obras que constituem a formação literária e política do tipógrafo. De fato, é possível identificar os interesses e referências de *Os Corumbas*: do Naturalismo das obras de Émile Zola aos teóricos da Revolução, os autores elencados pelo narrador fomentaram um pensamento crítico sobre a realidade social no Brasil nos anos trinta.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 52.

⁴⁰² *Idem*, p. 73.

⁴⁰³ *Idem*, p. 56.

José Afonso assume a chefia da composição no jornal, ao mesmo tempo em que passa a ter uma ação decisiva nos centros operários do Estado. Com o espírito imbuído de ideias de transformação política e social, torna-se um grande orador capaz de mobilizar os demais trabalhadores. Quando conhece Pedro Corumba, já é um homem prestigiado nos círculos operários.

A amizade que Pedro Corumba estabelece com José Afonso é pautada naquela “fome insaciável de ler, de saber tudo” e sua atitude concentrada no momento da leitura é semelhante à do tipógrafo, que adolescente já se encantava pelos livros, como revela o diálogo de ambos:

- Você precisa ler agora – disse José Afonso para Pedro – o *Encouraçado Potemkin*.
- A gente encontra dele aqui nas livrarias?
- Penso que não. Mas não faz mal. Eu tenho o meu e lhe empresto. Você mesmo pode pedir a João Miguel. Com certeza ele já leu.
- Está bem. Eu vou pedir. Comprei cinco livros este mês, mas já li todos. *Quando a gente se acostuma com a leitura, é um caso sério. Tudo quanto é distração fica do lado.*
- Está se passando, agora, com você o que se deu comigo aos *quinze anos*.⁴⁰⁴

O tipógrafo se torna “o cérebro pensante” capaz de mobilizar “aquela imensa mole de homens rudes” e “fazia afirmações tão categóricas, aludia com tal convicção à força de que dispunham os proletários, se cerrassem fileiras dentro de um só ponto de vista, que a assistência se sentia arrebatada e prorrompia em aplausos delirantes.”⁴⁰⁵ A fama devida aos discursos políticos enseja então uma perseguição política e sua demissão do jornal somente não ocorre devido à simpatia de um velho jornalista que comungava dos mesmos ideais.

A imagem que o narrador constrói de José Afonso é de um revolucionário orgânico, um homem simples do povo que se politiza. Essa é a estratégia de Amando Fontes para incorporar o intelectual no movimento operário, construindo um revolucionário que conhecia “por dentro” as demandas dos trabalhadores. Esse argumento é reforçado pelo engajamento de Pedro, que se politiza sob a influência do amigo e pela leitura de livros, jornais e revistas por ele sugeridos.

A personagem de José Afonso é significativa dentro do movimento operário porque por meio dela, o autor defende a tese de que a consciência política pautada pela leitura de obras de viés socialista precede o engajamento na luta por transformações políticas e sociais. Desse modo, não há conflito na participação do intelectual no movimento operário, uma das questões problematizadas no contexto do romance proletário.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 55 – 56 (grifo do autor).

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 57.

6.2 O lugar da revolução

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.

Carlos Drummond de Andrade⁴⁰⁶

A greve dos trabalhadores das indústrias têxteis é motivada pela implementação do trabalho noturno sem o equivalente aumento de salário. Não conseguindo dar conta da demanda de encomendas, as tecelagens estabelecem os serões e passam a administrar dois turnos, um que se iniciaria às cinco e meia da manhã e se estenderia até à tardinha; outro das seis da tarde até a madrugada.

A princípio os trabalhadores reagem positivamente a essas mudanças, esperançosos da melhoria nos proventos, com o pagamento de horas extras e a possível contratação de filhos e parentes para novos postos. No entanto, o empresariado não implementa uma remuneração diferenciada para o salário noturno. Os protestos começam então a ganhar força e a Sociedade Proletária de Aracaju, da qual José Afonso é secretário, dá um ultimato às tecelagens: ou a bonificação de um terço seria acrescida aos “salários do dia”, ou os trabalhadores cruzariam os braços.

Diante da miséria dos mais pobres, agravada pelo êxodo do campo para a cidade – devido às más colheitas – as tecelagens, cientes do excedente de mão de obra, não recuam. A Sociedade Proletária de Aracaju se encontra então em uma difícil situação: caso cedesse ao

⁴⁰⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p. 49.

desejo do patronato, perderia a credibilidade dos trabalhadores; caso reagisse contra os operários que se submetessem aos serões, sofreria a repressão policial. José Afonso tem um papel decisivo na mobilização dos trabalhadores, em especial aqueles que, temerosos de uma represália por parte dos empresários, ainda não haviam aderido ao movimento. Após três dias sem mudanças significativas e com a data do início dos serões já marcada pelas tecelagens, entra em cena o Presidente do Estado:

O Presidente do Estado, nessa época, era um homem voluntarioso e truculento, que não admitia dissensões ao seu governo. Sob seu guante a oposição não desfrutava de um só momento de trégua. Não havia arma ou processo de que hesitasse lançar mão com o fim de sufocá-la. Já havia mandado fechar o jornal do Pereirinha. No interior cometia as maiores violências, fazendo prender e espaldeirar os que dissentiam de seus atos.⁴⁰⁷

Essa descrição é determinante nos rumos da greve, dado o caráter autoritário do Presidente. Incomodado com a oposição política (da qual participavam os proprietários das tecelagens e o jornal local), utiliza uma estratégia inesperada: convoca o delegado de polícia local, Dr. Celestino, para uma conversa em seu gabinete.

Seu aliado, o Dr. Celestino, era um jovem de vinte e poucos anos, recém-formado, filho de um lavrador sem fortuna. Criado entre os camponeses, lhes conhecia de perto “as privações e os sofrimentos”. Dentre suas habilidades, destacava-se a “facilidade verbal”, que nos tempos de estudante havia lhe garantido o renome de orador. Com o diploma de bacharel, Celestino passou a defender gratuitamente os presos pobres. Erroneamente rotulado de comunista por conta da defesa de uma causa dos saveiristas, se considerava um liberal. O cargo de chefe de polícia, obtido por meio do apadrinhamento de um chefe político sertanejo, contradiz a informação textual do narrador de que Celestino “tinha-se feito por si mesmo”.

Considerando a trajetória do jovem delegado, o Presidente entende que seria possível assegurar aos operários a não interferência da polícia em caso de paralisação. Com o objetivo de sensibilizar Dr. Celestino para a “veracidade” de suas boas intenções, o Presidente afirma se colocar “decididamente ao lado dos operários, ajudá-los de toda forma, para que vençam a partida”⁴⁰⁸.

O delegado, motivado pelo discurso governamental e com o pensamento em “tomar o partido dos oprimidos contra os opressores”, alegremente procura José Afonso, um velho conhecido seu e lhe transmite o que ouvira do Presidente. Sua fala efusiva, legitimada pela

⁴⁰⁷ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 62.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 63.

própria trajetória, convence o líder do movimento operário de que é possível obter um apoio governamental:

Uma chama de alegria fulgiu no olhar do comunista. Apertou efusivamente a mão de Celestino. E, a comoção transparecendo na voz, exclamou:

– Obrigado, doutor... Eu sei que devemos essa reviravolta à sua ação. Os proletários de Sergipe reconhecem o muito que lhe devem. E saberão ser gratos um dia...⁴⁰⁹

Entende-se aqui, que o tipógrafo então, ao atribuir ao seu velho conhecido o possível sucesso da paralisação, acredita na conciliação entre as classes sociais, pois a trajetória de Celestino demonstrava que este havia ascendido nas esferas política, econômica e social. Soma-se a isso o fato de que Celestino falava em nome do Presidente, também um representante da elite aracajuana. Outro ponto a considerar na crença de José Afonso reside na oposição dos empresários da área têxtil ao governo então vigente, o que tornaria plausível, em certa medida, a possibilidade de um apoio do governo ao movimento grevista.

