



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Mestrado em Letras



TIAGO FAGUNDES SANTOS

**O ESPAÇO CATASTRÓFICO EM *OS CORUMBAS*, DE AMANDO
FONTES**

São Cristóvão-SE

2026

TIAGO FAGUNDES SANTOS

**O ESPAÇO CATASTRÓFICO EM *OS CORUMBAS*, DE AMANDO
FONTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura Comparada
Orientador: Dr. Carlos Magno Santos Gomes

São Cristóvão-SE

2026

*À minha mãe e aos trabalhadores degradados pelo capitalismo.
À Açucena, João Lucas e Maria Sônia por aflorar a alegria em mim.
À Aracaju, muito mais que uma fotografia na parede.*

Arcaju, arcazul
se não sim
caminhos do sul
não são para mim
MÁRIO JORGE

AGRADECIMENTOS

Quero dividir esse momento com aqueles que me ajudaram na tessitura dos caminhos que originaram esta pesquisa: Peço à bênção da minha mãe, que me gerou e me incentivou a seguir o caminho da educação e da leitura, à Vó Sônia e à Dona Cotinha (Mãe Véia), por serem a base da família Santos. Não posso deixar de agradecer à Gabrielly, Patrícia, Eidisara, Juliana, Bruno Eduardo, Maria Conceição, Rafaela Farias, Vitor Emmanuell, Alessandro, Lucas, Deyvison, Odara, Ednalva, Raphaela e Laís por darem o suporte e o ânimo que a Venlafaxina não foi capaz de suprir. Sou grato ao meu orientador que me auxiliou a desembolar os fios que teceram este trabalho, às aulas de Jocelaine Oliveira, de Sara Rogéria, de Fernando de Mendonça e de Ana Angela as quais trouxeram contribuições teóricas e criativas; Léo (Soube por Léo), Henrique Teles e Ana Paula pelos materiais disponibilizados ao longo dessa jornada; à Adriana Sacramento e Christina Ramalho por iniciar e fomentar as primeiras linhas desta pesquisa. Não posso deixar de agradecer à Capes por financiar esse sonho e aos presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff por democratizar políticas de incentivo e financiamento à produção de conhecimento.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as interfaces do espaço no romance *Os Corumbas* (1933), do sergipano Amando Fontes, que aborda as opressões espaciais e os conflitos da família de retirantes que buscam melhores condições de vida na zona industrial de Aracaju na primeira metade do século XX. A partir da perspectiva social, este trabalho pretende investigar como o espaço catastrófico está dimensionado na obra, levando em conta as desgraças que vão abatendo a família Corumbas, que sucumbe diante do espaço opressor da modernização, ao assistir suas filhas se prostituindo: Rosenda por acreditar nas promessas do Cabo Inácio, que a abandona em Simão Dias; Albertina por ser largada a sorte por Dr. Fontoura. A última esperança de uma vida digna para a família, Caçulinha, torna-se amante do Chefe Político após ser deflorada pelo noivo Zeca, entrar em depressão e buscar justiça na delegacia. Para tanto, pela perspectiva teórica, utilizaremos as teorias acerca do espaço – humano, geográfico e literário – presentes nas obras de Milton Santos (2006), Luís Alberto Brandão (2013), Yi-Fu Tuan (2013), Osman Lins (1976) e de Joseana Souza Fonsêca (2022) e também das ideias sobre o contexto histórico da década de 1930 discutidas por Luís Bueno (2006) e Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011). Temos o intuito de pensar a relação entre as personagens e os diversos espaços subjetivos que perpassam a obra de Amando Fontes da vida no Agreste sergipano até a cidade de Aracaju – da indústria, do proletariado, da mulher, do homem, do trabalho, do lazer –; por último, atingindo a proposição da pesquisa, pretende-se analisar, a partir das categorias espaciais estabelecidas, a interação entre a condição da família Corumba diante das adversidades sociais encontradas tanto no espaço do sertão como da cidade. Esta pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, retomamos o debate sobre o espaço na literatura; no segundo, as questões do espaço aberto; no terceiro, analisamos os espaços fechados da obra de Fontes.

Palavras-chave: Espaço narrativo; Romance de 30; regionalismo; literatura sergipana; *Os Corumbas*.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the spatial interfaces in the novel *Os Corumbas* (1933), by the Sergipe-born writer Amando Fontes, which addresses spatial oppression and the conflicts faced by a migrant family seeking better living conditions in the industrial zone of Aracaju during the first half of the twentieth century. From a social perspective, this work aims to investigate how catastrophic space is configured in the novel, taking into account the misfortunes that gradually befall the Corumbas family, who succumb to the oppressive space of modernization as they witness their daughters being driven into prostitution: Rosenda, after believing the promises of Cabo Inácio, who abandons her in Simão Dias; and Albertina, after being left to her fate by Dr. Fontoura. The family's last hope for a dignified life, Caçulinha, becomes the Political Chief's lover after being deflowered by her fiancé Zeca, falling into depression, and seeking justice at the police station. From a theoretical standpoint, this study draws on theories of space—human, geographic, and literary—found in the works of Milton Santos (2006), Luís Alberto Brandão (2013), Yi-Fu Tuan (2013), Osman Lins (1976), and Joseana Souza Fonsêca (2022), as well as on discussions of the historical context of the 1930s developed by Luís Bueno (2006) and Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011). The objective is to examine the relationship between characters and the various subjective spaces that traverse Fontes's work, from life in the Sergipe Agreste region to the city of Aracaju—industry, the proletariat, women, men, work, and leisure. Finally, in line with the main research proposal, the study analyzes, based on established spatial categories, the interaction between the condition of the Corumbas family and the social adversities encountered both in the hinterland and in the city. The dissertation is divided into three chapters: the first revisits the debate on space in literature; the second addresses issues related to open space; and the third analyzes the closed spaces in Fontes's novel.

Keywords: Narrative space. 1930s novel; regionalism; Sergipe literature; *Os Corumbas*.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	9
I – CONHECENDO OS ESPAÇOS NARRATIVOS	15
1.1 O que é espaço narrativo?	16
1.2 O romance como campo de tensão	30
1.3 Fortuna crítica	35
II – OS ESPAÇOS ABERTOS E A MODERNIDADE	42
2.1 As dicotomias espaciais no romance de 30	42
2.2 Uma espacialidade da festividade	49
III – DOS ESPAÇOS FECHADOS: AS RELAÇÕES ESPAÇO-PERSONAGEM	54
3.1. Espaço e subjetividade: a construção da personagem em <i>Os Corumbas</i>	55
3.3. A consciência catastrófica	70
3.4. Corpo-território a catástrofe patriarcal	88
DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES	97

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

As cidades também acreditam ser o trabalho da mente ou do acaso, mas não é suficiente para fazer suas paredes se levantarem. Você não gosta de uma cidade por causa de suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas por causa da resposta que ela fornece a uma de suas perguntas (Ítalo Calvino).

A minha primeira leitura de *Os Corumbas* se deu num momento em que tinha acabado de sair da empresa onde um dia operou a fábrica de tecidos Confiança, no bairro Industrial. Naquele tempo, o fato de Sergipe ter um escritor com obras pertencentes à segunda fase do modernismo – Romance de 30 – acendeu a chama que desassossega um aspirante a pesquisador de literatura, a partir daquele momento fui tomado pelo desejo de ser um especialista em Literatura Sergipana – temos especialistas em literatura estadunidense, francesa, russa e afins – por que não um estudioso da literatura de nossa gente?

Durante a leitura foi imediata a conexão que estabeleci pelos locais descritos na narrativa e também pelos dramas enfrentados pela família de sertanejos escrita por Amando Fontes. Essa dissertação é o amadurecimento do Trabalho de Conclusão de Curso que não pude desenvolver devido à falta de créditos optativos que dispunha, restando-me apenas aquilo que seria o anteprojeto para a inscrição nesse programa de pós-graduação em Letras. Meses mais tarde, essa ideia foi lapidada até chegar ao que se materializou nestas páginas.

Num primeiro momento, a ideia seria a de unir memória e espaço na literatura – fortemente instigado, à época, pela recente leitura de *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino – no mesmo trabalho, porém, dada a enorme dimensão e complexidade que tal tema demandaria, o orientador, Carlos Magno Gomes, sugeriu escolher um deles, e eu, evidentemente, escolhi o espaço pelo interesse que sempre destinei a esse elemento composicional da narrativa. Ainda assim, em determinado momento do desenvolvimento desta pesquisa, após a releitura de uma outra dissertação, surgiu a síndrome do impostor e todo o caos pelo qual qualquer pós-graduando está suscetível a viver nesse momento; desse episódio saiu o recorte desta pesquisa: o espaço subjetivo.

Segue-se a isso, o problema de pesquisa: compreender como as funções atribuídas ao espaço, enquanto elemento simbólico e estruturante, atua na constituição da subjetividade das personagens, em *Os Corumbas* de Amando Fontes, publicado em 1933. A partir do levantamento de outras dissertações sobre o espaço: “Inferno Urbano: estudo de espaços em *Os Corumbas*”, defendida por Roberto José da Silva em 2005; “O Assédio Sexual no

Romance Industrial de Amando Fontes”, escrita por Lucigleide Araújo Alves; “Romance Industrial: aspectos históricos e sociológicos da obra de Amando Fontes, de Maria Ivonete Santos Silva”; e “Tragédia Familiar: uma análise de *Os Corumbas*, de Amando Fontes”, de Natália de Sousa Martins essa pesquisa pretende aprofundar a exploração das relações entre personagens e os espaços por eles habitados, especialmente, considerando o período de grande transformação social e econômica no sertão do Nordeste brasileiro e na Zona Industrial de Aracaju.

Ao investigar a relação entre os espaços subjetivos e as personagens, esta pesquisa busca compreender como o narrador constrói a interação entre o ambiente físico e as experiências humanas, levando em conta conceitos teóricos de Antonio Candido (1989), Milton Santos (2008), Roberto DaMatta (1997), Yi-Fu Tuan (2013) além de estudos sobre espaço literário de autores como Luís Alberto Brandão (2013), Osman Lins (1976) e Joseana Souza Fonsêca (2022) Essa abordagem permitirá analisar de que forma o espaço influencia a identidade, as ações e as emoções das personagens, bem como a dinâmica social retratada na obra.

A partir da trajetória da família Corumba – que migra do interior sergipano para a capital, Aracaju, à procura de melhores condições de vida – a pesquisa pretende evidenciar as transformações e os dilemas enfrentados por indivíduos marginalizados e excluídos do processo industrial e urbano, tais: os espaços da festividade – a festa de Bom Jesus dos Navegantes, na capital, e a festa de São José, no interior –; da opressão feminina, nas fábricas têxteis e na delegacia; da miséria e da doença, dentro da casa dos retirantes. Assim, esse estudo contribuirá para uma releitura e ampliação da fortuna crítica acerca da obra de Fontes.

Para tanto, as ferramentas interpretativas, aplicadas nesta dissertação, apoiam-se tanto na conceitos teóricos de geógrafos como Milton Santos (2008; 2021), Eric Dardel (2011), Yi-Fu Tuan (2013; 2015; 2005), quanto na teoria acerca do espaço romanesco, apresentada por Osman Lins – escritor e professor de literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências de Letras de Marília, entre os anos de 1970 e 1976; sendo, aliás, essa experiência, como docente, fundamental para a produção de sua tese de doutoramento e, consequentemente, para a publicação da *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976).

Assim, na obra de Lins (1976), o espaço é entendido como um elemento dinâmico na narrativa, abarcando as dimensões não apenas físicas, mas também simbólicas, funcionais e psicológicas. O espaço ficcional é também interior, por isso, Osman afirma que ele é indissociável do personagem, pois “o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (Lins, 1976, p. 76), assim, a ambientação – isto é, as estratégias narrativas para

evocar o espaço – além de influenciar as ações e de ocasionar eventos, o ambiente também gera emoções (angústia, felicidade, raiva) e revela a personalidade de um personagem.

Essa relação, de tal modo, ressalta um caráter afetivo entre o espaço e o personagem, reforçando a interdependência entre materialidade (paisagens, rios, construções, etc.) e experiência subjetiva. Nesse sentido, Tuan (2005, 2013, 2015) defende que o ambiente contribui para a relação que desenvolvemos com ele, podendo essa experiência ser positiva (topofilia) ou negativa (topofobia).

Entretanto, ainda que seja entendida, num primeiro momento, como uma espécie de abstração em relação às questões sociais, a topofilia tem o fito de realçar o vínculo emocional entre as pessoas – no caso deste trabalho, personagens – e o ambiente, no qual as primeiras procuram no segundo fê e vitalidade para subjugar as adversidades do cotidiano, assim como defende Eduardo Marandola Jr. no prefácio da edição de 2015 de *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*.

Ainda nesse sentido, vale a ideia de espaço defendida por Ewald *et al.* (2008), segundo a qual trata-se do “lugar de encontro das subjetividades” (p. 756), sendo a corporeidade a mediação entre o sujeito e o mundo. Logo, a constituição das relações interpessoais está diretamente ligada à disposição dos corpos no espaço, isto é, a posição espacial de determinado personagem, vigora mutuamente o lugar do outro. Tal condição intensifica, para além da sensação de tensão, a partilha emocional entre seus habitantes, chegando assim à noção de inseparabilidade entre o corpo e a consciência, pois a expressão corporal situa o sujeito no mundo, definindo relações mútuas entre pessoas e objetos (Ewald; Gonçalves; Bravo, 2008, p. 762), é por intermédio da ação que o ser humano constitui-se enquanto subjetividade. Logo, percebe-se a necessidade de responder à seguinte questão:

Como as funções atribuídas ao espaço, enquanto elemento simbólico e estruturante na narrativa literária, influenciam a constituição da subjetividade das personagens?

Tendo em vista o fato de que as obras literárias são inesgotáveis, passíveis de múltiplas interpretações, esta pesquisa se propõe a aprofundar as ideias apresentadas na dissertação “Inferno Urbano: estudo do espaço em *Os Corumbas*, de Amando Fontes” de Roberto José da Silva, defendida há 20 anos. Na ocasião, Silva (2005) ressalta a oposição entre o campo e a cidade, mas também analisa como esses espaços influenciam os personagens e reflete as transformações socioeconômicas na década de 1930 ocorridas no Brasil.

Logo, sabemos, a partir da dissertação de Roberto José que o espaço em *Os Corumbas* é responsável por moldar o destino das personagens, onde os sonhos dessa família de

retirantes/proletários, são sumariamente destruídos, levando à desestruturação familiar e à degradação moral:

A família Corumba é enfocada nos limites elementares de sobrevivência, como, aliás, todos os operários. Por isso, as personagens formam uma enorme massa homogênea como a querer dizer que todos ali viviam assim no mesmo ambiente restrito, na miséria. E, às mulheres restaria, inicialmente, sempre o "conforto" da prostituição, para depois cair na mesma miséria, na Rua do Siriri (Silva, R., 2005, p. 72).

Essa perspectiva de uma narrativa trágica é retomada por Natália de Sousa Martins (2015), enfatizando a ruína do herói – conceito do qual discordo, pois a década de 30 retrata os desvalidos, não os heróis – devido à subjugação das mulheres pelos valores moralizantes da sociedade. Entretanto, é Lucigleide Araújo Alves (2019) que mostra as diferentes formas de violência sofridas pela mulher operária dentro das fábricas têxteis retratadas pelo romance de Amando Fontes. Visto isso, o avanço nas discussões em torno de gênero, de desigualdades econômicas, são parte fundamentais para se pensar as dinâmicas sociais presentes no cotidiano.

O espaço literário, então, pode ser definido como uma categoria narrativa complexa e multidimensional que transcende a função de mero cenário físico, assumindo o papel de estrutura simbólica, ideológica e afetiva na constituição da obra literária: o espaço participa ativamente da construção das subjetividades ficcionais, articulando-se com os conflitos, com a temporalidade e com os valores que atravessam a narrativa. Integrando noções de espacialidade como a de cronotopo – articulação indissociável entre tempo e espaço na narrativa –, a de espaço romanesco, a de toponálise, além dos conceitos de topofobia e topofilia – do geógrafo sírio-americano Yi-Fu Tuan –, compreende-se que o espaço literário opera como um campo de forças onde se entrelaçam experiência vivida, memória emocional, relações sociais e estruturas históricas.

O espaço revela-se, portanto, como um mediador entre linguagem, ideologia e percepção, sendo capaz de simbolizar afetos, representar dinâmicas sociais e organizar formalmente a narrativa. Nessa perspectiva, o espaço literário é tanto expressão da interioridade das personagens quanto instância de visibilidade estética e crítica, funcionando como um dispositivo de produção de sentido no qual se inscrevem disputas culturais, trajetórias subjetivas e temporalidades diversas.

Partindo desse aporte teórico, surgem as seguintes hipóteses para o problema de pesquisa:

1. O espaço narrativo exerce função ativa na construção subjetiva das personagens, funcionando como extensão de seus corpos e experiências.

2. A subjetividade das personagens é moldada pelas identidades sociais e culturais que habitam o espaço em que vivem.

Este estudo será desenvolvido em três seções interligadas, sendo elas:

Na seção inicial, *Conhecendo os espaços narrativos*, determinamos o conceito de espaço literário, seguido da abordagem do espaço narrativo adotado por essa dissertação, enfatizando o embate entre a cidade e o campo. Após isso, será realizada uma linha do tempo, na qual destacam-se três obras do cânone literário brasileiro, fundamentais para entender os aspectos de construção do espaço em *Os Corumbas* (1933) de Amando Fontes: *Inocência* (1872) – primeiro em retratar o cenário rural na literatura brasileira –, *O Cortiço* (1880) – no qual o espaço é o personagem central da narrativa – e *O Quinze* (1930) – pioneiro por abordar a grande seca de 1915 como tema central da trama. Encerra-se o capítulo com a fortuna crítica da obra de Amando Fontes.

A segunda seção procura analisar a relação entre os personagens e os espaços abertos, bem como suas idiossincrasias e funções com relação à construção narrativa, recorrendo, para isso, à toponálise, partindo da máxima de Borges Filho (2007), para quem a análise espacial, aplicada à literatura deve “desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc.” (Borges Filho, 2007, p. 33). Sendo assim, tanto as contribuições teóricas de estudiosos da fenomenologia quanto de outras correntes necessitam ser implementadas para esta finalidade.

Nesse caso, serão trazidos à discussão, o conceito de cronotopo (Bakhtin, 2018) – que apesar de seguir um outro caminho teórico, apresenta noções complementares à toponálise – da mesma forma, os estudos sociológicos de Roberto Damatta (1998) e Magno Santos (2012), que inclusive revela as particularidades dos festejos religiosos na capital sergipana e permitem não apenas a compreensão de Aracaju como um espaço agônico (Fonsêca, 2022), trágico, em oposição aos ambientes rurais, traçados por Fontes, como espaços ligados à felicidade e à esperança.

A terceira seção problematiza os espaços fechados, destacando as questões espaciais acerca das fábricas têxteis, do lar, da delegacia e de sua respectiva relação com as figuras ficcionais femininas presentes na obra. Para tanto, será feita um estudo quanto à opressão espacial imposta às mulheres presente sobretudo nas fábricas têxteis de Aracaju nas primeiras décadas do Século XX, se valendo das concepções de Foucault (2011), Gago (2020), Weil (2024), Butler (2018), Perrot (2005) entre outros teóricos.

I – CONHECENDO OS ESPAÇOS NARRATIVOS

Fotografia 1 – Fábrica Sergipe Industrial



Fonte: Acervo Instituto Tobias Barreto de Educação e Cultura

Inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaia do leitor. [...] Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. (Antonio Dimas)

Publicado originalmente no ano de 1933, *Os Corumbas* apresenta, assim como tantas obras da década de 30, a dicotomia entre a cidade e o campo; entre o homem e a mulher; entre o patrão e o trabalhador; entre os raros momentos de felicidade e os longos períodos de tristeza e angústia. Como bem lembra Joseana Fonsêca, em sua tese intitulada *As intertextualidades do espaço literário em Francisco Dantas e William Faulkner*: “o investimento criativo empregado na tessitura do espaço narrativo acompanha as transformações identitárias do mundo e do ser” (2022, p. 33), portanto, o decênio de 1930, é expresso pela população marginalizada, sobretudo o sertanejo que recorre à cidade em busca de melhores condições de vida, fugindo da estiagem inclemente do semiárido.

Tendo essa perspectiva, buscamos entender como as funções atribuídas ao espaço, enquanto elemento simbólico e estruturante no romance *Os Corumbas*, influenciam a construção da subjetividade das personagens. Nesse sentido, Antonio Candido (2014) defende a ideia de que o espaço molda as tensões internas da personagem, intensificando, por consequência, a subjetividade das personagens. Logo, a ambientação, os cenários e as atmosferas não constituem meros fundos decorativos, pois agem como extensões simbólicas da interioridade dos personagens, revelando ou acentuando suas angústias, seus desejos e suas contradições.

Ainda de acordo com Tuan (2013), “o homem é a medida de todas as coisas” uma vez que a experiência íntima do homem com seu corpo e com os outros constitui a base para a configuração do espaço, que é moldado de acordo com suas necessidades vitais e as complexidades de sua vida social. Tal entendimento ainda converge com a concepção bakhtiniana, segundo a qual o espaço é resultante da interação entre sujeitos, tempos e valores.

À vista disso, este capítulo pretende estabelecer as funções dos espaços narrativos entre os quais destaco o histórico – a partir do conceito de cronotopo de Bakhtin (2018) –, o social, o simbólico, o político e o estruturante na tradição literária brasileira, a fim de entender os aspectos modernistas presentes no romance de estreia de Amando Fontes.

Escrito sob o apogeu dos romances sociais da década de 1930, *Os Corumbas* partilha de aspectos formais de outras obras da época, mas se destaca por explorar diferentes espaços sociais que vão do interior de Sergipe à sua capital, Aracaju. Diante de tantos espaços, essa dissertação busca mapear as fronteiras desses espaços a partir das relações de topofilia, espaço de aconchego e topofobia, espaços de tensões, medos e opressão. Antes de partirmos por uma abordagem teórica do estudo do espaço, cabe apresentar os espaços ficcionalizados por Amando Fontes.

Essa obra contextualiza o processo de migração de sertanejos para os centros urbanos, espaço da modernização. Tal movimento do interior de Sergipe para a Aracaju reforça o quanto a modernização também foi um processo de opressão, tornando-se um espaço topofóbico como tentaremos mostrar na análise deste romance. Aracaju é descrita por Fontes como um espaço que drena as levas de retirantes que chegavam em busca de trabalho e de uma vida melhor. A ideia de deslocamento espacial vem desde a concepção da fuga da família Corumbas, da grande seca de 1905, quando moravam no Povoado de Urubutinga, localizado no município de Lagarto. A necessidade de buscar um lugar topofílico é anunciada desde o início: eles queriam chegar a “lugar em que houvesse água e onde não se morresse de fome”

(Fontes, 2001, p. 8). Nessa etapa, descrita rapidamente no romance, os sertanejos encontraram pouso no Engenho da Ribeira, em outro município do interior sergipano, Capela.

Nesse ambiente rural, o espaço da opressão é descrito no trabalho da família, nos remetendo à topofobia quando o narrador se refere aos espaços do trabalho com destaque para os pais Geraldo e Josefa: “Geraldo carrerava do primeiro ao último dia do verão; e durante o inverno não largava a enxada, ora limpando os canaviais da patroa, ora plantando para si quatro ou cinco tarefas de caiana. Josefa, da madrugada à boca da noite, não parava. Cosia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava a cana de empreitada” (Fontes, 2001, p. 9). Pelo olhar do narrador, não há lugar para troca de afetos e relatos amenos do cotidiano da família.

Eles viveram dezessete anos na Ribeira em uma rude labuta do campo tentando sobreviver como podiam. Uma das filhas era “botadeira de cana na moenda”. A outra ralava mandioca para “todos os roceiros do lugar”. O rapaz era “auxiliar do maquinista do Engenho” (Fontes, 2001, p. 9). As duas filhas menores ajudavam nos afazeres domésticos e na roça. Como visto, o espaço da família é um lugar de trabalho e ação de luta pela sobrevivência prevalecendo uma relação topofóbica entre as personagens e seus trabalhos.

Mas havia alguns momentos de lazer como na ocasião das festas, espaços em que o público e o privado se sobrepõem. Nessas rápidas cenas, a perspectiva topofilica aponta um suspiro para aquela vida de sobrecarga dos familiares. A festividade do Dia de São José, é um exemplo disso, pois é no cortejo do santo – ao som de tiros de bacamarte, vivas dos fiéis e do grupo instrumentos que marcavam o ritmo das caceteiras, inclusive da gaita de Geraldo – que passa em diversos sítios ao longo do caminho, adentrando a intimidade das casas.

Decorridos dezessete anos, Sá Josefa divide com o marido a ideia de sair daquela vida de opressão sazonal, de poucos recursos materiais e de reclusão social, à procura de melhores condições em Aracaju. Geraldo, como sempre ouviu calado as ideias da esposa e, por mais que não quisesse a mudança, acabou acatando ao desejo de Sá Josefa. Sem ter noção de que o espaço urbano é regido pelo produtivismo e pelo benefício individual, os Corumbas vão em busca de condições sociais melhores mas se deparam com a “erosão dos laços sociais” (Silva, 2005, p. 58).

Em Aracaju, o romance pode ser lido a partir dos espaços abertos: ruas, praças, aterros e prostíbulos; e aos fechados: a casa, a fábrica, a delegacia. Podemos ainda pensar em lugares de transição entre as duas esferas, como é o caso dos automóveis, do trem, visto que a intimidade pode ser observada através dos vidros. Vamos focar nos espaços abertos da cidade, nos quais o narrador atribui a esses lugares um valor de tristeza pela quantidade de descrições

acerca do céu nublado, encoberto pela fumaça das fábricas e também pelas consequências negativas da chuva cujas “águas desciam mansamente, levando a areia e as sujeiras que encontravam” (Fontes, 2001, p. 13). Essa mesma invade a intimidade da família de retirantes, reforçando mais o fato de o lar não ter o valor afetivo e não ser nada confortável, podendo ser interpretados como espaços topofóbicos.

Em Aracaju, mais uma vez, vai prevalecer a topofilia nas representações das festas. Isso pode ser notado nos trechos das festividades de Bom Jesus dos Navegantes, de São João e de Ano Bom (Réveillon) são realizadas nas ruas e praças ou, no caso da noite de São João, comemora-se em frente à casa, mas sem invadir a casa, tal como acontece na festividade de São José, lá em Lagarto. Aliás, são esses espaços que trazem momentos de lazer e de suspensão da opressão vivida pelos trabalhadores:

[...] toda a população da Capital, vestida de novo e alvoroçada, corria para a praia a ver a procissão do Senhor Bom Jesus dos Navegantes... As quatro horas saía o andor da Catedral, com destino à ponte de embarque, na Praça do Palácio. Aí, uma embarcação engalanada o recebia.

No largo do estuário do Cotinguiba, centenas de outros barcos, embandeirados e alegres, cortavam as águas, bordejando.

Mas Bom Jesus aparecia. E então – saveiros, de grandes velas brancas; canoas esguias, saltando sobre as ondas; botes a remo; lanchas; iates e barça, formava um imenso cortejo, acompanhando o Santo, rio em fora...

Já quase à boa do Atlântico, o desfile tornava, rumo ao norte, e seguia até a entrada do Pomonga.

Espalhada ao longo da praia, desde o Carvão à Chica Chaves, Aracaju assistia, deslumbrada, ao encanto sem-par daquela festa, que era a grande festa da cidade.

[...] Da procissão mesmo seguiam em direção à grande praça, onde as bancas de jogos, o carrossel, os botequins, atraíam uma enorme multidão (Fontes, 2001, p. 135).

Voltando aos espaços fechados, observamos que há uma espacialidade que oprime – configurando-se como uma forma de violência lenta – e que a todo momento os expulsa da cidade. Dissipa-se o sentimento de solidariedade e empatia entre os vizinhos, acirra-se a rivalidade e a diferença entre as classes sociais e mesmo entre as diferentes posições e funções dos operários.

A espacialidade do poder é representada na obra pelas fábricas e pela delegacia. Nesses lugares, são construídas normas sociais em que o corpo feminino, sobretudo, é visto pela sociedade patriarcal como território do homem. Assim, o assédio é uma prática comumente aceita tanto pelas figuras masculinas em posição de poder e silenciada entre as

mulheres, algo que deve ser simplesmente ignorado, esquecido. Qualquer tipo de conduta destoante – recusa, denúncia às autoridades, etc. – será passível de punição, como ocorrido com Albertina e Caçulinha.

A casa não difere muito do que ocorre fora dela, aliás, a casa da família Corumbas mostra-se como um espaço de aflição, ganhando tons acinzentados. A ambientação desse local, que deveria ser de aconchego, tal qual esperamos que seja um lar, acaba expondo a falta de conforto: na filha que dorme nas tábuas sustentadas por caixões de querosene, no estreito recinto a que improvisaram uma cozinha, na ausência de uma mesa para as refeições da família ou ainda na água da chuva soprada pelo vento e que encontra porta de entrada pelas frestas do telhado.

A fábrica, por sua vez, possui breves descrições como as reiteradas menções às chaminés, o assédio sofrido por Albertina, a doença de Bela causada pela inalação do algodão ou no acidente do qual o filho de uma das operárias é vítima fatal:

Súbito, urna 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 urna transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um rapazelho de quinze anos pelo braço, atraíra-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente na parede. Quando o corpo veio dar no chão, estava já sem vida, o crânio esmigalhado (Fontes, 2001, p. 96-97).

Essa cena em que a fatalidade atravessa o cotidiano do trabalhador pode ser vista como uma metáfora do espaço topofóbico que vai prevalecer no espaço da fábrica. Um lugar de trituração humana, já que a lógica capitalista transforma o operário em uma mera extensão da máquina, limitando sua existência à reprodução da força de trabalho e sendo valorizado apenas por sua capacidade produtiva. A vida do trabalhador, desse modo, carece de importância conforme analisa Silva (2005, p. 73-74).

