



LitCult
Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Cultura

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA – PPGLitCult
BANCA DE DEFESA DE TESE

ORIENTADOR: IGOR ROSSONI

LEICE DAIANE DE ARAÚJO COSTA

TRAJETÓRIAS *ENTRETEXTUAIS* DO SUOR AO SONHAR

Salvador – BA
2022

LEICE DAIANE DE ARAÚJO COSTA

TRAJETÓRIAS *ENTRETEXTUAIS* DO SUOR AO SONHAR

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA – PPGLitCult, como requisito para cumprimento da defesa de tese.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais

Salvador – BA
2022

Ficha Catalográfica – Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa

C837t Costa, Leice Daiane de Araújo
Trajetórias *entretexuais* do suor ao sonhar/Leice Daiane de
Araújo, Costa. – Salvador, 2022.

137 fl.

Orientador: Igor Rossoni.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de
Pós-graduação em Literatura e Cultura, 2022.

1. Literatura. 2. Multidisciplinaridade. 3. *Entretexualidade*. I.
Rossoni, Igor, orient. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDU: 869.0 (81) – 91.09

LEICE DAIANE DE ARAÚJO COSTA

TRAJETÓRIAS *ENTRETEXTUAIS* DO SUOR AO SONHAR

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA – PPGLitCult, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Igor Rossoni (Orientador)

Profa. Dra. Luciana Sacramento Moreno

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo

Prof. Dr. Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Aprovada em: _____ de _____ de _____

Dedico aos que são *entretectos* do meu ser:
Oxumarê e todos os meus guias e companheiros espirituais
Licia de Araujo Costa
José da Silva Costa
Julieta de Araújo Costa
Minhas irmãs maternas: Rose, Leu e Pity
Meus tios maternos: Dilson, João, Gilson e Paty
Meu companheiro de vida: Raphael Cloux
Amigos, não inúmeros, mas numerosos
Meus mestres educacionais do ensino básico ao superior

Agradecimentos

poesia

põe em meus versos
unidos-universos
permite reverso
no perene coexistir
entre estar aqui e aí
junto a ti em mim
junto a mim em ti
junto-me a mim
perco-me
ante o teu encontro
talvez encanto
talvez contraponto

lcosta

Gratidão. Ela tem sido a poesia da minha vida, a poesia em minha vida. Tenho agradecido muito ao universo pelas boas energias que vem reverberando em meu viver. Estar em fase de conclusão de um doutorado na área de literatura e cultura é um dos maiores presentes da minha (r)existência de menina/mulher oriunda de família pobre nordestina. Essa etapa da minha vida, como inúmeras outras, é somada pelo compartilhamento de experiências diversas com pessoas que têm tornado a missão de estar e ser no mundo mais leve e possível, e isso é o mais importante de tudo.

O doutorado me fez enxergar o quanto aprender é limítrofe de ser humano e buscar ser humano também com o outro, observando todos os cuidados e responsabilidades afetivas que precisamos ter, de forma individual e coletiva, dentro de um espaço que tem, cada vez mais, empurrado muitos dos seus membros para o abismo da depressão: a academia. Penso que devemos estreitar mais esses laços de afetividade para entendermos melhor e construirmos melhor os saberes acadêmicos, que não se restringem aos muros de uma universidade, nem podem. É saber exercitar o amor posto por Paulo Freire.

Esta tese foi escrita buscando respeitar ao máximo o lugar de afetividade resguardado tanto ao amor que tenho pela literatura desde menina, quanto pelos meus companheiros de trajetória de vida pessoal e acadêmica. É uma construção

entretextual atravessada por subjetividades que me completam de maneiras distintas e permitem o balanço da vida acontecer.

Introduzo estes agradecimentos referenciando a coordenação do PPGLitCult e a CAPES pelo suporte institucional fundamental para a consolidação desse sonho.

Entre os companheiros, inicio os agradecimentos pelo meu orientador e parceiro de partilhas acadêmicas cuidadosas e precisas, o Prof. Dr. Igor Rossoni.

Sigo agradecendo aos meus amores mais cotidianos, que acompanharam diariamente minhas inquietações e conflitos entre o labor e paixão pela academia e o desejo incansável de aproveitar a vida para além dos livros e dinâmica profissional: Raphael, Rosilaine, Licia, José, Julieta, Rosileide, Roseli, Patricia.

Sou extremamente grata aos amigos de escuta, vibração e auxílio constante: Marlon Marcos, Leila Lucas, Evandro Santos, Kleberson Alves, Jessica Barbosa, Rebeca Evangelista, Hildalia Fernandes, Tissiane Mena, Juliana Salles, Jurema Cunha, Midian Garcia, Márcia Viviane, entre outros que cursaram disciplinas comigo ao longo do doutoramento e foram especiais nesse período.

Agradeço enormemente o esteio que as professoras doutoras Luciana Moreno e Izabel Cruz Melo me ofereceram, desde a graduação na UNEB – Campus XIII, na trajetória de consolidação da Leice pesquisadora, assim como as trocas com o professor doutor Márcio Muniz, com sua arguição tão significativa acerca da composição da tese no momento de minha qualificação, junto com Luciana Moreno.

Sou grata pelo carinho e suporte que recebi, durante todo o doutorado, do Colégio Apoio, representado na figura de José Nilton, e da Unijorge, representada na figura de Rodolfo Bello Exler.

Gratidão enorme pelas contribuições afetivas e acadêmicas, quando cursei disciplinas como aluna especial no PPGLitCult, dos professores doutores Décio Torres e José Amarante. Gratidão ao professor doutor Antonio Eduardo Soares Laranjeira também pela acolhida acadêmica durante o tirocínio docente, que tanto colaborou para o desenvolvimento desta tese.

Agradeço por último (mas também primeiro) à minha base espiritual, porque ela é sustento diário, equilíbrio entre o meio e o todo, o elo entre aqui e acolá, é meu lugar de movimento dia e noite, vigília incansável, e nela sei que sou e estou.

traço (dos) traços

do meu corpo de traços
traço caminhos
caminho sem/com rumo
rumo ao(s) encontro(s)
encontro desencontros
desencontro o ontem
vivo de hoje
promovo amanhã
amanhãs dos amanhã
do meu corpo traçado
pelo mundo, vasto mundo
não de Raimundos
mas de Marias Vitórias
gozo, medo e glória

lcosta

RESUMO

O presente trabalho é fruto de estudo no âmbito da teoria e crítica literária voltado à observação de representações de habitações coletivas nas obras *Suor*, de Jorge Amado (2011), e *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicolelis (2009). Ele é norteado pela noção de *entretexualidade*, oriunda da aglutinação morfológica e conceitual de *intertextualidade*, de Julia Kristeva (2012), e *entrelugar*, de acordo com as perspectivas de Jonathan Culler (1999) e Antoine Compagnon (2010). A *entretexualidade* é constituída ao longo desta análise como caminho teórico-metodológico para o desenvolvimento de uma abordagem de caráter bibliográfico pautada na multidisciplinaridade. Assim, o objetivo geral da pesquisa é realizar um estudo *entretexual* com base nas narrativas *Suor* e *Sonhar é possível?*, a partir de aspectos literários de caráter estilístico presentes nelas que expressam as condições de vida e habitação de seus personagens, com olhar inclinado a uma aproximação entre Literatura e Sociedade; enquanto os objetivos específicos são: 1. Desenvolver uma abordagem *entretexual* sobre elementos narrativos de *Suor* e *Sonhar é possível?*; 2. Apresentar uma análise *entretexual* fundamentada em *Suor* e *Sonhar é possível?* capaz de evidenciar particularidades das diferentes categorias de espaços de habitação coletiva ao longo da história do Brasil do século XX, através da ênfase dada a esta temática nas obras analisadas; 3. Explanar sobre aspectos sociopolíticos, econômicos e habitacionais brasileiros do século XX representados nas narrativas *Suor* e *Sonhar é possível?*, por meio dos elementos espaciais e dos personagens; 4. Discutir sobre condições de vida em casas de habitação coletiva localizadas em regiões centrais de Salvador/BA e São Paulo/SP do século XX, por intermédio de particularidades narrativas dos textos. Com isso, é tecida uma escrita pautada em discussões vinculadas a noções de *entretexualidade* que demonstra o tipo de *intertextualidade* evidenciada entre *Suor* e *Sonhar é possível?*, abalizada em um histórico de leitura de narrativas realistas/naturalistas e na procura pela exposição de contextos sociais conjeturados e/ou vivenciados através do texto literário, assim como nos diferentes meandros das concepções/significações dos termos suor e sonho, que conotam em *Suor* e *Sonhar é possível?* ideais de coletividade e fragmentação da classe trabalhadora, respectivamente. Nesse sentido, os elementos narrativos espaço e personagem são essenciais para a compreensão da relação entre os ambientes de habitação coletiva representados nas obras e os inquilinos, atentando-se à rede de solidariedade estabelecida, direta e indiretamente, por eles; à tuberculose como uma doença recorrente entre os personagens e à ligação entre recantos das casas de habitação coletiva e as personagens “moça de vestido azul” (em *Suor*) e “Sandrinha” (em *Sonhar é possível?*). Além disso, servem para apontar representações de questões como o controle social e financeiro, a alimentação, a condição de mulheres e crianças dos cortiços e a localização das casas de habitação coletiva. Nesse ínterim, expor singularidades narrativas das obras também é relevante para o entendimento da representação de aspectos socioeconômicos e habitacionais nas cidades de São Paulo e Salvador do século XX, verificando o acolhimento indireto de um mendigo no casarão amadiano, as distinções entre os animais que povoam as habitações coletivas de Amado e Nicolelis, o estupro e aborto trazido em *Sonhar é possível?*, e, por último, o modo como os personagens são caracterizados nas duas narrativas literárias.