Na mesma noite José Afonso procura seus “lugares-tenentes” mais dispostos: contramestres, foguistas, mecânicos, pedreiros e tipógrafos para deliberarem sobre os próximos passos. Entre eles, encontra-se Pedro Corumba. O narrador descreve então um panorama do modo como diferentes grupos reagem aos boatos da greve pela cidade de Aracaju:

[...] A cidade presa de *pânico*, fervendo sob os mais disparatados boatos. Grupos nas esquinas, nas casas de comércio, só a falar no caso. Automóveis passando rápidos, ora conduzindo grevistas, ora cheios de soldados. O *Studebaker* e o *Hudson* das duas Fábricas em movimento contínuo pelas ruas. Na Chefatura e em Palácio, reuniões e conferências sucessivas. As classes conservadoras *alarmadas*. A gente humilde *receosa*, por seu turno, de ver a fome pela porta.⁴¹⁰

Na passagem, sobressai a atmosfera de tensão que precede o início dos serões, enfatizada pela imagem de uma cidade “presa de pânico”, das classes “alarmadas” e da gente humilde “receosa”. Destaque para as marcas dos automóveis das duas tecelagens, representando um distanciamento entre as classes sociais, pois enquanto os patrões afoitos transitam em carros de luxo, os pobres temem a fome que se anuncia. Nota-se a reação dos conservadores diante da reivindicação operária por uma remuneração justa, o que põe em alerta não só os detentores dos meios de produção, como também grupos que compartilham dos mesmos valores. Desenhado o cenário político e social, o narrador enumera então, os operários que não aderem à paralisação:

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 62.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 65 (grifo nosso).

Alguns por serem *amigos* dos patrões; outros pelo temor de serem despedidos; e um número ainda pela necessidade de ganhar um pouco mais – sempre houve, na primeira noite, gente bastante no serviço. A comparência de serventes e mulheres foi até superior ao número preciso. *As Fábricas já davam a partida ganha...*⁴¹¹

Há uma contradição do narrador no emprego da palavra “amigos” para designar parte dos trabalhadores. A denúncia já elaborada no contexto da fábrica demonstrara que uma relação de amizade não era possível entre o patronato e a classe trabalhadora. Outro ponto a destacar é o emprego da prosopopeia na última sentença. A representação das tecelagens como entidades despersonalizadas confere uma espécie de “anonimato” aos que exploravam as classes socialmente mais vulneráveis. Ao mesmo tempo, tal recurso revela uma espécie de generalização, segundo a qual todas as empresas agiriam de modo idêntico. Deflagrada a mobilização, os militantes agem violentamente contra os operários que não haviam aderido à paralisação:

Um pano sobre o rosto, disciplinados e certos, os grevistas atacavam em vários pontos. Vinham em grupos de quatro e seis. Silenciosos. Dispostos a tudo. Houve gritos, ataques, mulheres que se *rasgaram*, saltando cercas, a correr. Muitos se atiraram pelos mangues, ferindo-se nas ostras *pontiagudas*, atolando-se na vasa. Os poucos homens que pretendiam reagir, apanharam duramente. Cinco ficaram por terra, malferidos. Dizia-se que entre os atacantes um tivera o ventre *rasgado a canivete* e fora carregado para lugar seguro e ignorado nos braços dos companheiros.⁴¹²

As imagens sugeridas na passagem evocam repetidamente corpos de trabalhadores “rasgados” e perfurados, por conta da agressão de seus pares. Há uma minúcia no modo como a ação dos grevistas é retratada. Embora o romance delinieie os motivos da greve e a legitimidade das demandas dos operários, o foco narrativo se debruça sobre a violência praticada pelos trabalhadores, em detrimento da repressão policial, mencionada brevemente, em uma frase curta, “seca”: “Foram presos nove.”⁴¹³

O narrador destaca então a capacidade de mobilização dos empresários que, “esqueceram questões de concorrência, que as havia afastado desde muito e passaram a deliberar como um só corpo, unidas e solidárias.”⁴¹⁴ Procuraram então o chefe de polícia que, diante da continuidade da paralisação, afirma ser impraticável recolher à prisão todos os trabalhadores. A Associação dos Industriais, o comércio e as profissões liberais lançam um

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² *Idem*, p. 65.

⁴¹³ *Idem*, p. 70.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 65.

manifesto em apoio às tecelagens e a população compreende que o governo deixara a situação chegar em um momento crítico. O Presidente persiste em seu enfrentamento em face das tecelagens até o momento em que teme a opinião pública voltar-se contra sua gestão. Convoca então o delegado para uma conversa no Palácio:

– Dr. Celestino, vou ter uma conversa séria com o senhor. Atente bem. Essa questão entre os operários e as Fábricas se enveredou por um terreno bastante perigoso. Seu plano, posto em execução com ordem minha, mas sem que eu conhecesse os seus detalhes, fracassou inteiramente, não deu certo. O que vejo são *perturbações da ordem* a toda hora, sem que as Fábricas cedam uma só linha. Ora, isso não pode continuar por essa forma mais um dia. Alguns jornais do Rio já fizeram comentários contra nós, jogando-me sobre as costas até a responsabilidade desses atentados contra a propriedade e vida alheias.⁴¹⁵

Aqui, Amando Fontes problematiza a hipocrisia política de um representante do Estado a defender os interesses da elite econômica, pautado em um discurso de ordem moral. Soma-se o uso do proletariado e da mobilização para benefícios políticos: “Se eu já estava pensando assim antes, agora, que o Presidente da República apelou para mim, na qualidade de correligionário e amigo, para que faça um acordo na política estadual, a solução do caso se torna urgente e imperativa.”⁴¹⁶

O delegado tenta argumentar a favor dos operários, mas diante posição irreduzível do Presidente, acata a decisão, temendo arriscar sua carreira e o seu futuro. Delata então os subversivos para que o Chefe de Polícia pudesse prender e deportar os líderes do movimento grevista.

Após essa conversa, o narrador limita-se a afirmar a prisão dos grevistas em um parágrafo curto, no qual narra a noite em uma sala escura e o embarque “com precauções extremas que só se tomam para os seres excessivamente perigosos.”⁴¹⁷

O que se tem em seguida é uma das passagens mais bem redigidas do romance:

O *Itajubá* mantinha-se ao largo, bem defronte à Alfândega. Estava prestes a partir, aguardando a apenas a chegada dos detentos. Logo que os teve a bordo, levantou ferros, apitou e pôs-se a cortar as águas mansas do rio.

Os operários se haviam alojado na proa, em cima do convés. Tontos, ainda, pelo brusco desenrolar dos últimos sucessos; receosos do que lhe poderia acontecer.⁴¹⁸

⁴¹⁵ *Idem*, p. 67.

⁴¹⁶ *Idem*.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 70.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 70 – 71.

A atmosfera de partida é construída poeticamente pela imagem de um navio que, defronte a Alfândega aguarda os presos. A descrição dos ferros que são içados e do apito que marca a partida traz um tom melancólico para o desfecho do movimento grevista. Há uma certa “suspensão” do tempo, como se, após o relato vertiginoso das ações no desenvolvimento da greve, o narrador convidasse o leitor à contemplação. Os operários na proa despedem-se da cidade e dos seus, rumo a um destino incerto:

Estariam sendo deportados para o Rio? Para mais longe? O Amazonas? Ou seria uma ilha deserta, perdida no Oceano? Fuzilamento?! Prisão para toda a vida? Mil pensamentos maus doidejavam em suas cabeças. De nada sabiam, entretanto, pois nem sequer interrogados tinham sido.⁴¹⁹

As perguntas que povoam o pensamento dos operários expressam a angústia diante da prisão arbitrária, da ausência de informações e de qualquer amparo legal. Há uma gradação negativa nos destinos possíveis: primeiramente a cidade do Rio de Janeiro, ex-capital do Império e cenário de outros movimentos grevistas; depois o Amazonas, um cenário mais longínquo, ainda desconhecido para a maioria dos brasileiros, com exceção das notícias nos jornais locais que narravam o êxodo para essa região, por conta da extração da borracha; uma ilha deserta, paradeiro distante de tudo o que até ali lhes era familiar. Por último, a possibilidade de fuzilamento ou prisão perpétua, que expressavam o grau máximo de abandono e vulnerabilidade em que se encontravam.