A espacialidade do romance, então, revela que a catástrofe não está apenas na origem do deslocamento, mas também na própria forma de organização dos ambientes sociais que recebem esses sujeitos. Para Candido, a consciência catastrófica vai prevalecer nos narradores que têm uma visão crítica do capitalismo. Esse espaço catastrófico é um iceberg da marginalização dos trabalhadores que não tinham seus direitos até então. A lógica do “vencer na vida” é questionada por esse narrador que nos coloca diante de tantos espaços catastróficos como o sertão seco, a fábrica triturante e o bordel degradante. Três espaços que se sobrepõem na ficção de Amando Fontes. Em vez de polo civilizatório, a cidade surge como dispositivo

de captura, que reorganiza a miséria sob a lógica capitalista e patriarcal, convertendo vulnerabilidade em regra e exceção em rotina.

A vulnerabilidade vivenciada pelas mulheres, inclusive, torna-se a sentença para a vida de prostituição ou de *teúda manteúda*. No primeiro caso enquadram-se Rosenda e Albertina; Caçulinha representa a segunda categoria. Enquanto Rosenda foge com o Cabo Inácio, acreditando na promessa de uma vida melhor, sem a necessidade de se submeter às condições desumanas da fábrica têxtil — e mais tarde é abandonada pelo marido, restando a prostituição como o único trabalho possível numa sociedade moralista —, Albertina, por sua vez, vive a ilusão de uma vida nababesca prometida pelo mal afamado Dr. Fontoura. foge com o médico e termina voltando à zona de prostíbulo de Aracaju: a Rua de Siriri — que intitula o segundo romance do escritor.

Caçulinha tem um destino muito semelhante ao das irmãs, visto que ela é deflorada pelo noivo, Zeca. Por conseguinte, Sá Josefa, inconformada com o destino imoral das filhas, leva a filha à delegacia com o intuito de realizar a denúncia, todavia, devido ao poder político e econômico da família do agressor, o caso é coberto por “panos quentes”, restando, como destino possível e menos imoral, a proposta de amante feita pelo Chefe de Polícia, Gustavo de Oliveira. Frustrada, essa que seria para a família a esperança de uma leve ascensão social, finda por gerar frustração aos pais, que por sua vez, retornam, vencidos pela ruína, ao interior.

Os personagens Bela e Pedro partilham desse destino catastrófico: Bela adoece nas fábricas por inalar pó e fibras de algodão e morre após um longo período moribunda. O único filho homem, Pedro, se envolve com o movimento comunista, é preso e exilado no Rio de Janeiro.

A moradia precária, a fábrica mecanizada e os aparelhos de repressão institucional compõem uma rede de enclausuramento que esvazia a noção de refúgio e corrói a distinção entre dentro e fora. Já o espaço catastrófico estrutura-se como processo: inicia-se na seca e no deslocamento forçado, prolonga-se na inserção subordinada no mundo urbano-industrial e se intensifica na normalização da violência de classe e de gênero. Trata-se, portanto, de uma degradação lenta, reiterada, que transforma paisagem, laços sociais e corpos em zonas de desgaste contínuo.

1.1 O que é espaço narrativo?

Tendo como marco zero a obra *Poética* (século IV a.C.) de Aristóteles, a literatura até hoje entende os conceitos estabelecidos pelo filósofo como fundamentais para qualquer

análise séria a respeito de uma obra literária. Assim, a mimesis (a representação da ação), a catarse (o efeito de purgação das emoções no espectador), bem como a estrutura da trama — início, meio e fim, sem necessariamente seguir essa ordem — permitem uma coerência lógica das narrativas, elementos esses que, séculos a frente serviram de base para aquilo que ficou conhecido como narratologia.

Essa teoria da narrativa, responsável por disponibilizar instrumentos para entender a lógica interior dos textos literários, encontra em Tzvetan Todorov um de seus principais pesquisadores. Em *Poética da prosa*, Todorov retoma conceitos dos formalistas e da Escola de Praga para afirmar que a narrativa é um sistema de signos, formada por uma estrutura regulada por leis de transformação, cuja significação é de natureza conotativa. Nesse sentido, “o caráter sistemático das relações entre os elementos decorre da própria essência da linguagem”, logo, “sua significação está em suas relações com os outros” (Todorov, 2003, p. 06) elementos da estrutura narrativa.

Entretanto, convém destacar o fato de que há desigualdade entre os componentes do texto literário: os elementos não se articulam de forma aleatória, mas de acordo com uma hierarquia de planos e níveis. Essa organização se orienta tanto pelo eixo das substituições quanto pelo eixo dos encadeamentos, embora “a especificidade do material literário exige que a atenção se volte para as regras de transformação e para a ordem de sua aplicação, e não para o resultado obtido” (Todorov, 2003, p. 12). Somam-se vinte o número total de de transformações catalogadas por Vladimir Propp. Esses dados permitiram ao estruturalista russo identificar uma série de semelhanças e traços comuns em várias obras narrativas. Tais semelhanças, nos estudos literários, devem ser analisadas a partir das funções que os elementos desempenham, uma vez que investigar as formas literárias é, ao mesmo tempo, examinar as relações funcionais que constituem o texto.

Ainda de acordo com Todorov (2003), a análise literária só se torna completa quando uma obra é compreendida em articulação com o sistema mais amplo do gênero, da época ou da tradição nacional. Dessa forma, é possível estabelecer diferentes níveis de abstração e interpretar com maior clareza os sentidos do texto, que muitas vezes só se revelam em confronto com seu contexto histórico e literário. Aliás, a estrutura manifesta-se de diferentes maneiras: nas relações entre personagens, nos estilos narrativos ou no ritmo da narrativa.

A tipologia das formas narrativas simples, delineada por Chklovski e Eikhenbaum, encontra sua expressão mais clara na novela, sendo o romance uma forma mais complexa. Enquanto o romance tende a distribuir seu clímax antes do final, seguido de um movimento de declínio, a novela se caracteriza por conduzir a narrativa até um desfecho surpreendente,

interrompendo-a no ponto máximo de intensidade. Por isso, o final inesperado, raro no romance, constitui um traço essencial da novela.

No Brasil, essa teoria ganhou novos contornos a partir da tese elaborada por Affonso Romano de Sant'Anna e publicada sob o título de *Análise estrutural de romances brasileiros*, em 1973. Na obra, o teórico institui dois modelos de narrativa: de estrutura simples e de estrutura complexa, em que esta “realiza uma inversão de valores e é ruptura com o mundo real”, aquela retrata as consequências das atitudes de um herói, “a crônica de uma família ou a história de um povo de maneira natural, ingênua e mítica” (Sant'Anna, 1973, p. 16-17).

Para Affonso Romano, Machado de Assis foi o precursor da narrativa de estrutura complexa, pois trata-se de um escritor avesso ao universo ideal e mítico dos escritores românticos – cuja narrativa é de estrutura simples –, que “fundou sua obra num terreno mais difícil e sem os suportes tradicionais” (Sant'Anna, 1973, p. 22). De maneira muito direta, podemos entender os modelos das seguintes formas, conforme Sant'Anna (1973, p. 22): “o simples está do lado do significado, do estatuído, do conceitual, da infinitude fechada; o complexo está do lado ambíguo, do inconsciente, do imaginário-em-aberto e do significante”.

Tendo isso em conta, segundo o autor, não é possível pensar a narrativa como mera representação da realidade, pois a noção de realidade e da arte são atravessadas por condicionamentos ideológicos, enquanto a narrativa reflete, constrói e disputa concepções de realidade, estabelecendo-se como um espaço simbólico de confronto entre visões de mundo. Diante disso, cabe ao analista “detectar o grau de articulação e a tensão entre os elementos em jogo” (Sant'Anna, 1973, p. 39).

Desse modo, quando a narrativa apenas reproduz modelos ideológicos sem transformá-los, caracteriza-se como de estrutura simples; quando, porém, ultrapassa a mera cópia e instaura uma construção simbólica autônoma, manifesta-se como narrativa de estrutura complexa. A obra literária, então, pode oscilar entre a simples reafirmação de discursos já existentes e a criação de novas formas de significação, revelando seu potencial crítico e transformador.

Todavia, alerta Sant'Anna (1973), o espaço literário pode adquirir um caráter contra-ideológico ao instaurar certa opacidade em relação a esse modelo mimético, pois a literatura passa a revelar dimensões ocultas do espaço social, denunciando as lacunas e silenciamentos da narrativa oficial assim como realizado pelo “romance de 30”, que constrói um espaço socioeconômico antes marginalizado no sistema literário nacional.

Nesse sentido, o espaço literário se torna campo de disputas ideológicas, em que diferentes concepções de realidade são construídas e confrontadas. Dessarte, a análise do

espaço literário, sob o prisma estruturalista, enxerga o espaço como produto da articulação entre linguagem, ideologia e sobretudo forma, ressaltando sua dimensão histórica, cultural e política. Nesse sentido, a noção foucaultiana de heterotopia – fruto de sua conferência realizada no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967, década que para Brandão (2013) a categoria alcança a sua maturidade para os estudos humanísticos –, entende que o espaço reflete e, ao mesmo tempo, questiona a ordem vigente, ou, nas palavras do filósofo francês, “nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irreduzíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição” (Foucault, 2013, p. 115).

Michel Foucault (2013) ainda define os seguintes princípios dos espaços heterotópicos: toda cultura possui heterotopias, contudo elas variam conforme o tempo e o contexto; uma mesma heterotopia pode mudar de função ao longo da história – o cemitério, que já foi no centro das cidades e hoje ocupa áreas periféricas –; muitas heterotopias reúnem diferentes temporalidades em um só lugar (como museus e bibliotecas); múltiplos espaços coexistem em simultaneidade – o teatro, que condensa lugares e épocas em cena; o jardim, que reúne a diversidade do mundo em miniatura –; o acesso às heterotopias é regulado por ritos, normas ou proibições (prisões, conventos, clubes exclusivos); elas podem também questionar o espaço social dominante ou criar espaços alternativos que compensam suas falhas.

A figura do espelho que deforma a imagem é uma metáfora que sintetiza bem o conceito de Foucault, pois além de refletir a sociedade, ele distorce na mesma medida, revelando suas contradições. Essa perspectiva aplicada ao campo literário, por exemplo, permite pensar espaços narrativos que se desviam da lógica mimética e instauram realidades alternativas, tensionando valores sociais e ideológicos.

Sob essa ideia, Luís Alberto Brandão, em seu *Teorias do espaço literário*, publicado em 2013, afirma que “o estruturalismo realça o elemento sensível da realidade” (p. 26) e define o espaço como elemento fundamental para estabelecer o conceito de linguagem literária, embora, “no âmbito estrito da teoria da literatura, não se gerou nenhuma obra de vulto tendo o espaço como eixo principal” (Brandão, 2013, p. 26). Ainda sobre o conceito de heterotopia elaborado por Michel Foucault, Brandão critica o fato do francês rechaçar o conceito de espaço da fenomenologia, uma vez que a abordagem ecoa as ideias de Bachelard.

Aliás, não há melhor definição para o termo espaço como aquela realizada por Brandão em sua obra *Teorias do Espaço Literário* (2013), em que afirma que essa palavra

“possui relevância teórica em várias áreas de conhecimento” e, enquanto conceito, “assume funções diferentes em cada contexto teórico específico” (p. 47). A título de esclarecimento, convém definir os termos território, paisagem e lugar, uma vez que estes são constantemente empregados como termos sinônimos de espaço. Para tanto, as noções geográficas e físico-espaciais são fundamentais para esclarecer a problemática dessas acepções.

Iniciemos pelo objeto deste estudo, o espaço, que pode ser entendido, conforme as noções espaciais de Milton Santos (2006), como o produto da interação inseparável entre sistemas materiais e ações humanas, cuja articulação revela solidariedade, mas também contradições. Essa configuração constitui o pano de fundo específico em que os processos históricos ocorrem, sendo, portanto, uma totalidade que não pode ser fragmentada (Santos, 2006, p. 39).

[...] o espaço como esse conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, assim como estamos propondo, permite, a um só tempo, trabalhar o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado, mas a partir de categorias susceptíveis de um tratamento analítico que, através de suas características próprias, dê conta da multiplicidade e da diversidade de situações e de processos (Santos, 2006, p. 40).

Inferimos, então, que o espaço é ao mesmo tempo o resultado e o elemento que participa da produção social, noutras palavras, trata-se de um campo de mediações e conflitos, em constante transformação e aberto à diversidade de escalas, agentes e temporalidades. Temos, assim, uma perspectiva que rompe com leituras fragmentadas da realidade espacial, propondo um olhar totalizante, mas analiticamente operável — permitindo ao pesquisador apreender tanto a singularidade de cada situação quanto os processos estruturantes que as atravessam.

Se para Milton, o espaço é a totalidade que não pode ser fragmentada, território diz respeito às ações dos agentes hegemônicos sobre o espaço, pois território é “uma situação não-espacial, mas que cria e recria espaços locais”, enquanto o lugar, é o individual, em que “o espaço territorial age como norma” (Santos, 2006, p. 230). O geógrafo brasileiro ainda afirma que o lugar também pode ser compreendido, em um primeiro momento, como uma porção delimitada da superfície terrestre, cuja individualidade é conferida por um nome próprio (Santos, 2021, p. 152-153).

A especificidade mencionada decorre, em grande medida, da presença de um objeto material ou de um corpo que o caracteriza. Ainda que uma observação preliminar permita considerá-lo como um agrupamento de objetos materiais, é importante destacar que, sob um “ponto de vista teórico e epistemológico, o conceito de espaço precede o conceito de lugar” (Santos, 2021, p. 152-153). Essa tipologia das escalas geográficas de Milton Santos permite

enxergar como a globalização não elimina as diferenças espaciais, mas as reorganiza por meio de múltiplos dispositivos de normatização e controle.

Se por um por um lado, o geógrafo brasileiro determina o espaço como o resultado dialético entre as tipologias das escalas geográficas, Yi-Fu Tuan vai mais longe ao afirmar que “o homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo as suas necessidades” (2013, p. 49), ou seja, para este geógrafo sino-estadunidense, “o homem é a medida de todas coisas” (2013, p. 49). Esta perspectiva humanista da geografia, ainda encontra em Eric Dardel outro importante defensor dessa corrente:

Que o espaço geográfico aparece essencialmente qualificado por uma situação concreta que afeta o homem, isso é o que prova a espacialização cotidiana que o espacializa como afastamento e direção. A distância geográfica não provém de uma medida objetiva, auxiliada por unidades de comprimento previamente determinadas. Ao contrário, o êxito de medir exatamente resulta dessa preocupação primordial que leva o homem a se colocar ao alcance das coisas que o cercam. A distância é experimentada não como uma qualidade expressa em termos de *perto* ou *longe*. O que está perto é o que pode se dispor sem esforço, o que está longe exige um esforço e, implicitamente, um desejo de se aproximar (Dardel, 2011, p. 09-10).

Dardel complementa a perspectiva de Tuan ao demonstrar que a distância geográfica não é uma medida objetiva, mas uma experiência subjetiva, marcada pelo esforço humano de aproximação ou afastamento. O que está “perto” ou “longe” é definido pela capacidade de interação e pelo desejo de superação das barreiras espaciais. Essa noção dialoga diretamente com a afirmação de Tuan (2013) de que a humanidade serve como referência central para a compreensão e valoração do mundo, pois ambos os autores destacam que a espacialidade é moldada pela ação e percepção humanas, ou ainda conforme Dardel (2011), “A liberdade humana se afirma ao suprimir ou reduzir distâncias” (p. 10).

Assim, a criação de marcadores como os pontos cardeais ou o uso da bússola não nega a dimensão experiencial do espaço, mas a formaliza a partir de uma demanda humana de orientação e reconhecimento, tendo em vista que “o homem, pela simples presença, impõe um esquema no espaço” (Tuan, 2013, p. 51). Mesmo de um ponto de vista ligado à ideia da materialidade das relações de produção, podemos ainda associar a noção de espaço de Milton Santos (2021), compreendido como um “campo de forças”, formado por relações sociais historicamente situadas e materializadas em formas e funções que se organizam de modo desigual no tempo e no território. Essa desigualdade está associada à aceleração dos processos sociais e econômicos que se desenrolam de forma não homogênea, revelando a historicidade e a dinâmica própria de cada espaço. Eric Dardel (2011), por sua vez, oferece uma abordagem

que, embora mais ancorada na experiência vivida, também reconhece o espaço como resultado de construções simbólicas e práticas:

As direções foram então fixadas, elas também por necessidades práticas. Ao mesmo tempo em que procura tornar as coisas próximas, o homem necessita de, por sua vez, *se dirigir*, para se reconhecer no mundo circundante, para *se encontrar*, para manter *reta* sua caminhada e para abreviar as distâncias. [...] À frente, atrás, à direita, à esquerda, dentro, fora, têm um sentido concreto. Contudo não são mais suficientes quando as relações inter-humanas exigem marcadores oficiais. O levante, o poente, o meio-dia lhe são fornecidos pelas posições do sol. Assim se desenham as “regiões” do espaço terrestre que, mais tarde, a observação das estrelas ou a bússola permitirão assegurar e precisar (Dardel, 2011, p. 11).

Tais abordagens revelam que o espaço não é neutro nem estático: trata-se de uma realidade construída social e historicamente, constituída tanto por relações de produção e estruturas objetivas (como afirma Santos), quanto por práticas de sentido e orientações simbólicas que permitem ao homem situar-se no mundo (como propõe Dardel). Assim, o espaço aparece simultaneamente como campo de ação, memória e organização social, estruturando e sendo estruturado pelas práticas humanas.

Essa formalização, portanto, não nega a espacialidade vivida, ela antes a codifica a partir de demandas práticas e cognitivas. Inclusive, a própria noção de “situação” – entendida como a posição do homem no mundo – está intrinsecamente ligada à capacidade de se localizar e se mover no espaço. Perder-se, nessa perspectiva, não é apenas uma falha de orientação geográfica, é antes uma ruptura existencial que priva o indivíduo de suas relações, direções e, conseqüentemente, de sua agência. A geografia, assim, transcende sua função descritiva para tornar-se um repertório de símbolos que expressam as dinâmicas interiores do ser humano. O espaço, então, é um campo de significados onde se desdobram as experiências de pertencimento, deslocamento e poder (Dardel, 2011, p. 14).

A partir dessa concepção de espaço, Tuan (2013) define o que para ele é lugar: “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (p. 96). Perceba que para o geógrafo sino-estadunidense o “lugar” é um ambiente que se torna íntimo por intermédio da relação entre a “habilidade espacial”, a capacidade corporal de movimentação e o desprendimento, sugerindo, desse modo, que a liberdade geográfica (mobilidade) está intrinsecamente ligada à liberdade existencial, antagonizando as afirmações de Milton Santos (2021), segundo o qual lugar é “uma porção da face da terra identificada por um nome”, sendo “um objeto material ou um corpo” o que o especifica (p. 152-153).

Werther Holzer, em sua tese de doutoramento estabelece, eivado nas definições de Yi-Fu Tuan, de Anne Buttimer – quem pavimentou a ponte entre a fenomenologia e a geografia – e de Vincent Berdoulay, afirma que o lugar “envolve as relações intersubjetivas, e

não mensagens, que resultam na produção de significados espaciais” ou ainda pode ser compreendido “como um centro de significados e, por extensão, um forte elemento de comunicação, de linguagem” (Holzer, 1998, p. 83).

Embora de bases epistemológicas distintas – comparando a perspectiva de Milton Santos às demais – todos eles entendem o espaço como resultado das práticas humanas. Aliás, o espaço construído revela-se como uma expressão concreta da presença humana na Terra, desde os modos mais simples de habitação rural até a configuração altamente artificial das metrópoles modernas (Dardel, 2011, p. 72). A cidade, nesse sentido, não é apenas um aglomerado físico, mas uma forma espacial que molda o comportamento, os costumes e até os sentimentos dos sujeitos, evidenciando o grau de artificialidade e complexidade das intervenções humanas sobre o território, ainda de acordo Eric Dardel (2011).

A geografia encontra em *espaço construído*, um espaço que é obra do homem. [...] Os campos, as plantações, os terraços das montanhas chinesas ou os deltas quadriculados pelos arrozais, representam diversos modos de “construção” do espaço que exaltam a realidade geográfica. Porém, a forma mais importante do espaço construído está ligada ao hábitat do homem. A vila ou a aldeola ainda totalmente dominados por seu ambiente rural; no seu extremo oposto, a grande cidade moderna onde o homem é moldado na sua conduta, nos seus costumes, suas ideias, seus sentimentos, por esse horizonte artificial que o viu nascer, crescer, escolher sua profissão. Entre a vila e a grande cidade, entre a pequena cidade provincial adormecida e a vasta cidade industrial atarefada, não há mais que uma diferença de grau, de nome e de extensão. Trata-se de espaços que, para o homem, diferem em qualidade e significado. [...] A grande cidade é uma intervenção do homem sobre a Terra, um desenvolvimento circundando um ponto, um porto, um cruzamento, uma exploração mineral ou manufatureira. Ela supõe trocas a grandes distâncias, recursos locais ou facilidade de acesso (Dardel, 2011, p. 72).

Complementando essa perspectiva, Santos (2021) enfatiza a centralidade da produção na constituição do espaço, ao afirmar que, ao se tornar produtor, o homem transforma-se também em criador de espaço. A espacialidade, para o autor, não é estática, mas evolui conforme a dinâmica das forças produtivas, estruturando-se a partir da divisão do trabalho – tanto em escala interna quanto internacional. Essa divisão implica a separação espacial das diferentes etapas do processo produtivo, conferindo ao espaço valores distintos em cada época histórica.

No que diz respeito à paisagem, Holzer acredita ser esse um “conceito mais especializado, restrito até o início do século [XX] a alguns grupos de estudiosos” e por isso ignorado pela fenomenologia (1998, p. 51), assim, munido das formulações feitas por Berque, chegou à hipótese de que se trata de “um terceiro termo mediador entre o homem e o meio” (1998, p. 68). Nessa perspectiva, Dardel (2011, p. 31) assegura que a paisagem se configura como uma expansão contínua, tendo seu verdadeiro caráter geográfico revelado no potencial do espaço de se abrir para além da percepção imediata. Ela projeta o pensamento para a

totalidade da Terra, funcionando como uma abertura simbólica para as múltiplas possibilidades do existir – um horizonte em constante movimento, uma força dinâmica. Ainda que aparente ausência, a paisagem pressupõe a presença humana, testemunhando modos de vida enraizados no espaço:

[...] a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social. A paisagem pressupõe uma presença do homem, mesmo lá onde toma a forma de ausência. Ela fala de um mundo onde o homem realiza sua existência como presença circunspeta e atarefada. A Sologne diz-nos ainda, apesar das transformações recentes, “o que era a existência humana nessas casas construídas com argila e madeira, sem janelas, recobertas de colmo, que subsistem ainda em algumas áreas isoladas” (Vidal de La Blache) (Dardel, 2011, p. 32).

A geografia humanista, presente nas perspectivas de Tuan (2013) e Dardel (2011), não se limitam a descrever paisagens, mas decifram como os seres humanos habitam o mundo. Seja através da codificação de sistemas de orientação (Dardel) ou da transformação afetiva do espaço em lugar (Tuan), o espaço geográfico emerge como espelho da condição humana: um tecido de práticas, símbolos e corpos em movimento. Dessarte, a autonomia no espaço físico é metáfora (e condição) da autonomia subjetiva, de tal modo, que, na visão de Yi-Fu Tuan (2013), a literatura tem essa função de conferir visibilidade a territórios que, em outras circunstâncias, permaneceriam à margem da percepção mais ampla:

A arte literária chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas. As esculturas têm o poder de criar uma sensação de lugar pela sua própria presença física [...] O objeto de arte parece fazer isso porque sua forma, como diria Langer, simboliza o sentimento humano. Uma peça de escultura parece encarnar a humanidade e ser o centro de seu próprio mundo. Apesar de uma estátua ser um objeto em nosso campo de percepção, parece criar seu próprio espaço (Tuan, 2013, p. 200).

Essa função reveladora da arte evidencia a sua potência geopoética de atribuir valor simbólico ao espaço vivido, pois outras expressões artísticas, como é o caso da escultura, também contribuem para a constituição do sentimento de lugar. Através de sua presença física e formal, tais objetos artísticos não apenas ocupam o espaço, mas parecem instaurar um mundo próprio, simbolizando emoções humanas e condensando significados que ressoam culturalmente (Tuan, 2013, p. 200). A escultura, nesse sentido, adquire uma agência simbólica que ultrapassa sua materialidade, já que “certos objetos, quer naturais ou feitos pelo homem, persistem como lugares ao longo da eternidade do tempo, sobrevivendo ao apoio de determinadas culturas” (Tuan, 2013, p. 201).

Se a escultura expressa sentimentos por meio de sua forma, a arquitetura opera de maneira ainda mais complexa, traduzindo estruturas culturais inteiras em ambientes físicos. Um edifício, sobretudo uma casa, torna-se lugar ao oferecer abrigo, refletir relações sociais e

preservar lembranças e afetos. Para tanto, Tuan retoma Langer ao afirmar que o arquiteto cria uma imagem da cultura – o espaço construído torna-se, assim, um espelho tangível dos ritmos e necessidades de uma comunidade (Tuan, 2013, p. 202-203). O espaço habitado se transforma em lugar à medida que se imbrica com o cotidiano e com os modos de vida.

A construção do sentido de lugar ocorre com o tempo, à medida que um espaço inicialmente indiferenciado – como uma terra recém-povoada – vai sendo apropriado e ressignificado pelos seus habitantes (Tuan, 2013, p. 204). Esse processo é simultaneamente físico e simbólico, exigindo tanto a inserção territorial quanto a experiência relacional.

O pertencimento espacial não se estabelece apenas pela delimitação geográfica. Para os moradores, o sentimento de lugar é intensificado por relações com outros territórios: o conhecimento e a comparação com povoados vizinhos reforçam a percepção da identidade local (Tuan, 2013, p. 204-205). A alteridade, aqui, opera como um espelho que fortalece o reconhecimento de si, articulando lugar e identidade.

No nível mais íntimo, o espaço vivido – como a rua ou a esquina onde se mora – tende a gerar vínculos afetivos mais profundos do que unidades abstratas, como o bairro, cuja percepção como totalidade exige mediações e experiências coletivas específicas. O sentimento de lugar não se expande de forma automática com o tempo, mas depende de eventos e significados partilhados que construam essa totalidade simbólica (Tuan, 2013, p. 208-209). A reurbanização, por exemplo, pode provocar esse reconhecimento ao oferecer novas formas de visibilidade e coesão espacial.

A cidade tradicional, conforme Tuan aponta, simboliza a ordem humana em oposição ao caos natural, desempenhando um papel central na organização da vida coletiva (Tuan, 2013, p. 211). Na literatura, ela não apenas abriga a vida social, mas a representa, servindo como palco onde se encenam os dramas da cultura. Logo, os lugares humanos tornam-se reais e sensíveis à percepção através de múltiplas estratégias de visibilidade: disputas territoriais, formas estéticas, rituais e práticas arquitetônicas contribuem para dramatizar e intensificar o sentimento de pertencimento.

As noções de espaço, assim como elaboradas por Tuan (2013), ressoam naquilo que para Borges Filho (2007) é concebido como topoanálise, no qual o que interessa é o espaço vivido, onde estabelecem-se relações de afeto, recordações, projeções imaginárias do ser e, porque não, também as relações negativas nesse processo de interação entre o ser humano e o espaço. Segundo Luís Alberto Brandão, o espaço literário não como um cenário fixo ou pano de fundo, conforme Moisés (2008, p. 138), ele é antes uma estrutura simbólica e produtiva, que participa ativamente da constituição da narrativa e da subjetividade. O espaço na

literatura, nas palavras do teórico, “propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc” uma vez que “é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 69). Tal cosmovisão confirma a politização do conceito de espaço no campo da literatura sustentada por Borges Filho (2008), para quem o termo "espaço" significa algo além de um “estudo psicológico”, tendo em vista que “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária” (p. 1).

Não existe espaço isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícito de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um certo modo de olhar que é cultural. Quando, por exemplo, pensamos que aquilo que está “no alto”, ocupando um lugar “superior”, possui mais valor do que aquilo está “embaixo”, em posição “inferior”, estamos reproduzindo uma associação característica da cultura ocidental – oriunda, provavelmente, das oposições céu/terra e mente/corpo, típicas sobretudo da tradição cristã. Nossa percepção de espaço físico é, assim, mediada por valores (Brandão; Oliveira, 2001, p. 69).

Pode-se afirmar, ainda, que este elemento narrativo por ser amplo, – com diversas outras funções, como representar os sentimentos vividos pelas figuras ficcionais, estabelecer contraste com os personagens, antecipar a narrativa, propiciar a ação, influenciar as personagens e, também, tornar-se personagem na narrativa – é investido de cargas afetivas e simbólicas, sendo constituído pela memória emocional e pela experiência sensorial dos personagens (Borges Filho, 2008, p. 1).

A respeito disso, Luís Alberto Brandão (2013), encaixa as noções de imagens espaciais de Bachelard, Bakhtin e Benjamin numa abordagem chamada de “descritivo-analítico”, responsável por descrever “de que maneira o espaço atua em sua constituição” e mesmo questiona “o papel atribuído ao espaço na concepção de literatura e de arte neles veiculada” (Brandão, 2013, p. 10). Assim, Bakhtin determina a imagem como “recurso textual, figura estilística” (Brandão, 2013, p. 93), por outro lado Bachelard pressupõe a ideia de uma topofilia, em que a noção de espaço é subjugada a um paradigma de felicidade, ou seja, topofilia é nada mais que um “espaço feliz”, para esse teórico, só existem imagens positivas (Brandão, 2013, p. 89).

Cabe ainda em caráter informativo, pontuar algumas contribuições de Bachelard para esse estudo, entre elas destaco duas: a imaginação como instância legítima de conhecimento e a centralidade do espaço vivido. Essas contribuições são introduzidas aos estudos fenomenológicos a partir da publicação de sua obra máxima, *A Poética do Espaço* em 1958. O espaço para o filósofo francês é, então, um campo de experiências afetivas e simbólicas, em

que a casa, por exemplo, é analisada como um espaço privilegiado da intimidade, onde se inscrevem memórias, sonhos e devaneios.