Palavras-chave: *Suor. Sonhar é possível?. Intertextualidade. Entrelugar. Entretextualidade. Multidisciplinaridade.*

ABSTRACT

This thesis is the result of a research within the theory and literary criticism field that aims to investigate collective housing representations in *Suor*, by Jorge Amado (2011), and *Sonhar é possível?*, by Giselda Laporta Nicolelis (2009). It is guided by the notion of *entretexualidade*, derived from the morphological and conceptual agglutination of *intertextualidade*, by Julia Kristeva (2012), and *entrelugar*, according to the perspectives of Jonathan Culler (1999) and Antoine Compagnon (2010). The *entretexualidade* is constituted throughout this analysis as a theoretical-methodological path for the development of a bibliographic approach based on multidisciplinary. Thus, the main goal of this research is to carry out an *entretexual* study based on *Suor* and *Sonhar é possível?* through literary aspects of a stylistic nature present in them that express the living and housing conditions of their characters with a view inclined to an approximation between Literature and Society; while the specific goals are: 1. To develop an *entretexual* approach about the narrative elements of *Suor* and *Sonhar é possível?*; 2. To present an *entretexual* analysis of *Suor* and *Sonhar é possível?* capable of highlighting the particularities of the different categories of collective housing spaces throughout Brazil's history in the 20th century given emphasis to this thematic within both works; 3. To explain about Brazilian sociopolitical, economic and housing aspects from the 20th century represented in *Suor* and *Sonhar é possível?* through their spatial elements and characters; 4. To discuss about living conditions in collective housing from central areas of Salvador and São Paulo cities in the 20th century through narrative particularities of each work. Therefore, a writing based on discussions linked to notions of *entretexualidade* is woven that demonstrates the type of *intertextualidade* evidenced between *Suor* and *Sonhar é possível?* guided by the reading of realistic/naturalistic literary works and by the search for exposing social contexts conjectured and/or experienced through the literary text, as well as by the different meanderings of the conceptions/meanings of the terms *suor* and *sonho*, which connote in *Suor* and *Sonhar é possível?* ideals of collectivity and fragmentation of the working class, respectively. In this sense, the narrative elements space and character are essential for understanding the relationship between the collective housing environments represented in the works and the tenants, paying attention to the solidarity network established, directly and indirectly, by them; to tuberculosis as a recurrent disease among the characters and to the connection between the corners of collective housing and the characters "moça de vestido azul" (in *Suor*) and "Sandrinha" (in *Sonhar é possível?*). In addition, both narrative elements serve to point out representations of issues such as social and financial control, food, the condition of women and children living in tenements and the location of collective housing. In the meantime, exposing narrative singularities of the works is also relevant for understanding the representation of socioeconomic and housing aspects in the cities of São Paulo and Salvador in the 20th century, verifying the indirect reception of a beggar in the amadiano mansion, the distinctions between the animals that inhabit the collective housing of Amado and Nicolelis, the rape and abortion brought out in *Sonhar é possível?*, and, finally, the way in which the characters are characterized in both literary narratives.

Keywords: *Suor*. *Sonhar é possível?*. *Intertextualidade*. *Entrelugar*. *Entretexualidade*. Multidisciplinary.

RESUMEN

El presente trabajo es el resultado de un estudio en el contexto de la teoría y la crítica literaria dirigido a la observación de representaciones de viviendas colectivas en las obras *Suor*, de Jorge Amado (2011), y *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicolelis (2009). Se basa en la noción de *entretextualidade*, derivada de la aglutinación morfológica y conceptual de la intertextualidad, de Julia Kristeva (2012), y *entrelugar*, según las perspectivas de Jonathan Culler (1999) y Antoine Compagnon (2010). La *entretextualidade* se constituye a lo largo de este análisis como una vía teórico-metodológica para el desarrollo de un enfoque bibliográfico basado en la multidisciplinariedad. Así, el objetivo general de la investigación es realizar un estudio transversal textual basado en las narrativas *Suor* y *Sonhar é possível?*, a partir de aspectos literarios de carácter estilístico presentes en ellas que expresan las condiciones de vida y vivienda de sus personajes, con un acercamiento a una aproximación entre Literatura y Sociedad; mientras que los objetivos específicos son: 1. Desarrollar un enfoque *entretextual* sobre los elementos narrativos de *Suor* y *Sonhar é possível?*; 2. Presentar un análisis *entretextual* basado en *Suor* y *Sonhar é possível?* capaz de resaltar particularidades de las diferentes categorías de espacios de vivienda colectiva a lo largo de la historia de Brasil del siglo XX, a través del énfasis dado a este tema en las obras analizadas; 3. Explicar sobre aspectos sociopolíticos, económicos y habitacionales del siglo 20 representados en las narrativas *Suor* y *Sonhar é possível?*, a través de elementos espaciales y personajes; 4. Discutir sobre las condiciones de vida en las casas de vivienda pública ubicadas en las regiones centrales de Salvador/BA y São Paulo/SP del siglo 20, a través de las particularidades narrativas de los textos. Así, una escritura basada en discusiones vinculadas a lo siguiente se entiende como el tipo de intertextualidad evidenciada entre *Suor* y *Sonhar é possível?*, marcada en una historia de lectura de narrativas realistas/naturalistas y en la búsqueda de la exposición de contextos sociales conjeturados y/o experimentados a través del texto literario, como en las diferentes complejidades de las concepciones/significados de los términos sudor y sueño, que connotan en *Suor* y *Sonhar é possível?* ideales de colectividad y fragmentación de la clase obrera, respectivamente. En este sentido, los elementos narrativos espacio y personajes son esenciales para entender la relación entre los entornos de vivienda colectiva representados en las obras y los inquilinos, en referencia a la red de solidaridad establecida, directa e indirectamente, por ellos; la tuberculosis como enfermedad recurrente entre los personajes y la conexión entre recovecos de las casas de viviendas colectivas y los personajes “moça de vestido azul” (en *Suor*) y “Sandrinha” (en *Sonhar é possível?*). Además, sirven para señalar representaciones de temas como el control social y financiero, la alimentación, la condición de las mujeres y los niños de las viviendas y la ubicación de las viviendas colectivas. Mientras tanto, exponer las singularidades narrativas de las obras también es relevante para comprender la representación de los aspectos socioeconómicos y de vivienda en las ciudades de São Paulo y Salvador del siglo XX, comprobando la acogida indirecta de un mendigo en la mansión amadiano, las distinciones entre los animales que pueblan las viviendas colectivas de Amado y Nicolelis, la violación y el aborto traídos en *Sonhar é possível?*, y, finalmente, la forma en que los personajes se caracterizan en las dos narrativas literarias.