“Estavam todos juntos, silenciosos, os corações pesados.”⁴²⁰ A única ação dos presos se restringe a olhar tristemente o casario da cidade, que ficava para trás: “a Rua da Frente; um bonde que passava; os coqueirais da Ilha, na outra banda. No fundo, ressaltando ante seus olhos, o Morro do Urubu, verde-escuro; a Igrejinha de Santo Antonio; as chaminés das Fábricas, que vomitavam rolos de fumo branco.”⁴²¹

Na despedida, a descrição afetiva da cidade, expressa na construção “Rua da Frente”, cujo nome somente ganha significado para os moradores da região. Os coqueirais da Ilha, que emolduram os encontros românticos no decorrer da narrativa, aqui se “despedem”, como o faz o restante da cidade. A descrição, não por acaso, se encerra com a fumaça das chaminés das tecelagens, uma alusão ao fato de que, embora a vida dos líderes grevistas estivesse em risco, a cidade continuava com seu funcionamento habitual.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 71.

⁴²⁰ *Idem*.

⁴²¹ *Idem*.

O vapor passa pela capitania dos portos e lança um apito muito longo, e pelo estado em que se encontravam os grevistas, “aquele som lhe pareceu mais triste e doloroso do que nunca. Três, dentre eles, choraram...”. O choro, de total impotência e desamparo humaniza os trabalhadores que em um primeiro momento haviam sido descritos como violentos.

É inegável que o narrador adere ao proletariado e dá ênfase à angústia por eles sentida. José Afonso “taciturno, sem murmurar uma palavra” encontra-se sentado junto a Pedro, cuja única reação é acender um cigarro após o outro. Quando o navio transpõe a barra e as ondas batem violentamente contra a proa, o tipógrafo levanta-se e com a mão espalmada para a cidade, já afastada, e em tom de ameaça, profere: “– Traidores! Miseráveis! Um dia vocês pagam!”⁴²²

Essa fala de José Afonso encerra o trecho e deixa em aberto a possibilidade da continuidade da luta operária, algo que posteriormente uma carta de Pedro à família irá confirmar.

Na sequência, o narrador descreve a apreensão da família, que desde o início da greve, acompanhava o desenrolar dos fatos. Tem destaque a preocupação de Josefa, que presente na ausência do filho, o pior: “Na noite em que todos foram presos, Sá Josefa não dormira um só instante, aguardando que o filho regressasse.”⁴²³ Mesmo recurso fora empregado para expressar a angústia da mãe nas ocasiões em que as filhas Rosenda e Albertina passam a noite com seus pares. De fato, temos apontado que, após descrever os fatos implicados decadência de uma determinada personagem, o foco narrativo recai sobre a dor familiar. Aqui, destaca-se também a ciência prévia do leitor, que passa a acompanhar a narrativa para que a dor da mãe ganhe ênfase, como ocorrera no acidente na tecelagem, quando a mãe do jovem morto é a última a saber do ocorrido.

Quando pela manhã, Geraldo retorna do serviço e informa a esposa que “falavam na prisão de bem uns trinta grevistas”, Josefa sai à rua à procura de notícias. A busca por saber o paradeiro do filho torna-se mais dramática, quando Josefa recorre à Sociedade Proletária, mas não consegue obter informações, por causa da presença de soldados que guardavam o local. Sua “via-sacra” inclui a ida à “Polícia”, também sem êxito, pois as autoridades locais não lhe dão atenção. A narrativa enfatiza a busca de uma mãe totalmente desassistida, porém, nesse caso, diferentemente do que ocorrera com a mãe do jovem acidentado na fábrica, não se trata do emudecimento dos demais diante da morte, e sim, do desespero diante do silêncio oficial.

Por fim, já nas oficinas, um colega de Pedro narra os últimos fatos: “Imóvel, o olhar vazio, ela o escutava. O jovem concluiu a narrativa e ela ainda manteve uns momentos *alheada*,

⁴²² *Idem*, p. 71.

⁴²³ *Idem*, p. 72.

olhando o chão.”⁴²⁴ Diante do irremediável, a reação de Josefa tem um paralelo com o silêncio de Pedro dentro do navio. Mãe e filho estão em uma espécie de “anestesia” que reafirma a total impotência de ambos. Ao mesmo tempo, a passagem reforça a proximidade entre os dois, já anunciada na caracterização e trajetória de Pedro.

Ao saber do embarque próximo, Josefa corre para Rua da Frente, a tempo de ver o vapor que “ia já dobrando a barra”. Enquanto o navio some no horizonte. “Uma angústia indizível foi-lhe apertando, pouco a pouco, o coração. Um tremor nervoso assaltou-a. E teve de se arrimar à balaustrada para não cair redondamente sobre o solo...”⁴²⁵

A resignação da mãe diante da prisão do filho se reduz a um tremor nervoso, uma reação involuntária. Seu desalento é semelhante ao da mãe de José Afonso, quando após a prisão, vê a casa do filho ser revirada à procura de documentos e demais informações que pudessem incriminá-lo:

Sua mãe estava só, quando a escolta apareceu, sob o comando de um sargento. Ela assistiu corajosamente a toda a cena. Nada reclamou, nada pediu. Mas, quando os soldados foram embora, correu a fechar a porta sobre eles e jogou-se sobre a cama, soluçando e gemendo de agonia.⁴²⁶

A opressão exercida sobre a família de José Afonso é contrastada pelo advérbio que demonstra o modo como sua mãe assiste a cena: “corajosamente”. A angústia somente encontra expressão em um choro convulsivo, a portas fechadas, distante da abordagem coercitiva do poder público. Essa dor é textualmente estendida a outras famílias: “Também houve esposas que choraram seus maridos e filhos que gritaram pelos pais.”⁴²⁷

Após seis meses, Pedro endereça uma carta a Geraldo, na qual estende seus cumprimentos à mãe e à irmã Caçulinha, o que comprova sua ciência sobre a decadência de Albertina, fato que ocorre após a eclosão da greve. Pedro inicia seu relato pedindo desculpas pela demora no contato (devido à “trabalheira” em terras do sudeste) e pela impossibilidade de enviar dinheiro à família para ajudá-la nas despesas do casamento da irmã.

Prossegue: “Vosmecês não podem avaliar como aqui tudo é difícil. Principalmente para mim, que sou olhado de banda, porque tenho cá as minhas ideias.”⁴²⁸ Nesse trecho fica evidente que as ideias socialistas do ex-maquinista não encontravam acolhida na cidade do Rio de Janeiro. Essa afirmação revela a dificuldade de Pedro em ser assimilado em uma cidade que

⁴²⁴ *Idem*, p. 71.

⁴²⁵ *Idem*.

⁴²⁶ *Idem*, p. 73.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ FONTES, Amando. *Op. cit.*, 1979, p. 142.

não a de origem. Se a inclusão da família na cidade de Aracaju se mostrara adversa, no caso do filho militante, essa exclusão social adquire uma nuance política.

Pedro narra o trabalho na “Gazeta”, mas não descreve a função exercida no periódico, algo fundamental para a sua sobrevivência e de dois companheiros desempregados, o que demonstra a solidariedade entre os militantes. O baixo salário e as dificuldades de ordem financeira, no entanto, não o impedem de continuar a investir em livros: “O que sobra é só para a comida e uns dois ou três livros que tenho que comprar.”⁴²⁹

Embora narre suas dificuldades, o tom é otimista, pois a luta operária continuaria em terras do sudeste: “A coisa vai partir é de São Paulo.”⁴³⁰ Por meio de Pedro, Amando Fontes expressa a concepção de que a revolução poderia acontecer em um outro tempo e lugar. Isso é reforçado pela afirmação de que José Afonso, empregado em um jornal paulistano, escrevia regularmente a Pedro, narrando o “entusiasmo de todos”. Pedro afirma ainda que só não se juntara à José Afonso por conta de uma escalação, que o fazia permanecer no Rio.

A carta se encerra com a esperança da vitória dos trabalhadores: “Tenho tanta confiança na vitória, como de estar vendo a luz daquela lâmpada”⁴³¹. Com lembranças a todos, despede-se.

Aqui, cabe retomar o poema de Oswald de Andrade, que serve de epígrafe a esta tese. Nele, por meio da voz de Pedro Corumba, os versos enumeram o drama da família que “veio procurar a vida na cidade”: uma das meninas (Bela) morre tuberculosa, outra (Albertina) é seduzida “pelo médico da casa”, outra (Rosenda) por “um soldado cantador” e a última (Caçulinha) por um filho de gente rica. Aos pais resta voltarem “vexados” para “a maldição do campo torrado”.