Além disso, o conceito de “topoanálise” introduzido por Gaston Bachelard amplia o escopo da fenomenologia ao incorporar dimensões poéticas e simbólicas da experiência espacial, permitindo uma leitura mais complexa das relações entre sujeito e mundo, pois propõe uma hermenêutica das imagens que revela as camadas afetivas e inconscientes do espaço vivido, aprofundando a perspectiva de Merleau-Ponty, para quem o espaço perceptivo é estruturado pelo corpo e a imaginação é compreendida como indissociável do mundo sensível.

Gaston Bachelard também, ao deslocar o foco da intencionalidade da consciência para a ressonância das imagens, inaugura uma via alternativa que valoriza o devaneio, a memória e a imaginação como formas legítimas de acesso ao real, enriquecendo a fenomenologia e estabelecendo pontes com a literatura, a psicanálise e a estética, ou seja, consolidou um campo interdisciplinar de investigação.

Entretanto, há quem discorde desse ideal de toponímia instituído por Bachelard, entre os antagonistas, Yi-Fu Tuan e Oziris Borges Filho, que define o estudo do espaço na obra literária como topoanálise e que a institui como uma investigação de viés interdisciplinar, na qual o que interessa são as relações entre o homem e o mundo (Borges Filho, 2007, p. 13).

Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A idéia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços (Borges Filho, 2008, p. 1).

Nesse sentido, o espaço literário não se trata de uma simples referência topográfica, ele transforma-se num elemento estruturador da subjetividade, funcionando como extensão da interioridade dos personagens (Borges Filho, 2007, p. 13), opondo-se, desse modo, à noção de topoanálise de Bachelard, para quem o espaço é uma análise de espaços íntimos.

Voltando à ideia de espaço vigorada por Bakhtin, este teórico amplia essa compreensão ao situar o espaço como uma dimensão indissociável do tempo narrativo (cronotopo). Segundo essa concepção, a concretização artística das categorias espaço-tempo na obra literária, opera como um elo entre a construção formal e o conteúdo ideológico. O espaço, portanto, é um campo de interação entre sujeitos, valores e temporalidades históricas, no qual cada personagem carrega uma “semântica” que se realiza e se manifesta no espaço que ocupa, conferindo-lhe intencionalidade e historicidade (Bakhtin, 2010; 2018).

A “imagem prosaica” – mais especificamente, a que se desenvolve no romance – é que pode ser considerada a “imagem dialogizante”. Ampliam-se aí as conotações atribuíveis a *imagem*, já que nesse âmbito que se pode falar, por exemplo, da “imagem da linguagem” e da “imagem do homem”. Bakhtin proclama: “Para o gênero romanesco, não é a imagem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*.” (Brandão, 2013, p. 93-94).

Tendo em conta o romance como gênero literário dialógico por excelência, entendemos que sua originalidade reside justamente nessa capacidade de representar tanto personagens e ações, quanto os modos pelos quais esses sujeitos falam, pensam e interagem verbalmente. Logo, a “imagem dialogizante”, proposta por Bakhtin, rompe com uma visão estática ou mimética da representação e inscreve o romance num horizonte crítico e político, no qual a linguagem é sempre um campo de disputa simbólica e social. O espaço cronotópico é, portanto, uma instância de produção de sentidos históricos e sociais.

Dessa forma, o cronotopo como materialização predominante do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa, da encarnação para todo o romance. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e efeitos, etc. – gravitam em torno do cronotopo e através dele se enchem de carne e sangue, comungam na figuralidade ficcional. Esse é o significado figurativo do cronotopo (Bakhtin, 2018, p. 226-227).

É possível definir o espaço narrativo, então, como uma dimensão dialógica, histórica e ideológica (Bakhtin, 2010; 2018), um elemento organizador da relação entre os personagens, suas experiências e o mundo representado (Borges Filho, 2007), sendo também condição para a emergência de significados sociais, afetivos e simbólicos no interior da ficção. Em outras palavras, o espaço narrativo é tanto forma quanto conteúdo, atuando como mediador entre linguagem, ideologia e subjetividade.

A relação entre toponálise e cronotopo revela-se especialmente produtiva quando se compreende que ambos os conceitos apontam para um entendimento do espaço como um elemento dinâmico e significativo na literatura. Se, por um lado, a toponálise destaca a dimensão subjetiva, emocional e afetiva do espaço, o cronotopo evidencia sua função estrutural, histórica e social, integrando espaço e tempo como uma unidade narrativa.

A concepção de Osman Lins, acerca do espaço romanesco, pode ser aplicada como uma espécie de mediadora entre as duas abordagens:

[...] a atmosfera, designação liga à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (Lins, 1976, p. 76).

Para Osman Lins (1976) a atmosfera, enquanto parte constitutiva e imaterial de um texto narrativo, tanto emerge quanto é justificada pelo espaço físico, tornando-o um produtor

de sensações e afetos – angústia, alegria, violência, etc. – moldando dessa forma a experiência do personagem. Aliás, essa concepção atmosférica aproxima-se da topoanálise, pois destaca como o espaço vivido, mesmo quando não descrito com precisão objetiva, penetra emocionalmente as personagens e carrega uma densidade simbólica que ultrapassa a funcionalidade narrativa. Ao mesmo tempo, encontra eco na ideia de cronotopo, pois essa atmosfera, muitas vezes, se inscreve em estruturas temporais específicas – como o cronotopo da estrada, da prisão, da casa – que organizam a ação e a subjetividade dentro de uma moldura histórico-cultural.

Lins (1976, p. 92) advoga que a análise do espaço ficcional deve superar uma leitura puramente visual, incorporando a investigação de como os demais sentidos o constituem. Independentemente de suas fronteiras físicas, um locus só se torna plenamente significativo quando ativa uma rede de percepções sensoriais, as quais conferem substância simbólica à sua representação. Dessarte, a tese proposta por Osman Lins, pode ser entendida como uma ponte entre a topoanálise e o cronotopo, pois ele demonstra que o espaço literário é ao mesmo tempo sensorial e estrutural, subjetivo e coletivo, porque opera tanto como marca da interioridade, quanto como dispositivo formal de construção narrativa, unindo estética e afetividade num campo de forças em que o espaço se torna uma linguagem.

Logo, a topoanálise pode ser vista como uma instância micrológica dentro do macrocosmo cronotópico. Por exemplo, em um romance cuja estrutura global é organizada por um determinado cronotopo (como o "cronotopo da estrada" ou o "cronotopo da casa isolada", na tipologia bakhtiniana), a análise topoanalítica pode se aprofundar nas experiências emocionais e afetivas vividas pelos personagens nesses espaços, detalhando a relação entre espaço interior e subjetividade.

Aplicando esses conceitos de espacialidade à obra de Amando Fontes, entendemos que a função do espaço urbano-industrial, predominante no romance *Os Corumbas* (1933), é a de revelar as relações de poder, de exclusão, de pertencimento e de resistência, apesar de também cumprir a função de refletir e projetar o estado interior dos sujeitos ficcionais, isto é, funcionando como uma extensão da subjetividade (medo, desejo, insatisfação, subalternidade, etc.).

1.2 O romance como campo de tensão

Em *Os Corumbas*, somos introduzidos a uma estética da opressão, na qual o espaço é um elemento fundamental para entender as escolhas feitas pelo autor. Desde os primeiros

parágrafos da segunda parte do romance, somos apresentados à opressão social desta família de retirantes: “Sá Josefa (era assim que a tratava todo bairro), posto já estivera acordada, deixara ficar sobre as tábuas duras da cama, toda encolhida de frio, debaixo da sua desbotada coberta de retalhos” (Fontes, 2001, p. 13), em outro momento, o narrador aprofunda as descrições acerca do leito de uma das filhas de Sá Josefa e Geraldo: “Nalgumas tábuas, estendidas sobre quatro caixões de querosene, dormia Albertina” (Fontes, 2001, p. 15). Sob o viés estruturalista, essa construção narrativa leva esses personagens à degradação moral, conforme Silva (2005) ou à tragédia familiar como defende Martins (2015).

É imprescindível discutirmos aqui também as questões de gênero e classe que implicam essa estética da opressão. Nesse sentido podemos pensar no conceito de semântica do personagem defendida por Bakhtin (2010), segundo o qual o personagem não é uma entidade autônoma ou psicológica, mas um "valor semântico" construído nas relações entre vozes sociais, contextos históricos e estruturas discursivas. Essa abordagem permite analisar como gênero e classe se materializam na literatura não como essências, mas como posições discursivas em conflito.

[...] O ato de criação artística também só opera com significações dos objetos para as quais se volta a atividade artística, e, se o artista procura aplicar sua individualidade em sua criação, essa individualidade não lhe é dada como ato que determina mas é antedada no objeto, é um valor ainda a ser realizado nele, não é portadora mas objeto do ato, e só no objeto ela entra no contexto motivacional da criação. Está claro que o ato estritamente técnico, social e político encontra-se na mesma situação (Bakhtin, 2010, p. 129).

As ideias de Bakhtin, vão de encontro com aquelas defendidas por Lukács em *A Teoria do Romance* (2000), no que diz respeito à tessitura estabelecida entre o cotidiano e a sociedade da qual a obra é produto, fugindo à afirmação comumente aceita de que a produção artística é fruto da mente do artista, nesse contexto, do autor. Segundo Lukács (2000, p. 56), o romance representa a epopéia de um tempo em que a totalidade da experiência de vida já não se apresenta de forma imediata e em que o sentido da existência se tornou incerto. Ainda assim, essa forma literária mantém como horizonte a busca por totalidade

Dessa maneira, enquanto o romance é a forma que enfrenta a perda da totalidade evidente e a crise de sentido, mas ainda se move em direção à reintegração simbólica (Lukács, 2000); para Bakhtin (2010) a criação é sempre relacional, enraizada no contexto cultural e nas vozes sociais que já habitam o objeto — o sentido não é dado nem pelo autor nem pelo objeto, mas pela tensão entre ambos. Percebe-se, nesses teóricos, o resgate do valor crítico e filosófico da literatura ao recolocar o romance e a criação artística como experiências éticas e sociais complexas.

Tanto é assim, que a ficção se vale de uma relação com a realidade social e histórica, sendo marcada pelas contradições de seu tempo. O romance moderno surge durante o rompimento com a totalidade, quando o sentido da existência já não é mais dado de forma natural, assim como propõe Lukács (2000, p. 58), a exemplo, em *Os Corumbas*, esse esgarçamento da totalidade é central, uma vez que a narrativa retrata uma realidade urbano-industrial marcada pela fragmentação social, pelo desenraizamento dos personagens e, sobretudo pela instabilidade moral e econômica, evidenciando o colapso de qualquer unidade simbólica segura.

A natureza da voz narrativa é um dos elementos responsáveis por isso, tendo em vista sua dicção carregada de valor ideológico ora mais descritivo, ora mais interpretativo, mas sempre com um amplo domínio sobre os acontecimentos e até sobre a interioridade das personagens. Fato é que as qualificações valorativas funcionam também como dispositivos de leitura que explicitam a violência estrutural do espaço social.

A família Corumba – para não mencionar outras figuras ficcionais da obra de Amando Fontes – transitam num espaço destruturador, apesar deste presumir progresso industrial que, aliás, contrasta com a experiência dos membros da família de migrantes, tendo a expectativa de melhores condições de vida descritos ao fim da primeira parte do romance transformada em infortúnio e angústia no decorrer do enredo.

Podemos determinar esse aspecto da estrutura do romance como um cronotopo da busca – algo recorrente no romance moderno –, em que os personagens assumem o protagonismo da narrativa, sem a estabilidade dos heróis épicos, porém, em constante instabilidade de identidade e mesmo de pertencimento. Em suma, são sujeitos em trânsito por espaços e tempos diversos, quer seja no plano físico, quer seja numa dimensão da experiência emocional.

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade, por isso, numa obra, o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico, que só numa análise abstrata pode ser destacado do conjunto do cronotopo artístico. Na arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional (Bakhtin, 2018, p. 217).

Voltando à questão da interseccionalidade entre os conceitos de classe e gênero, entende-se que o cronotopo é resultado de um dialogismo entre os sujeitos históricos – autor, narrador, personagem e, pasmem, leitor – em que os discursos interagem, antagonizam-se e influenciam-se de maneira mútua. Logo, o cronotopo está repleto de valores (axiologia), os quais originam da relação dialógica estabelecida entre o autor, o espaço e as vozes sociais que permeiam a narrativa (Bakhtin, 2018, p. 217).

A partir de uma espacialidade urbana opressiva e de uma temporalidade fragmentada, os personagens transitam num mundo onde a ordem social fomenta a desigualdade e a desumanização. A família Corumba, desse modo, desloca-se por cronotopos como: o campo, com seu tempo-espaço bucólico; a fábrica, onde o tempo é sinônimo de produtividade; a rua, tida como espaço da exclusão moral; a casa, lugar do domínio da intimidade; e a delegacia, símbolo da violência do Estado sobre os corpos subalternizados. Tais formas de vivência temporal e valorativa são sujeitas à voz burguesa (o delegado e o gerente da fábrica são dois exemplos dessa voz) e carregam um forte discurso disciplinador, moralizante e excludente.

Se por um lado a voz burguesa é marcada pela censura, a voz fragmentada da classe trabalhadora é atravessada por dores, desamparo e marginalização, apesar de também expressar resquícios de dignidade e de resistência. Essas vozes são organizadas e mesmo contrapostas pelo narrador em terceira pessoa, garantindo à obra inteligibilidade com relação aos conflitos estruturantes da narrativa (Lukács, 2000, p. 40). Desse modo, o romance estabelece a coexistência conflitante de discursos distintos e irreduzíveis entre si, sem que um ponto de vista hegemônico se imponha como verdade absoluta (Bakhtin, 2010, p. 199).

As vozes conflitantes, inclusive, na visão de Lukács (2000, p. 43), insere a narrativa no horizonte do romance moderno, na qual os sujeitos encontram-se em uma instabilidade ontológica histórica e sai de cena aquilo que foi tão explorado nos romances épicos: a totalidade da vida. Em *Os Corumbas*, podemos falar de um cronotopo da desintegração, em que o tempo não aponta para o progresso, mas se repete na miséria, enquanto o espaço urbano-industrial — representado por fábricas e delegacias — não oferece acolhimento, mas sim opressão, exclusão e deslocamento.

Mesmo nesse ambiente hostil, persiste uma busca por sentido e por dignidade, ainda que silenciosa, interrompida ou fracassada — o que remete ao cronotopo idílico, tal como proposto por Bakhtin (2018, p. 229). Assim, o espaço-tempo narrativo atua como instância de visibilização dos conflitos sociais e afetivos, em que o tempo e o espaço encarnam disputas simbólicas e políticas — um dialogismo cronotópico, que não se realiza isoladamente, é antes potencializado pela linguagem, vista por Bakhtin (2010, p. 87) como território de poder. É, inclusive, pela linguagem que os diferentes horizontes ideológicos se confrontam, e é também, nela que os afetos, os valores e as intenções se corporificam. Logo, o objeto estético da obra literária torna-se multifacetado justamente porque incorpora as contradições da realidade vivida, permitindo que a literatura não apenas represente o mundo, mas também o interroge, o desestabilize e o reconfigure.

A forma visual interna é vivenciada de modo volitivo-emocional, como se fosse perfeita e acabada, mas essa perfeição e esse acabamento nunca podem ser uma concepção efetivamente realizada. É claro que o grau de realização da forma interna da representação visual é diferente em modalidades diversas de criação verbalizada e em diversas obras particulares (Bakhtin, 2010, p. 86).

Dessa maneira, espaço, tempo e linguagem se entrelaçam na construção de um universo narrativo que não apenas reflete, mas problematiza a ordem social, revelando a potência crítica e política da criação literária. Nessa perspectiva, personagens como Sá Josefa, Albertina, Rosenda, Bela, Caçulinha não apenas existem como um indivíduo isolado, como também se realizam em relação a outros discursos. Seus corpos estão marcados pela miséria material e simbólica, visto que suas identidades são definidas pela pobreza, pela submissão ao patriarcado capitalista – presente, sobretudo, nas linhas de produção das fábricas têxteis – e pela resiliência de permanecer nesses espaços.

Embora Sá Josefa seja resultado de um discurso moralizante da Igreja Católica, ela é também a matriarca da família Corumba, para a qual a sua voz é uma espécie de persistência silenciosa. Assim, pensamos a personagem como esse campo de significação em disputa no qual ela tensiona as expectativas da sociedade e sua real condição, ou melhor, o que a sua situação – de gênero e classe social – a obriga a ser. A personagem, portanto, não é apenas uma unidade narrativa, mas uma condensação de vozes, de forças contraditórias que refletem e reconfiguram as estruturas sociais. Essa multiplicidade interna à personagem reforça a concepção do cronotopo como espaço-tempo de enunciação histórica e ideológica, no qual o discurso literário revela sua potência crítica (Bakhtin, 2018, p. 227-228).

Bakhtin argumenta que o espaço narrativo não é um simples cenário natural ou uma abstração simbólica, mas um fragmento da história humana condensado, corporificado pelas ações e conflitos das personagens. Essa ideia é retomada e aprofundada no primeiro parágrafo citado, ao afirmar que espaço, tempo e linguagem se entrelaçam na construção de um universo narrativo que não apenas reflete, mas problematiza a ordem social. Aqui, o espaço literário é também um espaço de disputa simbólica, no qual o tempo histórico se manifesta por meio da linguagem, do corpo e das relações sociais.

Assim como para Bakhtin (2018) o cronotopo carrega marcas de um tempo histórico específico, os corpos de personagens como Sá Josefa, Albertina, Rosenda, Bela e Caçulinha também estão marcados pela história — mais especificamente, pela experiência da pobreza, da opressão patriarcal e da exploração no contexto das fábricas têxteis. Nesse sentido, o espaço da narrativa é o espaço social da periferia, da fábrica, do lar subalternizado, carregado de materialidade e de violência estrutural. Ele é, portanto, mais que ambientação: é uma

instância significativa que molda e é moldada pelas personagens, em uma relação dialética com o tempo histórico.

Para Bakhtin (2018, p. 22), o cronotopo também é o local de emergência da personagem como força histórica — ela não surge de forma arbitrária no espaço narrativo, mas é, desde o início, constituída por esse espaço humanizado e por seu tempo histórico particular. Essa noção aparece de forma clara na análise da personagem Sá Josefa. Sua construção narrativa não se reduz a um tipo moralizante derivado da doutrina católica, embora tal discurso seja parte de sua constituição simbólica. Ela encarna um lugar de tensão entre normas sociais e experiência vivida — sendo simultaneamente produto e resistência aos discursos que a definem.

Nesse aspecto, a personagem é concebida como campo de significação em disputa, ideia que se aproxima do dialogismo bakhtiniano: ela não se realiza como sujeito isolado, mas em relação a outros discursos — religiosos, sociais, econômicos e afetivos. A personagem, portanto, não é apenas uma unidade narrativa, mas uma condensação de vozes, de forças contraditórias que refletem e reconfiguram as estruturas sociais. Essa multiplicidade interna à personagem reforça a concepção do cronotopo como espaço-tempo de enunciação histórica e ideológica, no qual o discurso literário revela sua potência crítica.

Sá Josefa e os demais sujeitos femininos são forças históricas porque atualizam, no presente da ficção, os conflitos e resistências de uma classe e de um gênero subalternizados. Eles estão inseridos em um cronotopo que carrega os traços da exclusão, mas também da agência, da sobrevivência e da possibilidade de ruptura. A narrativa, portanto, realiza um trabalho político no sentido bakhtiniano: constrói-se como discurso que faz ver, que revela o tempo histórico nos corpos e nas vozes de sujeitos concretos, em sua dimensão existencial, afetiva e coletiva (2010, p. 199).

A relação entre os excertos de Bakhtin e os parágrafos apresentados revela uma concepção crítica e materialista da literatura, na qual espaço, tempo e linguagem são dimensões indissociáveis da construção estética e da significação social. O cronotopo não é apenas um princípio formal, mas o próprio lugar da historicidade na literatura, lugar onde os sujeitos se enunciam, resistem e reconfiguram o mundo que os produziu. Assim, a obra literária emerge como um campo de possibilidades criadoras, em que o passado e o presente se condensam e se abrem a novas leituras e transformações.

No âmbito literário do espaço, é perceptível o atravessamento da linguagem literária por nuances responsáveis pela mediação entre o sujeito e o mundo. *Os Corumbas* apresenta isso por intermédio da construção do objeto estético, que por sua vez é dotado de forma

interna significativa ou seja, a palavra produz por meio de construção espacial em que os corpos, os afetos e os discursos se entrelaça, denunciando a violência da exclusão e, por consequência, revela o mundo como campo de tensão e construção.

Para finalizar nossas reflexões sobre o espaço opressor em *Os Corumbas*, vamos retomar as especificidades como o espaço rural foi apresentado na literatura brasileira, aproximando a espacialidade caótica vivida por essa família da espacialidade da modernidade tardia. Candido apresenta um estudo que relaciona Literatura e Subdesenvolvimento, dividindo, sobretudo os escritores em dois blocos, o que escrevem reforçando a beleza os espaços rurais, de consciência amena e os que apresentam uma consciência catastrófica da falta de modernidade. Os nacionalistas podem ser considerados partidários das “promessas divinas da esperança”, de um país reconhece suas belezas naturais; Já os escritores cientes do subdesenvolvimento optam por uma literatura que expõe o espaço catastrófico: aquele que o atraso econômico e cruel e expõe as mazelas das populações abandonadas à sorte por políticos corruptos. Para Candido, a denúncia é um missão da literatura pois “atraso catastrófico” requer “reformulações políticas” (Candido, 1989, p. 141).

Entendemos que essa catástrofe econômica é vivida da primeira à última página de *Os Corumbas*, pois se trata de personagens que tentam resistir e de lutar pela vida e/ou pela sobrevivência”. Por essa perspectiva, o espaço narrado está atravessado pela instância de poder de um sistema estrutural que se alimenta da catástrofe o povo. Na obra em análise, os personagens vivem em um tempo, no qual a promessa de superação convive com a permanência da ruína, isto é, a catástrofe impõe às personagens um estado contínuo de urgência e ameaça à vida.

Diante do espaço catastrófico, as personagens agonizam, pois as diferentes formas de degradação humana nos arremessam no espaço da agonia. Os microespaços habitados pelas personagens de Fontes perdem aquilo que para Joseana Fonsêca é entendida como uma “aura do aconchego, tendo em vista à influência dos processos históricos como de abandono, violência estrutural e devastação ambiental nos espaços de intimidade, memória e imaginação (2022, p. 85).

Sem alternativas, os sertanejos, massacrados pela falta de oportunidade, assistem à degradação de suas vidas como veremos nas análises dos espaços abertos e fechados.

1.3 Fortuna crítica

Situado entre as obras do Romance de 30 e lembrado como um dos romances de maior projeção da literatura sergipana no cenário nacional, *Os Corumbas* teve sua primeira publicação em 1933, período em que, segundo Claudefranklin Monteiro Santos e Simone Contreira da Rosa (2015, p. 67-68), o estado de Sergipe torna-se um ambiente favorável para o desenvolvimento da literatura. Isso se deve aos avanços na esfera socioideológica e na comunicação entre autor, obra e público leitor.

Essa sistematização, aliás, retoma a noção de Antonio Candido quanto à formação da literatura brasileira e cristaliza a ideia de Jackson da Silva Lima apresentada em seu *História da literatura sergipana — vol. 1*, publicado em 1971, no qual o sergipano apresenta uma historiografia da literatura da menor unidade federativa do país que, apesar de possuir elementos peculiares do estado, não é autônoma, uma vez que em vários momentos possui aproximações e afinidades com aquilo produzido pelos escritores de outros estado do país, a exemplo das obras do Romance de 30.

Ainda no ano de 1933, houve outras duas publicações com temáticas afins: *Cacau*, de Jorge Amado, e *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, Pagu. As afinidades intertextuais entre essas obras dizem respeito à espacialidade da industrialização da cidade e dos dilemas do proletariado. Tal intertextualidade não é aceita por Jorge Amado, fato materializado em sua crítica ao romance de estreia do escritor sergipano. No mesmo ano, ainda é publicado *Serafim Ponte Grande*, de autoria do modernista Oswald de Andrade, que, ao lado dos romances de Amado e de Fontes, compõem a tríade das melhores obras literárias daquele ano, de acordo com Otávio de Faria (*apud* Silva, 2005, p. 12).

A primeira afirmação acerca do romance de Amando Fontes, é que não se trata de um romance proletário, muito pelo contrário, *Os Corumbas* é antes o retrato e a denúncia das más condições dos trabalhadores, sem, entretanto, enquadrar uma revolta dessa massa populacional, como bem enfatiza Roberto Silva (2005, p. 17). Ainda na visão de Roberto José da Silva, esse romance pode ser classificado como “romance social”, termo instituído por Antonio Candido para rotular as obras que se valem de aspectos da escola naturalista, além de questões de ordem socioeconômica do Nordeste, tais: o trabalhador rural, urbano ou industrial, o retirante – expulso de sua terra pela seca inclemente –, os cangaceiros ou ainda o dono de terras em decadência financeira (2005, p. 17). Inclusive, usando as palavras do pesquisador:

À discussão sobre a existência de romances proletários, podemos dizer que ela só tem lugar naquele momento (levando em consideração os movimentos sociais que estavam acontecendo no mundo e no Brasil): de um lado, aqueles que acreditavam que uma obra que representasse a vida dos operários já era romance proletário; de

outro, aqueles que não acreditavam nisso, já que não tivemos, de fato, naquele momento, uma classe proletária politicamente articulada (Silva, R., 2005, p. 42).

Em *Os Corumbas*, portanto, a narrativa não se limita a um viés panfletário do partido comunista – conforme frisado por críticos à época da publicação quanto à obra de Patrícia Galvão, *Parque Industrial* – mas sim um enredo ficcional baseado na trajetória de retirantes que, ao se deslocarem do sertão para a cidade, são incorporados à classe operária e submetidos à exploração no contexto do capitalismo emergente e da modernização urbana. Nesse aspecto, a obra de Amando Fontes dialoga com diversas outras obras literárias do decênio de 1930, como é o caso de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, uma vez que todos representam a força determinante do meio — seja a seca, no caso do sertão cearense; seja a crise da economia açucareira no Nordeste. Em vista disso, enquanto no primeiro a estiagem define deslocamentos e condiciona destinos, no segundo o colapso do latifúndio açucareiro evidencia tensões entre campo e cidade.

Já no romance de estreia de Amando Fontes, por sua vez, a modernização desigual, que impõe novas formas de exploração ou as contradições da urbanização capitalista, é o fator que motiva o sertanejo a abandonar sua terra e ir em busca de bem-estar na cidade. Entretanto, a exploração desse sertanejo pela máquina do capitalismo, frustra toda e qualquer idealização de uma vida melhor no contexto urbano. Assim, embora distintos em suas ambientações, esses romances do ciclo de 1930 convergem ao evidenciar como fatores sociais e naturais se entrelaçam para determinar a trajetória das personagens, revelando o caráter crítico e social da literatura regionalista do período.

Maria Ivonete Santos Silva reconhece *Os Corumbas* como “romance industrial”, pois, em suas aspas, “o Romance Industrial vai tratar mais detalhadamente, explorando a contraditória visão de desenvolvimento e, ao mesmo tempo, remetendo a discussão para questão do Ser na sociedade” (1991, p. 26). A teórica também ressalta a dimensão ilusória do “mito da industrialização” e questiona o valor atribuído às conquistas materiais em detrimento da realização plena do ser, uma vez que “os objetivos de vida da família Corumba são quase todos insignificantes”, restando a esses indivíduos aceitarem as contradições sociais, que, ao moldarem diferentes níveis de consciência, determinam valores e modos distintos de compreender a realidade (Silva, M., 1991, p. 32).

Tanto José Roberto quanto Maria Ivonete concordam quanto à ideia de que o romance se estrutura numa clara oposição espacial entre o campo e a cidade, explorando criticamente as transformações sociais que marcaram as primeiras décadas do século XX no Brasil. O

campo, apresentado por Fontes na primeira parte da narrativa, surge como espaço de precariedade e de limitações materiais, agravadas pelas instabilidades climáticas típicas do Nordeste, como a estiagem. Desse modo, a vida rural aparece, vivenciada pela família Corumba, como sinônimo de pobreza e de impossibilidade de sobrevivência, condição que leva Sá Josefa a convencer o patriarca, Geraldo, a buscar, nas fábricas têxteis de Aracaju, vagas de trabalho melhor remuneradas para suas filhas (Silva, M., 1991, p. 43).

É essa cidade, contudo, que condicionará a família de retirantes à miséria e à exploração, fato confirmado pela vida nas fábricas, pela moradia insalubre e pela alimentação precária. Nesse sentido, o romance comprova que o deslocamento espacial não promove ascensão social; ao contrário, transfere a penúria rural para o espaço fabril, agora atravessada pelas novas formas de opressão advindas do capitalismo industrial. Aliás, para Maria Silva (1991), a narrativa revela ainda que, na cidade, as contradições sociais ganham intensidade, por conta da exploração da mão de obra feminina e infantil, das relações assimétricas entre patrões e empregados e da disciplina rígida imposta pelas fábricas revelam um espaço urbano que degrada não apenas fisicamente, mas também moral e espiritualmente os trabalhadores.

Degradação social essa que aflige sobretudo as figuras femininas, oprimidas por um espaço notavelmente patriarcal, responsável por confiná-las ao lar ou às fábricas têxteis e por condenar as mulheres de “conduta errante” à prostituição ou ao concubinato. Sob essa perspectiva, Lucigleide Araújo Alves (2019) lança luz às diferentes facetas da violência contra a mulher presente no romance de Amando Fontes. Segundo Alves (2019, p. 12), a violência de gênero é algo vaticinado pelo meio no qual essas personagens estão inseridas, assim, a condição de operária e pobre acentuam o jugo às mulheres, tendo em vista que “no espaço do trabalho, é bem mais suscetível aos diferentes tipos de violência de gênero: como o assédio, a sedução, o estupro, entre outras” (Alves, 2019, p. 13).