Palabras clave: *Suor*. *Sonhar é possível?*. *Intertextualidade*. *Entrelugar*. *Entretextualidade*. Multidisciplinariedad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 TRAJETÓRIAS <i>ENTRETEXTUAIS</i> EM <i>SUOR</i> E <i>SONHAR É POSSÍVEL?</i>: LEITURAS, RELEITURAS E (RE)ESCRITAS	19
2.1 O REALISMO/NATURALISMO EM <i>SUOR</i> E <i>SONHAR É POSSÍVEL?</i> : ENTRECruzamentos NARRATIVOS COM ZOLA E AZEVEDO	28
2.2 CONTEXTOS SOCIOECONÔMICOS, POLÍTICOS E HABITACIONAIS DE SALVADOR E SÃO PAULO DO SÉCULO XX: TRANSIÇÕES, TRANSFORMAÇÕES E MANUTENÇÕES	33
2.3 RELAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES ENTRE O “SUOR” E O “SONHO”	45
3 O ESPAÇO E OS PERSONAGENS EM <i>SUOR</i> E <i>SONHAR É POSSÍVEL?</i>	54
3.1 O CASARÃO 68 E O CORTIÇO DO BIXIGA	57
3.2 O CASARÃO 68, O CORTIÇO DO BIXIGA, OS INQUILINOS E A DESORDEM ESPACIAL	65
3.3 A REDE DE SOLIDARIEDADE ENTRE OS INQUILINOS	73
3.4 OS TUBERCULOSOS	80
3.5 A MOÇA DE VESTIDO AZUL E SANDRINHA: ENTRE O CENTRO E AS MARGENS DO ESPAÇO NARRATIVO	85
4 DIÁLOGOS <i>ENTRETEXTUAIS</i> EM <i>SUOR</i> E <i>SONHAR É POSSÍVEL?</i>: O ESPAÇO, OS PERSONAGENS E ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E HABITACIONAIS	90
4.1 MARIAS SEM SOBRENOMES, MÃES DE INFANTIS ABANDONADOS	96
4.2A FOME QUE ROUBA A DIGNIDADE HUMANA	103
4.3 ÀS MARGENS DO CENTRO, O “ACOLHIMENTO”	105
5 PARTICULARIDADES NARRATIVAS EM <i>SUOR</i> E <i>SONHAR É POSSÍVEL?</i>	108
5.1 O ACOLHIMENTO INDIRETO DE MENDIGOS NO 68	112

5.2 OS ANIMAIS QUE POVOAM OS CASARÕES	115
5.3 O ESTUPRO E ABORTO	117
5.4 O MODO COMO OS PERSONAGENS SÃO REPRESENTADOS NAS NARRATIVAS	121
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas [...].

(Deleuze; Guatarri, 1995, p. 14)

Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi no entanto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum
modo de dizer não
Eu canto

(Belchior, 1978)

Os caminhos da pesquisa nunca são retilíneos, antes, são vias de mão dupla, fluxos e influxos, trânsitos por ideias, experiências, aprendizados, vertentes ou áreas disciplinares. São dizer sim e não. Diversas vezes, muito mais dizer não. O que significa fazer escolhas em meio às influências *entretextuais*, por natureza, semióticas, rizomáticas e, certamente, agenciadoras de subjetividades. As inferências aqui expostas são conduzidas por essa dinâmica do fazer acadêmico. Nesse percurso, inúmeras concepções de diferentes áreas do conhecimento serviram de encontros, partidas, retornos e reencontros para a consolidação do texto que ora apresentamos.

Esse texto nasceu da observação do estado de consolidação dos processos de urbanização, modernização e industrialização que vivemos no Brasil e do desejo de analisar e problematizar os reflexos destes processos dentro de esferas marginais deste país, através de um recorte que possibilitasse uma análise literária multidisciplinar, a partir de um estudo *entretextual* das narrativas *Suor*, de Jorge Amado (1934), e *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicolelis (1984). Tais obras têm como espaços e personagens ambientes de habitação coletiva que representam contextos de marginalização de parte da população brasileira em momentos históricos e espaços geográficos distintos, mas que denunciam a ressignificação ou manutenção de modelos sociais excludentes. Em *Suor*, encontramos um enredo que explora as condições sociais no Brasil republicano de início do século XX, conduzido pelo governo Vargas, no centro histórico da sua primeira capital, a cidade de Salvador. *Sonhar é possível?* traz uma abordagem sobre as condições de moradia de um grupo de inquilinos de um cortiço localizado no bairro do Bixiga (atual Bela Vista), situado no centro da cidade de São Paulo de final do século XX.

A seleção das obras norteadoras do estudo ocorreu mediante buscas e encontros inesperados desta pesquisadora com escritas literárias voltadas à representação¹ de espaços de habitação coletiva impulsionados pelo interesse na discussão sobre precarização habitacional no Brasil. Desse modo, por intermédio de uma leitura paralela entre as narrativas literárias brasileiras *Suor* e *Sonhar é possível?*, constituímos o questionamento de pesquisa: O que os elementos intertextuais presentes nas obras literárias *Suor*, de Jorge Amado, e *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicolelis, anunciam sobre a moradia em cortiços localizados em regiões centrais da cidade de Salvador e São Paulo, ao longo do século XX?, com o intuito de fomentar a seguinte tese: Os espaços de habitação coletiva brasileiros representados nos textos literários em destaque nesta pesquisa evidenciam um histórico de marginalização e, ao mesmo tempo, permanência da população pobre brasileira nos centros das cidades de Salvador e São Paulo no século XX, mesmo que diante da precariedade. Assim, o recorte aqui delimitado permite uma leitura acerca de representações de habitações coletivas no curso da

¹ O termo representação é adotado aqui com base em Michel Foucault (1992), Roger Chartier (2002), Sandra Jatahy Pesavento (2004) e Stuart Hall (2016).

história do Brasil, ao longo do século XX, em duas das suas principais capitais: São Paulo e Salvador.

Como a escrita acadêmica, comumente, parte da inquietação e procura por (re)construção de saberes estabelecidos e compartilhados no e pelo mundo, por meio de lugares de enunciação que motivam e movimentam outros, mediante exercício de encontro, desencontro, arranjos e rearranjos de pesquisadores com seus elementos/sujeitos de estudo, foi delineada, no processo de consolidação da pesquisa, a noção² de *entretextualidade* que sustenta esta tese, voltada a estudos de representações de habitações coletivas do século XX em *Suor* e *Sonhar é possível?*. Essa noção é situada no alargamento dos conceitos de *intertextualidade*, de Kristeva (2012), e *entrelugar*, segundo as perspectivas de Culler (1999) e Compagnon (2010).

A *entretextualidade* se distingue da *intertextualidade*, primordialmente, por assumir o lugar direto de prática teórico-metodológica multidisciplinar inscrita no campo da teoria e crítica literária. Disso, surge, por aproximação aglutinativa, a terminologia: *entre* (de *inter*/(*entre*)*lugar*) + *textualidade* (de *intertextualidade*), ou seja, *entrelugar* + *intertextualidade*.

A ideia de *entrelugar* como ambiência da teoria e crítica literária, assim como do fazer literário propriamente dito, é fundamental na constituição da noção de *entretextualidade* porque incide no reconhecimento das fronteiras entre diferentes campos do conhecimento e do quanto essas fronteiras têm sido, contemporaneamente, rompidas ou contestadas por estudiosos de diversas áreas que enxergam nelas caminhos ou possibilidades para o estreitamento de laços discursivos, teóricos e metodológicos mais amplos e plurissignificativos e não de distanciamentos/fragmentação dos saberes multidisciplinares.

O *entrelugar* é tomado nesta tese restritamente para composição da noção de *entretextualidade* pelas perspectivas de Culler e Compagnon por estar claramente associado ao apontamento da necessidade de compreensão e resignificação do lugar de escrita, estudo histórico e teórico da literatura vislumbrando um posicionamento multidisciplinar evidenciado por ambos, mas pouco explorado na própria construção teórica de Compagnon. Além disso, por Culler e Compagnon

² O emprego do termo “noção” trata-se de uma escolha consciente, visando evitar engessamento em relação ao constructo teórico proposto, fugindo à ideia de conceito.

serem, tradicionalmente, leituras obrigatórias nos cursos de Letras em território brasileiro, sendo adotados como bibliografia básica nas disciplinas introdutórias de teoria e crítica literária. Assim, apesar dos teóricos fronteiriços Silviano Santiago (2000), Homi Bhabha (2001) e Boaventura de Souza Santos (2010) serem tomados como referências centrais nos debates acerca de *entrelugar* na cultura, não estão inscritos diretamente na constituição do termo *entretextualidade*.