No romance, o trabalho incessante das mulheres Corumbas nas tecelagens de Aracaju não lhes oferece uma saída possível do estado de miséria em que se encontram porque o sistema social não contempla a emancipação das classes pobres.

O romancista “não deu solução” às mazelas que assolaram a família Corumba, mas apontou para a única possibilidade de mudança social – naquele momento compreendida pelos entusiastas do Comunismo – e almejada por Pedro e os demais trabalhadores engajados na luta operária: a revolução. Na perspectiva utópica de Oswald de Andrade (possivelmente análoga à de Amando Fontes), o filho comunista que parte exilado “numa proa do ita” traz em sua voz

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Idem.*

a revolta social e sonha com a união dos pais “a todos os alquebrados pelo trabalho no campo/ a todos os fugitivos erradio da seca/ a todos os que perderam filhas e mulheres/ sem revide”.

Por meio de Pedro, a ideia de revolução aflora e se choca com a realidade hostil de um país que almeja a modernidade, mas tem os pés fincados no atraso e nos valores arcaicos. Dentro do romance de Amando Fontes, a revolução proletária é concebida em dois modos distintos: primeiramente como um impedimento – considerando o contexto histórico, político e social do Nordeste – e como uma promessa a realizar-se em outro tempo e lugar.

Pedro é um sujeito com certo grau de autonomia e ideal de emancipação em cuja trajetória, marcada pela formação política e engajamento na luta operária, faz ecoar a tese de que a única possibilidade de mudança social é fruto da ação política. Sua atuação aponta para o que podemos denominar “vetor neorrealista” do romance. Nele, os homens fazem a História, portanto, a frustração do movimento operário não se deve simplesmente ao destino.

Em contraponto, o “vetor neonaturalista” compreende o destino predeterminado, no qual se destaca, em um primeiro momento, a ordem da natureza. No caso das personagens miscigenadas, tal fatalismo relaciona-se ainda à questão racial, acrescido da sobrevivência do estereótipo cientificista, conforme exposto.

A crítica de Amando Fontes em *Os Corumbas* reside na relação entre esses dois vetores, que revela as heranças do Naturalismo e as novas proposições do realismo crítico dos anos 1930. A ruptura com o fatalismo naturalista, que de certo modo condena as irmãs e os pais, ocorre por meio da figura de Pedro, já que esse sinaliza para um novo ator social: o operário consciente da sua condição de explorado, instruído pelo pensamento marxista e engajado numa luta-embate para a transformação, não no nível individual, mas coletiva, do operariado. Aliás, para além dela, ele corresponderia a um agente vingador de uma longa geração de explorados, que deseja: “sufocar como dedos convulsos/a burguesia safardana/que nos explora/nos mata.”

Tudo isso, portanto, amplia a importância de Pedro na narrativa. Se do ponto de vista do enredo, da intriga propriamente dita, esta personagem parece pouco relevante, até mesmo periférica, seu papel torna-se central ao iluminar a “queda” das irmãs e os núcleos de ação nela implicados: o familiar e o operário.

A voz sugerida pelo poema parece captar o ponto de vista oculto do romance, uma espécie de subtexto, no qual o destino das irmãs aponta a revolução como uma urgência e nela o sonho do fim da prostituição, consequência de uma sociedade burguesa e patriarcal: “eu quero vos dar notícia/de um país/que suprimiu a prostituição”

No enredo de *Os Corumbas*, quase não há interação entre esses dois núcleos, dado o afastamento de Pedro em relação à família. Do ponto das ideias, no entanto, a relação mostra-

se distinta: se a revolução não é viável para a personagem com maior conscientização política, para as mulheres, afastadas da luta social, mostra-se muito mais inacessível.

Em um romance onde o olhar do narrador parece focar exclusivamente o percurso da família Corumba (em particular, a trajetória das mulheres), o tema da conscientização política rumo à revolução se apresenta exclusivamente por meio do único filho homem. A relevância da personagem não escapa a Oswald de Andrade, que em seu poema dota Pedro – na posição de eu-poético – de uma voz que se apresenta praticamente ausente no romance, voz consciente do destino familiar e das irmãs, mais que isso, consciente de sua história, da conjuntura social e de si como força de transformação. A trajetória dessa personagem, narrada sob o olhar da História, problematiza quão “central” o periférico pode ser.

Por fim, o protagonismo de Pedro na luta operária “agudiza” uma maior marginalização das mulheres cujo acúmulo de impossibilidades aponta para os lugares socialmente demarcados para as classes pobres.

6.2 Greve e documento

O episódio da greve em *Os Corumbas* demonstra o quanto Amando Fontes tinha uma preocupação em documentar as questões de seu tempo. Em artigo publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, o historiador Ibarê Dantas relata uma greve que atingira as tecelagens “Sergipe Industrial” e “Fábrica Confiança”, ambas de Sergipe:

Em Aracaju, segundo o jornal “Voz do Operário”, desde 1919 o Intendente havia estabelecido o regime de oito horas de trabalho para o pessoal diarista encarregado de serviços municipais. Em agosto de 1921 os empreiteiros de obras, aproveitando-se das aperturas do momento, em vista da falta de trabalho, bem como da inconsciência de grande número de nossos obreiros, vinham lhe impingindo a volta do antigo horário.⁴³²

As semelhanças do relato de Dantas com a narrativa de Amando Fontes não se restringem à razão da paralisação (redução da jornada de trabalho) e se estendem ao modo como a greve é articulada: o Centro Operário busca uma negociação com os empreiteiros, só que nesse caso, por meio da criação de uma comissão.

Tal como na ficção, o Presidente do Estado promete não intervir com violência contra os trabalhadores: “O chefe do executivo de Sergipe declara que ‘por sua parte nenhuma pressão

⁴³² DANTAS, Ibarê. “Notícias de greves em Sergipe – 1915 a 1930”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, n. 31, p. 143, 1992.

fazia ao operariado, nem prestava sua Polícia para violentá-los, uma vez que se conduzisse dentro da ordem”.

Em relação ao posicionamento das tecelagens, o historiador afirma que a “Sergipe Industrial” diminui a jornada de 11 para 08 horas, enquanto a “Fábrica Confiança” fixa o turno de trabalho em 9 horas e trinta minutos. Tal diferença faz com que os trabalhadores deem início à paralisação, sem a adesão unânime dos operários. De modo idêntico à narrativa de *Os Corumbas*, os operários grevistas passam a distribuir boletins e realizam assembleias sucessivas, chegando uma delas a ter cerca de seiscentas pessoas.

Dantas ressalta que, diante da mobilização dos trabalhadores e decorrido cerca de um mês, o dono da “Fábrica Confiança”, Sabino Ferreira, publica uma carta no “Sergipe Jornal” na qual convoca um congresso de todos os ramos da atividade operária e seus respectivos empresários para discutirem a questão das horas de trabalho. A sugestão de Sabino Ferreira é acatada e no dia 06 de outubro de 1921, no salão nobre do Palácio, sob a Presidência do Coronel Pereira Lobo, representantes do poder público reúnem-se com o patronato. Nessa reunião o empresariado entrega ao Presidente um memorial:

Na ocasião foi entregue solenemente ao Presidente do Estado memorial onde se procura demonstrar a inconveniência da proposta de redução da jornada de trabalho. Citando o caso da Alemanha, que estaria curando suas feridas de guerra com a restauração do trabalho fabril de 10 horas, insinuava que no Brasil se queria seguir o Jeca Tatu, “que vive de não trabalhar”.⁴³³

O argumento defendido no memorial pauta-se na atribuição de preguiça aos grevistas. A personagem Jeca Tatu – criada por Monteiro Lobato com a publicação em 1914, da carta *Velha Praga* – é evocada nesse sentido, pois tal característica se destacava na representação de agricultores-posseiros, que empregavam o recurso de queimadas devastadoras no Vale do Paraíba.⁴³⁴

A menção à essa personagem em um documento histórico das greves sergipanas demonstra a repercussão nacional da má fama do caboclo Jeca Tatu, marcado pela estereotipia e pelo preconceito.⁴³⁵

⁴³³ DANTAS, Ibarê. *Op. cit.*, 1992, p. 145.