Retomando o aspecto determinista das obras naturalistas, a espacialidade, em *Os Corumbas*, proporciona o controle sobre os corpos femininos em especial no espaço das fábricas, local em que ocorre diversos episódios de assédio sexual. Inclusive, Alves (2019, p. 65) afirma que “a desigualdade social vivenciada pela mulher é normatizada por valores que privilegiam o homem e pregam a desonra moral e sexual do corpo sexual feminino fora do casamento”. Lucigleide recorre à Judith Butler com vistas a validar a sua cosmovisão: os homens exercem esse controle como uma forma de reafirmar sua posição social, mesmo que isso sacrifique a dignidade das mulheres perante uma sociedade extremamente conservadora.

Em uma das cenas impactantes do romance, Albertina, após sofrer e responder à altura o assédio cometido pelo seu contramestre, experiencia a injustiça de ser demitida da fábrica,

com o pretexto de que a palavra do seu superior tem maior valor que a sua. Tal episódio escancara a violência de gênero e a vulnerabilidade da trabalhadora num contexto patriarcal, cujo principal objetivo é o de reconduzir a mulher ao ambiente doméstico, ou, em casos de mulheres que tentam confrontar as normas sociais, condená-las ao meretrício.

Outro aspecto interessante do espaço, são as tensões políticas presentes no espaço urbano, representado no romance pelo único filho varão da família de sertanejos: Pedro, este que seduzido pelas ideias do comunismo e ciente da emergência de movimentos de resistência, acaba sendo exilado à capital Rio de Janeiro até o fim da narrativa, sendo mencionado próximo ao fim, quando sua família recebe uma carta em que conta sobre a vida na capital do país. Dois anos mais tarde, Jorge Amado reintroduziria essa figura fictícia no romance *Jubiabá* (1935), oportunidade em que Pedro Corumba faz um discurso numa assembleia sindical, mas sua identidade é revelada por um diálogo entre Antonio Balduino e negro Henrique:

Um rapaz pede a palavra. Começam a bater palmas mal ele aparece na mesa.

— Quem é? — pergunta Antônio Balduino ao negro Henrique.

— É um operário das oficinas. Se chama Pedro Corumba. Um homem escreveu o abc da família dele, que passou o diabo em Sergipe. eu já li... ele é um lutador velho. Grevista velho. Já fez greve em Sergipe, no Rio, em São Paulo, eu conheço ele. depois lhe apresento (Amado, 2008, p. 298).

Diferente do tom indiferente do escritor sergipano – pois seu objetivo foi expor as condições do proletariado –, Jorge Amado traz todo engajamento político, típico de suas obras da década de 30, e coloca na boca de Pedro Corumba, justamente os ingredientes que ao seu ver era faltaram na obra do sergipano à época da publicação:

— Quando eu saio de casa digo a meus filhos: vocês são irmãos de todas as crianças operárias do Brasil. digo isso porque posso morrer e quero que meus filhos continuem a lutar pela redenção do proletariado. Companheiros, a gente está sendo traído. Essa não é a primeira vez que eu faço uma greve. Eu sei o que é traição. Operário não pode acreditar em ninguém que não seja operário mesmo. Os outros tapeiam, enganam. Esse que está aqui — aponta o dr. Gustavo — é um amarelo. Quem sabe se já não tem um emprego na Companhia, se não lhe deram dinheiro? ... (Amado, 2008, p. 298).

Mesmo não concordando com a visão da crítica que comparava *Os Corumbas* e *Cacau*, ambos publicados em 1933, e que as categoriza como *romance proletário*, Amado utiliza de um personagem do escritor em questão, o qual sintetiza as situações questionadas pelas greves operárias. A degradação da família de migrantes sertanejos corrobora a ideia combatida pelas lideranças operárias, isto é, o progresso – tão propagado por industriais e representantes políticos – em vez de promover melhorias substanciais à classe trabalhadora, promove instabilidade, insegurança alimentar, moradias sem dignidade, para mencionar

algumas. Se no campo, o problema é associado às condições climáticas, na cidade a questão diz respeito à exploração da mão de obra proletária. Nas palavras de Maria Silva (2005, p. 76):

[...] as personagens lutam, sem obter nenhuma vitória, contra as forças malévolas daquele meio nefasto, consequências da competição, do abuso de poder, do ritmo acelerado, enfim, das condições impostas pelo modo de produção capitalista. Pouco a pouco acoplam a noção de inferno à cidade. A migração do campo para a cidade produz o "corumba" no seu significado primeiro: matuto, ingênuo, mal trajado, desajeitado, aquele inadaptado à urbe, que só encontra nela desilusões. Isso explica a configuração de inferno que o espaço urbano adquire no imaginário do migrante, assim como a idealização do campo, fazendo-o esquecer-se das necessidades por que passou.

Para Silva (2005), esse espaço não apenas influencia as personagens escritas pela pena de Amando Fontes, como também reflete as mudanças sociais e econômicas ocorridas no decênio de 1930, em especial o processo de industrialização das cidades nordestinas entre os séculos XIX e XX.

Natália de Sousa Martins, em sua dissertação intitulada “Tragédia familiar: uma análise de *Os Corumbas*, de Amando Fontes”, publicada no ano de 2015, ainda defende uma leitura acerca da degradação do herói, o que pode ser confirmado pela visão de Coutinho (2004), segundo o qual a ideia de representar os heróis nacionais — como foi o caso da primeira fase do modernismo —, nos romances de 1930, é algo superado. Nesse momento, quem ganha enfoque são os desvalidos: sertanejos, crianças, homossexuais, crianças e os animais como a cachorra Baleia de *Vidas Secas*.

Desse modo, Amando Fontes constrói uma narrativa em que a dicotomia campo versus cidade não se traduz em oposição entre atraso e progresso, mas antes em continuidade de desigualdades e de precariedade. O romance desconstrói o ideal modernizante da industrialização, revelando como o deslocamento espacial, em vez de proporcionar uma vida digna, reafirma a exploração, a marginalização e a exclusão social dos trabalhadores. Nesse sentido, *Os Corumbas* evidencia que tanto o sertão rural quanto a cidade industrializada compõem um mesmo espaço de opressão, em que a luta pela sobrevivência se impõe como drama central da existência.

A fortuna crítica da obra de Fontes destaca-se como um importante relato social e literário sobre a vida dos proletários, sendo, aliás, reconhecido por sua literatura engajada, que denuncia a exploração das classes desprivilegiadas. Por outro lado, a crítica literária tradicional não aborda adequadamente a violência sexual enfrentada pelas personagens femininas, visto que o enfoque dado pelos críticos foram os dilemas do proletariado presentes no romance.

Por isso, nas próximas seções deste estudo buscaremos analisar o romance de Fontes à luz das noções espaciais elaborados por Milton Santos, Luís Alberto Brandão, Yu-Fu Tuan, Osman Lins e Joseana Souza Fonsêca a fim de estabelecer as interações entre os espaços subjetivos e a família Corumba.

II – OS ESPAÇOS ABERTOS E A MODERNIDADE

Fotografia 2 – Igreja do Santo Antônio na década de 30



fonte: Destaque Notícias

A título de esclarecimento, os espaços abertos a que esta seção se refere, corresponde aos espaços públicos como as ruas, praças e aterros. Estes espaços, em comparação com as cenas de intimidade, são mais comuns ao longo do romance. Embora a abordagem analítica aqui adotada não seja nada original, tendo em vista o pioneirismo de Roberto José da Silva (2005) em seu estudo sobre a obra, a intenção nesta análise ultrapassa as noções estruturalistas do espaço e busca a compreensão das subjetividades espaciais advindas do vínculo entre espaço e personagem.

2.1 As dicotomias espaciais no romance de 30

O primeiro ponto que precisa ser considerado acerca do espaço narrativo construído por Amando Fontes neste romance é a dicotomia entre os espaços do interior sergipano e as paisagens da capital, Aracaju. Se por um lado, o primeiro capítulo apresenta a escassez de

chuvas no sertão como o motivo da fuga da família de sertanejos, o primeiro capítulo da segunda parte mostra que a vida dessa família continua enfrentando as mazelas sociais da humanidade, a diferença é apenas geográfica.

Conforme explicado antes, o projeto nacionalista empreendido entre as décadas de 1920 e 1940, embora buscasse o conhecimento das especificidades regionais, não se realizava de forma neutra: o reconhecimento das diferenças vinha sempre atravessado pela lógica da hegemonia, na qual Rio de Janeiro, São Paulo e, em certa medida, Recife, ocupavam a posição de centros irradiadores de sentido (Albuquerque Jr., 2011, p. 54). Assim, o que se apresentava como nacional era, na verdade, a generalização dos valores, costumes e práticas dessas regiões centrais, enquanto o restante do território era classificado como “regional”, “atrasado” ou “exótico”. Exemplo máximo são os relatos de viagem e as notícias veiculadas pela imprensa, as quais reforçavam essa centralidade simbólica, cristalizando um imaginário em que as experiências do Norte e do interior do país eram vistas como curiosidades periféricas, quando não como sinais de arcaísmo.

Acerca disso, cabe inserir algumas informações sobre a formação da literatura sergipana, a qual se imbrica com vários momentos da literatura brasileira, visto que “para delinear o processo literário é necessária uma sequência natural dos fatos até a sua autonomia” (Santos; Da Rosa, 2015, p. 73). Nesse sentido, a literatura desse estado consegue se desenvolver a partir da centralização política e da renovação no âmbito sociocultural no século XIX, apesar de antes disso haver o que os teóricos classificam como *manifestações literárias*.

[...] o processo da formação da literatura sergipana dentro de uma perspectiva de fundação, do contexto nacional e sociológico que a envolve, não considerando qualquer fato em particular como ponto de partida único e absoluto. O desenvolvimento histórico do fenômeno literário em todas as partes do mundo se iniciou pelo verso e, em Sergipe não foi diferente. O arcabouço da referida literatura começa a delinear-se nos primeiros anos da década de 30, no século XX, com a poesia, devido a fatores que determinaram a configuração de um ambiente literário: a estrutura social, os valores ideológicos e as técnicas de comunicação. O ambiente tornava-se propício à existência do fato literário devido à comunicação artística –autor, obra e público –que, segundo Candido, são determinantes ao desenvolvimento da literatura. Sendo a arte representação social e a obra um sistema simbólico de comunicação inter-humana, pode-se assim dizer que, há comunicação artística necessária ao desabrochar de uma literatura. Tem-se então, uma literatura realmente sergipana definida dentro da literatura brasileira e diferente das literaturas de outros estados membros da federação (Santos; Da Rosa, 2015, p. 67-68).

A fim de deslocar o foco geográfico e de reconhecer que as experiências rurais e sertanejas produzem sentidos legítimos de brasilidade, inicia-se o ciclo de escritores

interessados em contestar a imagem homogênea de nação imposto pelo eixo Sudeste do país – o polo hegemônico do Brasil até hoje. Na literatura, isso se dá em 1928, com a publicação de *A bagaceira*, do paraibano José Américo de Almeida que

surge no momento em que a República Velha, apoiada nos tradicionais setores dos proprietários de terras, entrava em crise e era assolada pelo entusiasmo corajoso mas desnortado de jovens políticos e oficiais. O livro de José Américo refletia e atacava o velho sistema da concentração latifundiária no Nordeste, que lhe aparecia como uma das vigas da miséria na região (Coutinho, 2023, p. 343).

Desse modo, o espaço literário sintetiza essa tensão entre o urbano e o rural, que apesar de suas nuances, revelam-se espaços complementares de sofrimento, conectados pela impossibilidade de estabilidade para o trabalhador, isto é, a luta pela sobrevivência se impõe como drama central da existência dos desvalidos, quer seja o espaço rural e as suas instabilidades climáticas, quer seja a cidade a exclusão social dos trabalhadores.

Para Massaud (2008), no espaço rural a interação se dá entre o homem e a natureza (o espaço que não foi modificado pelo homem), nesse sentido, o discurso direto presente na primeira página de *Os Corumbas*, evidencia essa tensão: “Se não chover agora, vamos ter seca, e da braba!” (Fontes, 2001, p. 3). Entendemos as condições climáticas como o grande opressor do sertanejo, deixando como única opção de sobrevivência a fuga. Esse mesmo narrador, mas adiante constrói um espaço de esperança, ao enumerar as transformações espaciais decorrentes da chuva:

Parece que o verde estava escondido à flor do chão, esperando o momento de apontar. Pois, só assim se pode explicar a extraordinária rapidez com que se alastrou por toda a parte. As velhas árvores, os arbustos raquíticos das caatingas, tabuleiros agrestes, as vastas soltas, sem cerca e sem limite, tudo, como que por encanto, se vestira de verde (Fontes, 2001, p. 3).

Na perspectiva de Brandão e Oliveira (2001), os cenários criados pelo narrador, sobretudo nos romances de 30, tem como função o estabelecimento – em menor escala – dos aspectos históricos e sociais de sua gente, nos quais é possível notar a “relação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 79). Ainda conforme os estudiosos, os elementos espaciais são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, afinal é justamente na primeira parte que se conhecem o casal Josefa e Geraldo, progenitores da família Corumba, jovens e felizes. Porém, essa felicidade e esperança, dura pouco tempo, pois o narrador inicia o capítulo seguinte com a seguinte afirmação:

Tão violenta foi a seca de 1905, que o capim cresceu e secou no leito estorricado dos ribeiros. Assolou tudo, matou tudo!
João Piancó, doente, não pôde salvar as reduzidas criações. E morreu de desgosto.
Geraldo, a esse tempo, tinha já três filhos. Lutou contra a miséria o quanto pôde.
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.
 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 onda não se morresse de fome (Fontes, 2001, p. 8).
 Foram andando, foram andando...
 O Engenho Ribeira, no município da Capela, estava acolhendo retirantes. Pediram pouso e ali ficaram (Fontes, 2001, p. 9).

Esse trecho da obra muito se assemelha a outras narrativas já emblemáticas do Romance de 30, como *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz e *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos. Na visão de Luís Bueno (2006, p. 85), a tensão entre o campo e a cidade figura como tema central das obras da “2ª geração do modernismo”. Entretanto, narrativas construídas em torno de personagens oriundos do meio urbano que retornam ao campo à procura da regeneração dos valores morais já era perceptível em obras dos anos 1920 – como em *Senhora de engenho* (1921), de Mário Sette; *Dentro da vida* (1922), de Ranulpho Prata; e *Os exilados* (1927), de José Maria Bello –, conforme aponta Bueno (2007, p. 144), embora, tal perspectiva é frustrada, porque

no final da década, essa ingenuidade tem a tendência de ser substituída por uma vaga sensação de que as coisas não são tão simples assim e que a mera modernização da forma de exploração da velha propriedade rural era uma solução artificial, mais uma manifestação do desejo de que a mesma estrutura social, herdeira recente da escravidão, permanecesse intocada, atualizando seus meios. Ou, dizendo de outra maneira, uma espécie de utopia da permanência, em que tudo se resolve, a justiça social se instaura, mas a estrutura de poder e de produção se mantém (Bueno, 2007, p. 144).

No decorrer do período entre os anos finais da década de 1920 e toda a década de 1930, a tensão entre os espaços rurais e urbanos se adensam, como pode ser observado nos romances *Sob o olhar malicioso dos trópicos* (1929), do sergipano Barreto Filho e *O quinze* (1930), da cearense Rachel de Queiroz; nas quais o espaço é registrado como zona de impasse histórico. De tal forma, enquanto Barreto Filho explicita a impossibilidade de conciliar modernidade técnica com estruturas arcaicas de poder, Queiroz representa no destino de Conceição – presa entre Fortaleza e o campo natal da família – a experiência de desenraizamento e esterilidade, imagem emblemática da dificuldade de síntese entre rural e urbano (Bueno, 2007, p. 146-147).

Sob esse amparo teórico, o espaço rural passa a figurar como campo de contradições insolúveis, em que a promessa de justiça social é bloqueada pela permanência das estruturas de dominação. É em *São Bernardo* (1934) que Graciliano Ramos eleva tal problemática a um nível mais incisivo: a modernização conduzida por Paulo Honório revela-se como um processo “fora do lugar”, pois se limita à importação de técnicas de produção descoladas das

relações sociais que sustentam a propriedade, além de intensificar a exploração e a desigualdade, denunciando o caráter perverso de um progresso que preserva intacta a lógica coronelista (Bueno, 2007, p. 153).

Acerca disso, cabe uma observação quanto ao coronelismo no Nordeste brasileiro: famosos por desempenhar a função do Estado – dada a distância desses ambientes rurais das grandes cidades e mesmo da capital do país à época, o Rio de Janeiro – os coronéis exerciam uma autoridade que transcendia os limites legais, muitas vezes, cobertos por uma aura quase divina, sustentada pela crença de seus seguidores. Essa visão tem fundamento, uma vez que, além de deter grandes áreas de terras, havia a capacidade de formar exércitos privados compostos por jagunços, como revela Souza (1998, apud Galvão, 2018, p. 25-26), fato crucial para a perpetuação dessa estrutura feudal que ainda resiste em regiões mais remotas do país, sobretudo no Norte e Centro-Oeste.

Apesar do título ser bastante atrelado à patente militar, nada há de legítimo no rótulo utilizado pelos por esses donos de terra e chefes de jagunços. Nas aspas de Galvão (2018, p. 25-26), “a imagem do coronel se fortalecia proporcionalmente à quantidade de homens que comandava em verdadeiros exércitos pelo sertão nordestino”, tal sistema de dominação social deve ser visto como um fenômeno que ultrapassa o âmbito da política formal marcado pela desigualdade, pela concentração fundiária e pela ausência do Estado. Aspectos presentes no seguinte trecho de *Os Corumbas*

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.

Eles consideravam uma verdadeira calamidade – e a cada momento o repetiam – o fato de a Providência lhes haver enchido a casa de mulheres. Porque estas, em verdade, pouco poderiam ajudá-los na rude labuta do campo.

Contudo, nunca desanimaram um só instante. Sempre jogados à luta, com uma vontade firme de vencer.

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.

Se os filhos assim procediam, os pais não tinham um minuto de descanso. Geraldo correrava do primeiro ao último dia do verão; e durante o inverno não largava a enxada, ora limpando os canaviais da patroa, ora plantando para si quatro ou cinco tarefas de caiana. Josefa, da madrugada à boca da noite, não parava. Cosia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava a cana de empreitada.

Mas o pior de tudo era que, ao cabo de tanto esforço, de tanta energia despendida, só conseguiam reunir umas migalhas, que as despesas ordinárias consumiam (Fontes, 2001, p. 9).

A família de sertanejos evidencia a dinâmica social defendida por André Luís Machado Galvão, embora a figura do coronel não seja algo descrito pelo narrador, sua presença é constante no meio rural, seja pela exploração do trabalho do homem do campo – inclusive das crianças e mulheres –, seja pela ausência de políticas públicas capazes de garantir melhores condições de vida, evidenciando o distanciamento do Poder Público perante à população rural. Assim, essa situação põe luz sobre a vida difícil a que o sertanejo está condicionado, estando ele subjugado à lógica dos grandes latifúndios do sistema capitalista.

É por intermédio de um tom próximo ao documental que o narrador reforça um dos principais aspectos das narrativas do romance de 30: o caráter de denúncia social, transformando a literatura também em instrumento de reflexão crítica sobre as estruturas de poder, que além do coronelismo, reflete o patriarcado, afinal ambos andam de mãos dadas.

Tal hipótese encontra materialidade no trecho: “Eles consideravam uma verdadeira calamidade – e a cada momento o repetiam – o fato de a Providência lhes haver enchido a casa de mulheres” em que o nascimento de filhas mulheres é desvalorizada, sobretudo, pelo o chefe da família – apesar de ser uma posição mais simbólica que efetiva, a última palavra quem proclama é a Sá Josefa, não o contrário –, porque as consideram inaptas para o trabalho braçal a que os desvalidos estão destinados.

A dinâmica das relações sociais nesse ambiente rural, para Silva (2005, p. 59-60), demonstra que os personagens “se conheciam e dominavam todo o processo de sua produção” ao mesmo tempo que serviam a um proprietário (a patroa), preservam a autonomia para laborar em benefício próprio. Logo, “O significante campo e seus múltiplos significados, costumam ser associados a formas de vida social consideradas naturais, plenas de paz, simplicidade, inocência, com predominância da vida organizada de pequenos portadores da tradição e cultura” (Silva, 2005, p. 60).

Outro ponto relevante para essa consideração é o momento em que o narrador enumera algumas das atividades realizadas por Sá Josefa: “Josefa, da madrugada à boca da noite, não parava. Cosia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava a cana de empreitada”, mostrando o acúmulo de funções da mulher, algo que ainda perdura nos tempos hodiernos. O espaço literário, nesse caso, torna-se um elemento constitutivo das experiências dessas personagens, da mesma forma, são espaços de dominação e resiliência, que restringem as possibilidades de vida da família e que também a centralidade da terra como eixo das relações de poder.

Dessa maneira, o campo se mostra atravessado por contradições históricas que não podem ser resolvidas pela simples adoção de novas técnicas, uma vez que o Nordeste é um

lugar marcado por temporalidades próprias, nas quais o ritmo natural e a cultura popular se entrelaçam, mas que permanecem vulneráveis às condições climáticas e à lógica produtiva. Silva (2005, p. 61-62), ao analisar os rituais ligados ao calendário religioso e agrícola no Nordeste, como as festas de São José e a expectativa das chuvas em março presentes em Os Corumbas corrobora a ideia – igualmente defendida por Alves (2016) – de que o espaço rural é contraditório: simultaneamente idealizado, condenado à miséria e inscrito nas engrenagens de um capitalismo exógeno.

O espaço rural, aparece, sobretudo, como instância dialética em que se condensam as disparidades da modernização, revelando tanto a permanência das estruturas arcaicas quanto a penetração de lógicas globais do capital. A representação literária do rural, longe de ser uniforme, oscila entre idealização, denúncia e impasse, constituindo-se como um dos eixos fundamentais para compreender a formação do romance brasileiro do período e, mais amplamente, a própria experiência histórica do país.

2.2 Uma espacialidade da festividade

Pensando nas categorias de cronotopo estabelecidas por Bakhtin (2018), a narrativa de Fontes (2001) insere-se naquilo que o teórico russo entende como cronotopo idílico, o qual estabelece a fusão entre a vida humana e a natureza, configurando-se como uma categoria privilegiada para a representação do mundo agrário. O espaço rural, defendido por Haiduke (2008), nesse contexto, diz respeito a uma estrutura de sentido em que os valores da vida comunitária, da família e do trabalho cotidiano se concretizam, não à toa, o romance regionalista recupera e reconfigura essa matriz idílica, agora sob os tentáculos opressores do capitalismo, colocando em cena personagens como camponeses, artesãos e professores rurais, figuras que condensam a integração entre espaço natural e vida social.

Ao afirmar que “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo” (1976, p. 64), Osman Lins ressalta o propósito do cronotopo idílico para o espaço rural que é o de conferir forma ao enredo, orientando não só o ritmo da narrativa como também a identidade dos sujeitos representados, de tal modo, os acontecimentos narrativos só adquirem corpo e significado quando inscritos em um tempo concreto e em um espaço vivido — no caso, o campo, com suas práticas laborais e seu ciclo natural, de acordo com Bakhtin (2018, p. 226).

Observamos isso, por exemplo, no momento em que o narrador descreve de maneira mais minuciosa a comemoração do dia de São José, que segundo as crenças nordestinas, é o santo responsável pelas chuvas, pelas colheitas e pela proteção das plantações. A data mobiliza a memória coletiva e articula o calendário religioso ao calendário agrícola:

Dezenove de março. Dia de S. José.

A casa de João Píancó amanheceu engalanada, pronta para o grande festejo. A sala principal resplandecia, muito branca, pintada de novo a tabatinga. Pelas paredes e janelas, ramos verdes de camarão, bandeirinhas de papel, fitas vermelhas. No fundo, num nicho azul, recamado de flores, repousava a imagem do santo.

No terreiro em frente, limpo e areado, um arco triunfal, trançado das palmas verdes do imburi, marcava o ponto de partida do cortejo.

Cedo ainda, de todos os lados começaram a chegar os convidados. Vinham palheiros, folientes. João Píancó recebia-os do lado de fora, oferecendo vinho branco às mulheres e obrigando homens a beberem um gole da pindaíba.

Justamente pelas onze da manhã foi que chegou Geraldo, cavalgando um ruço magro e perereca. Era moreno-claro, de estatura mediana, corpo delgado e ágil. Estava sem casaco, no largo cinturão de couro com vistosas fivelas de metal. À cabeça, um largo chapéu de palha de carnaúba, circulado por uma fita escarlate, quebrado atrás e empinado na frente, emprestava-lhe um ar pimpão e alegre.

[...]

– Chega, pessoal! O almoço está botado!

Os convivas receberam essa notícia em algazarra, e logo, sem a menor cerimônia, se lançaram para a sala do fundo, na disputa dos lugares. Sobre largas esteiras de piri servia-se a refeição. Uns, sentados, outros, de cócoras, comiam e palravam a um tempo só. Alguns mais folguentos, excediam-se nas bebidas (Fontes, 2001, p. 5).

O tempo vivido ilustrado pela festividade se mistura com a própria organização social e cultural da comunidade. A casa de João Píancó, ornamentada com tabatinga, flores e bandeirinhas, torna-se lugar de encontro e partilha, em que a solenidade religiosa e o convívio profano se interpenetram e traduzem justamente esse tempo extraordinário que rompe com a rotina agrícola e se converte em rito de partilha. O terreiro, preparado para o cortejo, assume função de praça comunitária, lugar de circulação e de sociabilidade, reafirmando o elo entre indivíduo e coletividade.

Na visão de Roberto DaMatta (1997), “o contraste mais abrangente talvez seja o que pode ser estabelecido entre as rotinas diárias e as situações extraordinárias, anômalas ou fora do comum, mas socialmente programadas e inventadas pela própria sociedade” (p. 25), Amando Fontes, então, dá sentido ao evento por meio da oposição entre o tempo ordinário (trabalho) e o tempo extraordinário (festividades, momento de suspensão e celebração) e constrói uma memória coletiva que organiza a experiência social. Logo, o espaço também se transforma de acordo com a temporalidade socialmente instituída, o qual cria, na visão de Silva (2005, p. 60), estereótipos dicotômicos que atribuem valorações negativas ao espaço rural: “lugar do atraso, da ignorância, da rotina”.

Essa mesma sensação de felicidade é retomada mais à frente no enredo pelo narrador, quando descreve as festividades de Bom Jesus dos Navegantes, comemoração que abre as festividades de dezembro na capital sergipana.

Deu-se, primeiro, a descida do Senhor do Bom Jesus dos Navegantes, por um domingo esplêndido de sol.

Vieram, depois, as comemorações do Natal, do Ano-Bom, do dia de Reis.

Toda uma quinzena, logo que a noite vinha, o povo corria à Praça Matriz, onde havia barraca de pano, muito brancas; coretos; tabuleiros de guloseimas; e no lugar de todos os anos, o grande carrossel, com o negro do realejo e os seus cavalos de pau.

Nos quiosques, abarrotados de bugigangas e brinquedos, estavam as grandes rodas numeradas, para o sorteio dos bilhetes. [...]

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 dois tostões para uma corrida...

Meia-hora. Uma hora. A Praça ia se esvaziando pouco a pouco. Mas, até manhã cedo, ficavam perambulando por ali os jogadores habituais, mulheres públicas, noctâmbulos, e a garotada sem teto e sem família (Fontes, 2001, p. 48).

Assim como na festividade de São José, no contexto rural, a comemoração de Bom Jesus dos Navegantes ressignifica os espaços públicos e ainda desperta os sentimentos de personagens marginalizados, sobretudo na aura familiar e fraterna trazida pelas festas de final de ano. Aliás, o narrador faz questão de enfatizar a efervescente alegria das classes subalternizadas em suas descrições: “Chegou dezembro. E a cidade toda alvoroçou-se, na expectativa das suas grandes festas populares.”, entretanto, também contrapõe essa ideia à lógica capitalista do não acesso ao lazer, presente nas falas da personagem Sá Josefa: “Quem levanta de madrugada não pode perder a noite com brinquedos...” (Fontes, 2001, p. 49).

Nessa lógica, entra em foco a dialética da casa e da rua, conceituada pelo sociólogo brasileiro Roberto Damatta (1997), em que a primeira diz respeito, nas palavras do próprio teórico, a um “espaço rigidamente demarcado” e ainda “um conjunto de espaços onde uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida” (Damatta, 1997, p. 91); por outro lado, o segundo universo social corresponde a “movimento, novidade, ação” e ao mesmo tempo “o engano, a decepção e a malandragem” (Damatta, 1997, p. 90-91). Entretanto, não podemos simplesmente determinar que um é o inverso do outro, haja vista “a própria divisão da casa brasileira”, a qual permite espaços de ambiguidade como as janelas que permitem a visão dos movimentos da rua – espécie de intermitência entre o público e o privado, como a sala de visitas, o qual embora esteja dentro da intimidade do lar, ainda é acessado pelas visitas, pessoas que não compõem o núcleo familiar (Damatta, 1997, p. 92).

Em determinadas situações a fronteira entre esses espaços são borrados, como no caso das procissões, interpretadas, por Damatta (1997, p. 104) como uma “trajetória familiar”, responsável por ungar “ruas e vielas dos bairros residenciais ou periféricos das cidades”

esquivando-se dos espaços profanos, isto é, os lugares com princípios contrários à fé, como as ruas dominadas pela prostituição, por exemplo. Entretanto, na obra de Fontes (2001), a procissão fica restrita à área central da cidade, os espaços da elite aracajuana.

Quem melhor analisa a Festa de Bom Jesus dos Navegantes é Magno Santos (2012), o qual adentra os meandros socioespaciais da manifestação religiosa, como por exemplo os espaços onde a procissão começava e onde se findava

A disposição temporal da festa dos Navegantes fazia com que se utilizasse de dois cenários distintos. O primeiro refere-se ao da abertura e do encerramento, com a Estrada Nova e a Colina do Santo Antônio. O segundo era o núcleo da nova cidade, com o parque Teófilo Dantas, a Ponte do Imperador e a Rua da Aurora. A disposição espacial da solenidade consolidou a duas diferentes representações: a primeira, voltada para o aspecto tradicional, enquanto a segunda, para a modernidade (Santos, 2012, p. 193).