Deleuze e Guattari (1995), em seus agenciamentos filosóficos, falam da relação multidisciplinar, apontando seis princípios para pensarem a prática da escrita e da enunciação baseados na noção de rizoma. Os três primeiros princípios defendidos por eles ponderam sobre conexão, heterogeneidade e multiplicidade na constituição do conhecimento. Nesse sentido, agenciar saberes reside em devires heterogêneos que podem se tocar ou distanciar constantemente, promovendo encontros contínuos e descontínuos dentro das áreas do conhecimento ao longo da história da humanidade, tanto em nível linguístico interno (o enunciado em si – o texto enquanto código e conteúdo) quanto externo (os meandros da enunciação – sociais e históricos). Sendo assim, a própria escrita dos filósofos pode ser tomada como rizomática (múltipla), uma vez que fazem uso de conhecimentos da botânica e geografia, por exemplo, para dialogarem sobre questões filosóficas e linguísticas, a partir de uma espécie de metáfora que conecta natureza biológica vegetal e humana sociológica/espacial. Nessa tese, a *entretextualidade* é que é tomada como princípio, meio e fim na realização de uma pesquisa no âmbito literário de caráter discursivo múltiplo.

2 TRAJETÓRIAS *ENTRETEXTUAIS* EM *SUOR* E *SONHAR É POSSÍVEL?*: LEITURAS, RELEITURAS E (RE)ESCRITAS

[...] O texto é, pois, uma *produtividade*, o que significa: 1. sua relação com a língua na qual ele se situa é redistributiva (destrutiva-constitutiva), por conseguinte, é abordável através das [categorias] lógicas, ao invés de meramente linguísticas; 2. é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam.

(Kristeva, 2012, p. 109)

Nos anos de 1966 e 1967, a búlgara Julia Kristeva publica dois artigos em que acaba citando, pela primeira vez, o termo *intertextualidade*, intitulados “A palavra, o diálogo e o romance” e “O texto fechado”, os quais são reunidos, posteriormente, em sua obra *Introdução à semântica*. Julia Kristeva elabora o conceito de *intertextualidade*, diretamente, influenciada pela teoria bakhtiniana do dialogismo.

Nitrini (2010) explica que o dialogismo de Bakhtin (2013; 1997) opõe-se às concepções de logocentrismo, apostando em uma perspectiva correlacional distante da formal aristotélica, característica do discurso monológico. Com isso, o dialogismo rompe com a aceção de estabilidade, imutabilidade, causalidade e continuidade, sendo constituído a partir do entrecruzamento entre o sujeito da enunciação e a palavra poética.

Kristeva (2012), ao voltar-se para o estudo semiótico do romance, fundamentada em princípios do dialogismo, busca compreender a construção textual como um lugar de cruzamento entre enunciados, que não podem ser observados isoladamente, mas de forma translinguística, configurando uma função intertextual denominada por ela de *ideologema*, a qual perpassa por todos os níveis da estrutura textual, englobando as diversas modalidades discursivas, incluindo os elementos históricos e sociais atrelados a eles. Assim, de acordo com Kristeva (2012, p. 110),

[...] a aceitação de um texto como um ideologema determina a própria medida de uma semiótica que, ao estudar o texto como uma

intertextualidade, o pensa desta maneira dentro (o texto de) da sociedade e da história. O ideograma de um texto é o foco no qual a racionalidade cognoscente apreende a transformação dos enunciados (aos quais o texto é irredutível) num todo (o texto), do mesmo modo que as inserções desta totalidade no texto histórico e social.

Samoyault (2008), em seus estudos, expõe a problemática da instabilidade que marca a intertextualidade, fruto, segundo a autora, de uma bipartição desta noção, associando-a ora a fatores linguísticos relacionados mais diretamente à análise das ocorrências intertextuais no âmbito da enunciação, tornando-a um instrumento estilístico, ora ao universo restrito dos enunciados literários, aproximando-a de uma acepção poética dos entrecruzamentos discursivos.

Essa questão parece estar atrelada ao posicionamento teórico de Kristeva (2012) em defender o desenvolvimento de estudos semióticos dos textos pensando-os enquanto elementos inseridos em conjunturas históricas e sociais e não fechando o lugar da enunciação em algo que, ao mesmo tempo em que é posto em condição de unidade fundamental para a composição textual, é avaliado a partir de uma subjetividade enunciativa pautada em contextos de enunciação isolados ou condicionados a uma retomada explícita a outros lugares de enunciação, mesmo reconhecendo-se as possibilidades de resignificação da construção enunciativa.

O fato de Kristeva (2012) apontar a *intertextualidade* como um caminho para abordagens semióticas do texto, compreendendo-o como ambiência dos componentes históricos e sociais, é de extrema relevância para este estudo, por dois motivos. Primeiro, por ser, notadamente, uma tentativa de entrecruzamento de narrativas que guardam consigo elementos estilísticos e/ou enunciativos capazes de nos conduzir a leituras da temática habitacional, a partir do texto literário, com base em uma lógica textual atravessada pela tradição de leitura, ancorada na biblioteca, de forma direta ou indireta, declarada ou não oficializada. E, segundo, por intermediar a composição de uma nova noção no âmbito dos estudos literários, reconhecendo o texto literário como *entrelugar* marcado por uma *intertextualidade* multidisciplinar com potencial para a introdução desta composição, ora denominada como *entretextualidade*.

A *entretextualidade* é concebida a partir de um diálogo com Culler (1999) sobre a percepção de uma nova teoria e, em certa medida, da resignificação e ampliação

da concepção de *entrelugar* de Compagnon (2010) e *intertextualidade* de Kristeva (2012), respectivamente. Com isso, ressaltamos que, “[...] uma vez que não se pode limitar a intertextualidade a uma única retomada de enunciados literários, vemos [...] na recuperação de materiais tomados emprestados da realidade, uma manifestação possível da transposição do mundo na arte [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 104).

Desse modo, a *entretexualidade* abarca a noção de *intertextualidade* de Kristeva (2012) baseando-se na proposta de construção de uma nova teoria de Culler (1999), com o intuito de apontar possibilidades para uma ruptura com o engessamento da constituição de novos percursos metodológicos de estudos do texto literário, devido a um condicionamento ligado ao estabelecimento da lógica de matriz disciplinar. Lógica ainda conservada, de certa forma, por Compagnon (2010), na obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, ao discutir sobre elementos e momentos distintos que contribuíram para o surgimento da crítica literária moderna, mesmo trabalhando com a concepção de *entrelugar*, uma vez que, por exemplo, insere Barthes no centro do diálogo sobre a constituição da crítica literária moderna mediante a valorização do posicionamento do estruturalista de privilégio do discurso literário para o estudo do texto.

Consequentemente, Compagnon (2010) não evidencia a importância das abordagens de Barthes para a abertura de estudos do texto literário com base na análise psicanalítica e semiológica e do livro dele *Mitologias* (1957), assim como a *intertextualidade* de Julia Kristeva, para a introdução dos estudos culturais de linha francesa, questões ressaltadas por Culler (1999) e Souza (2002). Por isso, a *entretexualidade* dialoga diretamente com a perspectiva interdisciplinar de Culler (1999), distanciando-se do *entrelugar* disciplinar de Compagnon (2010), buscando ressignificá-lo.

Nessa conjuntura, o constructo da noção de *entretexualidade* é necessário para o desenvolvimento deste estudo devido ao fato de erigir uma pesquisa intertextual atravessada por abordagens multidisciplinares abalizadas pelo *ideologema*, ou seja, pelo entendimento do texto como corpo linguístico-social-histórico. Destarte, seus entrecruzamentos não estão restritos ao campo da teoria e crítica literária, como ainda faz Antoine Compagnon em sua já referida obra, na qual, mesmo afirmando que o *entrelugar* do âmbito literário é marcado pelo encontro entre

a literatura e mundo, utiliza-se, predominantemente, de entrelaçamentos teóricos oriundos da teoria e crítica literária ou áreas próximas.