⁴³⁴ “O caboclo de Lobato não passava de uma “quantidade negativa”, um “funesto parasita da terra”, uma “espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. Levando uma existência errante, maligna, preguiçosa, improdutiva e semi-selvagem, o caboclo deveria ser afugentado como um “cachorro importuno” ou uma ‘galinha que vareja pela sala””. PEREIRA, João Batista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva. “Por onde anda o Jeca Tatu? Arcaísmo e Modernidade no Contexto Agrário”. Dossiê Brasil Rural. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 06-13, dez./fev. 2004-2005.

⁴³⁵ Esse segmento dos homens livres e pobres raras vezes constituiu objeto de uma percepção compreensiva por parte das camadas mais bem situadas na estrutura social brasileira. À semelhança do olhar do colonizador dirigido

Embora Monteiro Lobato tenha feito uma espécie de *mea-culpa*, em 1918, atribuindo a indolência do caboclo ao “amarelão” (ancilostomose), a associação da personagem com a preguiça permaneceu no imaginário brasileiro, como o memorial o demonstra. Considerando que o texto elaborado pelo patronato aracajuense foi publicado em um jornal da cidade, a menção ao Jeca Tatu, busca sensibilizar a opinião pública por meio da estigmatização do movimento operário, de modo a invalidar a demanda pleiteada pelos trabalhadores. Ao mesmo tempo, demonstra que o olhar das classes dirigentes para o pequeno agricultor se estendia ao operário, em uma reiteração de nosso arcaísmo, agora vivenciado nas cidades em processo de industrialização.

Na comparação do fato histórico com a narrativa de *Os Corumbas*, há uma diferença importante. No romance, as tecelagens não cedem, enquanto o mesmo não se verifica nos registros históricos. O Presidente do Estado, após reuniões com os donos das tecelagem e com o Centro Operário, estabelece a jornada de “8 horas de trabalho para os pedreiros, carpinteiros e classes congêneres, 8 horas para os trabalhadores fabris da capital e a adoção da semana inglesa para as fábricas de tecidos do interior do Estado”.⁴³⁶

Dantas prossegue e afirma que os trabalhadores comemoraram em uma passeata “pacífica e ordeira” pelos bairros industriais da capital, ainda que o resultado não correspondesse integralmente ao que haviam pleiteado. Essa vitória, no entanto, é pontual:

Num momento em que a legislação social começava a nascer com o reconhecimento, em lei, de algumas conquistas operárias nos principais centros industriais do país, em Sergipe, onde o poder de barganha dos trabalhadores era particularmente reduzido, ação aglutinadora do Centro Operário e a intermediação do governante do Estado, conseguiram, em certa medida, debelar as resistências dos proprietários. Mas a resolução do impasse deixou ressentimentos. A força demonstrada pelo Centro Operário alterara o antigo relacionamento entre patrões e empregados, onde os problemas entre as partes eram dirimidos pelo poder pessoal. [...] Em face desse quadro, importava ao patronato no mínimo enfraquecê-lo, e se possível esvaziá-lo.⁴³⁷

Os empresários então se articulam com o objetivo de enfraquecer o movimento operário. Um fato se mostra propício nesse sentido: em março de 1922, um grupo de operários da “Sergipe Industrial” comparece ao Centro Operário para prestar queixa de assédio a uma das operárias por parte de um contramestre. Esse, convocado para prestar esclarecimentos, não comparece e sua ausência é interpretada pelos operários como uma admissão de culpa. Dias

aos índios, os caboclos foram sempre vistos como improdutivos, inconstantes, preguiçosos, arredios, atrasados, ignorantes e predadores das matas e de suas riquezas. *Idem*.

⁴³⁶ DANTAS, Ibarê. *Op. cit.*, 1992, p. 146.

⁴³⁷ DANTAS, Ibarê. *Op. cit.*, 1992, p. 146.

depois, o contramestre é agredido a pauladas, o que oferece o pretexto ideal para uma ação mais assertiva do patronato. Intimidações, perseguições aos associados, ameaças de demissão para os operários que se mantivessem filiados ao centro, toda uma sorte de ações coercitivas é empregada para que a entidade fosse esvaziada. Em setembro de 1922, o Presidente do Estado em nota refere-se ao ocorrido nesses termos:

Nenhum acontecimento digno de nota se registrou, senão a questão ocorrida entre certos elementos que faziam parte do Centro Operário e os operários dos estabelecimentos têxteis desta capital.

Acusados alguns elementos influentes daquele Centro de estarem promovendo o afastamento do trabalho na “Fábrica Confiança” e depois o pânico na fábrica “Sergipe Industrial”, por meio de ameaças e agressões misteriosamente perpetradas contra empregados e operários daqueles dois estabelecimentos, foram a tempo tomadas pelo Governo as providências necessárias, donde com as garantias prestadas aos ofendidos e uma ativa investigação dos fatos, se chegou a descobrir claramente os autores e comparsas envolvidos em tão lastimáveis atentados, sendo eles regularmente processados⁴³⁸.

Dantas conclui afirmando que a agressão ao contramestre afeta irremediavelmente o desenvolvimento do movimento operário enquanto durou a Primeira República. O Centro Operário perde seu poder associativo e o jornal *Voz do Operário* tem sua circulação interrompida por mais de seis meses. Quando retoma as atividades em maio de 1923, volta a circular em formato menor, porém sua duração se restringe a dois anos, depois dos quais encerra suas atividades.

Percebe-se na comparação do relato histórico com a narrativa ficcional, que se em *Os Corumbas* a estratégia de desmobilização dos trabalhadores ocorre do por meio de um falso apoio do Presidente e do uso da força policial, já na greve de 1921, o processo é um pouco mais lento, pois a desarticulação do movimento operário somente ocorre após uma vitória parcial dos trabalhadores. A redução da carga horária instituída pelo poder público e implementada pelas tecelagens constitui uma saída emergencial diante da força da mobilização popular.

No relato histórico, a atribuição de um delito aos líderes grevistas tem por objetivo sensibilizar a opinião pública. O romance, atento ao fato histórico, demonstra que o poder público adota estratégia semelhante ao apresentar um discurso de cunho moral, no qual a defesa da “ordem” e da propriedade privada são empregadas na narrativa como justificativa para a criminalização dos trabalhadores.

⁴³⁸ *Idem*, p. 148.

Consideradas algumas diferenças entre o fato histórico (cujas versões são colhidas pelo historiador nos jornais da época) e a ficção de Amando Fontes, é inegável o teor documental e a denúncia de *Os Corumbas*. Em ambas narrativas, a criminalização dos grevistas aponta para a impossibilidade de uma relação harmoniosa entre o operariado e a elite política e econômica de Aracaju, e por extensão, do Brasil na década de trinta.

Em *Os Corumbas*, a História e a Ficção podem ser pensadas como duas instâncias que se interpenetram, pois se é fato que a criação artística emana de um determinado tempo e lugar, o que implica em uma forma historicamente configurada, não é menos verdade que o fazer artístico, ao permitir ao romancista estabelecer um sistema de representação da realidade, lhe confere certa liberdade de trabalhar a matéria social de sua ficção.

Acreditamos que o sistema simbólico de *Os Corumbas*, ao aludir aos fatos documentados pela historiografia, preocupa-se em ser ao mesmo tempo verossímil e provocar a denúncia social, em consonância com a literatura de seu tempo, de tom neonaturalista e marcada por um viés pedagógico. Tais narrativas, ao elencarem os desvalidos como protagonistas, puderam denunciar conflitos em abordagens que aproximaram o romance de 1930 ao documento histórico. Em última instância, esse diálogo entre literatura e ficção nos remete ao realismo de Georgy Lukács, que tem como uma de suas premissas, a possibilidade do romance exprimir, por meio do destino do sujeito, os limites impostos à sua classe social.

7. CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou analisar a figuração da mulher em *Os Corumbas*, entendido como um romance neorrealista, cuja representação, centralizada em um núcleo familiar, é capaz de conferir dignidade à uma classe de pobres anônimos, oriundos do sertão, em luta pela sobrevivência na cidade grande.

Em consonância com seu tempo, o romance de Amando Fontes ecoa o desejo dos escritores de 1930, de refletir sobre as grandes transformações pelas quais o país passava. Por meio da elaboração de um retrato aproximado da realidade nos anos 1920 – 1930, *Os Corumbas* constitui uma crônica dos hábitos e costumes da gente simples de Aracaju. Trata-se, portanto, de um romance que registra a vida da população mais carente, atualiza elementos da cultura local, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter excludente do processo de industrialização nas primeiras décadas do século.