A partir das considerações de Fernando Porto (2011), Magno Santos (2012, p. 193-194) entende a manifestação como um elo entre o presente em constante progresso da recém nascida capital sergipana, com seu tabuleiro de xadrez, e o saudosismo do povoado Santo Antônio – local onde se iniciou o povoamento da cidade – superando, momentaneamente, a dicotomia cidade/campo; passado/presente.

Entretanto, a Rua da Aurora – hoje Rua da Frente – era onde os fieis assistiam, às margens do Rio Sergipe, à procissão das embarcações e, uma vez terminado cortejo fluvial, os cristãos e a população buscavam diversão na Praça Matriz e o Parque Teófilo Dantas, comumente conhecida como a Praça da Catedral (2012, p. 195).

Ainda segundo Magno Santos (2012, p. 195) durante os festejos de final de ano – iniciados em dezembro e encerrados em janeiro com a Festa de Reis – no Parque, os grupos sociais, apesar de circular no mesmo espaço, transitavam em tempos e modos diferentes, ressaltando a separação social por meio dos rituais e dos horários de participação. Logo, o espaço público transformava-se em um campo de negociações entre visibilidade e exclusão, no qual cada grupo afirmava sua identidade e seus valores em momentos próprios da festa.

Convém enfatizar que o Estado e a Igreja atuavam de forma conjunta para disciplinar as manifestações consideradas excessivas, buscando enquadrar o caráter espontâneo e devocional das práticas populares nos moldes da moralidade e da ordem pública. A festa, nesse contexto, tornava-se um instrumento de controle social — uma vitrine da modernidade sergipana, mas também um campo de resistência simbólica das tradições que insistiam em permanecer (Santos, 2012, p. 196-197).

Sob essa perspectiva, Luiz Felipe Ferreira (2013) compreende os festejos como um campo de disputas simbólicas, onde o espaço, a memória e o poder se entrelaçam na

construção de significados e na definição de quem tem o direito de celebrar e de ser visto celebrando. Desse modo, o ato de festejar passa a de definir o que é considerado festivo e de quem é o território em que a festa se realiza. Paradas, desfiles e procissões não são meras expressões culturais, são antes instrumentos simbólicos de ocupação e de reivindicação do espaço urbano. A festa, então, marca e resignifica o território, transformando o lugar físico em lugar simbólico, em palco de identidades e poderes em conflito.

Espaços públicos se definem, deste modo, como locais de luta. Ou seja, é a própria existência da disputa pelo poder que define um espaço como público. A batalha pelo espaço demanda, deste modo, uma ação constante. Estar “fora” desta batalha não significa deixar de participar dela. Determinar quem é incluído ou excluído do espaço são ações tomadas constantemente pelos diversos atores que lutam pela definição do espaço público/privado (Ferreira, 2013, p. 8).

Essa noção de espaço público, inclusive, deriva do embate e mesmo da definição do que é legítimo ou não dentro do território comum. A memória, portanto, apresenta-se como principal fator desse processo, tendo em vista, conforme Burke (2000 apud Ferreira, 2013, p. 10), que uma comunidade escolhe lembrar (ou apagar) determinados elementos festivos, além de impor o modo como se organiza e se ocupa o território da festa, revelando, implicitamente, as estratégias de poder e de dominação simbólica.

Tais concepções de mundo – de um lado, a elite, que pretendia transformar o evento em expressão de elegância e civilidade; de outro, o povo, que via na celebração um espaço de devoção, promessa e festa coletiva – revela um microcosmo das hierarquias e tensões próprias de uma sociedade em processo de modernização e urbanização, um cenário festivo que antes de celebrar o sagrado, encena as disputas de poder e de pertencimento social.

Pensando os aspectos formais de um texto literário, esse momento reforça o compromisso de sua época de trazer à baila os dilemas sociais da região Nordeste, território de muitos desafios para a modernização do Brasil. Vale lembrar que essa região foi o berço de uma rica produção que durante séculos aqueceu a economia colonial e imperial, mas que durante os primeiros anos da república tinha sido vista como uma região atrasada, em que a pobreza imperava. Em contrapartida, começou-se a produção do discurso estereotipado de “região atrasada” a partir da chegada dos estrangeiros europeus. Essa visão distorcida do Nordeste ficou mais visível com a valorização da política café com leite.

III – DOS ESPAÇOS FECHADOS: AS RELAÇÕES ESPAÇO-PERSONAGEM

Fotografia 3 – Companhia União Mercantil, nova seção de tecelagem



Fonte: Acervo fotográfico do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Pasta 07, col. Postais de Maceió. Postal nº 177. Autor desconhecido, [197?].

O texto literário é espacial porque os signos que o constroem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção. Aqui o elemento contrapositivo não é mais o tempo, mas o aspecto cognitivo, de codificação intelectual, usualmente tido como prioritário na definição do discurso verbal em registros não literários (Brandão, 2013, p. 64).

Nesta seção, com base em Candido (2014) e Brait (1985), procuramos entender de que maneira a personagem interage com o espaço. Dialogando ainda com Yi-Fu Tuan (2013), Fonsêca (2022) e as concepções bakhtinianas de cronotopo, busca-se demonstrar que o espaço literário, ao mesmo tempo em que dá forma à experiência narrativa, também traduz modos de habitar, de sofrer e de resistir. A partir de uma leitura crítica de obras como *O Quinze*, *Vidas Secas* e *Os Corumbas*, enfatiza-se a relevância da oposição campo-cidade como representação de geografias excludentes, que imprimem às personagens marcas de submissão e deslocamento. A investigação pretende, portanto, ressaltar o espaço como categoria central para compreender as tensões sociais, espaciais e as subjetividades presentes no romance de Amando Fontes.

3.1. Espaço e subjetividade: a construção das personagens

Antes de vigorar qualquer ideia acerca da subjetividade das personagens, é necessário entendermos a relação que o espaço cria com relação às personagens. Tomando como máxima a afirmação de Candido (2014) o personagem é um ser fictício, isto é, construído a partir de convenções estéticas ligadas à estrutura do romance e que torna-se verossímil, quando coerente ao sistema narrativo, no qual o espaço e a ação atuam como elementos essenciais à sua construção.

Ainda nesse ponto, Beth Brait (1985) defende que tal elemento da narrativa só é construído por via da tessitura entre o personagem e os lugares, objetos e demais figuras da trama, assim o espaço tanto pode moldar como também é capaz de revelar a interioridade dos seres ficcionais. A título de exemplo, em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, as personagens que povoam o espaço urbano, embora com pouca ou quase nenhuma profundidade psicológica, cumpre a função de caracterizar o núcleo social em sua totalidade – a Rita Baiana é a visão que o estrangeiro tem da mulher brasileira até os dias de hoje –; por outro lado, o espaço rural, apresentado em obras como *O Quinze* e *Menino de Engenho*, condensam a experiência da coletividade perante a hostilidade da natureza.

Sob essa lógica, a crítica contemporânea entende o espaço literário como organismo vivo, que amadurece, entra em ruína e condiciona os destinos humanos. Conforme Joseana Souza Fonsêca (2022), tanto o campo quanto a cidade partilham da mesma condição, pois refletem suas crises existenciais. A inclemência do sol no espaço rural torna-se metáfora para a fragilidade da vida humana, forçando o deslocamento às personagens, os quais nesse momento metamorfoseiam-se em migrantes, cuja identidade é redefinida no trajeto entre o campo e a cidade. Já as transformações sociais do capitalismo, presente no espaço urbano, diluem a individualidade e converte a pessoa em ser alienado, desumanizando, ou melhor, em massa, rebanho.

A simbiose entre o espaço e a personagem, pensando os vínculos afetivos entre homem e lugar, à luz da noção de topofilia de Yi-Fu Tuan (2013), revela como diferentes percepções quanto a um mesmo espaço determinam destinos narrativos díspares, bem como uma casa, uma cidade ou um pequeno lote de terras no campo são capazes de concentrar memórias, afetos e resistências próprias da composição da personagem. Logo, ler a oposição rural/urbano como mero contraste geográfico são insuficientes para qualquer análise séria,

como bem nos lembra Haiduke (2008), o cronotopo do *caminho* e o cronotopo *idílico* organizam a narrativa à medida em que expõem o dilema da modernidade: a procura do sujeito pela identidade.

Partindo dessa ideia, em *O Quinze*, a trajetória dos retirantes além de ser um deslocamento físico, é uma transformação existencial marcada pela perda de vínculos afetivos e pela ruptura da *topofilia*, conceito de Yi-Fu Tuan (2013), que associa o espaço ao sentimento de pertença. Tal experiência reflete um outro conceito do geógrafo sino-americano, a *topofobia*, uma vez que o sertão espelha a precariedade da vida e a impotência humana diante das forças da natureza. Dessa maneira, a construção espacial, seja ela na realidade ou na literatura, assim como observam Ewald, Gonçalves e Bravo (2008, p. 757), é um processo marcado pela interação constante entre subjetividade e experiência, cuja interpretação se vale da produção de sentidos articulada em diferentes linguagens de criação humana.

Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, o ciclo da seca, assim como a ausência de horizontes para além daquela terra árida é impressa na subjetividade das personagens pairam entre a luta pela subsistência e a alienação diante de um mundo que lhes nega dignidade reforça a noção de que o espaço e as personagens partilham a mesma natureza, como bem lembra Fonsêca (2022, p. 85):

as figuras humanas são constituídas por identidades de incertezas e de sofrimentos, a ambientação do espaço parece ser contaminada pela subjetividade das personagens humanas, pelo “estado de espírito” das personagens, isso porque o sentimento de repulsão ou atração afetiva do ser humano com um dado lugar é algo intrínseco a ambas as categorias.

Nesse quadro, insere-se a máxima de Milton Santos (2008), quando este defende a indissociabilidade entre espaço, tempo e mundo, visto que todo cenário é atualizado pelas ações humanas. De tal modo, a paisagem árida e repetitiva do sertão não apenas circunscreve a vida de Fabiano e sua família, mas se confunde com sua própria interioridade.

Por outro lado, em *Os Corumbas*, embora o Agreste seja opressor, há uma noção e controle dos personagens com relação à produção laboral, algo que é frustrado pela cidade, onde não há essa possibilidade, e assim Amando Fontes introduz a tensão espacial ocasionada pelo choque dessas realidades. Diferentemente do que havia sido idealizado pela matriarca, Sá Josefa, o espaço urbano não se apresenta como promessa de emancipação, mas sim como cenário de exploração e alienação, logo, o proletariado, a fábrica, a moradia precária e a marginalização social compõem um quadro em que os sujeitos se dissolvem na massa,

confirmando o que Candido (2014) observa sobre a coerência estética das personagens como seres fictícios que adquirem vitalidade apenas no entrelaçamento com o meio que os circunscreve.

À noite e aos domingos ainda mais recrudescia o seu azedume, quando ele, recolhendo-se fatigado do serviço, deixava-se ficar estendido numa preguiçosa, junto à mesa da sala de jantar, e ouvia, a contragosto, o grosseiro rumor que vinha da estalagem numa exalação forte de animais cansados. Não podia chegar à janela sem receber no rosto aquele bafo, quente e sensual, que o embebedava com o seu *fartum* de bestas no coito (Azevedo, 2018, p. 19).

Assim como em *O cortiço*, o espaço urbano de *Os Corumbas* assume feição coletiva, na qual o indivíduo perde a centralidade e passa a ser representado como parte de um organismo social mais amplo

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 surgiram centenas de operários a correr. Meninos, homens, mulheres. Uns ganhavam o largo portão da frente; outros, se lançavam para o 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 (Fontes, 2001, p. 105).

Nesses casos, o indivíduo é tragado pelo espaço, o qual atua como organismo maior, e mitiga qualquer autonomia desses seres. Isso se torna possível, por intermédio da animalização que reduz a experiência humana a uma resposta animal coletiva: enquanto no primeiro trecho o sujeito que observa (Miranda) é sufocado pela coletividade do cortiço, descrita como “bestas no coito”, numa fusão entre animalidade e sexualidade, enfatizando o corpo, o cheiro, o instinto que dissolve a racionalidade; no segundo, o foco narrativo elimina a individualidade – meninos, homens, mulheres – e atribui características de seres irracionais, isto é uma massa indistinta (rebanho) que corre em direção ao descanso. Assim, a comparação direta dos operários a “reses famintas” coloca-os no registro da fome e do instinto, reduzindo a experiência humana a uma resposta animal coletiva.

No que concerne à natureza da voz narrativa, observa-se um narrador externo à diegese, que não participa diretamente da ação (onisciente), mas que detém amplo domínio sobre os acontecimentos e sobre a interioridade das personagens. Para Gérard Genette (1989), essa apreensão da totalidade é entendida como própria do regime de *focalização zero*.

Essas metáforas e qualificações valorativas funcionam como dispositivos de leitura que explicitam a violência estrutural do espaço social. Isso se deve, sobretudo, à amplitude cognitiva do narrador, que — conforme Candido (1989) — sabe mais, porque precisa

evidenciar aquilo que as personagens não conseguem perceber: as determinações sociais que as atravessam.

Em ambos os trechos notamos a centralidade do espaço: enquanto a fábrica é descrita como organismo industrial, sendo o apito o seu ordenador do tempo e do movimento dos operários, tal qual peças de uma engrenagem; o cortiço, por sua vez, é um espaço de promiscuidade, calor e exalações corporais, de modo que o ambiente não apenas condiciona, mas também invade o personagem que observa, anulando sua individualidade diante da massa. A relação entre personagem e espaço é, portanto, incontornável para a compreensão da ficção, seja pelas técnicas de caracterização empregadas pelo autor, seja pelas visões de mundo, pelos modos de habitar e também pelos significados sociais, responsáveis por transcender os limites da ficção.

Essa leitura, em que o espaço segue uma lógica de funcionalidade, ainda é incapaz de aproximá-lo da vida, algo que remete a um lugar destituído de sentido existencial e de sociabilidade, segundo Ewald; Gonçalves; Bravo (2008). Sabemos, porém, que na prática cotidiana, manifesta-se sobretudo como espaço social, configurado pelas interações, pelas trocas de afetos e pela linguagem, justamente onde a subjetividade e inscreve e resiste ao cálculo racional

Ora, a percepção do corpo próprio e a percepção externa, acabamos de vê-lo, oferecem-nos o exemplo de uma consciência não-tética, quer dizer, de uma consciência que não possui a plena determinação de seus objetos, a de uma lógica vivida que não dá conta de si mesma, e a de uma significação imanente que não é para si clara e se conhece apenas pela experiência de certos signos naturais (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

A concepção de Merleau-Ponty – entendida como uma forma de apreensão que não se constitui pela plena determinação dos objetos, mas por uma lógica vivida e imanente – oferece uma chave interpretativa fecunda para repensar a noção de espaço, entendido pelo filósofo francês como instância de significação encarnada, configurada nas interações, nos afetos e na linguagem, ou seja, como experiência sempre situada e resistente ao esvaziamento racionalista. Assim, é possível afirmar que o sentido não se encontra previamente dado; emerge de uma rede de relações e vivências que, ao mesmo tempo, revelam e constituem a subjetividade.

Voltando ao conceito de personagem, entende-se ainda que a subjetividade da personagem se constrói em diálogo direto com o espaço que a circunda, inclusive elementos aparentemente fragmentários (uma rua, um quarto, um objeto esquecido), uma vez que adquirem densidade simbólica ao serem organizados no contexto narrativo, unificando espaço e conferindo às personagens densidade psicológica e social. As autoras como Brait (1985) e

Fonsêca (2022) ressaltam esse entendimento ao observar que o espaço pode se personificar, tornando-se um organismo vivo que amadurece, se degrada ou resiste juntamente às personagens. Ademais, Fonsêca (2022), com base nas reflexões de Bachelard e Tuan, entende que a relação afetiva entre indivíduo e lugar (topofilia) é a base para a constituição da subjetividade, isso significa que o espaço é mediador das subjetividades das figuras ficcionais, expressando suas angústias, desejos, estados de espírito etc.

Em vista disso, entendemos que se o espaço é moldado pelas ações e percepções humanas, também é ele que molda a subjetividade, oferecendo possibilidades ou limites para sua expressão. Tal vínculo se intensifica na literatura, porque o espaço narrativo simultaneamente condensa as tensões da experiência social e as transforma em matéria estética, sendo, então, nítida a relação de reciprocidade estabelecida entre espaço, seres humanos e subjetividades.

No primeiro romance de Amando Fontes o espaço e a ambientação possuem um papel fundamental para a narrativa, sobretudo na primeira parte, em que três dos quatro capítulos iniciam-se com descrições espaciais. Já no quarto capítulo, a ideia de mudança do campo para a cidade é o que ocupa os parágrafos de abertura:

Foi Josefa quem aventou a ideia de se mudarem para o Aracaju.

E enumerar as suas razões:

“Na Capital, havia emprego decente para as duas meninas mais velhas. Era nas Fábricas 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 a professora...”

Geraldo ouviu-a em silêncio. Em verdade, sentia-se já bastante velho para mudar de vida e de lugar. Hesitou por muito tempo. E só se decidiu, afinal, pelo muito amor que tinha aos seus, pelo desejo de vê-los com mais conforto e mais felizes.

Mas, antes de assentarem em definitivo a partida, Josefa julgou prudente escrever a mestre Almerindo, um seu irmão que servia como foguista numa das fábricas da cidade. Pediu-lhe informações detalhadas sobre tudo, terminando por solicitar que lhes dissesse, com franqueza, o seu pensar a respeito.

Não tardo que chegasse a resposta. Mestre Almerindo era um homem rude e prático, que via tudo em seus lugares. Entre outras passagens, escreveu:

“Aconselhar, não aconselho, que as coisas por cá também não andam 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, isto até um menino sabe que é.

Se resolverem vir, o trabalho para as duas mais velhas está garantido, que isso eu mesmo posso arranjar.” (Fontes, 2001, p. 10).

Sá Josefa projeta na cidade de Aracaju a possibilidade ascensão social, a capital sergipana nesse momento torna-se o espaço de desejo, enquanto o campo, por sua vez, ganha carga negativa, de incerteza “vida sem futuro aí do mato” e ainda enfatiza uma noção de machismo “principalmente quando a gente tem a casa cheia de filhas moças”, na fala do

irmão de Josefa, a preocupação recai sobre a exploração da mulher, quer seja na fábrica têxtil, quer seja no casamento, isto é, a noção de utilidade social presente no capitalismo.

Já no momento em que Almerindo utiliza a expressão “isto até um menino sabe, há uma manutenção desse discurso sexista, em que o menino – voz masculina em formação dentro desse sistema – perpetua a cultura de disparidade de gêneros, na qual o destino das mulheres é determinado e naturalizado pelos homens. Essa ideia vai de encontro às noções de gênero apresentadas por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, quando ela, a partir de uma reinterpretação da máxima da filósofa Simone de Beauvoir – não nasce-se mulher, torna-se mulher –, defende que a experiência feminina não é apenas a de “uma essência universal oprimida”, mas de um corpo inscrito em práticas culturais e discursivas específicas que definem sua posição subordinada (2018, p. 20).

Nesse sentido, a filósofa ainda aponta o fato de que as estruturas de poder produzem e naturalizam o gênero, sobretudo o masculino, como um eixo de dominação. A fala ingênua de Mestre Almerindo, constitui, por via do discurso, sua posição de privilégio com relação ao sexo feminino, por isso, o gênero é um elemento central para entender as interações espaciais.

No capítulo seguinte, o narrador faz um corte temporal, mostrando já o cotidiano da vida na capital sergipana, antagonizando com as idealizações da matriarca da família:

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.
E toda noite assim chovera, sem parar.
Na Rua da Estrada Nova, meio em declive, formara-se um pequeno riacho, por onde as águas desciam mansamente, levando a areia e as sujeiras que encontravam.
Àquela hora, ainda reinava o mais completo silêncio em casa de Geraldo.
Sá Josefa (era assim que a tratava todo o bairro), posto já estivesse acordada, deixara-se ficar sobre as tábuas duras da cama, toda encolhida de frio, debaixo da sua desbotada coberta de retalhos.
O sudoeste soprou mais forte, açoitando a chuva por entre as frestas do telhado. Então, a mulher abriu os olhos, distendeu os braços e as pernas, e murmurou, num bocejo:
— Santo Deus! Ainda chove! Como não devem estar essas ruas? ...
Permaneceu ainda uns momentos estirada sobre a enxerga. De repente, lembrando-se das mil ocupações que a esperavam, levantou-se às carreiras, falando consigo mesma:
— Virgem Maria! É de hoje que o relógio deu quatro horas! ... Deixe-me fazer o café, para acordar o pessoal (Fontes, 2001, p. 13).

De início o tempo é descrito com precisão pelo narrador “quatro horas acabavam de soar, lentamente, no grande relógio da Sergipana”, elemento tão importante quanto o espaço nesse romance, tendo em vista a sua função disciplinadora em que o cotidiano é regulado pelo relógio, que, por sua vez, disciplina o corpo e a rotina dos trabalhadores. Outro ponto interessante nesse trecho é o clima, clara oposição à incidência da seca no ambiente rural, a

chuva e o frio, aliás, atravessam a experiência subjetiva de Sá Josefa, visto que a A chuva persistente também reforça o caráter opressivo do cronotopo, funcionando como metáfora da condição social.

O cronotopo do cotidiano se evidencia no despertar de Sá Josefa: o anúncio da hora, a constatação do mau tempo, a lembrança das “mil ocupações que a esperavam” e a decisão prática de levantar-se para “fazer o café”. Em termos bakhtinianos, esse é o cronotopo que estrutura a narrativa realista, no qual o tempo do dia a dia se funde ao espaço concreto da casa e da cidade, revelando a dimensão histórica e social da existência. A vida das personagens não é heroica e grandiosa, mas marcada pela repetição, pela rotina e pela sobrevivência. Diferentemente do cronotopo idílico, o cronotopo urbano dá forma à narrativa: o tempo cronológico (o relógio, a madrugada) e o espaço degradado (a chuva, a casa precária) se articulam de modo a refletir e condicionar a subjetividade das personagens.

O desconforto mencionado anteriormente é efeito da precariedade da casa habitada pela família de sertanejos descrita pelo narrador da seguinte maneira:

Apanhou do chão a caixa de fósforos e acendeu o pavio de algodão do alcoviteiro. Uma luz mortiça espalhou-se pelo quarto mobiliado apenas pela cama de pinho sem verniz, uma cadeira de peroba mal lavrada, e, a um canto, o baú de folha de flandres, pintado de verde, com umas florzinhas amarelas. [...]
Em seguida, atravessou o corredor apertado, a sala de jantar (onde, numa cama de ferro estreitíssima, dormiam as duas filhas menores), e entrou no apertado cubículo a que chamavam a “cozinha”.
Três grandes pedras brutas serviam-lhe de fogão. Pôs alguns cavacos entre elas. Feito o fogo, colocou em cima a velha chaleira que usavam desde o Engenho, e onde iria ferver a água para o café.
Encaminhou-se para o quarto que ficava entre o seu e a sala de jantar.
Nalgumas tábuas, estendidas sobre quatro caixões de querosene, dormia Albertina, a segunda filha do casal, morena clara, olhos negos e vivos, um grande corpo bem-feito e transbordante de saúde.
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, baixas e grossa. Tão gorda, que as irmãs lhe chamavam a Bolo-Fofo, apelido que sempre a deixava exasperada (Fontes, 2001, p. 14-15).

Na visão de Osman Lins (1976) a ambientação cumpre a função de implementar densidade simbólica e estrutural à narrativa, logo, a precariedade do ambiente doméstico dialoga com a miséria social, tornando o espaço – o quarto pobremente mobiliado, o corredor estreito, a cozinha improvisada com pedras brutas como fogão – um prolongamento da condição humana. Da mesma forma, a materialidade dos objetos – a cama sem verniz, o baú de flandres, a chaleira herdada do engenho – funciona tanto como vestígio de uma história de declínio quanto como memória e testemunho, revelando a ruína material e simbólica da família.

A compreensão do espaço em uma narrativa literária, segundo Lins (1976, p. 69) não é tarefa simples, pois os limites entre ele e a personagem se mostram difusos. A própria personagem pode ser concebida como espaço, assim como suas memórias, desejos e projeções de futuro, mesmo quando não há uma intervenção direta do narrador, toda manifestação ficcional remete à existência do espaço: as reflexões, ainda que oriundas de uma voz anônima, precisam de um cenário que as acolha e de um mundo que lhes dê sentido. Dessa forma, a análise do espaço na ficção exige certo distanciamento e um enquadramento dentro de limites arbitrários, visto que sua natureza é complexa e multifacetada. A descrição realizada pelo narrador com relação à personagem Sá Josefa, por exemplo, revela a intimidade degradada atua dessa personagem:

Antes de enfiar o vestido que jazia sobre a cadeira ao lado, a velha deixou-se ficar por uns instantes no meio do quarto, em camisa, espreguiçando-se. 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 se 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 penosos trabalhos que levava (Fontes, 2001, p. 14).

Retomando a noção de *focalização zero*, é indiscutível dissociar a construção das personagens dessa voz que se desprende da garganta de papel, uma vez que se trata de uma focalização que se aproxima de uma perspectiva socialmente situada, revelando padrões estéticos e morais internalizados e reproduzidos pelo narrador, a exemplo do juízo de valor tecido em relação à matriarca da família. Portanto, as caracterizações evidenciam um olhar que não se limita ao registro neutro, ele configura uma focalização que, embora externa, é fortemente modalizada.

No decorrer da narrativa, as descrições mostram-se fortemente eivadas por um determinismo físico e social, em que o corpo aparece como índice de posição e destino das figuras ficcionais como será o caso das filhas de Sá Josefa: Rosenda, Albertina e Caçulinha, vítimas da violência de gênero. Tal violência está presente na forma como o narrador observa essas moças, como mais a frente veremos neste estudo.

À luz da concepção de personagem elaborada por Antonio Candido (2014, p. 55), que a entende como ser fictício dotado de coerência estética dentro de um sistema narrativo, a velha Josefa ganha verossimilhança não por traços psicológicos profundos, mas pela simbiose com o espaço: o desgaste de seu corpo – sulcos no rosto, dentes esverdeados, palidez decorrente das febres – ecoa a degradação da casa, do mobiliário gasto, dos utensílios envelhecidos. Ainda sobre essa relação, podemos encontrar em simples ações (acender o alcoviteiro, preparar o café na chaleira antiga) realizadas por Josefa, signos de uma existência

moldada pela escassez e pela memória da perda. Assim, a exposição de tal situação aviltante, intermediada pelo ambiente limitado, funcional e instável delineia a identidade da protagonista – marcada pelo trabalho penoso, pela pobreza e pela luta cotidiana – pois, como já defendido por Beth Brait (1985, p. 48), a personagem é constituída pela tessitura entre sujeitos, objetos e lugares, de modo que o espaço revela as subjetividades.

Com efeito, em consonância com o corpo da personagem, o espaço doméstico cria uma espécie de metonímia da miséria em que as noções de ambientação franca (Lins, 1976), verossimilhança (Candido, 2014) e tessitura da personagem (Brait, 1985) convergem para evidenciar a construção da subjetividade em íntima simbiose com o espaço que a circunscreve.

3.2. Campo e cidade em tensão: geografias da exclusão

A dicotomia entre o interior sergipano e o espaço urbano da capital, Aracaju, é o primeiro aspecto a ser considerado na configuração do espaço narrativo construído por Amando Fontes, no romance *Os Corumbas*. O segmento inicial da narrativa apresenta a escassez de chuvas no sertão como fator determinante para o deslocamento compulsório da família sertaneja, instaurando o espaço rural como território de privação material e instabilidade climática. Já a abertura da segunda parte do romance evidencia que, embora haja mudança de cenário, as condições de vulnerabilidade persistem, indicando que a experiência de sofrimento social não se restringe ao meio rural, mas se reproduz sob outras formas no ambiente urbano. A diferença, portanto, opera menos como superação da precariedade e mais como deslocamento geográfico da mesma estrutura de carência.

Conforme discutido por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), o projeto nacionalista desenvolvido entre as décadas de 1920 e 1940, apesar de propor o reconhecimento das especificidades regionais, não se constituiu de modo neutro. O mapeamento das diferenças regionais foi mediado por uma lógica hegemônica na qual determinados centros — notadamente Rio de Janeiro, São Paulo e, em parte, Recife — funcionavam como polos irradiadores de sentido (Albuquerque Júnior, 2011, p. 54). Nessa perspectiva, o que se apresentava como “nacional” correspondia, em larga medida, à universalização de valores e práticas dessas regiões, enquanto outras áreas do território eram enquadradas como regionais, atrasadas ou exóticas. Relatos de viagem e discursos

jornalísticos contribuíram para a consolidação dessa centralidade simbólica, reforçando um imaginário que situava o Norte e o interior do país na posição de periferia cultural e histórica.

Em reação a essa assimetria de representação, consolida-se um ciclo de escritores empenhados em deslocar o eixo geográfico da narrativa nacional e em afirmar a legitimidade das experiências rurais e sertanejas como produtoras de sentidos de brasilidade. No campo literário, esse movimento encontra um marco na publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida em 1928.

Segundo Afrânio Coutinho (2023, p. 343), a obra surge em um contexto de crise da República Velha e de questionamento da estrutura latifundiária, apresentando crítica direta à concentração de terras no Nordeste, entendida como um dos fundamentos da miséria regional. A espacialização literária, nesse caso, converte-se em instrumento de problematização histórica e social.

Desse modo, o espaço literário, no romance de Fontes, sintetiza a tensão entre rural e urbano, não como polos antagônicos absolutos, mas como esferas complementares de sofrimento social. Em ambos os casos, evidencia-se a impossibilidade de estabilidade para as camadas trabalhadoras: no campo, a ameaça advém das instabilidades climáticas e da dependência direta da natureza; na cidade, manifesta-se por meio da exclusão social e da precarização das condições de vida. O drama central da existência dos desvalidos é, portanto, a luta contínua pela sobrevivência, independentemente do cenário.