Através disso, objetivamos romper com fronteiras teórico-metodológicas inviabilizadoras, em diversos momentos de produção da crítica literária moderna e contemporânea, da procura e tecitura de novas epistemologias capazes de reconhecerem o *entrelugar* onde se situa a relação entre a literatura e o mundo. Relação, incontestavelmente, sustentada pelas multifacetadas instâncias da *intertextualidade*. Algo justificado pelo seguinte aspecto: “[...] com o estatuto de pedaços intercalados, nem totalmente dentro, nem totalmente fora, as colagens permitem que se reflitam, no seio do texto literário, a ficção e o mundo” (SAMOYAULT, 2008, p. 106).

Portanto, a intencionalidade não é apresentar um estudo pautado na busca por comprovar ou refutar verdades, fatos históricos, concepções teóricas entre textos literários e historiográficos, antropológicos, sociológicos, filosóficos, etc. Contrários a isso, propomos um entrelaçamento de narrativas de diferentes áreas do conhecimento capazes de confluir de forma colaborativa ou divergente para o delineamento de outras narrativas, através da *entretextualidade*.

Acerca disso, em última instância, cabe afirmar que a adoção de uma perspectiva multidisciplinar não deve ser sinônimo de domínio teórico pleno de diversas áreas do conhecimento, mas sim de percurso translinguístico de enunciação oriundo de diferentes narrativas produzidas por atores sociais que compreendem seus campos de atuação teórica e compartilham inferências baseados em experiências teórico-práticas inscritas em um trânsito linguístico caracterizado por escritos do mundo postos no mundo, os quais se entrecruzam por enlances sociais e discursivos.

Dessa maneira, a noção de *entretextualidade* sustenta todas as abordagens expostas ao longo desta pesquisa. Nesse primeiro momento, dá suporte para a compreensão da tradição histórico-literária vislumbrada nas narrativas *Suor*, de Jorge Amado, e *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicoletis. Isso exige uma retomada de questões inscritas no século XIX.

A introdução de ideais europeus de modernização na sociedade brasileira torna possível que fatores como a abolição da escravidão e o regime republicano comecem a ser recorrentes no âmbito político, econômico e cultural do Brasil,

principalmente, a partir do ano de 1850, quando é, formalmente, proibido o tráfico de escravos africanos para terras brasileiras.

Diante disso, o ideal de república defendido no período encontra na filosofia positivista um meio para a elaboração do discurso em prol do sentimento de ordem política e progresso, o que, na concepção dos republicanos e abolicionistas, só ocorreria com o cessamento do regime escravocrata.

Nesse contexto, a literatura conhecida como realista/naturalista tem influência dos ideais positivistas cunhados por Augusto Comte e as concepções de evolucionismo defendidas por Charles Darwin. Bosi (1994, p. 169) afirma que

[...] é sempre válido dizer que as vicissitudes que pontuaram a ascensão da burguesia durante o século XIX foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnuda-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento.

Ou seja, segundo os princípios de produção no Realismo, a ação de compor uma escrita literária deve estar atrelada a uma busca de aproximação entre o texto literário e a noção científica de fatos reais, de realidade, almejando transmitir os acontecimentos cotidianos a partir da verossimilhança, mediante o desenvolvimento de uma pesquisa empírica capaz de conceber subsídios para a produção literária.

Segundo Bosi (1994), o Realismo e Naturalismo, no Brasil, sofrem, ainda, influências de perspectivas literárias do Romantismo atravessadas por expressões de aspectos sociais, tais como as problemáticas atreladas ao negro e à escravidão pautadas por Castro Alves. Todavia, no Realismo e Naturalismo, os fatores sociais são empregados a partir de uma lógica de análise e descrição das ocorrências. Com isso, diferentemente do Romantismo, o Naturalismo estreita relação com a teoria evolucionista darwiniana. Por conseguinte, é comum se perceber em obras literárias naturalistas a exposição do homem mediante uma noção de ser irracional, que atua segundo sua necessidade inata de ser predatório.

Assim, em muitos fragmentos de textos naturalistas, o homem é colocado como fera. Dentro dessa lógica, é recorrente a associação do ser humano à concepção do não civilizado, representada por elementos como o verme e o porco.

Característica evidenciada, por exemplo, na literatura de Aluísio Azevedo (2010, p. 27):

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.

Juntamente com isso, há a tentativa de encontrar justificativas para as lutas entre “raças”, separadas em superiores e inferiores, com base na crença de seleção e adaptação natural. Diante dessa estratificação social, são construídos e transmitidos estes arquétipos sociais para as classes pobres ou que não se enquadram nos grupos de nobres e descendentes da nobreza.³

O maranhense Aluísio Azevedo, aludido acima, é considerado o precursor e principal representante do Naturalismo no Brasil. A publicação de *O mulato* (1881) é tida como marco inicial do movimento no universo literário brasileiro. Todavia, o escritor só obtém maior reconhecimento como naturalista a partir da publicação das obras *Casa de pensão* (1890) e *O cortiço* (1890). A produção literária do escritor português realista Eça de Queirós e do naturalista francês Émile Zola caracterizam a principal influência na escrita de Azevedo. Os textos de Aluísio Azevedo apresentam, muitas vezes, traços estilísticos e discursivos de caráter realista, este elemento parece ser justificável pela forte persuasão que Eça de Queirós exerce sobre a literatura de Azevedo.

Nas obras literárias *Suor*, de Jorge Amado, e *Sonhar é possível?*, de Giselda Laporta Nicolelis, embora situadas em períodos posteriores ao anunciado, encontram-se traços de uma escrita realista/naturalista que perpassa pela exposição de questões atreladas à temática explorada nas narrativas *A taberna* (1855), *Germinal* (1885), ambas de Émile Zola, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: as condições físicas e de vida dos espaços de habitação coletiva e dos inquilinos destes espaços.

Jorge Amado produz *Suor* tomado pela experiência, na década de 1920, de morar num sobrado de número 68 presente na Ladeira do Pelourinho, enquanto

³ Este aspecto de elaboração das identidades dos personagens com base em descrições pejorativas, principalmente no que diz respeito à representação do homem e mulher negros e de pessoas que mantêm relações homoafetivas, é discutido no último capítulo desta pesquisa de forma crítica, a fim de corroborar problematizações contemporâneas apontadas sobre leituras da obra de Jorge Amado.

curso o ginásio. Além disso, o envolvimento do autor com o universo da política também contribui para a constituição do enredo da referida narrativa.

Em *Suor*, o narrador assume voz em tempo posterior, efetivada em nível externo à história narrada, fato que lhe assegura a vertente modal da onisciência. A partir de tal recurso discursivo, afina-se à retórica realista. Com isso, às vezes, introduz discursos diretos de alguns personagens, corroborando conhecer e reconhecer os mínimos detalhes da vida do Casarão 68. Com essa estratégia, efetiva uma abordagem sobre vivências em espaços de habitação coletiva no centro histórico de Salvador de início do século XX, através de um olhar voltado à noção de representação de uma “massa social” sem configurar um protagonismo humano individualizado.

O lugar de protagonismo é delegado ao espaço de habitação coletiva, explorando, de forma significativa, arquétipos atrelados a uma tradição realista/naturalista para a construção dos personagens e espaço. Este aspecto contribui, sumariamente, para evidenciar personagens que não apresentam nomes próprios ou sobrenomes, havendo um capítulo do livro que trata exatamente sobre isto, denominado “Nomes sem sobrenomes”. Em paralelo a esta particularidade narrativa, percebemos que estes personagens compartilham de uma mesma realidade/condição social e, conseqüentemente, habitacional (ROSSI, 2011 *apud* AMADO, 2011).