Destacou-se na recepção da obra, o desejo de categorização do romance proletário, expressão que passa a ser empregada com maior frequência nas críticas literárias de revistas de literatura e jornais da época. Em nossa análise, pontuamos que tal tentativa de conceituação – que se estendeu até o ano de 1935 – não configura uma categoria capaz de dar conta da complexidade dos romances que narram a condição operária.

No entanto, a discussão propiciada pelo romance proletário suscita pontos importantes para a análise de obras do período. Dentre eles, destacam-se o desejo de distanciamento do romance burguês e o protagonismo de uma massa de trabalhadores, em supressão ao herói individualizado.

Em primeiro lugar, a análise da obra revelou que tal distanciamento não foi possível. Embora Amando Fontes tenha afirmado na entrega do prêmio Felipe d'Oliveira o desejo de compor uma obra “livre” das escolas que o antecederam, a análise demonstra que o romance herda traços das estéticas romântica e naturalista.

Em segundo lugar, embora seja possível afirmar que em *Os Corumbas* há o protagonismo de uma coletividade – como ocorre em boa parte das narrativas do período, a exemplo de *Cacau* de Jorge Amado – o romance apresenta uma personagem sobre a qual o narrador se detém de modo mais detalhado. Caçulinha compreende uma espécie de amálgama da condição feminina, que em última instância problematiza a proposição de tal protagonismo coletivo.

Outro ponto importante a ser destacado é o “sentido de revolta”, que emerge na recepção da obra. Em *Os Corumbas* o foco recai nas personagens femininas, sem conscientização

política, e conseqüentemente sem engajamento no movimento dos trabalhadores. No entanto, é inegável a denúncia das condições de trabalho que o romance faz emergir, principalmente no ambiente da fábrica, no qual o leitor adentra por meio da personagem Albertina. Soma-se a isso o teor contestatório do movimento operário, em especial a greve não exitosa nas fiações na qual Pedro Corumba se engaja ativamente.

Assim, a percepção de que é por meio da família, e das mulheres, que Amando Fontes insere o leitor no contexto industrial e problematiza o trabalho livre no Brasil, somada ao retrato da luta operária, nos permite afirmar que a obra tem um viés proletário, sem que, no entanto, possa ser classificada como “romance proletário”.

A recepção de *Os Corumbas* demonstra ainda que na apreensão do momento histórico, destaca-se o engajamento do autor. Vários são os modos como os romancistas não sendo proletários propriamente ditos, pensaram a possibilidade de revolução das classes pobres. O romance expressa uma utopia a se realizar no futuro, argumento validado por meio da trajetória de Pedro que, exilado na cidade do Rio de Janeiro, envia uma carta à família na qual narra de modo confiante a continuidade da luta no Sudeste. Essa constatação é importante à medida que o autor, embora tenha construído uma narrativa em que predomina o fatalismo e certo sentimento de fracasso – reflexão que nos pautamos no ensaio “A elegia de abril”, de Mário de Andrade – não inviabiliza de todo a luta operária.

Reportamo-nos à teoria realista de Gyorgy Lukács para argumentar que embora Amando Fontes não seja um autor proletário propriamente dito, e sua obra não aposte na revolução naquele tempo e lugar, a denúncia apreende as forças motrizes da luta entre as classes. Partimos da premissa defendida por Lukács em “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”⁴³⁹, para demonstrar que há em *Os Corumbas* uma relação orgânica entre a produção literária e a postura de classe, compreendida não como intenção, e sim concepção fundante, objetivamente perceptível pelos próprios elementos e construção da obra.

Quanto à representação do intelectual em tais narrativas, outra questão cara à crítica do período, o romance de Amando Fontes apresenta a personagem José Afonso. Trata-se de um tipógrafo de origem pobre, alfabetizado nos cursos noturnos e que, por conta de seu trabalho em um jornal local, se sensibiliza em relação às notícias que descrevem a luta operária em diferentes pontos do país. O desejo de uma melhor compreensão sobre a realidade o impele à leitura de obras de viés socialista, o que implica em sua adesão ao movimento dos trabalhadores,

⁴³⁹ LUKÁCS, G. “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassale.” In: *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução: Teresa Martins. Porto, PT: Editora Nova Crítica, 1979. p. 55.

do qual torna-se líder. Assim, essa personagem legitima a tese de que a formação política precede o engajamento na luta por direitos. Sua construção verossímil apresenta uma solução possível para que um pensamento político mais articulado se faça presente na obra: nos discursos que profere, nas obras que referencia e em sua ação propriamente dita.

Sem dúvida, procuramos trazer para a análise da obra uma série de fatores que fizeram com que o realismo de Amando Fontes ganhasse proeminência, reiterando a guinada crítica de romancistas a ele contemporâneos, desejosos em refletir sobre a realidade imediata. Essa constatação nos impeliu a debater os fatores sociais e econômicos que implicaram nos êxodos da família Corumba: do sertão para o engenho e deste para a cidade grande.

Na obra, o traço documental flerta com a prática sociológica, cuja coleta de dados permite ao leitor adentrar no passado do Engenho da Ribeira e no Vale do Japarutuba, do qual a família parte em busca de sobrevivência em Aracaju. Esse caráter documental se reporta à pesquisa *in loco* praticada pelos romancistas naturalistas, sendo Émile Zola o maior expoente dessa prática, em especial na proposição de *Germinal*, que o impeliu a conviver com os mineiros e registrar com detalhes as dinâmicas de trabalho nos recônditos das grutas francesas.

No desenvolvimento desse estudo, tornou-se evidente a influência do Naturalismo do século XIX, que havia se diluído e assumido novas facetas na década de 1930. É possível afirmar que *Os Corumbas* expressa uma continuidade das denúncias de Émile Zola no retrato das condições de trabalho e da miserabilidade dos trabalhadores em *Germinal*. Trata-se de uma obra neorrealista, com certos traços naturalistas na documentação pautada no real, nas imagens da fábrica, nas representações da coletividade e na trajetória de personagens postos à margem da sociedade.

Essa obra exemplar do realismo dos anos 1930, no qual o retrato da realidade nacional constitui uma espécie de documento social do país, ecoa um determinismo de cunho social, com certa influência do meio e da questão da raça. Assim, a pobreza da família Corumba é resultado da ação da natureza aliada à ação do homem.

No sertão, as personagens são subordinadas às inconstâncias do ambiente e os efeitos da seca de 1905 – mencionada já no início do segundo capítulo do romance – ressaltam o abandono social da família, para a qual não há uma autoridade oficial a quem recorrer. Na zona intermediária, o Engenho da Ribeira, os efeitos do capitalismo são melhor delineados, com a escassez de recursos provocada pela baixa do açúcar; e por último, na cidade grande, a ênfase recai nas relações sociais pautadas pela exploração dos trabalhadores no processo de

industrialização.⁴⁴⁰

Como se trata de um romance marcado pela desilusão, todos os sonhos atrelados à cidade grande se esfacelam e as personagens se veem então presas a um fatalismo, reiterado em uma postura resignada diante das condições de vida. A cidade é assim o espaço no qual o retrato com nuances naturalistas é mais evidenciado. No casebre insalubre os esforços são restritos à luta pela sobrevivência, como também ocorre aos demais operários retratados no romance.

A miséria da família se estende às representações da coletividade, com ênfase na ida e na volta do trabalho, marcadas pela representação dos trabalhadores com nuances grotescas e animalizadas. Destaca-se o antropomorfismo nas representações das tecelagens, concebidas como um organismo fechado, no qual predomina uma identificação entre corpo e sociedade, relacionados de modo solidário.

No contexto urbano, o casamento que no sertão expressava o sonho de algum reconhecimento social, é representado como um mosaico realista de impossibilidades. Nele, as limitações das mais diversas ordens são expressas por meio de um flerte com o grotesco, aos moldes naturalistas, e remetem a *L'assomoir* de Émile Zola, como buscamos evidenciar.

Cumpra ainda ressaltar que apesar de alguns procedimentos semelhantes que permeiam as representações da coletividade e a construção de personagens – por meio de narração de cunho documental, portanto, pautada no real, pela observação e problematização de suas trajetórias, – as mulheres de Amando Fontes estão refugiadas em um determinismo que se reafirma mais de cunho socioeconômico, embora aqui e ali não deixe de ressoar alguma tendência no autor em acenar, via digressão, para influência do meio e a questão da raça para o destino das personagens.