Nessa perspectiva, o uso do discurso direto na abertura de *Os Corumbas* – “Se não chover agora, vamos ter seca, e da braba!” (Fontes, 2001, p. 3) – explicita a tensão constitutiva entre sujeito e meio natural. As condições climáticas figuram como força opressora central, restringindo as possibilidades de permanência e impondo a fuga como estratégia de sobrevivência. Em contraste, quando a chuva chega, o narrador constrói momentaneamente um espaço de renovação e expectativa, descrevendo a rápida transformação da paisagem: o verde que recobre o solo, a revitalização da vegetação e a recomposição visual do território (Fontes, 2001, p. 3). Tal oscilação reforça o caráter instável do espaço sertanejo, cuja alternância entre escassez e abundância condiciona decisivamente o destino das personagens.

Na cena em que o narrador descreve as consequências imediatas da seca de 1905, a paisagem devastada, marcada pela esterilidade dos ribeiros e pela morte das criações, funciona como força determinante que reorganiza destinos, dissolve vínculos com a terra e impõe o deslocamento compulsório. A morte de João Piancó, a falência dos meios de subsistência e a posterior partida da família configuram o espaço como agente de catástrofe,

convertendo o território de origem em lugar de expulsão e negatividade. O movimento errante dos retirantes — sem destino definido, guiados apenas pela expectativa de água e alimento — reforça a dimensão agônica do espaço, que passa a ser experimentado como percurso de sobrevivência e não mais como morada.

Esse enquadramento apresentado pelo narrador aproxima o romance de outras narrativas paradigmáticas do chamado Romance de 30, como *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, nas quais a seca e o deslocamento forçado estruturam a experiência social das personagens. Segundo Luís Bueno, a tensão entre campo e cidade constitui um dos eixos temáticos centrais da segunda geração modernista, operando como chave interpretativa das transformações sociais e econômicas encenadas nessas obras.

A modernização das formas de exploração rural passa a ser vista como rearranjo superficial, incapaz de alterar as bases desiguais da estrutura social herdada do período escravocrata. Desse modo, a expectativa de harmonia e justiça no interior da ordem agrária revela-se uma “utopia da permanência”, na qual se projetam melhorias aparentes sem transformação efetiva das relações de poder e produção. Nesse contexto crítico, o espaço rural, longe de representar refúgio regenerador, consolida-se como cenário de crise estrutural, coerente com a representação catastrófica e agônica que marca o ciclo do Romance de 30.

Acerca disso, cabe um parêntese quanto ao coronelismo no Nordeste brasileiro: famosos por desempenhar a função do Estado — dada a distância desses ambientes rurais das grandes cidades e mesmo da capital do país à época, o Rio de Janeiro — os coronéis exerciam uma autoridade que transcendia os limites legais, muitas vezes, cobertos por uma aura quase divina, sustentada pela crença de seus seguidores. Essa visão tem fundamento, uma vez que, além de deter grandes áreas de terras, havia a capacidade de formar exércitos privados compostos por jagunços, como revela Souza (1998, apud Galvão, 2018, p. 25-26), fato crucial para a perpetuação dessa estrutura feudal que ainda resiste em regiões mais remotas do país, sobretudo no Norte e Centro-Oeste.

Apesar do título ser bastante atrelado à patente militar, nada há de legítimo no rótulo utilizado pelos por esses donos de terra e chefes de jagunços. Nas aspas de Galvão (2018, p. 25-26), “a imagem do coronel se fortalecia proporcionalmente à quantidade de homens que comandava em verdadeiros exércitos pelo sertão nordestino”, tal sistema de dominação social deve ser visto como um fenômeno que ultrapassa o âmbito da política formal marcado pela desigualdade, pela concentração fundiária e pela ausência do Estado. Aspectos presentes no seguinte trecho de *Os Corumbas*

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.

Eles consideravam uma verdadeira calamidade – e a cada momento o repetiam – o fato de a Providência lhes haver enchido a casa de mulheres. Porque estas, em verdade, pouco poderiam ajudá-los na rude labuta do campo.

Contudo, nunca desanimaram um só instante. Sempre jogados à luta, com uma vontade firme de vencer.

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. Se os filhos assim procediam, os pais não tinham um minuto de descanso. Geraldo carrerava do primeiro ao último dia do verão; e durante o inverno não largava a enxada, ora limpando os canaviais da patroa, ora plantando para si quatro ou cinco tarefas de caiana. Josefa, da madrugada à boca da noite, não parava. Cosia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava a cana de empreitada.

Mas o pior de tudo era que, ao cabo de tanto esforço, de tanta energia despendida, só conseguiam reunir umas migalhas, que as despesas ordinárias consumiam (Fontes, 2001, p. 9).

A família de sertanejos evidencia a dinâmica social defendida por André Luís Machado Galvão, embora a figura do coronel não seja algo descrito pelo narrador, sua presença é constante no meio rural, seja pela exploração do trabalho do homem do campo – inclusive das crianças e mulheres –, seja pela ausência de políticas públicas capazes de garantir melhores condições de vida, evidenciando o distanciamento do Poder Público perante à população rural. Assim, essa situação põe luz sobre a vida difícil a que o sertanejo está condicionado, estando ele subjugado à lógica dos grandes latifúndios do sistema capitalista.

É por intermédio de um tom próximo ao documental que o narrador reforça um dos principais aspectos das narrativas do romance de 30: o caráter de denúncia social, transformando a literatura também em instrumento de reflexão crítica sobre as estruturas de poder, que além do coronelismo, reflete o patriarcado, afinal ambos andam de mãos dadas, a exemplo do trecho: “Eles consideravam uma verdadeira calamidade – e a cada momento o repetiam – o fato de a Providência lhes haver enchido a casa de mulheres” em que o nascimento de filhas mulheres é desvalorizada, sobretudo, pelo o chefe da família – apesar de ser uma posição mais simbólica que efetiva, a última palavra quem proclama é a Sá Josefa, não o contrário –, porque as consideram inaptas para o trabalho braçal a que os desvalidos estão destinados.

A dinâmica das relações sociais nesse ambiente rural, para Silva (2005, p. 59-60), demonstra que os personagens “se conheciam e dominavam todo o processo de sua produção” ao mesmo tempo que serviam a um proprietário (a patroa), preservam a autonomia para laborar em benefício próprio. Logo, “O significativo campo e seus múltiplos significados, costumam ser associados a formas de vida social consideradas naturais, plenas de paz, simplicidade, inocência, com predominância da vida organizada de pequenos portadores da tradição e cultura” (Silva, 2005, p. 60).

Outro ponto relevante para essa consideração é o momento em que o narrador enumera algumas das atividades realizadas por Sá Josefa: “Josefa, da madrugada à boca da noite, não parava. Cosia, lavava, mexia nas panelas, amanhava a terra nos roçados, cortava a cana de empreitada”, mostrando o acúmulo de funções da mulher, algo que ainda perdura nos tempos hodiernos. O espaço literário, nesse caso, torna-se um elemento constitutivo das experiências dessas personagens, da mesma forma, são espaços de dominação e resiliência, que restringem as possibilidades de vida da família e que também a centralidade da terra como eixo das relações de poder.

Dessa maneira, o campo se mostra atravessado por contradições históricas que não podem ser resolvidas pela simples adoção de novas técnicas, uma vez que o Nordeste é um lugar marcado por temporalidades próprias, nas quais o ritmo natural e a cultura popular se entrelaçam, mas que permanecem vulneráveis às condições climáticas e à lógica produtiva. Silva (2005, p. 61-62), ao analisar os rituais ligados ao calendário religioso e agrícola no Nordeste, como as festas de São José e a expectativa das chuvas em março presentes em *Os Corumbas* corrobora a ideia – igualmente defendida por Alves (2016) – de que o espaço rural é contraditório: simultaneamente idealizado, condenado à miséria e inscrito nas engrenagens de um capitalismo exógeno.

O espaço rural, aparece, sobretudo, como instância dialética em que se condensam as disparidades da modernização, revelando tanto a permanência das estruturas arcaicas quanto a penetração de lógicas globais do capital. A representação literária do rural, longe de ser uniforme, oscila entre idealização, denúncia e impasse, constituindo-se como um dos eixos fundamentais para compreender a formação do romance brasileiro do período e, mais amplamente, a própria experiência histórica do país.

Nesse sentido, espaço rural, defendido por Haiduke (2008), nesse contexto, diz respeito a uma estrutura de sentido em que os valores da vida comunitária, da família e do trabalho cotidiano se concretizam, não à toa, o romance regionalista recupera e reconfigura essa matriz idílica, agora sob os tentáculos opressores do capitalismo, colocando em cena

personagens como camponeses, artesãos e professores rurais, figuras que condensam a integração entre espaço natural e vida social. Isso não ocorre de maneira recorrente no espaço rural construído pelo narrador de Amando Fontes.

Ao afirmar que “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo” (1976, p. 64), Osman Lins ressalta o propósito do cronotopo idílico para o espaço rural que é o de conferir forma ao enredo, orientando não só o ritmo da narrativa como também a identidade dos sujeitos representados, de tal modo, os acontecimentos narrativos só adquirem corpo e significado quando inscritos em um tempo concreto e em um espaço vivido — no caso, o campo, com suas práticas laborais e seu ciclo natural, de acordo com Bakhtin (2018, p. 226).

N’*Os Corumbas*, observamos isso somente no momento em que o narrador descreve de maneira mais minuciosa a comemoração do dia de São José, que segundo as crenças nordestinas, é o santo responsável pelas chuvas, pelas colheitas e pela proteção das plantações. A data mobiliza a memória coletiva e articula o calendário religioso ao calendário agrícola:

Dezenove de março. Dia de S. José.

A casa de João Píancó amanheceu engalanada, pronta para o grande festejo. A sala principal resplandecia, muito branca, pintada de novo a tabatinga. Pelas paredes e janelas, ramos verdes de camarão, bandeirinhas de papel, fitas vermelhas. No fundo, num nicho azul, recamado de flores, repousava a imagem do santo.

No terreiro em frente, limpo e areado, um arco triunfal, trançado das palmas verdes do imburi, marcava o ponto de partida do cortejo.

Cedo ainda, de todos os lados começaram a chegar os convidados. Vinham palheiros, folientos. João Píancó recebia-os do lado de fora, oferecendo vinho branco às mulheres e obrigando homens a beberem um gole da pindaíba.

Justamente pelas onze da manhã foi que chegou Geraldo, cavalgando um ruço magro e perereca. Era moreno-claro, de estatura mediana, corpo delgado e ágil. Estava sem casaco, no largo cinturão de couro com vistosas fivelas de metal. À cabeça, um largo chapéu de palha de carnaúba, circulado por uma fita escarlate, quebrado atrás e empinado na frente, emprestava-lhe um ar pimpão e alegre.

[...]

– Chega, pessoal! O almoço está botado!

Os convivas receberam essa notícia em algazarra, e logo, sem a menor cerimônia, se lançaram para a sala do fundo, na disputa dos lugares. Sobre largas esteiras de piri servia-se a refeição. Uns, sentados, outros, de cócoras, comiam e palravam a um tempo só. Alguns mais folguetos, excediam-se nas bebidas (Fontes, 2001, p. 5).

O tempo vivido ilustrado pela festividade se mistura com a própria organização social e cultural da comunidade. A casa de João Píancó, ornamentada com tabatinga, flores e bandeirinhas, torna-se lugar de encontro e partilha, em que a solenidade religiosa e o convívio profano se interpenetram e traduzem justamente esse tempo extraordinário que rompe com a rotina agrícola e se converte em rito de partilha. O terreiro, preparado para o cortejo, assume

função de praça comunitária, lugar de circulação e de sociabilidade, reafirmando o elo entre indivíduo e coletividade.

Na visão de Roberto DaMatta (1997), “o contraste mais abrangente talvez seja o que pode ser estabelecido entre as rotinas diárias e as situações extraordinárias, anômalas ou fora do comum, mas socialmente programadas e inventadas pela própria sociedade” (p. 25), Amando Fontes, então, dá sentido ao evento por meio da oposição entre o tempo ordinário (trabalho) e o tempo extraordinário (festividades, momento de suspensão e celebração) e constrói uma memória coletiva que organiza a experiência social. Logo, o espaço também se transforma de acordo com a temporalidade socialmente instituída, o qual cria, na visão de Silva (2005, p. 60), estereótipos dicotômicos que atribuem valorações negativas ao espaço rural: “lugar do atraso, da ignorância, da rotina”.

3.3. A consciência catastrófica

No texto *Literatura e Subdesenvolvimento*, Antonio Candido categoriza a consciência dos escritores de literatura da América Latina em dois grupos, o primeiro, diz respeito aos autores ufanistas, partidários das “promessas divinas da esperança”, da ideia de um país novo, no segundo, havia os escritores cientes do subdesenvolvimento do país, fato inclusive que os “leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (Candido, 1989, p. 141). Esse atraso catastrófico ecoa na ideia de representação da catástrofe trazida por Ellen Maria Martins de Vasconcellos em sua tese “Sobreviver nas catástrofes: uma análise literária contemporânea”:

[...] a representação da catástrofe, ainda que com tempos e espaços distintos e formas diferentes de narrar, acompanhada por um movimento das personagens de resistir e de lutar pela vida e/ou pela sobrevivência. São escritas com efeitos consecutivos, pode-se dizer, que diante da urgência da conjuntura catastrófica, aspira apontar estratégias que a superem (Vasconcellos, 2024, p. 40).

Nesse sentido, o atraso catastrófico pode ser entendido como a inscrição estrutural dessa catástrofe no tecido social e histórico: não se trata de um atraso meramente cronológico ou de uma ausência de progresso, mas de uma condição produzida e reiterada pela repetição de calamidades naturais e sociais, que impedem a superação das desigualdades. A catástrofe,

assim, deixa de ser exceção e passa a constituir a norma da experiência histórica, fazendo do atraso uma consequência direta de processos violentos e recorrentes.

No caso do romance aqui estudado, *Os Corumbas*, os personagens vivem em um tempo, no qual a promessa de superação convive com a permanência da ruína, isto é, a catástrofe impõe às personagens um estado contínuo de urgência e ameaça à vida. Trata-se de uma experiência histórica e existencial marcada por efeitos sucessivos, que reconfiguram o tempo, o espaço e as formas de narrar, ao mesmo tempo em que mobilizam gestos de resistência e luta pela sobrevivência.

A catástrofe nessa obra atua como *violência lenta*, categoria instituída por Vasconcellos (2024, p. 74) para se referir à forma como populações socialmente vulnerabilizadas percebem e vivenciam as catástrofes ambientais que, por não produzirem impactos imediatos ou espetaculares, permanecem à margem da visibilidade midiática e do interesse global. São processos destrutivos que não se convertem em notícia, não mobilizam investigações nem circulam amplamente nos fluxos digitais, sendo frequentemente interpretados, sobretudo por olhares externos, como problemas restritos a determinados territórios e de pouca relevância. Contudo, ao se acumularem ao longo do tempo, essas catástrofes se revelam decisivas, pois são responsáveis pela devastação progressiva das condições de vida, conduzindo à perda material, simbólica e, em última instância, à própria possibilidade de existência.

Dentre os referenciais simbólicos a que nos referimos está a erosão dos sentidos, dos valores, das identidades e das formas de pertencimento que estruturam a vida social e cultural dos grupos afetados pelas chamadas catástrofes lentas. A ruptura das relações históricas com o território realizada pela família Corumba ultrapassa as dimensões econômicas e afeta um lugar de memória, ancestralidade e identidade, levando ao enfraquecimento ou mesmo ao apagamento de saberes tradicionais, modos de vida, práticas culturais – como a festividade de São José – e cosmologias que dependem da continuidade da relação com a terra, com a água, além dos ciclos naturais.

Ainda sobre essa perda das subjetividades, ou melhor dos espaços subjetivos, podemos trazer a discussão a ideia de espaços agônicos teorizada por Joseana Souza Fonsêca, em 2022, ideia essa que nos permite a compreensão quanto à maneira como a violência lenta evidencia a degradação progressiva das condições materiais e subjetivas que estruturam a experiência dos sujeitos no espaço. Em outras palavras, o espaço da agonia emerge justamente quando o ambiente — urbano ou rural — deixa de cumprir sua função primordial de abrigo,

proteção e enraizamento, convertendo-se em um lugar de desgaste contínuo, sofrimento e incerteza.

Dessa maneira, os macro e microespaços habitados pelas personagens de Fontes perdem aquilo que para Fonsêca (2022, p. 85) é nomeado de “aura do aconchego”, a qual se aproxima da noção de perda simbólica – isto é, a destruição dos sentidos que tornam um espaço verdadeiramente habitável – decorrente das catástrofes lentas uma vez que os espaços de intimidade, memória e imaginação, aparecem, nessas narrativas, contaminados por processos históricos de abandono, violência estrutural e devastação ambiental.

Como resultado desse processo, os ambientes são profundamente afetados pela decadência natural, social e humana, nos quais a topofilia – o elo afetivo entre sujeito e lugar, conforme Yi-Fu Tuan – é fraturada ou convertida em uma relação ambígua, atravessada pelo medo, pela repulsa e pelo sofrimento. Isso fica registrado na descrição feita pelo narrador de *Os Corumbas* ao se referir aos espaços domésticos e urbanos da narrativa.

Quatro horas acabaram 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.
E toda noite assim chovera, sem parar.
Na Rua da Estrada Nova, meio em declive, formara-se um pequeno riacho, por onde as águas desciam mansamente, levando areia e as sujeiras que encontravam.
Àquela hora, ainda reinava o mais completo silêncio em casa de Geraldo.
Sá Josefa (era assim que tratava todo o bairro), posto já estivesse acordada, deixara-se ficar sobre as tábuas duras da cama, toda encolhida de frio, debaixo da sua desbotada coberta de retalhos.
O Sudoeste soprou mais forte, açoitando a chuva por entre as frestas do telhado (Fontes, 2001, p. 13).

A partir desses trechos, o narrador constrói desde as primeiras linhas da segunda parte do romance uma ambientação em que a precariedade material e a degradação ambiental se apresentam como condições prolongadas e naturalizadas do cotidiano, configurando um cenário típico da catástrofe lenta.

Desse modo, os recursos usados pelo narrador evidenciam uma atmosfera de desgaste contínuo em que a água oriunda da “chuvinha miúda, rarefeita”, da noite anterior, provoca, após um processo insistente, cumulativo, um “pequeno riacho” carregado de sujeira e areia. A chuva – antes vista pelos sertanejos antes como anúncio de vida, esperança – atua como elemento de corrosão do espaço e da vida, escancarando a ausência de infraestrutura urbana e o abandono social. Essa insistência do fenômeno natural articula-se à violência lenta, pois seus efeitos (alagamento, frio, insalubridade) recaem silenciosamente sobre os corpos pobres, sem produzir comoção ou visibilidade pública.

Toda essa elaboração do espaço físico afeta o estado emocional dos personagens. O silêncio, o frio, a chuva que açoita o telhado e atravessa as frestas contaminam a cena com um clima psicológico de exaustão e resignação reforçando a condição de sofrimento e moldando identidades marcadas pela contenção, pelo esforço físico e pela ausência de horizontes. A topofilia, nos termos de Yi-Fu Tuan, encontra-se profundamente fragilizada; o elo afetivo com o lugar é substituído por uma relação de sobrevivência mínima, na qual o espaço é apenas tolerado, nunca acolhedor:

Tão logo se achou vestida, apanhou do chão o candeeiro e foi até a sala da frente para acordar o filho, que dormia numa esteira de tábuas, estendida sobre o chão. [...] Em seguida, atravessou o corredor apertado, a sala de jantar (onde, numa cama de ferro estreitíssima, dormiam as duas filhas menores), e entrou no apertado cubículo a que chamavam a “cozinha”. Três grandes pedras brutas serviam-lhe de fogão. Pôs alguns cavacos entre elas. feito o fogo, colocou em cima a velha chaleira que usavam desde o Engenho, e onde iria ferver a água para o café. [...] Encaminhou-se para o quarto que ficava entre o seu e a sala de jantar. Nalgumas tábuas, estendidas sobre quatro caixões de querosene, dormia Albertina, a segunda filha do casal [...] (Fontes, 2001, p. 14-15).

A organização dos cômodos – corredores apertados, cubículos, improvisações – evidencia uma espacialidade que limita movimentos e possibilidades, operando como extensão da violência estrutural que rege a vida da família. Conforme aponta Lins (1976), o espaço narrativo não apenas situa a ação, mas condiciona as práticas e os gestos cotidianos: cozinhar em pedras brutas, comer em pé, dormir em superfícies improvisadas são ações diretamente determinadas pela configuração do espaço degradado.

Tais ações materializam a violência lenta tanto na paisagem urbana quanto no interior da casa, a medida em que produzem uma profunda perda simbólica dessa família de sertanejos: o esvaziamento do sentido de lar, de pertencimento e de dignidade. A catástrofe, aqui, não explode; ela se arrasta no ritmo lento da chuva, do frio e da precariedade, revelando, no plano literário, a experiência prolongada de um mundo que se desfaz sem ruído, mas com efeitos devastadores sobre os corpos e as subjetividades.

No interior da casa, o espaço doméstico, entendido por Bachelard como o lugar do abrigo e da intimidade, revela-se um espaço de agonia. As descrições das “tábuas duras da cama”, da “desbotada coberta de retalhos”, das esteiras e das camas improvisadas sobre caixões de querosene expõem a perda da função simbólica da casa como refúgio. O lar – tradicionalmente instituído como lugar de conforto, memória e estabilidade – não protege do frio, da umidade nem do cansaço; ao contrário, reproduz materialmente a condição de precariedade que atravessa a vida das personagens.

Esse processo de criação constrói um espaço que não colapsa de forma súbita, mas que se deteriora gradualmente, afetando tanto a paisagem quanto as subjetividades que nela se inscrevem. A relação entre os habitantes e os lugares, pelas lentes de Joseana Fonsêca, revela que a degradação do ambiente internalizada pelas personagens, que passam a constituir identidades marcadas pela instabilidade, pela dor e pela perda de horizontes de expectativa. Assim, o espaço agonizante espelha e intensifica o estado psíquico dos sujeitos, reforçando o caráter cíclico da catástrofe. Já a forma romanesca de Fontes tensiona isto é, organiza esteticamente os espaços de modo a evidenciar suas contradições internas e seus efeitos sobre as personagens.

A tensão espacial é possível devido à natureza desse narrador — heterodiegético e onisciente, nos termos de Genette — que, por saber mais do que os sujeitos que habitam esse espaço, revela aquilo que lhes escapa: os mecanismos de exploração que regem a vida operária e a lógica impessoal que organiza a cidade industrial. Logo, imagens como a das fábricas que “tragam” os trabalhadores são operações formais que condensam a violência sistêmica do espaço, convertendo-o em agente ativo da narrativa.

Em seus estudos sobre a topoanálise, Oziris Borges Filho (2008) amplia a compreensão do espaço além da esfera íntima, incluindo, assim, as dimensões sociais, culturais e naturais, aspectos necessários para a compreensão do espaço da agonia como operador narrativo e crítico, ou seja, o espaço não só condiciona comportamentos, como também molda identidades e sofre transformações ao longo do enredo (Lins, 1976, p. 76).

Transformações essas que, nas narrativas atravessadas pela violência lenta, ressaltam a perda simbólica dos vínculos com o território, dos saberes e das práticas que sustentavam a vida coletiva, tornando o espaço em cenário de exclusão, abandono e resistência precária. Logo, a catástrofe de violência lenta encontra convergência o espaço agônico, pois, assim como a agonia das personagens de Francisco José Costa Dantas, objeto dos estudos de Joseana Fonsêca (2022), o espaço catastrófico – a violência estrutural e simbólica – evidencia que a destruição dos lugares implica, simultaneamente, a corrosão das subjetividades e das formas de existência, tornando visível, no plano literário, a experiência prolongada do sofrimento e da luta pela sobrevivência que marca esses sujeitos e seus mundos.

Entre essas violências de curso prolongado estão práticas como o desmatamento e as queimadas, a contaminação do solo e da água por resíduos tóxicos da mineração, as alterações abruptas nos regimes de chuvas, a proliferação recorrente de pragas e doenças, bem como o crescimento de enfermidades graves, de má-formação fetal, de alergias e de intoxicações alimentares. No decorrer da trama, a narrativa de Fontes (2001), traz algumas dessas questões:

a seca de 1905, a intoxicação das trabalhadoras das fábricas devido à inalação da poeira de algodão.

Somam-se a essas, outras formas de catástrofe lenta que se articulam diretamente às degradações ambientais, como a expropriação de terras, o trabalho em condições análogas à escravidão, os assassinatos de povos indígenas e de lideranças defensoras do território, além do deslocamento compulsório de comunidades consideradas “excedentes”. Tais processos decorrem de uma lógica desenvolvimentista predatória, que negligencia a preservação ambiental e legítima, ainda, a expansão da violência armada, das guerras internas, do militarismo e das milícias, fazendo da força e da coerção a resposta central do Estado e de seus poderes paralelos.

O espaço catastrófico pode ser definido também como lugar de trauma e de desapropriação, as mesmas, entendidas por Ellen Maria Martins de Vasconcellos (2024, p. 73-74) como “experiências radicais para serem absorvidas em um intervalo curto de tempo”, e que tendem a se expressar por meio da repetição, sobretudo porque os sujeitos se veem aprisionados na impossibilidade de atribuir novos sentidos ao evento traumático — entendido como uma ferida ainda aberta — nas condições ordinárias da vida cotidiana, sem dispor de instrumentos que permitam instaurar outras formas de condução da existência.

Nesse sentido, a seca descrita pelo narrador de *Os Corumbas* inscreve uma temporalidade catastrófica que interrompe a continuidade da vida ordinária, impondo aos sujeitos uma condição de repetição, perda e inviabilidade de ressignificação imediata da experiência vivida:

Tão violenta foi a seca de 905, que o capim cresceu e secou no leito estorricado dos ribeiros. Assolou tudo, matou tudo!
João Piancó, doente, não pôde salvar as reduzidas criações. E morreu de desgosto.
Geraldo, a esse tempo, tinha já três filhos. Lutou contra a miséria o quanto pôde.
Josefa o ajudava dia e noite.
Mas tiveram de desanimar, como outros tantos. Perceberam que só lhes restava o recurso de desertar, fugir para 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 Japarutuba, qualquer lugar onde houvesse água e onda não se morresse de fome (Fontes, 2001, p. 8).

Tal fenômeno instaura um cenário em que o cotidiano se torna inviável, convertendo o espaço antes habitável em um território cuja desapropriação não se limita à perda material — das criações, da terra ou dos bens mínimos —, mas se estende à própria condição de existência dos personagens. A exemplo da morte de João Piancó por “desgosto” que simboliza o colapso subjetivo perante à impossibilidade de gerir a própria vida em meio ao desastre. A repetição da miséria, da luta infrutífera e do desânimo vivido por Geraldo e Josefa

indicam esse obstáculo para a reconstrução do presente e do passado, condição fundamental para a reconfiguração do sujeito após o trauma.

A decisão de “desertar” – fugir para sempre do “torrão maldito” – explicita o paradoxo temporal destacado por Vasconcellos (2024, p. 74): quando o passado é irrecuperável e o presente se revela insuportável, resta apenas um futuro incerto, desprovido de forma e de garantias. Os retirantes de Fontes (2001) não levam um destino definido; movem-se guiados apenas pela esperança mínima de encontrar água e sobreviver à fome. Esse futuro, ainda que frágil e indeterminado, não se projeta como promessa de reconstrução plena, mas como uma suspensão provisória da morte iminente, reafirmando o caráter traumático da experiência.

A vulnerabilidade dessa família é radicalizada à última potência na capital sergipana. Seja pela prostituição feminina (representado por Albertina e Rosenda), seja pela doença da ainda menina Bela, seja pelo concubinato vivido por Caçulinha, o destino de todas as personagens dessa obra é trágico e impossível de ser superado.

Durante a narrativa, mesmo com os breves momentos de alegria trazidos pelos festejos de São João, Bom Jesus dos Navegantes e de Ano Bom, e da esperança a florada após esses episódios, o ciclo catastrófico não é rompido, pois a família continua sendo afetada por violências, como o adoecimento e a morte lenta de Bela.

Bela morria lentamente. Já não se levantava, prostrada pela fraqueza mais extrema. As suas hemoptises, agora, se repetiam com frequência. E eram sempre abundantes. Vômitos tão fartos que a sufocavam, muitas vezes. Não podiam refrear um movimento compungido de tristeza os que entravam no quarto para vê-la e percebiam apenas alguns ossos, estendidos ao longo das tábuas duras da enxerga. Dava a impressão de que tudo nela já morrera. Somente nos grandes olhos negros, que raramente ela movia, palpitavam uns restos de vida... Vinham, e passavam, as grandes noites dolorosas. Os dias, sempre iguais, pareciam não ter fim. E ela, no seu canto escuro e opressivo, a arquejar e a gemer... (Fontes, 2001, p. 103).

A descrição minuciosa do corpo físico dramatiza uma forma de violência que se inscreve biologicamente, corroendo o corpo pouco a pouco. Desse modo, como nas catástrofes ambientais descritas por Vasconcellos (2024), o sofrimento não se dá por ruptura abrupta, mas por desgaste contínuo, exaustivo e silencioso. O quarto da doente configura-se como um espaço fechado, opressivo, onde o tempo “parecia não ter fim”, reforçando a ideia de confinamento e de prisão interna, inclusive do imaginário.

Sá Josefa é a mais afetada por esse espaço adoecedor que, nas palavras do narrador, “apresentava os olhos encovados e a carne se lhe fugia sob a pele”, além de perder a noite de sono pois “a cada gemido da doente, levantava-se e corria para vê-la” (Fontes, 2001, p. 103).

Albertina é a irmã que tenta alegrar a família; Caçulinha, por outro lado, é diretamente atingida emocionalmente pela condição da irmã cuja diferença de idade é mínima: “Todas as noites, após o repasto apressado, corria a sentar-se junto do pobre ser arfante, e ali ficava conversando até bem tarde” (Fontes, 2001, p. 103).