O delineamento da narrativa distante do protagonismo individualista está relacionado, ainda, à própria concepção de Amado sobre o papel que o romance deve exercer em um contexto social circundado por princípios políticos de cunho comunista e pela necessidade de adesão às habitações coletivas nos grandes centros urbanos do século XX. Nesse período, o destaque a um herói, com base nos moldes românticos, não faz mais sentido, pois as condições de vida das massas parecem bem mais evidentes e relevantes nas narrativas contemporâneas, como proposto no último capítulo de *Suor*, intitulado “Multidão”. De acordo com Rossi (*apud* AMADO, 2011, p. 137-138),

por definição engajado e ‘panfletário’, o romance proletário *Suor* somente faz sentido como literatura se considerado como incorporação e criação de *formas* fundamentalmente articuladas ao rendimento máximo dos conteúdos e valores políticos implicados em sua execução. Afinal, além de canalizar os discursos e as palavras de ordem revolucionária, essa arte ‘social’ e proletária precisava

também ser capaz de conferir plasticidade e rendimento estético aos próprios modos de pensamento e ação vivenciados na militância. Em especial, àqueles pontos mais sensíveis do imaginário político comunista, nucleados em torno da luta de classes, da agitação e mobilização das massas proletárias e da ênfase da ação coletiva em detrimento da individual.

Destarte, trazendo para a cena uma massa popular trabalhadora que tem em comum a miserabilidade socioeconômica e habitacional, o narrador de *Suor* conduz à leitura de fragmentos narrativos associados ao Casarão 68 e seus inúmeros inquilinos, espalhados pelos diferentes espaços e andares do prédio, sendo alguns inquilinos antigos e outros passageiros e imprevisíveis. O caráter fragmentário do romance perpassa tanto pela organização de seus capítulos, divididos em vinte partes curtas apresentadas por títulos nominais e subdivididas em outras partes enumeradas, quanto pela composição do tempo, que não é fechado em uma narrativa cronológica. Observando este aspecto de *Suor*, parece possível supor que esta estratégia narrativa possibilita a exploração de diversos momentos vivenciados pelo/no Casarão 68 e representados na obra.

Já em *Sonhar é possível?*, uma voz em terceira pessoa do singular narra os fatos ocorridos, posicionando-se ora como mediadora das falas dos personagens, através do discurso direto (muito recorrente na narrativa); ora como narradora que descreve e expressa ações e reflexões dos personagens, empreendendo o discurso indireto livre. Na história, o leitor é, por diversas vezes, envolvido pelos percursos dos personagens a partir do discurso direto, o que demonstra uma intencionalidade narrativa de evidenciar as vozes destes personagens. Elemento explorado em *Suor*, somente, em alguns trechos, uma vez que os personagens são postos em cena, predominantemente, por intermédio da voz narrativa.

Sonhar é possível? narra a vida dos personagens Doralice, Melquior, Mel, Benedito, Dantas, Seu Zé, D. Zu, Rosa-Margarida, Juca-encosto, Severino, Risadinha, Joel, Sandrinha, Creuza, Josefa, Ivanilson, Nava, Valdirene, Zulmira, Lena-Porreta, Rubão, Omar, Lazineira, Valdirene, Santo, entre outros, todos moradores do cortiço do Bixiga, nos permitindo notar um número excessivo de personagens que, num momento ou outro, são mencionados ou ganham diretamente espaço para falar.

Tal fator parece remontar a uma lógica de coletividade, em outras palavras, um grupo que representa uma parcela significativa da sociedade. Ou seja, é como se fosse feita a exposição da seguinte realidade: uma boa fatia da população da cidade de São Paulo vive dentro das condições precárias oferecidas pelos cortiços espalhados no centro da pauliceia. Junto com isso, ao observar alguns dos nomes dos personagens elencados anteriormente, tais como Lena-Porreta e Juca-encosto, nota-se a adoção de termos carregados por estereótipos, assim como é aplicado em *Suor*, que apresenta personagens com apelidos como Vermelho, Dos Dentes de Fora e Medonho.⁴

Na obra, diferentemente de *Suor*, é possível perceber uma organização cronológica do enredo. A cada capítulo, acompanhamos a passagem de uma hora, culminando com o fechamento de um dia. Diante disso, vários acontecimentos relacionados às vidas dos personagens habitantes do cortiço são narrados de forma densa e, ao mesmo tempo, concisa.

Com isso, o leitor tem acesso a uma narrativa composta por uma espécie de recorte do dia a dia em locais de habitação coletiva. Espaços restritos/pequenos, onde muitas famílias acabam tendo que conviver, diariamente, de maneira intensa com seus conflitos e os dos outros. Devido ao fato destas famílias ocuparem um mesmo ambiente (um casarão), dividido, apenas, por cômodos.

A escritora Giselda Laporta Nicolelis, nascida em 27 de outubro de 1938, na cidade de São Paulo, diz-se uma artista das letras, pois desde pequena sonha em ser escritora. Formada em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, acaba encontrando na escrita de obras infantojuvenis o caminho para a produção literária. Assim, soma um acervo de mais de cem obras publicadas e reeditadas, entre textos infantojuvenis, ensaios e poesias. Nicolelis parece enxergar na literatura um meio de exposição e debate de situações/contextos vivenciados no cotidiano, olhar acerca da literatura que está relacionado à formação acadêmica da autora (NICOLELIS, 2009). Com isso, aproximando-se de questões pertinentes ao estudo arquitetado a partir desta tese, Nicolelis (2009, p. 102) afirma que

⁴ Aspecto ampliado no último capítulo do trabalho, como já ressaltado.

a arte é para libertar mesmo, fazer pensar, desenvolver um pensamento crítico, formar cidadãos conscientes, criar cidadania. Então o tema *cortiço* deve ser entendido dentro desse contexto: a literatura com uma função social que é a de dar voz e vez aos oprimidos e calados [...].

Mediante a ampliação deste diálogo sobre traços de uma tradição de leitura, releitura e (re)escrita realista/naturalista verificada em *Suor e Sonhar é possível?*, serão expostos entrecruzamentos estéticos-literários entre *A taberna*, *Germinal*, *O cortiço*, *Suor e Sonhar é possível?*.

2.1 O REALISMO/NATURALISMO EM SUOR E SONHAR É POSSÍVEL?: ENTRECruzamentos NARRATIVOS COM ZOLA E AZEVEDO

Em “De cortiço a cortiço” (1993), Antonio Candido publica um estudo comparativo entre *A taberna*, de Zola, editada, pela primeira vez, em 1877, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, afirmando haver uma relação direta entre estas obras no que diz respeito aos elementos estilísticos e à temática abordada, a vida de pobres trabalhadores em cortiços. No entanto, preocupa-se em expor as diferenciações nos modos de construção dos cenários e personagens de ambas as narrativas, devido às particularidades dos contextos sociais representados em cada uma delas, França e Brasil. Para Candido (1993, p. 126-127),

[...] a originalidade do romance de Aluísio está [na] coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial. Na França o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escravidão, que acarretava não apenas contacto, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular.

Sendo parte da série de vinte obras escritas por Zola conhecida como “Os Rougon-Macquart”, *Germinal*, assim como *A taberna*, é uma narrativa constituída por um enredo delineado por problemáticas sociais vividas pela classe trabalhadora francesa do século XIX, mediante o anúncio e efetivação de uma revolta desta classe contra as condições do trabalho fabril influenciada pelos ideais comunistas. Publicada em 1885, *Germinal* traz como fio condutor para o desenrolar de sua

história a busca do operador de máquinas Étienne Lantier por emprego, após ser demitido por agredir seu chefe, acontecimento que insinua, desde o início da narrativa, os caminhos de um operário em processo de revolta contra um sistema capitalista que aprisiona seus trabalhadores em uma vida de exploração e miserabilidade.

Enquanto Étienne perambula por Marchienne à procura de trabalho, depara-se com um velho carroceiro da fábrica de extração de minério (carvão) Voreux, o Vicent Maheu, apelidado por seus colegas de Boa-Morte, pelo fato de ter sobrevivido a inúmeras situações de risco na Voreux, desenvolvendo sua atividade laboral em uma área da fábrica, o qual se encontra com a saúde bastante comprometida, por conta dos tipos de atividades realizadas na Voreux ao longo de quase toda sua vida. Boa-Morte relata a Étienne que toda sua família vive da prestação de serviços à companhia das minas de Montsou há mais de um século.