Se por um lado, *Os Corumbas* apresenta traços em comum com obras naturalistas, por outro distancia-se do Naturalismo do final do século XIX, à medida que o Romance de 30 pensa de modo diverso a condição do homem pobre em relação ao progresso, conforme Antonio Candido pontua, ao comentar os romances de 1930 e 1940. Segundo o crítico as obras de 1930 apresentam uma superação do “otimismo patriótico” e a “adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista”. Prossegue Candido e afirma que o romance do

⁴⁴⁰ Embora o autor não aprofunde a discussão, o motivo que força a família a deixar a zona canavieira, o romance problematiza o modo de produção capitalista, que atribui valor monetário à terra. Ver: CARVALHO, João Carlos Monteiro de. “Tendências recentes do campesinato brasileiro – alguns comentários sobre a penetração do capitalismo no campo”. In: *Camponeses no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 102–105.

período via “na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do destino individual.”⁴⁴¹

Com uma linguagem que apresenta traços da oralidade, Amando Fontes buscou o protagonismo dos excluídos – como pontuou Luís Bueno na “figuração do outro” – em especial das mulheres. A obra, de teor pedagógico, buscou a adesão do público, argumento que defendemos ao apontar o modo como alguns traços românticos se fazem presentes, seja na representação da natureza, seja na idealização da personagem Caçulinha e de seu relacionamento com o sargento Zeca.

Por último, é por meio de Pedro, que a luta operária ganha evidência na obra. Embora seja uma personagem pouco desenvolvida, sua trajetória traz luz para o desvalimento das mulheres. A rebelião frustrada, a posterior captura e “degredo” de Pedro para o Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que reflete a impossibilidade de mudança na estrutura de poder, acentua a “queda” das personagens femininas.

As notícias finais de novos caminhos de Pedro no Sudeste, entretanto, apontam para uma esperança possível de mudança, não mais no âmbito da família, mas uma semente de rebelião diante da resignação contumaz dos Corumbas. Assim, ao distanciar-se da família, e tornar-se membro de uma coletividade em luta num outro espaço em que a força operária se encontra mais consolidada, parece indicar uma esperança de continuidade e possível emancipação do operariado. Em face da utopia da revolução, desponta um outro Brasil possível, algo ainda em gestação.

⁴⁴¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 160.

8. BIBLIOGRAFIA

A ESCOLA Normal em Pernambuco no século XIX. *Relatório de pesquisa*. Centro de Educação UFPE. Recife, 1992.

ACIDENTES de Trabalho e Doenças Profissionais. Tabelas de Invalidez Permanente. Leis, regulamentos e outras notas. Rio de Janeiro, Editora “Revista do Trabalho”, 1946, p. 3.

ALBUQUERQUE Júnior, D. M. de. “O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste”. 1994. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências e História, Universidade de Campinas, 1994.

ALENCAR, José. *Lucíola*. 21. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro, p. 15).

ALMEIDA, António Ramos de. “O romance Brasileiro Contemporâneo através de seus Maiores Intérpretes II – Amando Fontes e José Lins do Rego”. *Sol Nascente – Quinzenário de ciência, arte e crítica*, Porto, n. 32, p. 6-71, dez. 1938.

ALMEIDA, Renato. “O romance dos Corumbas”. *Lanterna Verde*, n. 1, maio 1934.

AMADO, Jorge. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. *Lanterna Verde*, n. 2, p. 51, maio 1934.

_____. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 08.

_____. *Capitães da Areia*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p.126.

_____. “O Gororoba”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 71, dez. 1933.

_____. “P.S.”. *Boletim de Ariel*, n. 11, p. 292, ago. 1933.

_____. “Personagens”. *Lanterna Verde*, n. 2, fev. 1935.

AMARAL, Lindolfo Alves do. *Sergipe: história, povo e cultura*. Aracaju: Governo de Sergipe, SEED, Projeto Nordeste, 1998. p. 17.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p. 49.

ANDRADE, Mário de. In: PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura brasileira: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2020. p. 163.

_____. Orelha esquerda. In: FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. “A elegia de abril”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 185 – 195.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ANDRADE, Oswald de. “Canto dos Corumbas”. In: *Poesias reunidas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2017.

ARARIPE JUNIOR, T. de A. “Naturalismo e Pessimismo”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Prefácio: Afrânio Coutinho. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Centro de Pesquisas, 1959. v. 1: p. 469.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “O sertão em surdina: ensaio sobre O Quinze”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, ed. com., n. 5, p. 88, 2000.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 3: p. 676.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973, p. 194.

BANDEIRA, Manuel. “Impressões literárias”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. p. 1.195.

BERNARD; SCHLAFFER In: SAVIO, Thaynã Davilla; SILVA, Regina Coeli Machado e. “Ei gostosa! Assédio de rua e interações assimétricas no espaço público”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11; WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13. Anais [...]. Florianópolis, 2017.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 19.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 431.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 1977. p. 431.

BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre “O Cortiço”*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973. p. 12.

BRUSCHINI, Cristina; AMADO, Tina. “Estudos sobre a mulher e educação: algumas questões sobre o magistério”. In: *Cad. Pesq.*, São Paulo, n. 64, p. 4-13, 1988.

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

CABRAL, Alexandre. “Os Corumbas, de Amando Fontes – Considerações em redor de um tema”. *Revista Transtagana*, Évora, n. 74, p. 5, maio 1940.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 158.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de trinta e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 187.

_____. “Degradação do espaço: estudo sobre a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’Assomoir*.”. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 31, jan./jun. 2006.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.1.: p. 26.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 142.

_____. “Poesia, documento, história”. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. “The Brazilian Family”. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (org.). *Brazil: portrait of half a continente*. Nova York: The Dryden Press, 1951. (Tradução nossa).

CARVALHO, João Carlos Monteiro de. “Tendências recentes do campesinato brasileiro, alguns comentários sobre a penetração do capitalismo no campo”. In: *Camponeses no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 102–105.

CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de. “O magistério primário como ocupação feminina: uma análise das representações sociais de professoras primárias sobre sua prática profissional”. 1990. Dissertação de Mestrado em Educação – Faculdade de Educação, Universidade de Campinas, 1990. p. 89.

CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa. “Discursos Sindicalistas Femininos em Sergipe (1932 a 1935)”. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 7, p. 150-164, dez. 2014.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Tradução: Elizabeth de Avelar Solano Martins. Campinas: Unicamp, 2000. p. 81.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 145.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Prefácio: J.B. Martins Ramos. Apresentação de Oswaldo Marques, Lena Castello Branco Ferreira e Sílvio Alessandro Monteiro de Castro. São Paulo: Global Editora, 2012. *E-book*.

CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. 2. ed. rev. Bragança Paulista: FAPESP/EDUSF, 2001.

_____. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

COUTINHO, Afrânio dos Santos (org). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. v. 2: p. 219.

DANTAS, Ibarê. *História de Sergipe: República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. “Notícias de greves em Sergipe: 1915 a 1930”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, n. 31, p. 143, 1992.

ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 35.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Ed., 1977.

FALCI, Miridan Knox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

FARIA, Octávio de. “Dois romancistas”. *Boletim de Ariel*, v. 3., out. 1933.

_____. “País do Carnaval”. In: AMADO, Jorge. *Jorge Amado: trinta anos de literatura*. São Paulo: Martins [Fontes?], 1961. p. 61.

_____. “Resposta do Norte”. *Literatura*, p. 3, nov. 1933.

FONTES, Amado. *Os Corumbas*, 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. “Padre Abílio”. In: *O assunto é padre*. Agir Editora: Rio de Janeiro, 1968.

_____. “Deputado Santos Lima. (Trecho de um romance em preparação).”. *Revista Atlântico*, 1943, p. 95-102.

_____. “A entrega do Prêmio Felipe d’Oliveira”. *Lanterna Verde*, 1.º de maio de 1934, p.107 – 116.

_____. *Rua do Siriri*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FREITAS, A.G.B. *Vestidas de Azul e Branco: um estudo sobre as representações de ex-normalistas acerca da formação profissional e do ingresso no magistério (1920- 1950)*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 57.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2005, p. 53.