É nesse ponto que a formulação de Fonsêca (2022, p. 86) ilumina a leitura do romance ao afirmar que o espaço literário desvela um imaginário culturalmente compartilhado e promove um duplo movimento de auto desvelamento: do texto e do leitor. O que se apresenta não é uma cópia da realidade social sergipana e nordestina, mas sua corporificação imaginária por meio de formas simbólicas. Em consonância com a advertência de Osman Lins (1976), retomada por Fonsêca, o espaço e o tempo ficcionais são invenções que podem subverter ou expandir nossa visão do mundo. Assim, o quarto da doente, a casa empobrecida e a capital hostil funcionam como construções estéticas que condensam conflitos sociais — pobreza, marginalização feminina, precariedade sanitária — e os tornam legíveis como experiência sensível.

É o traço da “presentificação” da produção literária atual. Um mecanismo estético que anseia entrecruzar a ficção e a realidade conturbada do momento vigente, se não para tentar explicar, ao menos para dar-lhe visibilidade em forma de arte. Essa proposta de forte vínculo da representatividade do real na arte contemporânea ganha maior visibilidade quando apresenta os conflitos emblemáticos entre espaço e identidades humanas em localidades singulares como favelas, zona rural, megalópoles, nichos de muitas adversidades coletivas e individuais (Fonsêca, 2022, p. 87).

A noção de “presentificação” discutida por Fonsêca também ajuda a compreender como a narrativa, embora situada em determinado contexto histórico, opera um entrecruzamento entre a literatura e a vida, intensificando a visibilidade de adversidades coletivas e individuais. Se, para Vasconcellos (2024, p. 76-77), muitas catástrofes não “viralizam” nem ganham manchetes — permanecendo invisíveis para o olhar hegemônico —, a literatura presentificada atua como dispositivo de revelação estética dessas violências prolongadas. Ao transformar em matéria narrativa os conflitos espaciais e identitários, o texto literário passa a operar como um sensor de catástrofes estruturais, expondo o confinamento e a perda de pertencimento, a experiência de viver sem refúgio nem horizonte, precarização dos espaços de vida, dentre outros exemplos.

Ao representar corpos degradados, espaços opressivos e destinos bloqueados, o romance de Amando inscreve no plano estético tensões sociais concretas. O “fora” — a sociedade, a história, a materialidade das condições de vida — irrompe na forma literária e a alimenta, permitindo que o leitor estabeleça conexões interpretativas entre a ficção e os modos de vida que ela retrata. Noutras palavras, o espaço narrativo — o *espaço romanesco* de

Osman Lins – organiza a experiência da catástrofe lenta, dramatiza a violência estrutural e transforma o sofrimento individual em signo de um imaginário social mais amplo. A literatura, nesse quadro, não apenas narra a tragédia, como também a configura espaço-temporalmente, convertendo-a em forma de conhecimento sensível sobre a vida social.

Ainda nessa perspectiva, a casa, tradicionalmente associada à intimidade e ao aconchego, n’Os Corumbas converte-se em mais um espaço adverso, uma vez que não há refúgio possível: nem no lar, nem na cidade, nem nas relações sociais. Os espaços privados, então, são atravessados pela violência estrutural que regula as hierarquias de classe, gênero e moralidade.

Dessa forma, o romance de Fontes antecipa literariamente aquilo que Vasconcellos conceitua como catástrofe lenta: um processo histórico e social que aprisiona os sujeitos pobres em espaços heterotópicos, retira-lhes o futuro e os condena a um exílio interno. A tragédia não reside apenas na prostituição, na doença ou na morte, mas na impossibilidade de fuga, na normalização da perda e na corrosão gradual da vida, que transforma a existência cotidiana em um permanente estado de catástrofe.

No caso de Rosenda e Albertina, a prostituição apresenta-se como o desfecho previsível de uma estrutura social excludente:

Era a segunda filha que viam a prostituição arrebatá-lhes. Porém, dessa vez, a impressão da desonra lhes foi muito mais viva e acabrunhante.

Se Rosenda fugira, fizera-o com um homem de condição igual à sua. Isso se dava a cada instante. Podia acontecer a todo mundo.

De relação a Albertina, no entretanto, fora bem diferente o que se dera. Ela havia deixado a casa de seus pais para sair em companhia de um ricoço. Certo, entre eles nunca teria sido levantada a hipótese de algum dia se casarem. O interesse, portanto, apenas o desejo de se vestir melhor, trabalhar menos, tinham-na arremessado aos braços dele... (Fontes, 2001, p. 123).

Apesar de estar associado à condição de desastres naturais, o termo catástrofe nesse cenário representa a ruína do *nome* da família. Essa heterotopia – assim chamamos aos cenários delimitados da narrativa que seguem regras próprias, paralelas aos espaços da vida cotidiana (Foucault, 2013, p. 115) – contrasta com o mundo exterior e aprisiona os desvalidos “num labirinto” em que “não parece haver possibilidade de tempo futuro, nem tampouco de saída de emergência, rota de fuga ou refúgio” (Vasconcellos, 2024, p. 99).

Nesse sentido, tanto o destino das filhas quanto de seus pais revela a percepção íntima de uma perda irreversível: da honra, do pertencimento e da expectativa de futuro. À família Corumba, ainda, se impõe “uma onda compacta de vergonha” que os envolve e os silencia, o

“fim do mundo” não é ambiental, ele é antes simbólico e social, operando no interior da família pobre, cuja existência já se encontra precarizada.

Esse cronotopo circular e idílico articula-se a uma heterocronia igualmente opressiva por ser profundamente marcada pela espera, pelo silêncio e pela dor. Além disso, ele instaura, a partir da suspensão do tempo convencional, uma dinâmica temporal própria, denominada heterocronia:

Se uns assim pensavam, outros ainda poderiam imaginar que fosse próprio de seu temperamento se entregar ao primeiro homem que a chamasse.

Todos esses raciocínios vinham aos velhos. Uma onda compacta de vergonha os envolvia, pesava sobre eles. Sá Josefa tornou-se mais magra e mais nervosa. Geraldo acabou de embranquecer em poucos dias.

Quando acontecia ficaram os dois a sós em casa, conservavam-se calados todo o tempo. A velha, arrumando aqui e ali, a suspirar. Ele, sentado ao batente da porta do quintal, o cachimbo apagado preso aos dentes, o olhar perdido ao longe (Fontes, 2001, p. 123-124).

A degradação progressiva de Albertina – abandonada pelo amante, exilada na Rua do Siriri e integrada ao circuito institucionalizado da prostituição – evidencia o mecanismo de insilamento descrito por Vasconcellos (2024, p. 99). Embora fisicamente situada na cidade, a personagem encontra-se exilada dentro do próprio território: sem acesso a direitos, sem possibilidade de retorno ao lar como espaço de acolhimento e sem projeção de futuro. A Rua do Siriri, enquanto “principal centro de prostituição”, pode ser lida como um espaço heterotópico, no sentido foucaultiano recuperado por Vasconcellos (2024, p. 94): um espaço outro, marginal, que suspende o tempo cotidiano e reconfigura violentamente as identidades ali inscritas. Trata-se de uma heterotopia da exclusão, onde a mulher pobre é reduzida à mercadoria de seu corpo.

Pouco depois das oito horas, quando os folguedos apenas começavam, Albertina saiu em direção à casa de Do Carmo. Mas antes de lá chegar mudou de rumo e pôs-se a descer a Estrada Nova em grande pressa. Caminhava cosendo-se às paredes, olhar no chão, fugindo de se encontrar com os conhecidos.

Chegou, afinal, em frente ao cemitério, onde Fontoura, já a aguardava, de automóvel. Ela mesma abriu a portinhola, num gesto precipitado, e se lançou aos braços do amante.

Beijaram-se longamente. Em seguida, Fontoura perguntou:

— Ninguém viu, meu bem?

— Não. Ninguém. Mãe tinha-me chamado pra dar um passeio com ela e Caçulinha. Eu disse que ia chegar um instantinho na casa de Do Carmo e escapuli. Vim quase correndo. É por isso que estou assim cansada.

— Correu muito? Coitadinha!

E, depois de beijá-la ainda uma vez:

— 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:

— Vamos. Toque. Faça de mim o que quiser... (Fontes, 2001, p. 121-122).

O movimento de Albertina revela que o espaço urbano é um campo de vigilância moral. A personagem vivencia uma forma de restrição de circulação simbólica. Esse comportamento indica o que Vasconcellos (2024, p. 99) descreve como experiência de espaço adverso: o território cotidiano para Albertina Corumba torna-se superfície de risco, julgamento e exclusão, antes mesmo de consumir o ato “libidinoso”.

O local onde o casal se encontra é um clássico exemplar da heterotopia foucaultiana: o cemitério, ou seja, um espaço real, separado e regulado por outras temporalidades, no qual vivos e mortos se relacionam simbolicamente. Podemos, aliás, inferir esse cenário como um espaço de passagem de ordens – do ambiente familiar à futura marginalização do corpo; da norma ao desvio; da promessa à perda. O narrador, então, encena o rito de entrada na zona catastrófica da narrativa.

Não obstante, o automóvel, seguindo esse mesmo viés teórico, é outra heterotopia – ainda que momentânea – é um espaço fechado e suspende as regras sociais. Entretanto, o discurso de Fontoura – promessa de permanência, simulação de honra – antecipa, por contraste com o desfecho posterior (abandono e prostituição), a lógica estrutural da violência: sedução seguida de descarte, isso significa que a catástrofe não está no beijo, mas no sistema de relações que o sustenta.

A resposta de Albertina é de alguém que está ciente dos danos morais que a ação pode ocasionar, mas não há meios reais de evitá-lo, isto é, observamos sujeitos que vivem sem rota de fuga efetiva, presos em labirintos sociais. É nesse entrevero que emerge um conflito emblemático entre espaço e identidade: mulher pobre, mobilidade restrita, moralidade pública opressiva, promessa masculina associada a poder econômico (o “ricaço”, o carro, a espera). Nas palavras do narrador, Fontoura:

tinha a perseverança dos grandes conquistadores amorosos. Não se deixava desanimar somente porque a mulher requestada persistia em suas negações. Segundo a sua maneira de expressar-se, manifestada nos solilóquios em que, não raro, se engolfava, “o sabor da vitória estava na razão direta das dificuldades de vencer” (Fontes, 2001, p. 99).

Devido à sua influência e prestígio, o médico se sentia no direito de assediar reiteradamente a operária, que o tratava com indiferença. O homem a persegue pelos espaços em que ela frequenta ou passa, conforme descreve o narrador: “esperava-a logo à saída da

Fábrica; de outras feitas, aguardava-a mais adiante, pelos Aterros, nas ruas que ia desembocar na Estrada Nova” (Fontes, 2001, p. 99).

Essa atitude de Fontoura revela aquilo que Lucigleide Alves (2019, p. 58) já havia defendido, “a sexualidade feminina é julgada pelos valores masculinos”, ou seja, mulheres sedutoras, embora resistentes ao assédio, são tidas como oferecidas pela sociedade, sobretudo, para os homens.

Foi mais uma grande dor para os dois velhos.

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.

Ela não perdeu tempo sem hesitações sobre o que teria de fazer, convencida de que apenas um caminho se abria ante seus olhos: ir morar, com mais outras companheiras, em local apropriado, e ganhar a vida com o mercadejamento do seu corpo (Fontes, 2001, p. 131).

Assim fez. Da casa onde residia, por conta de Fontoura, mudou-se para a Rua do Siriri, principal centro de prostituição no Aracaju.

E todos os homens que a haviam requeestado, quando era amante do doutor, acorreram, sem tardança, para vê-la... (Fontes, 2001, p. 131-132).

Depois de satisfazer o seu desejo, Fontoura descarta Albertina e realiza um gesto aparentemente assistencial, que na verdade esconde uma relação desigual entre os dois, o homem tem total controle sobre o corpo da mulher, tendo em vista que ele decide o início e o fim do vínculo afetivo, define as condições materiais mínimas e determina o destino social da personagem.

Veronica Gago (2020, p. 130) chama a essa estrutura de poder de pacto patriarcal, na qual existe um corporativismo entre os homens quanto à subordinação feminina. A teórica ainda ressalta essa relação como uma operação política de gênero, isto é, o homem circula entre conquistas, às mulheres resta a subordinação. Não há liberdade real de escolha, mas constrangimento social e econômico. É nesse ponto que o conceito de corpo-território ilumina o texto: a exploração não recai somente sobre um corpo individual, mas sobre um corpo situado – social, urbano e simbólico.

Sob essa mesma perspectiva, a Rua do Siriri pode ser compreendida como zona de espoliação sistemática – exatamente como descreve Gago ao afirmar que a exploração dos territórios implica a violência sobre os corpos. Logo, a definição de corpo-território (Gago, 2020, p.) como essa “superfície extensa de afetos, trajetórias, recursos e memórias”, permite concluirmos que assim como o seu corpo, sua trajetória afetiva e sua posição social são mercantilizados, reforçando a densidade trágica da obra.

Como consequência, Albertina passa de amante “protegida” a prostituta pública, de um território mínimo de reconhecimento a um espaço irrestrito de circulação masculina, onde o corpo feminino é socialmente compartilhado e legitimado pelo pacto patriarcal. Esse corpo feminino, então, surge como espaço de extração de valor e de controle social.

Não à toa, a matriarca preocupa-se com a fama das filhas que circula entre a vizinhança, afora as tentativas para reter o corpo das filhas dentro de um perímetro moral e espacial:

A um canto, Sá Josefa trançava renda, na sua grande almofada de pontas de capim. Tinha a fisionomia carrancuda. De quando em quando engrolar umas palavras de raiva, fazendo os bilros se entrechocarem com força, num estalar ritmado e estridente.

Passava alguns minutos nessa tarefa, os olhos fitos no desenho caprichoso que as linhas iam modelando; mas logo se impacientava e erguia-se para chegar até a janela. Olhava a rua em todos os sentidos. E como não divisasse o que queria, voltava, arrebatadamente, à sua cadeira.

— Ah! — exclamou em dado instante. — Essas meninas estão é tomando sopa comigo! Quem já viu uma coisa dessas? Já passa muito das nove e aquelas duas moças sozinhas pela rua! Qual! ... Isso precisa entrar nos eixos...

Soavam dez horas no relógio da Têxtil quando Albertina foi entrando. Sá Josefa descarregou sua cólera sobre ela:

Não! Eu não criei filhas para andarem vagabundando até alta hora da noite pelas ruas! Vocês estão se enganando comigo! O que é que ficam fazendo lá por fora? Namoros, com certeza... Muito bonito, isso! Se têm namorados, se eles são sérios, com boas tenções, que venham ver vocês aqui em casa. É melhor! Eu não me importo! O que não me cheira bem são esses passeios até tarde, ninguém sabe por que cantos (Fontes, 2001, p. 34-35).

A ambientação realizada pelo narrador ao descrever o trabalho manual de renda feita por Sá Josefa, associa-se a uma conduta moral de contenção e domesticidade do corpo feminino, ou seja, a casa funciona como território legítimo do corpo feminino; a rua, como espaço de risco e ameaça. No entanto, o tempo é outro marcador territorial, por isso a importância de trazer o conceito de cronotopo apresentado anteriormente, o controle apresentado em *Os Corumbas* é espaço-temporal.

Já a construção discursiva da rua, especificamente no período noturno, evidencia a degradação territorial, termos como “ninguém sabe por que cantos”, “misérias que estão acontecendo todo dia”, “uma se perdeu” acentuam a noção de perda territorial do corpo, pois sair de casa à noite equivale a expor-se à espoliação sexual. Isso mostra como o pacto patriarcal é algo arraigado na sociedade, a ponto de ser operacionalizado por mulheres, no caso, Sá Josefa atua como gestora local da norma patriarcal: ela vigia, acusa, regula e ameaça punição física.

Houve gritos e impropérios, lamentações e soluços pelos cantos, quando, após toda uma noite de incertezas, positivou-se a fuga de Rosenda.

As feições alteradas pela cólera, Sá Josefa começou esbravejando:

— Fugiu a descarada! Nem se lembrou do mal que isso vai trazer pras outras! É bem capaz de ter fugido só pra se vingar de mim, que não queria que ela casasse com o tal tipo! Ah! coisa ruim, sem coração! Não sabe o que padece a pobre de uma mãe!... É esse, é esse, o pago que filho dá pra gente!

A seu lado, olhos no chão, Geraldo não dava uma palavra. Apenas suspirava, a quando e quando.

E a velha prosseguiu:

— Veja só, Senhor meu Deus, pra essa vergonha! Com que cara a gente vai andar na rua, agora? Uma filha se fazer mulher perdida!... Nunca pensei que Deus me desse esse castigo! Eu...

Mas não pôde continuar, a voz retida na garganta.

Aí, Geraldo interveio, a fala trêmula:

— Você tem toda a razão de estar assim... Não sei o que foi isso... Rosenda, de primeiro, era tão boa... Foram as más companhias que lhe viraram a cabeça. Coitada! ... Pensando bem, eu tenho mais pena dela que da gente. Quando se arrepender, já vai ser tarde! ...

Albertina chegou a passar dois dias sem ânimo de ir à Fábrica.

[...] 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 (Fontes, 2001, p. 52).

A cena que procede a fuga de Rosenda instaura um momento inicial de aparente explosão que poderia sugerir uma catástrofe súbita. No entanto, esse instante de clímax não se resolve em ruptura; ele se dilui em uma persistência do dano, cujos efeitos se estendem silenciosamente no tempo. É justamente esse deslocamento do choque para a duração que aproxima o episódio da noção de violência lenta: o trauma não se encerra na noite da fuga, mas passa a contaminar o cotidiano da família, corroendo-o pouco a pouco.

O discurso de Sá Josefa evidencia a interiorização da catástrofe como vergonha social. Seu temor central – “Com que cara a gente vai andar na rua?” – revela que a perda não é apenas afetiva, mas simbólica e espacial: a rua, espaço público, torna-se hostil, impróprio, interditado. Aqui se articula o que Vasconcellos descreve como a perda do pertencimento e da cidadania simbólica: ainda que permaneçam fisicamente no mesmo lugar, os personagens passam a habitá-lo como exilados dentro do próprio território e constantemente violentados pelo estigma.

A esperança de ascensão social e moral depositada pela matriarca em sua filha mais nova é esgarçada após a relação sexual entre Caçulinha e o noivo, o Sargento Zeca. O episódio, pode ser entendido como uma violência de gênero, pois Zeca sabia exatamente o impacto catastrófico para a honra da noiva naquela sociedade moralizante.

A violência estrutural e cotidiana também se manifesta nas relações afetivas, nos deslocamentos urbanos e na experiência do corpo feminino, elaborando uma espacialidade social e íntima marcada pela vulnerabilidade. O narrador desenha isso muito bem, no trecho

em que Caçulinha resolve faltar ao trabalho para buscar objetos do enxoval do casamento e à caminho encontra o noivo no bonde

Vendo-a no mesmo bonde, em que acabava de subir, Sargento Zeca surpreendeu-se. E perguntou:

— O quê! Você está aí? Pra onde vai?

— Vou fazer umas comprinhas. O dia estava bonito; o meu serviço em ordem... Tive essa idéia 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 em casa a vida toda. Com mãe ninguém conta pra ir à rua... E você? Pra onde que ia?

— Eu estou de folga hoje. Ia pra casa. Mas agora, que lhe encontrei, vou com você. Estiveram em lojas de modas e armarinhos. Sargento Zeca adquiriu uns brincos e um leque para a noiva. Ela se pôs a gracejar:

— Acaso feliz, este de hoje... Se eu soubesse que era assim, presentes e mais presentes, só vinha as compras com você...

— Bobagem! Eu, se pudesse, não lhe dava apenas isso. Uma loja inteira ainda era pouco...

Caçulinha fez uma momice, o ar de quem duvida. Porém ele insistiu, imprimindo um tom sincero à sua voz:

— É certo, Caçulinha. Pra mim, você vale mais que todo esse comércio, que todo o Aracaju...

Ela o atalhou, risonha:

— Sempre lisonjeiro, esse meu noivo... Bem. Agora, pronto. Já comprei tudo o que queria...

Mas ajuntou, dentro de pouco:

— Ah! ... E eu que já estava me esquecendo... Tenho de passar ainda na Rua do Arauá. Vou buscar uns bicos e uns bordados que encomendei a D. Branca.

— Pois vamos... Mas é longe! Não acha melhor tomar o bonde?

— Você diz bem. A areia daquela rua não é graça...

— É de matar... Vamos pra aquele ponto. Ali... (Fontes, 2001, p. 144).

Nessa cena, o simples gesto de preparar o enxoval para o casamento revelam a limitação contínua de recursos, o horizonte reduzido de escolhas e o planejamento de vida condicionado pela escassez, consequentemente, inferimos como até um mero símbolo de futuro, estabilidade e pertencimento indicam a restrição estrutural. O microespaço urbano é desigual, tanto é assim que a mobilidade de Caçulinha é limitada, depende de companhia, de transporte e de autorização simbólica, expondo as fragilidades do espaço e produzindo situações de risco à figura feminina, como será narrado à frente. Dito em outras palavras, o controle social sobre o corpo feminino expõe a vulnerabilidade das mulheres no contexto urbano:

Ficaram em casa da bordadeira apenas uns minutos e logo regressaram, para alcançar a volta do veículo. Como, porém, este tardasse, foram andando lentamente, a conversar, até a Rua da Estância. Aí, Sargento Zeca parou e disse para a noiva:

— E que tal, Caçulinha, se você fosse até lá em casa? É aqui, pertinho. Tinha vontade que você visse a louça que eu comprei...

— Eu também tinha, Zeca. Mas já é tarde...

— Que tarde! é só um instante... A gente entra e sai logo.

Ela ponderou, ainda hesitante:

— Sei... Era bom... Tem gente lá?

— Tem sim. A cozinheira só sai depois da janta. A propósito: ela reclama todo o dia, porque ainda não lhe conhece. Agora, vai chegar a ocasião... Vamos, não é?

— Vamos... Mas olhe: Eu não posso demorar. Apenas uns cinco a dez minutos. Já tá ficando tarde...(Fontes, 2001, p. 144-145).

E quando, à noitinha, volveram à mesma esquina, para a 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 nos bolsos. 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 quanto eu lhe quero...

Ela não pôde 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?! (Fontes, 2001, p. 145).

O convite para ir à casa de Sargento Zeca marca a passagem decisiva para o microespaço da agonia. A promessa de proximidade, de rapidez e de legitimidade doméstica constrói simbolicamente um sentimento de confiança para a Caçulinha. Entretanto, a sequência, converte uma espacialidade de confiança em espaço de violação, apesar de o narrador não descrever o ato, mas o efeito é claro na volta: choro convulsivo, silêncio tenso, tentativa masculina de minimizar — “não houve nada demais”. Essa minimização é traço típico da violência lenta: o dano é real e devastador para a vítima, mas socialmente abafado, reinterpretado, pormenorizado pelo agressor.

Tal perda simbólica rompe tanto a expectativa moral, quanto o sentido simbólico do vínculo, do noivado e do futuro lar, transformando o espaço doméstico em lugar de trauma. O enxoval, por sua vez, ganha uma dimensão trágica: o símbolo de projeto de vida é contaminado pela violência, torna-se gatilho de sofrimento — típico movimento do espaço da agonia.

Nessa noite, quando Sargento Zeca chegou e tomou assento ao seu lado, ela foi logo lhe dizendo:

— Não, Zeca. Isso não pode mais continuar por essa forma. Eu já não como, já não durmo... Nem sei, mesmo, o que faço. Você precisa tomar uma resolução definitiva. Se a gente não apressa esse casamento, tenho certeza que morro ou endoideço de uma vez.

Ele não lhe deu pronta resposta. Tinha os olhos baixos, fixamente cravados na brasa do charuto. E de instante a instante remordia os lábios com força.

A rapariga insistiu.

— É, Zeca! Você precisa decidir.

Aí, então, ele falou:

— Mas... o que é isso, Caçulinha? Seja, ao menos, razoável. Como é possível a gente se casar assim, do pé pra mão? Depois, você bem sabe que eu não queria me casar enquanto fosse soldado... Fui aprovado no concurso; só falta vir a nomeação. Depois, um casamento feito assim às pressas pode até causar suspeitas. É melhor ter paciência e a gente esperar um bocadinho, dois ou três meses, quando muito...

Ela não pôde retrucar, porque as lágrimas começaram a lhe descer, em longos fios, pela face. O noivo tomou-lhe uma das mãos. Pôs-se a acariciá-la ternamente, ora beijando-a bem na palma, ora apertando-a de encontro ao coração. E depois de um curto silêncio, tornou, a voz um tanto comovida:

— Chorando outra vez, meu bem? Desse jeito, você se acaba em 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 ter por causa apenas o mau estado de seus nervos...(Fontes, 2001, p. 146-147).

O diálogo entre o casal expõe como o sofrimento vivenciado por Caçulinha, desde o estupro, opera no corpo e na subjetividade, portanto, uma catástrofe lenta, porque assistimos ao adiamento, ao cálculo burocrático, à preocupação com reputação e carreira na perspectiva feminina. Por outro lado, o homem invoca o tempo administrativo (“nomeação”, “dois ou três meses”), enquanto ela vive o tempo da urgência existencial. Essa fratura temporal é central na narrativa da catástrofe: o sistema pode esperar; o corpo ferido, não.

Além disso, quando ele patologiza a dor dela – “mau estado de seus nervos” – ocorre uma segunda violência simbólica: a deslegitimação da experiência feminina. O sofrimento causado por uma agressão é traduzido como fragilidade emocional, deslocando a responsabilidade do ato para a vítima. Esse mecanismo integra a violência estrutural que sustenta a catástrofe lenta nas relações de gênero.

3.4. Corpo-território: a catástrofe patriarcal

Em *Os Corumbas*, o espaço fabril, institucional e moral configura-se como espaço catastrófico não por um evento súbito de destruição, mas pela operação contínua de dispositivos patriarcais, disciplinares e capitalistas que degradam progressivamente os corpos das trabalhadoras. Nesse contexto, o corpo-território torna-se a escala mínima da catástrofe: superfície de exploração, de punição e de silenciamento. O cronotopo da narrativa registra, assim, uma catástrofe lenta, na qual o dano é normalizado e o sofrimento é administrado institucionalmente.

A princípio, para entendermos essa subalternidade feminina no romance de 1933, é preciso interpretar esse corpo das operárias como um território – um espaço de disputa

simbólica e material. Nesse sentido, para Verônica Gago (2020), o corpo das mulheres pode ser comparado a terras colonizadas — superfícies de dominação, extração e controle — um corpo-território, nas aspas da autora, é um “exercício de afirmação de autoridade a partir da noção de propriedade sobre os corpos” (Gago, 2020, 78).

Essa analogia, inspirada em autoras como Maria Mies e Veronika Bennholdt-Thomsen, revela como o capitalismo e o patriarcado operam em conjunto tanto num processo de domesticação e exploração do trabalho reprodutivo e doméstico das mulheres, atividades essas entendidas pelo sistema como um recurso gratuito, disponíveis para a colonização; quanto num regime de violência como esse mecanismo de punição às mulheres que ousam sair do confinamento doméstico seja através do nomadismo (como fugir de um relacionamento abusivo), da autonomia econômica ou ainda da participação política — ações essas distantes da realidade apresentada por Amando Fontes em 1933.

A criminalização de mulheres transgressoras desse modelo, presente desde o período Medieval na Europa — com a caça às bruxas, entre as quais, destacam as artesãs do ofício de cervejeira — até os dias de hoje, em que líderes comunitárias são constantemente silenciadas — vide o caso recente da Ministra Marina Silva na Comissão de Serviços e Infraestrutura do Senado — revela como a violência é um instrumento de manutenção da ordem heteropatriarcal e capitalista. Por isso,

O corpo-território possibilita o desacato, a confrontação e a invenção de outros modos de vida, e isso implica que nessas lutas se viabilizem saberes do corpo em seu devir território e, ao mesmo tempo, o indeterminem, porque não sabemos do que é capaz um corpo enquanto corpo-território. Por essa razão, corpo-território é uma ideia-força que surge de certas lutas, mas que possui a potência de migrar, ressoar e compor outros territórios e outras lutas (Gago, 2020, p. 110).

Antagonizando a lógica capitalista e patriarcal de apropriação e exploração, os feminismos propõem uma relação baseada no uso e na partilha, sustentada por vínculos de interdependência e cuidado coletivo (Gago, 2020, p. 108). Assim, ter um corpo ou um território não significa dominá-los como propriedade privada, mas reconhecer-se como parte de um sistema interligado de relações sociais e ambientais, no qual a vida só é possível por meio da reciprocidade e da convivência (Gago, 2020, p. 100).

Ao introduzir o conceito de "corpo-território", Gago amplia a compreensão da violência estrutural, destacando que a exploração dos territórios — sejam eles urbanos, suburbanos, camponeses ou indígenas — está intrinsecamente conectada à violação dos corpos individuais e coletivos. O corpo, assim como o território, torna-se alvo de processos de espoliação e controle, revelando a dimensão material e simbólica da opressão (Gago, 2020, p.

107). Entretanto, tal configuração, para Eurídice Figueiredo (2020), resulta na manutenção de uma estrutura de dominação masculina, na qual os homens ocupam posições de poder, enquanto as mulheres são relegadas a uma condição de subalternidade.

Tal noção pode ser associada àquilo que Lucigleide Alves chama de *corpo subalterno*, para quem, inclusive, “todas as personagens femininas da narrativa de Fontes, empurrado nos espaços de uma sociedade industrializada, se expõe ao assédio sexual, que é o responsável pelo início de uma vida violentada e destinada à marginalização social” (2019, p. 66). Logo, se esses corpos femininos passam a “falar, escrever, atuar, reivindicar”, eles deixam “de ser subalternos” e tornam-se “protagonistas” (Figueiredo, 2020, p. 43-44).