Assim, junto com a exploração de um cenário de desemprego, precariedade empregatícia e insatisfação da classe operária, *Germinal* também denuncia um declínio das fábricas e da classe detentora de poder em sua composição, a burguesa, movimento contrário ao que ocorre no Brasil de final do século XIX, em que ainda, aos poucos, abandonava-se o modelo de relações de caráter senhorial-escravista em prol do burguês-capitalista, fazendo a classe burguesa ascender (CHALHOUB, 2001).

No início da narrativa, Étienne pede ajuda ao velho Boa-Morte, perguntando se não há trabalho para ele na mineradora, mas Boa-Morte explica que, certamente, não existe vaga para operador de máquina e que apenas o capataz Dansaert pode informá-lo se é possível aproveitá-lo em outro setor. Depois de uma longa conversa com Étienne, o velho segue seu caminho e o operador de máquina mantém-se na região da mineradora, refletindo se deve ou não continuar tentando um serviço por ali. Por coincidência, ao amanhecer, parte da família de Boa-Morte sai para laborar na fábrica e Étienne acaba conseguindo um trabalho com Toussaint, filho de Boa-Morte, que é responsável por um grupo de mineiros.

A família de Vicent Maheu reside em um dos casebres do conjunto habitacional da Voreux, o qual surge, em um momento ou outro, entrecruzando a narrativa como personagem, sendo personificado, como podemos analisar em um trecho da primeira parte do romance que indica o dormir dos moradores do conjunto, disposto

a seguir: “No meio dos campos de trigo e beterraba, o conjunto habitacional dos Deux-Cent-Quarante dormia sob a noite negra [...]” (ZOLA, 2019, p. 21).

O cortiço é publicado pouco tempo depois de *A taberna* e *Germinal*, no ano de 1890. A obra traz como personagem central O cortiço de São Romão, também, a partir da personificação do espaço, como pode ser percebido neste fragmento: “[...] durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia [...]” (AZEVEDO, 2010, p. 27). Com a publicação de *O cortiço*, Azevedo busca pôr em prática um projeto capaz de

[...] erguer um painel da vida fluminense a partir do Brasil monárquico, para chegar à derrocada político-social e às consequentes queda do Império e ascensão da República. Desse projeto – esboçado com o título geral de *Brasileiros antigos e modernos* – restou apenas o primeiro volume, *O cortiço*. (SEFFRIN, 2010 *apud* AZEVEDO, 2010, p. 8).

Na obra, o cortiço encontra-se localizado nos refolhos do bairro de Botafogo (dentro do contexto da narrativa, o termo *refolho* parece carregar o sentido de periférico, do que fica às margens de algo ou algum lugar, em suas dobras), na cidade do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX. Em um período próximo ao fim da exploração da mão de obra escrava e do império no Brasil.

O cortiço narra com efeito a ascensão do taverneiro português João Romão, começando pela exploração de uma escrava fugida que usou como amante e besta de carga, fingindo tê-la alforriado, e que se mata quando ele a vai devolver ao dono, pois, uma vez enriquecido, precisa liquidar os hábitos do passado para assumir as marcas da posição nova. Mas a verdadeira matéria-prima do seu êxito é o cortiço, do qual tira um máximo de lucro sob a forma de aluguéis e venda de gêneros. (CANDIDO, 1993, p. 127).

Diante disso, Azevedo desmembra o surgimento e estabelecimento das habitações coletivas no Rio, trazendo à tona o contexto em que a classe burguesa começa a se firmar no Brasil, com base, principalmente, no trabalho de dois atores sociais, o negro escravo ou alforriado, representado por Bertoleza, e o imigrante português, figurado por João Romão (CHALHOUB, 2001).

Cinquenta e sete anos após a publicação de *A taberna* e quase uma década depois das primeiras edições de *Germinal* e *O cortiço*, em 1934, o escritor baiano Jorge Amado, ao rememorar sua vivência de antigo morador de um cortiço estabelecido em um casarão situado no centro histórico da cidade de Salvador, como ressaltado anteriormente, apresenta ao universo literário brasileiro o seu

terceiro romance, intitulado *Suor*. A narrativa retoma, de maneira realista/naturalista, mas também socialista, a temática da moradia em espaço de habitação coletiva no Brasil, tendo como pano de fundo a primeira capital do país, em um contexto de pós-abolição da escravatura e condução do regime republicano presidencialista durante o governo provisório do presidente Getúlio Vargas (1930-1934) (ROSSI, 2011 *apud* AMADO, 2011).

Mediante caráter comunista, em busca de chamar a classe proletária para o enfrentamento e luta por seus direitos, nas últimas páginas de *Suor*, podemos encontrar um fragmento da narrativa que representa o despertar desta classe a partir da personificação do espaço (Casarão 68), ao evidenciar que, “TALVEZ FOSSE O SABOR DA NOVIDADE QUE FIZESSE O 68 se precipitar pela escada esmagando os ratos que fugiam espantados” (AMADO, 2011, p. 131). Desse modo, assim como *Germinal*, a obra de Amado tenciona as relações estabelecidas entre as instituições modeladas pelo sistema capitalista e a classe trabalhadora, retomando, desde o título, através da utilização da metáfora, um termo bastante presentificado na narrativa de Zola, o suor.

Mais de um século decorrente da publicação das obras de Zola, quase um século após a primeira divulgação de *O cortiço* e meio século depois da primeira edição de *Suor*, a escritora e jornalista Giselda Laporta Nicolelis lança a obra infantojuvenil *Sonhar é possível?*, no ano de 1984, que também tem como referencial a produção literária de Eça de Queirós e Émile Zola, assim como os reflexos dos fatores históricos ocorridos no Brasil entre os séculos XIX e XX (NICOLELIS, 2009).

A narrativa se passa em um período de vinte e quatro horas, que vai da manhã de uma quarta-feira até a de uma quinta-feira. Este aspecto parece ter uma relevância para a compreensão da história, pois os capítulos são intitulados por horas. O primeiro capítulo é denominado de “Cinco horas” e o último de “Quatro horas”. Dessa forma, nas primeiras linhas do capítulo “Cinco horas”, o narrador anuncia que “o rádio de pilha começa a tocar no mais alto som num ponto qualquer do casarão e, como se fosse uma epidemia, dezenas de outros rádios ressoam em uníssono, avisando que o cortiço despertou” (NICOLELIS, 2009, p. 5).

No excerto anterior, podemos conferir também a personificação do espaço onde se passa a narrativa, pois o narrador, para indicar que os habitantes do cortiço

estão acordando, expressa-se falando 'que o cortiço despertou'. Diante disso, assim como nas obras *Germinal*, *O cortiço* e *Suor*, em *Sonhar é possível?*, o espaço também aparece como personagem, como elemento que representa, vive e sente o ambiente.

O debate sobre uma tradição literária presente na tecitura das obras que servem de escopo para esta pesquisa se justifica pelo fato de não haver uma declaração oficial de Giselda Laporta Nicolelis de diálogo direto com a obra de Jorge Amado, mesmo sendo perceptível a *intertextualidade* entre aspectos narrativos de *Suor* e *Sonhar é possível?*. Com isso, não queremos indicar que haja obrigatoriedade de afirmação direta de um autor ou outro sobre um diálogo intertextual. Contudo, intentamos demonstrar que é papel do pesquisador, ao vislumbrar desenvolver um estudo intertextual, principalmente no caso em pauta, buscar meios para compreender os entrecruzamentos textuais evidenciados entre as obras correlacionadas.

Segundo Samoyault (2008, p. 45),

certas obras estabelecem uma relação tão diversificada com a biblioteca que pode parecer necessário sair do procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos: ligando-se antes à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos.

Desse modo, torna-se necessário verificar segmentos de produção literária imbricados com as obras de Amado e Nicolelis, em função de questões estilísticas e narrativas mantidas ou resignificadas nelas, assim como da temática que colocam em evidência, mediante uma trajetória de leitura, releitura e (re)escrita.

Diante disso, serão trazidos para esta discussão teórica *entretectual* alguns fatores de caráter socioeconômico, político, geográfico, arquitetônico, urbanístico e habitacional do século XX, passando por uma dimensão mundial, brasileira, soteropolitana e paulistana, de extrema relevância para o entendimento de aspectos estético-narrativos presentes em *Suor* e *Sonhar é possível?*.