GOUVEIA, A. J. *Professores de amanhã: um estudo da escolha ocupacional*. Rio de Janeiro: Pioneira, 1970.

GRIECO, Agripino. “Evolução da prosa brasileira”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 1933, p. 34.

GUEDES, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003. p. 40.

GUIMARÃES, Alberto Passos. “A propósito de um romance: Cacau”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, (II. 11), p. 288, 1933.

JUREMA, Aderbal. “Literaturas Reacionária e Revolucionária”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, set. 1933.

LACERDA, Benedito; NASSER, David. Normalista. In: *A música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Nelson Gonçalves*. Sesc: São Paulo, 2003. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretes-nelson-goncalves>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Cleverton Barros de. “Imagens do povo: política e literatura na obra de Amando Fontes”. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia, Ciências e História, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LINS, Álvaro. José Ribeiro; OLIVEIRA NETO, José Olyntho de; LIMA, Márcia Maria Felix de. *Prosa Sergipana: uma antologia*. Sergipe: Thesaurus, [19--].

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LITERATURA, p. 02, 05 jan. 1934.

LITERATURA, p. 06, 20 jul. 1933.

LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 453.

LUCAS, Fábio. *O carácter Social da Literatura Brasileira*, 2a Edição, São Paulo, Edições Quíron, 1976, p. 76.

LUKÁCS, G. “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassale.”. In: *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução: Teresa Martins. Porto, PT: Editora Nova Crítica, 1979. p. 55.

_____. “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt: a virtue of necessity”. In: *Essays on Realism*. Cambridge, USA: The MIT Press Massachusetts, 1981.

MACKINNON, Catharine. *Sexual harassment of working women: a case of sex discrimination*. New Haven, USA: Yale University Press, 1979.

MALHEIRO; CASTRO. “Literatura Brasileira. III – Amando Fontes”. *Renovação – Pela terra, pelo Estado Novo*, Vila do Conde, v. 2, n. 52, 25 fev. 1939.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2011. p. 44.

MARTINS, Natália de Souza. “Tragédia familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes”. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

MASSOLA, Ivone. “A representação do trabalho feminino em Os Corumbas, de Amando Fontes, e Em Surdina, de Lúcia Miguel Pereira: um olhar sob a ótica do dano existencial”. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Caxias do Sul em associação ampla UniRitter, 2018.

MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: E.P.U.; EDUSP, 1974. p. 211-233.

MELO, Andrea Patrícia Santos. “Representações de gênero na Aracaju ficcional de Amando Fontes: uma análise da obra Os Corumbas”. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, Aracajú, 2014.

MENDES, Murilo. “Nota sobre Cacau”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 317, ago. 1934.

MENDONÇA, Renato. “Língua e Literatura Regional”. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 8, p. 208, maio 1936.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Salgueiro; Os Corumbas; A Bagaceira”. *Revista de Portugal*, Coimbra, n. 1, out. 1937.

MORAES, Raymundo. “Marupiára”. *Boletim de Ariel*, v. 5, p. 162, mar. 1936.

MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. “Higiene e segurança do trabalho em São Paulo nas primeiras décadas republicanas: em torno da definição de acidente de trabalho”. *Revista da História*, São Paulo. n. 127-128, p. 37-51, ago. - dez.1992; jan. - jul.1993,

MOURÃO, Rui. Prefácio. In: *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973. p. 194.

NABUCO, Carlos Gustavo. “Conceito de Romance”. *Literatura*, v. 1, n. 14, jan. 1934.

NAMORADO, Joaquim. “Do neo-realismo – Amando Fontes”. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Lisboa, n. 223, p. 3, 31 dez. 1938.

NAPOLEÃO, Aluisio. “Estylo”. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 3, p. 131, dez. 1935.

NOGUEIRA, Hamilton. “Os Corumbas”. *Literatura*, p. 2, 5 out. 1933.

OLIVEIRA, Marco Antonio de. “Política trabalhista e relações de trabalho no Brasil da Era Vargas ao Governo FHC”. 2002. Tese (Doutorado em Economia) - Instituto de Economia, Universidade de Campinas, Campinas, 2002. p. 11.

PEREIRA, J. N. “Defloramento não é estupro, havia consentimento sexual: uma análise da diferenciação dos delitos através das fontes judiciais”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30. Recife, 2019. p. 03.

PEREIRA, João Batista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva. “Por onde anda o Jeca Tatu?: arcaísmo e modernidade no contexto agrário”. Dossiê Brasil Rural. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 06-13, dez./fev. 2004-2005.

PEREZ, Renard. “Escritores Brasileiros Contemporâneos: Amando Fontes”. *Correio da Manhã*. 07 de janeiro de 1956, p. 08.

PRADO, Giliard da Silva. “Uma história da memória: as comemorações das mortes de Fausto Cardoso e Olívio Montenegro”. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009. Fortaleza: Anpuh, 2009.

PRIORE, Mary del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 277.

QUAIS OS DEZ MELHORES ROMANCES BRASILEIROS? *Revista Acadêmica*, ago.1939.

QUAIS OS DEZ MELHORES ROMANCES BRASILEIROS? *Revista Acadêmica*, n. 53, fev. 1941.

QUAIS OS DEZ MELHORES ROMANCES BRASILEIROS? *Revista Acadêmica*, jun. 1941.

QUEIROZ, Rachel. *Caminho de Pedras*. Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira. São Paulo: Parma, 1990, p. 11.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 92.

QUEIROZ, Rachel. In: TAMURU, Angela. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 45-46.

RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”. In: SALLA, Thiago Mio (org.). *Garranchos: textos inéditos*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012. p. 262.

_____. “Norte e Sul”. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2015. p. 408.

RAMPINELLI, Waldir José. “Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo” In: *Lutas Sociais*, São Paulo, vol.18 n.32, p.119-132, jan./jun. 2014.

REDOL, Alves. “Amando Fontes – Impressões da sua Obra”. *Sol Nascente – Quinzenário de ciência, arte e crítica*, Porto, n. 29, p. 12, 15 de maio de 1938.

RÉGIO, José. “Cartas Intemporais do Nosso Tempo – A um Moço Camarada sobre Qualquer Possível Influência do Romance Brasileira na Literatura Portuguesa – II”. *Seara Nova*, Lisboa, n. 609, 15 abr. 1939, p. 168.

RÉGIO, José. “Cartas Intemporais do nosso tempo: a um moço camarada sobre qualquer possível influência do romance brasileira na literatura portuguesa – I”. *Seara Nova*, Lisboa, n. 608, p. 151, 8 abr. 1939.

REGO, José Lins do. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, v. 2, p. 39, maio 1935.

RIBEIRO, João. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 158

_____. Prefácio. In: FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 13a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

RODRIGUES, Nina. *O Animismo fetichista dos negros baianos*. Prefácio: Artur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935 [1909]; *Os Africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense/Cia Editora Nacional, 1977.

ROMERO, Sílvio. *História de literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. v. 5: p. 257.

ROSA, Matilde Garcia. “Os Corumbas”. *Literatura*, p. 03, 05 out.1933.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 31.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. *A mulher na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 277.

SALLA, Thiago Mio. “Graciliano versus Octávio de Faria: o confronto entre autores ‘sociais’ e ‘intimistas’ nos anos mil novecentos e trinta”. *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 18, 2011.

SANTOS, Clodoaldo Messias dos. “Da Literatura e da Sociedade na Obra *Os Corumbas*, de Amando Fontes”. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 13.

_____. “Agregados antigos e modernos”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 176.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SILVA, Maria Ivonete Santos. *Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos na obra de Amando Fontes*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe/Fundesc, 1991.

SILVA, Roberto José. “Inferno urbano: estudo do espaço em *Os Corumbas*, de Amando Fontes. 2005”. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Campinas, Campinas, 2005.

SODRÉ, Néelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Nossa Terra, 1992.

SOIHET, Raquel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 303.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 40.

TAMURU, Angela. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci, 2006, p.45-46.

TROYAT, Henri. *Zola*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. p. 162-164.

UM ROMANCISTA NA CÂMARA. *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Edição 00017, 06 out. 1946, p. 05.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura*. Rio de Janeiro: Garnier, [1901-1907]. v. 3: p. 29.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca. Prefácio: Assis Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 33.