Conforme Brandão (2013), “a textualidade narrativa baseia-se no vínculo com referências extratextuais” (p. 209) quanto às categorias de sujeito, espaço e tempo, pois, para o teórico, esses elementos “atuam, no cerne de um texto verbal, como índices de reconhecibilidade dos fundamentos da experiência do corpo no mundo empírico” (Brandão, 2013, p. 208), ou seja, o corpo e o espaço são articuladores da experiência concreta da opressão, da resistência e da identidade.

Nesse sentido, Bakhtin (2010) entende o corpo como uma superfície de inscrição dos conflitos sociais. Essa perspectiva vincula o corpo à noção de cronotopo — a articulação entre tempo e espaço vividos —, permitindo compreender como os corpos dos personagens, especialmente os femininos, se constituem como lugares simbólicos de resistência e dominação. Em *Os Corumbas*, os corpos das personagens — especialmente os femininos — são atravessados por um espaço disciplinar que produz sentidos e marcas sociais, evidenciando a dimensão concreta do sofrimento social.

[...] o cronotopo como materialização predominante do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa, da encarnação para todo o romance. Todos os elementos abstratos do romance — as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e efeitos, etc. — gravitam em torno do cronotopo e através dele se enchem de carne e sangue, comungam na figuralidade ficcional. Esse é o significado figurativo do cronotopo (Bakhtin, 2018, p. 226-227).

O corpo, mais especificamente, para a literatura, é um espaço simbólico, uma superfície de inscrição de discursos sociais e, conforme Bakhtin (2010), um ponto de concretização figurativa das ideias. Ele vive, resiste, sofre e fala dentro do tempo e do espaço históricos, e é ali que os conflitos sociais se tornam visíveis.

Por isso, em *Os Corumbas*, o espaço da fábrica e o tempo do trabalho disciplinado constituem um cronotopo que inscreve nos corpos femininos e operários sua condição de subalternidade, como se vê nas figuras de Albertina e Caçulinha, é reiteradamente vigiado,

violado e disciplinado. Albertina é afastada da fábrica, excluída do espaço produtivo como forma de punição simbólica:

Geraldo sentou-se à mesa. E não havia dado ainda começo à refeição, quando bateram fortemente na porta da rua.

— Zefa — gritou ele à mulher, que trabalhava na cozinha. — Estão batendo aí. Vá ver, que a porta está fechada.

Sá Josefa foi abrir e recuou, num movimento de espanto, ao defrontar-se com Albertina.

A rapariga transpôs o batente sem dizer uma palavra para a mãe. Atravessou, estabanada, o estreito corredor. Chegando à sala de jantar, deixou-se cair num tamborete, os cotovelos fincados na mesa, a cabeça apoiada entre dois punhos.

Decorrido o primeiro instante de surpresa, Geraldo passou a interrogá-la, curioso e inquieto. Ela, porém, não respondia. Tinha o olhar cravado num ponto vago do horizonte. Fazia tremer nervosamente uma das pernas. E sua respiração era curta e desigual.

Sá Josefa então aproximou-se e, áspera, insistiu:

— O que é que você tem, menina? Parece doida!... O que foi que aconteceu? Vamos, fale!

A moça ainda permaneceu silenciosa e parada alguns momentos. E quando, num grande esforço, tentou explicar, as lágrimas saltaram-lhe dos olhos, quatro e quatro, presa de uma crise de choro violento.

Estupefatos, os velhos não desfitavam a vista dela. Era a primeira vez que a viam chorando por tal forma.

[...] Afinal, logo que pôde exprimir, Albertina contou tudo loquazmente, atirando uma palavra atrás da outra. Às vezes, entrecortava a narrativa para dar passagem a um soluço profundo que a fazia estremecer.

— Foi Misael, o contramestre da minha seção... Miserável! Ele não gosta de mim, porque 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 cheguei um bocadinho mais tarde — ainda não tinha fechado o ponto — o infame disse que eu não entrava neste quarto. E veio logo com experimentos: “Se eu quisesse esperar por ele, de noite, no Beco da Cerimônia...” Nem deixei que acabasse. Dispamparei, xinguei tudo, e vim m’embora... Com toda certeza agora o miserável vai dar parte de mim... Também, eu que me importo! Não volto mais pra trabalhar naquele inferno. Não volto, não volto, pronto! (Fontes, 2001, p. 24-25).

Esse trecho narra o retorno de Albertina à casa dos pais após o conflito com o contramestre e sua posterior demissão da fábrica compõem um cronotopo de violência lenta, no qual o corpo feminino é submetido a dispositivos simultâneos de exploração, deslegitimação e exclusão. De tal modo, a narrativa constrói uma espacialidade catastrófica marcada por uma engrenagem estrutural de dominação que se inscreve no corpo e na fala da personagem.

Aliás, o próprio gesto de atravessar o batente “sem dizer uma palavra”, o colapso físico – “deixou-se cair num tamborete” – e os sinais corporais de abalo – tremor, respiração irregular, choro convulsivo – indicam que o corpo chega antes da palavra. O corpo fala onde o discurso falha. Essa precedência do corpo sobre a narrativa verbal evidencia o que Gago denomina corpo-território: superfície na qual os conflitos de poder se registram materialmente. A violência sofrida na fábrica — assédio, ameaça, coerção — não permanece

confinada ao espaço produtivo/laboral; ela transborda e ocupa o território doméstico, contaminando-o.

O silêncio inicial de Albertina é particularmente significativo. Mesmo interpelada de forma direta — “Vamos, fale!” — ela permanece muda, até que o relato emerge entrecortado por soluços. Eni Puccinelli Orlandi, no livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, compreende o silêncio como parte constitutiva do processo de significação: não é vazio, mas efeito de condições de produção do discurso. O silêncio de Albertina indica choque, vergonha e cálculo diante de uma estrutura que tende a desacreditar a vítima. O texto encena, assim, a tensão entre experiência traumática e possibilidade de enunciação. O choro, então, antecede a fala porque o espaço social já está configurado para não a acolher plenamente. Consequentemente, o silêncio é sintoma do espaço disciplinar que a cerca.

O contramestre condiciona a permanência no trabalho à disponibilidade sexual — “se eu quisesse esperar por ele, de noite” — revelando a sobreposição entre exploração econômica e exploração de gênero. Conforme Figueiredo discute sobre o corpo feminino subalternizado, a mulher trabalhadora é frequentemente situada num duplo regime de apropriação: como força de trabalho e como corpo disponível ao assédio. A recusa de Albertina — ela xinga, confronta, abandona o posto — constitui gesto de resistência, mas também desencadeia o mecanismo de punição institucional. A recusa rompe o pacto informal de submissão e, por isso, precisa ser sancionada:

Não houve explicações, nem rogos, que tivessem força bastante para manter Albertina no seu emprego da Sergipana. O gerente, de ordinário afável e risonho com ela, nesse dia 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 e o contramestre! — atalhou, seco e severo, Seu Joãozinho. — De nada adianta a sua explicação. É na palavra dele que eu tenho que 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 foi riscado da lista. Acabou-se. (Fontes, 2001, p. 28-29).

A posição do gerente frente à situação explicita o funcionamento do dispositivo disciplinar descrito por Michel Foucault em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. A decisão não se baseia na apuração dos fatos, mas na preservação da hierarquia: “É na palavra dele que eu tenho que acreditar. Senão, adeus ordem e disciplina”. A fala infeliz do gerente deixa claro que a verdade é subordinada à estrutura e que discurso da disciplina antecede a escuta. Já no momento que o gerente interrompe a explicação da operária — “De nada adianta a sua explicação” — instaura não só um corte de fala como também um corte de pertencimento: o

nome “riscado da lista” materializa a exclusão. O poder disciplinar não precisa punir fisicamente; basta excluir do sistema produtivo e simbólico.

Além disso, o corpo dessas operárias está “esvaziado de autossuficiência sensível” (Brandão, 2013, p. 220), de tal modo que o sujeito já não é pleno, mas fragmentado, moldado por forças externas, vigilância e normas — ele já não é o protagonista soberano da modernidade. Noutras palavras, o corpo feminino, nesse espaço fabril, é dominado, explorado, rebaixado e vigiado por aquilo que Foucault (1999) chama de instituições disciplinares, com vistas a tornar esses corpos subalternizados em produtivos e mensuráveis — corpos dóceis.

O corpo feminino, nesse espaço fabril, é dominado, explorado, rebaixado e vigiado por aquilo que Foucault (1999) chama de instituições disciplinares, com vistas a tornar esses corpos subalternizados em produtivos e mensuráveis — corpos dóceis. Esse espaço da fábrica revela-se também catastrófico no sentido proposto por Vasconcellos (2024): ambiente de degradação contínua, onde a perda de proteção, voz e direitos se dá de modo administrado e normalizado.

Não obstante, a delegacia, que deveria representar a seriedade da justiça, é apresentado como território de privilégio masculino e de circulação de capital simbólico e sexual:

Era no gabinete do Chefe de Polícia.

Refestelado em sua poltrona, o Dr. Prado Antunes escutava a anedota picante que um sujeito ao lado lhe contava. Tinha os olhos entrecerrados, um sorriso brejeiro errava-lhe à flor da boca.

Súbito a história terminou, com o mais inesperado dos desfechos. O Chefe de Polícia deixou cair o busto sobre a mesa e uma gargalhada estrondosa sacudiu-o. Quando levantou a cabeça, estava como um lacre, os olhos cheios de água. E comentava entre risadas:

— Boa... Seu Gustavo! Essa é das boas!...

Gustavo de Oliveira — o que acabava de narrar — ria também gostosamente.

Era um homem gordo e calvo, mais alto do que baixo, rosto vermelho e luzidio, aparentando bem quarenta anos. Chefe político de incontestável prestígio num município do sertão, andava sempre ligado a todos os governos, disputando vantagens e favores. Afável e insinuante, capaz de dar um palácio de presente a quem estivesse no poder, ele somente vinha sendo, desde anos, o executor de obras públicas da cidade.

Fazia bons contratos que lhe rendiam grandes somas. Gastava tudo, porém, com a vida de nababo que levava. Possuía palacetes na Capital e no sertão, cavalos finos, automóveis. Mas o seu grande escoadouro de dinheiro eram as mulheres. Tinha sempre uma, duas amantes, instaladas com o máximo conforto.

Todo mundo lhe chamava de “Doutor”, muito embora ele nunca tivesse concluído curso algum. Dizia-se apenas, vagamente, que estudara dois ou três anos numa qualquer escola agrícola do Sul. (Fontes, 2001, p. 159).

Logo de início, esse espaço institucional revela uma rede de cumplicidades entre homens em posições de poder, que normaliza a objetificação feminina e transforma a violência de gênero em matéria de comentário e curiosidade. Isso se intensifica na

caracterização de Gustavo de Oliveira, quando o narrador afirma que “tinha sempre uma, duas amantes, instaladas com o máximo conforto”, fica mais que evidente que tanto domínio territorial (obras, contratos, influência política) quanto o domínio sexual são extensões de uma mesma lógica de apropriação.

Convém ressaltar, a forma como o narrador apresenta o corpo feminino, o qual já está capturado como objeto de circulação discursiva antes mesmo de entrar em cena:

[...] A autoridade ria ainda e se dispunha a responder, quando assomou à porta de entrada o Dr. Chico Dantas, Promotor Público da Comarca. Os dois amigos se compuseram um pouco em suas cadeiras. O recém-vindo cumprimentou e logo fez menção de retirar-se. Prado Antunes, porém, interpelou-o, o ar displicente:

— Que é que há, Seu Chico? Novidade?

— Nada de importante, doutor... Vim aqui porque o Celestino me disse, lá embaixo, que tinha subido para o enxame uma moça deflorada... Pensei encontrá-la no gabinete do doutor...

O Chefe de Polícia firmou as mãos na secretária e fez sua cadeira de molas inclinar-se até a parede. Lançou um longo olhar através do corredor, em cujo fundo se achava instalado o Serviço Médico Legal, e declarou:

— Não sei se tem alguém por lá... Pode ser... Estou aqui apenas há minutos. Querendo esperar, sente-se um pouco.

— Obrigado, doutor... Fico aguardando aqui. Acabei de ler o depoimento que ela prestou ao Celestino. Mas preciso de lhe fazer ainda umas perguntas. Trata-se de um caso muito sério. Bastante delicado, mesmo. O ofensor é um sargento do Exército, membro da família Vasconcelos... Dizem que a menina é formosíssima, bem educada e instruída.

Subitamente interessado pelo caso, Gustavo de Oliveira levantou-se. Foi até perto do local dos enxames, onde ficou por algum tempo, a escutar. E como também nada houvesse distinguido, alvitrou:

— Sera que ainda estão lá dentro? Por que não pergunta, Prado?

Prado Antunes apertou o contato de uma campainha. Um soldado apareceu e informou que há já bastante tempo tinham passado uma velha e uma mocinha para os lados do Serviço.

— Se é assim, esperemos todos aqui – disse o Chefe.

Mal acabava de falar, ouviram -se vozes e um rumor de passos (Fontes, 2001, p. 160).

Quando o tema da “moça deflorada” surge, o léxico institucional revela a transformação do corpo feminino em objeto de saber técnico-jurídico. O interesse súbito dos homens — promotor, chefe de polícia, político — não é dirigido à dor da vítima, mas ao estatuto do caso, à posição social do agressor e à beleza da jovem. O exame médico-legal, exaltado pelo legista que “não se cansava de exaltar a beleza da moça”, explicita o que Foucault descreve como articulação entre saber e poder: o corpo passa a ser campo de observação, descrição e classificação. O dispositivo pericial transforma a violência em dado, laudo e prova — confinando o corpo feminino num regime de verdade institucional.

O corpo de Caçulinha é submetido a uma sequência de procedimentos típicos das instituições disciplinares: condução, exame, depoimento, verificação médica e interrogatório complementar. Trata-se de um corpo tornado legível ao poder. Contudo, diferentemente do

ideal disciplinar de docilidade produtiva, o que emerge é um corpo em colapso — “braços caídos”, “ombros derreados”, “olheiras”, “palidez de cera”. A disciplina não produz aqui eficiência, mas sujeição e exaustão. Ainda assim, o dispositivo opera: mesmo em sofrimento, o corpo é retido, observado e administrado.

Eram os médicos legistas da Polícia. O mais moço cumprimentou secamente e logo foi se retirando. O outro, homem de quarenta e poucos anos, apertou jovialmente a mão de todos e pôs-se a falar sobre a perícia recém-feita. Não se cansava de exaltar a beleza da moça..

A certa altura, Gustavo de Oliveira perguntou-lhe, numa curiosidade que fazia os seus olhos cintilarem:

-Quase menina, então?

O médico sorriu e respondeu:

– É nova. Mas é mulher. E que mulher bonita!

– Psiu! Psiu! Fez Prado Antunes. Aí vêm elas...

(Fontes, 2001, p. 160-161).

Sá Josefa e Caçulinha apareceram. A velha saudou a todos com a cabeça, olhando espantada para os lados. A moça nem sequer ergueu os olhos. Vinha encostada à mãe, os braços caídos ao longo do corpo, os ombros derreados. Duas olheiras muito vivas davam relevo à palidez de cera de seu rosto.

Encaminhavam-se ambas para a porta, quando o chefe de polícia as fez parar:

– Esperem um pouco... A menina, aí, já prestou declarações?

Caçulinha não proferiu uma palavra. Conservou-se cabisbaixa, no mais completo alheamento de tudo que se passava em seu redor. Ela só tinha, naquele instante, uma vontade: – Acabar, acabar com aquela tortura de uma vez.

Foi Sá Josefa quem falou em seu lugar:

– 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 sua proteção, Seu Dr. Chefe... Obrigue ele a se casar com minha filha... 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 (Fontes, 2001, p. 161).

Segundo Eni Orlandi (2011), o silêncio é constitutivo do discurso – ele também significa. Sob essa perspectiva, o corpo silenciado em *Os Corumbas* não está ausente: sua presença se manifesta de formas não verbais, como na postura cabisbaixa de Caçulinha ou na exclusão de Albertina do espaço fabril. Essa perspectiva de Orlandi, vai de encontro à ideia cronotópica de Bakhtin (2018): o que não é dito, no tempo e espaço de uma narrativa, revela tanto quanto o que é dito.

Luís Bueno, em seu livro *Uma história do romance de 30*, destaca esse momento do romance como de uma engenharia narrativa de contrastes, que expõe a falência ética das autoridades do saber e reforça a leitura do corpo feminino como território institucionalmente violado — não só pela agressão inicial, mas também pelo olhar e pela linguagem daqueles que deveriam resguardá-lo:

O narrador monta um contraste sutil, mas eficaz, entre a atitude discreta do jovem médico e a compulsão de fofoca do mais velho, que faz ressaltar o comportamento inadequado. A própria atribuição desse tipo de preocupação com a beleza da moça a um médico legista já é suficientemente escandalosa. Não é preciso lembrar o quanto representa o imaginário brasileiro – e até hoje em dia, pode-se dizer sem grande exagero – a associação da figura do médico com a do sacerdote, do confessor mesmo (Bueno, 2006, p. 187).

O romance de estreia de Fontes, nessa conjuntura, constrói uma cartografia literária da opressão em que corpo, território e instituição formam um sistema integrado de coerção e desgaste. A catástrofe, aqui, não é ruptura isolada, mas norma prolongada; não é exceção, mas método. Ao converter em forma estética os processos de disciplina, silenciamento e espoliação, a obra oferece não apenas representação da violência estrutural, mas também um instrumento crítico de sua inteligibilidade — fazendo do espaço narrativo um lugar de revelação sensível das engrenagens históricas que produzem sofrimento, subalternidade e resistência.

DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES

O atraso social, frente ao recém adquirido do direito ao voto feminino, em 24 de fevereiro de 1932 – ou seja, um ano antes da publicação do romance de Fontes – é prova contumaz de que nem mesmo a visibilidade institucional é suficiente para desfazer o silenciamento inscrito nas relações sociais, econômicas e discursivas de uma sociedade. As experiências de Albertina e Caçulinha não são meros recortes ficcionais, mas expressões estéticas de um regime disciplinar que vigia, silencia e pune os corpos que desafiam a ordem heteronormativa e produtivista.

As mulheres que se insurgiram contra essa determinação arcavam com a responsabilidade de enfrentar sozinhas o preconceito da sociedade burguesa do início do século. Esta, lançava, sobre os ombros da mulher trabalhadora, todo um sentimento de culpa pelo abandono do lar, dos filhos carentes e do marido, além de ameaçá-la, constantemente, com um discurso moralista e filantrópico, que apontava os perigos da prostituição e da perdição diante do menor deslize (Silva, 1991, p. 38).

A denúncia do assédio sexual ao gerente feita por Albertina e o silenciamento de Caçulinha – sendo o trauma físico impresso em seu corpo a sua “voz” – atuam como elementos capazes de romper o silêncio no romance. Convém ao narrador, então, assumir o papel de voz dos sem-voz – daí o tom de denúncia social do livro. Fontes usa o silêncio para expor o que a sociedade quer ignorar: a violência de classe (trabalhadores sem voz); a violência de gênero (mulheres reduzidas a corpos); a hipocrisia da moral burguesa (que cala os "indesejáveis").

O corpo da mulher operária, nesse contexto, é mais que um sujeito de narrativa: é uma superfície de inscrição simbólica e material sobre a qual se desenham as fronteiras da exclusão e da resistência. Ao propor uma leitura que articula cronotopo, violência simbólica e discurso do silêncio, este trabalho buscou demonstrar que o espaço literário é também um espaço de luta, onde o que está em jogo é a possibilidade de deslocar as vozes historicamente silenciadas para posições de enunciação e protagonismo.

[...] Se a vinda é marcada pela luz e esperança de um “dia de sol, alegre e lindo”; o retorno humilhante deixa pistas do quanto a família foi tragada por uma lógica de gênero sem volta, pois as filhas não conseguiram se casar. Se no primeiro momento, a vinda para o espaço urbano era para ampliar as possibilidades para as filhas, a volta é atravessada por toda a decepção e frustração com o destino das quatro filhas: uma morta, duas se prostituíram e a última passou a viver protegida por um homem casado. (Alves, 2019, p. 32).

De acordo com Foucault (1999), “O poder disciplinar, ao contrário, se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a

garra do poder que se exerce sobre eles.” (p. 156). Dessa maneira, a família Corumba é ativamente silenciada por esse espaço de opressão, enquanto seus corpos são vítimas de um poder disciplinar, o qual se exerce de maneira sutil por meio da visibilidade, impondo uma lógica opressiva de gênero às mulheres.

Os diferentes núcleos espaciais analisados – o lar, a fábrica, a delegacia, as ruas e as festividades – revelam-se operadores narrativos de uma mesma lógica de captura. Funcionam como heterotopias de controle e exclusão, nas quais se suspendem garantias éticas e se intensificam mecanismos de vigilância, julgamento e objetificação. Nesses ambientes, o corpo feminino é reiteradamente convertido em objeto de exame, de troca, de punição ou de exploração, confirmando que o ordenamento espacial é indissociável de uma política de distribuição desigual da dignidade e da voz. O espaço romanesco, portanto, produz e condiciona a ação, configurando-se como agente ativo da catástrofe social representada.

Nesse quadro, a figuração de processos históricos prolongados: perda de pertencimento, confinamento social, exploração do trabalho, mercantilização do corpo e bloqueio de futuro transforma trajetórias particulares em legibilidade estrutural, operando uma presentificação crítica que torna visíveis engrenagens persistentes de dominação. Ao mesmo tempo, os gestos — ainda que parciais — de recusa, denúncia e deslocamento das personagens femininas introduzem tensões que impedem a total naturalização da ordem opressiva, abrindo fendas de resistência no interior do próprio sistema representado.

Os Corumbas pode ser compreendido como uma cartografia literária da catástrofe social: um mapa narrativo em que corpo, território e instituição se entrelaçam na produção da subalternidade, mas também na sua exposição crítica. Ao converter em forma estética os mecanismos de captura e desgaste, o romance não apenas representa a violência estrutural — ele a torna inteligível, oferecendo ao leitor um dispositivo de percepção histórica e ética da catástrofe como método e como duração.

Apesar disso, é importante afirmar que esses conceitos aqui reunidos e aplicados não são suficientes para dar conta da complexidade de uma obra literária. O romance escrito por Amando Fontes não dispõe de espaços com duas características muito bem definidas (topofílico e topofóbico), na verdade, o autor constrói uma espacialidade dinâmica, marcada por sobreposições, deslocamentos e ambivalências. Por ora, resta reafirmar que o espaço catastrófico se configura como um campo de forças em disputa, no qual diferentes afetos, memórias e condições materiais se entrecruzam.

Aliás, a própria construção formal da obra tensiona as categorias espaciais mobilizadas. A organização da narrativa, a focalização e o modo de construção das

personagens — conforme discutido à luz de teóricos como Norman Friedman e Antonio Candido — produzem um efeito de instabilidade que impede qualquer leitura superficial do espaço.

A pesquisa aqui desenvolvida ainda está longe de ser definitiva, o conceito de espaço catastrófico necessita ser lapidado, algo que 24 meses de estudos e experimentação não foram suficientes para um resultado satisfatório ao pesquisador. Temos aqui o trabalho possível, atravessado pelas questões de saúde mental comuns a tantos pós-graduandos brasileiros. Não obstante, a leitura realizada durante esse estudo contribui para a fortuna crítica da obra e abre caminho para a análise das dinâmicas afetivas e relacionais do espaço em *Os Corumbas*.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALVES, Lucigleide Araújo. **O assédio sexual no romance industrial de Amando Fontes**. 2019. 68 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.
- ALVES, Ricardo Luiz Pedrosa. **Escrever o romance rural: Cacau, Banguê e S. Bernardo**. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/44931>. Acesso em: 11 de set. de 2025.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMORA, Antonio Soares. **A literatura brasileira: O Romantismo**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Brasília: Edições Câmara, 2018. (Série prazer de ler).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & Literatura: Introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, v. 15. jan.- jun, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 31 de jul. de 2025.
- BRANDÃO, Luís Alberto Santos; OLIVEIRA, Silvana Pêsoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; FAPEMIG, 2013, Coleção Estudos.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Paul Auster topógrafo: o espaço urbano contemporâneo. **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 5, p. 107-122, out. 1997. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17751>. Acesso em 31 de jul. de 2025.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Espaços da Obra Literária**. 1ª ed. Belo Horizonte: Chão de Feira; FAPEMIG, 2024.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006.
- BUENO, Luís. Experiência rural e urbana no romance de 30. Rio de Janeiro: **Revista Terceira Margem**, n. 16, janeiro/junho de 2007, p. 142-156. Disponível em: <https://doi.org/10.55702/3m.v11i16.11189>. Acesso em 16 de set. de 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução: Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. DEGRADAÇÃO DO ESPAÇO: (ESTUDO SÔBRE A CORRELAÇÃO FUNCIONAL DOS AMBIENTES, DAS COISAS E DO COMPORTAMENTO *EM L'ASSOMMOIR*). São Paulo: **Revista de Letras**, v.46, n.1, jan./jun. 2006, p.29-61. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/41>. Acesso em 16 de set. de 2025.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio; [et. al.]. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, Coleção Debates.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução: Ephraim F. Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: a era romântica (vol. 3). 7ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: a era realista e a era de transição (vol. 4). 8ª ed. São Paulo: Global Editora, 2023.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: a era modernista (vol. 5). 8ª ed. São Paulo: Global Editora, 2023.

DACANAL, J. H. **O romance de 30**. 4ª ed. Porto Alegre: Edições Besouro Box, 2018.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no brasil. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

EWALD, Ariane Patrícia; GONÇALVES, Rafael Ramos; BRAVO, Camila Fernandes. O espaço enquanto lugar da Subjetividade. Fortaleza: **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, vol. VIII, nº 3, set/2008, p. 755-777. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v8n3/09.pdf>. Acesso em 16 de set. de 2025.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**: Historiografia e História. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Luiz Felipe. O LUGAR FESTIVO – A FESTA COMO ESSÊNCIA ESPAÇO-TEMPORAL DO LUGAR. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 15, 2013. DOI:

10.12957/espacoecultura.2003.7729. Disponível em:
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/7729>. Acesso em: 5 nov. 2025.

FONSÊCA, Joseana Souza da. **As Intertextualidades do espaço literário em Francisco Dantas e William Faulkner**. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. São Paulo: **Revista Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013. Disponível em:
<https://revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 9 set. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio de 2002. Disponível em:
<https://aulasdathaisunitau.com/wp-content/uploads/2019/09/friedman-o-ponto-de-vista-na-fic3a7c3a3o.pdf>.

GALVÃO, André Luis Machado. **O coronelismo na literatura**: espaços de poder. 1ª ed. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2018. ISBN 978-85-5971-065-6.

HAIDUKE, Alessandro Andrade. **CHÃO PARTIDO**: Conceitos de espaço nos romances *O quinze* de Rachel de Queiroz e *A bagaceira* de José Américo de Almeida. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em:

HOLZER, Werther. **Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar**: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em:
<https://geografiahumanista.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/12/tese-werther.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2025.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev. 2006. Disponível em:
https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-d-o-espac3a7o.pdf#page=18.15. Acesso em: 08 de set. de 2025.

LIMA, Jackson da Silva. **História da literatura sergipana** – Vol. 1. Aracaju: Fundesc, 1971.

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

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MAGALHÃES, Soraia Costa. Flagelos, cercados e colonialidade: da seca aos currais da fome em "O Quinze", de Rachel de Queiroz. **Palimpsesto** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 414–437, 2024. DOI: 10.12957/palimpsesto.2024.79703. Acesso em: 26 ago. 2025.

MARTINS, Natália de Sousa. **Tragédia familiar**: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes. 2015. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015.

MELLINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi** – anos 40 e 50. 3ª ed. Aracaju: Unit, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira**: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração (EDSC), 2005.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2024.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. 104ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 3ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

SANTOS, Magno. AS DUAS FACES DE JANUS: A cidade de Aracaju nas festas de Ano Novo (1900-1950). **Revista Outros Tempos**, v 9, n 13, jul. 2012 – Dossiê História e Cidade.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2006.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. 5ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2008.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2021.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

TODOROV, Tzvetan. **A poética da prosa**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

SANTOS, Claudfranklin Monteiro; DA ROSA, Simone Contreira. A literatura sergipana – “males” de origem, “bens” de formação: a saga de uma escrita de Sergipe por Sergipe. **Ponta de Lança**: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 6, n. 10, p.

61–75, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/pontadelanca/article/view/3368>. Acesso em: 9 fev. 2026.

SILVA, Roberto José da. **Inferno Urbano**: estudo do espaço em Os Corumbas, de Amando Fontes. 2005. 124 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2005.

VASCONCELLOS, Ellen Maria Martins de. **Sobreviver nas catástrofes**: uma análise literária contemporânea. 2024. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.8.2024.tde-16122024-120124. Acesso em: 2026-02-10.

VIEIRA, Tiago de Holanda Padilha. Leituras do espaço configurado na obra de Graciliano Ramos. Belo Horizonte: **Revista Em Tese**, v. 27, n. 3, set.-dez. 2021. p. 90-110. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.27.3.5-8>. Acesso em: 30 jul. 2025.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Fotografia 1 – Fábrica Sergipe Industrial, autor desconhecido, sem data, Acervo Instituto Tobias Barreto de Educação e Cultura. *In*: BRITO FILHO, José de Oliveira. **O BAIRRO INDUSTRIAL**. Aracajuantigga, 2009. Disponível em: <https://aracajuantigga.blogspot.com/2009/09/o-bairro-industrial.html>. Acesso em: 15 nov. 2025.

Fotografia 2 – Igreja do Santo Antônio na década de 30, autor desconhecido, sem data. *In*: **Há 83 anos, Aracaju era muito diferente**. Destaque Notícias, 2025. Disponível em: <https://www.destaquenoticias.com.br/ha-83-anos-aracaju-era-muito-diferente/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

Fotografia 3 – Companhia União Mercantil, nova seção de tecelagem, autor desconhecido, [197?]. Acervo fotográfico do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Pasta 07, col. Postais de Maceió. Postal nº 177. *In*: TAVARES, Marcelo Góes. Territórios fabris no ramo têxtil em Alagoas e fisiografias urbanas em Maceió (1857-1943): histórias e representações. **Confin**s, n. 40, 31 maio 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/confin.20309>. Acesso em: 15 nov. 2025.