2.2 CONTEXTOS SOCIOECONÔMICOS, POLÍTICOS E HABITACIONAIS DE SALVADOR E SÃO PAULO DO SÉCULO XX: TRANSIÇÕES, TRANSFORMAÇÕES E MANUTENÇÕES

Em 1929, às vésperas do final da gestão do paulista Washington Luís, que ocorre com certa estabilidade, depois dos primeiros sinais de crise do modelo político adotado na primeira república no início da década de 1920 e das mobilizações do movimento tenentista, a política oligárquica que domina o contexto brasileiro termina sendo, dessa vez, desestabilizada de forma mais significativa, após a indicação do nome do também paulista Júlio Prestes para a sucessão presidencialista, gerando uma ruptura “[...] com Minas, que esperava ocupar a presidência da República” (FERREIRA; PINTO, 2006, p. 15).

Esse posicionamento ocasiona uma cisão no interior do próprio grupo político que controla o sistema oligárquico brasileiro. Com isso, insurgem antigas pretensões sociopolíticas que culminam com o apoio do grupo político mineiro para o lançamento da candidatura do ex-ministro da fazenda de Washington Luís, Getúlio Vargas, e seu vice, o governador da Paraíba, João Pessoa. Essa união política origina a Aliança Liberal.

Em março de 1930, são efetivadas as eleições para o governo de 1930 a 1934 e quem sai vitorioso é Júlio Prestes. Inconformada com este resultado, a Aliança Liberal procura estabelecer uma aproximação com líderes do movimento tenentista. No entanto, num primeiro momento, a aproximação não sucede de modo expansivo, devido à colocação contrária ao apoio às oligarquias do principal líder do movimento, Luís Carlos Prestes, já influenciado pelo comunismo.

No entanto, há divergências entre tenentistas e líderes da Aliança Liberal sobre a necessidade de concretização de uma revolução. O dia 26 de julho de 1930 torna-se um divisor de águas para a decisão do estabelecimento de uma luta contra o governo de Júlio Prestes, diante do assassinato do candidato a vice-presidente de Getúlio Vargas, João Pessoa. “[...] Embora as razões do crime tenham sido passionais e não políticas, ele foi transformado em mártir do movimento que se articulava. Nos meses seguintes, a conspiração recrudescer com a adesão de importantes quadros do Exército” (FERREIRA; PINTO, 2006, p. 18).

Assim, a década de 1930 marca o fim da velha república brasileira, com o golpe que impede a posse do candidato eleito Júlio Prestes e torna Getúlio Vargas chefe do governo provisório de 1930 a 1934. Junto com isso, o Brasil e o mundo sofrem com os reflexos da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, que ocasiona uma crise de grandes proporções.

A respeito disso, Ferreira e Pinto (2006, p. 16) informam que

a acirrada disputa eleitoral foi agravada pela profunda crise econômica mundial provocada pela quebra, em outubro de 1929, da bolsa de Nova York. No final desse ano já havia centenas de fábricas falidas no Rio de Janeiro e em São Paulo, e mais de um milhão de desempregados em todo o país.

Suor é produzida e ambientada nesse contexto de grandes efervescências socioeconômicas e políticas mundiais e nacionais, o que contribui, certamente, para a constituição de uma atmosfera narrativa tomada pela intensificação da miserabilidade social da população pobre e pelo desejo de mudança do cenário, através de uma ação conjunta desta fração social, encabeçada pela classe operária.

Assim, a narrativa de Amado representa os movimentos revolucionários de início da década de 1930, mas pelo viés da mobilização das classes menos favorecidas para a realização de uma revolução proletária. A parte revolucionária da classe operária é impulsionada em *Suor* pelos personagens Isaac e Álvaro Lima, os quais defendem princípios políticos que resgatam os ideais que deram base ao Partido Comunista do Brasil, do qual Jorge Amado fizera parte. Como ressaltado anteriormente, esta mesma atmosfera alimenta a narrativa de *Germinal*.

Compreender o contexto de miserabilidade socioeconômica do centro histórico de Salvador de início do século XX onde está inserido o Casarão 68 de *Suor* exige uma análise do cenário histórico, geográfico, arquitetônico e urbanístico da época. Acerca disso, Moraes (2015) ressalta que o projeto mais relevante de modernização de Salvador, no século XX, sucede ao longo do governo de José Joaquim Seabra, nos anos de 1912 a 1916, influenciado pelo modelo parisiense, também implantado no Rio de Janeiro, pautado nas ideias urbanísticas de Georges-Eugène Haussmann.

O modelo urbano haussmannista apresenta como principais características a abertura e/ou alargamento de vias retilíneas, valorização de áreas arborizadas, parques, jardins, visando a construção de faixas urbanas mais simétricas e arejadas. Com isso, através de uma adaptação desse modelo às especificidades geográficas

da capital baiana, mediante o alargamento de ruas e becos já presentes na malha urbana, surgem as primeiras intervenções urbanas modernas em Salvador, absortas no centro. Essas intervenções são realizadas “[...] com o propósito de melhorar a higienização, salubridade, estética, plástica arquitetônica, circulação, fluidez e erradicar epidemias [...]” (MORAES, 2015, p. 53).

Durante a reforma, buscando tornar o fluxo urbano do Distrito da Sé mais fluido, introduz-se a construção da Avenida Sete de Setembro, que passa a interligar o centro histórico de Salvador aos bairros que, no início do século XX, começam a ser habitados pela população rica da cidade. Assim, gradativamente, as famílias bem estabelecidas financeiramente que têm grandes casarões no Pelourinho migram para os bairros nobres. Com isso,

a classe abastada, residente até então no Centro Histórico, desloca-se para essas áreas urbanizadas, elitizadas e destinadas à população eminentemente branca, onde predomina maior salubridade, arejamento e melhor qualidade de vida. [...] Ocorre, então, um novo processo de segregação socioespacial e crescente abandono do Centro Histórico [...]. (MORAES, 2015, p. 57-58).

Nesse processo, algumas edificações e monumentos históricos são demolidos em áreas próximas ao Pelourinho, tais como a Praça da Sé, a rua Chile, a Praça Castro Alves e a Avenida Sete de Setembro. Como o Pelourinho apresenta uma geografia extremamente acidentada, sua arquitetura e estrutura urbanística mantêm-se dentro dos padrões coloniais, já que não faz parte dos interesses do novo modelo de urbanização almejado. Com esse movimento, vários casarões, como o que é cenário e personagem de *Suor*, permanecem no centro histórico, mas sem uma preocupação com a preservação deles, sendo, em sua maioria, abandonados ou utilizados como cortiços precários, por exemplo.

Esses cortiços fétidos e degradados pela ação do tempo começam a abrigar a classe trabalhadora e pobre da Cidade do Salvador, constituída por pessoas exploradas pela classe abastada, prostitutas, ladrões, imigrantes, atores sociais que são trazidos para a cena em *Suor*. Como afirmado por Santos (2008, p. 161),

[...] os palacetes e sobradões envelhecidos, que perderam seu antigo papel de residência dos nobres e da gente rica, conhecem agora outras utilizações. Alguns servem exclusivamente à residência pobre. Outros abrigam, no andar térreo, um comércio de transição ou artesanato e, nos outros andares, servem como residência pobre [...].

Assim é o casarão de número 68, que, por sua fachada, não aparenta a dimensão que ocupa, formado por quatro andares, um sótão, um cortiço aos fundos e, à frente, tomado pela venda do Fernandes, com uma padaria árabe clandestina situada atrás do cortiço. Ao todo, contém 116 quartos que abrigam mais de 600 pessoas (AMADO, 2011).

Com essa divisão, o Casarão 68 é gerenciado por mais de um locador. Esses locadores também exercem a função de controladores da população do lugar e dos pagamentos dos aluguéis, apresentando um formato de controle social distinto do exposto em *Sonhar é possível?*, em que a dona do cortiço, Márcia, conta com os serviços de uma inquilina para a execução destas atividades, Doralice, a zeladora de pátio.

No casarão de número 68 da Ladeira do Pelourinho, os lucros dos aluguéis são destinados aos locadores dos diversos compartimentos dele, Seu Samara, posto como dono do cortiço, uma italiana que aluga os quartos do segundo andar e a espanhola Luzia, responsável por locar os cômodos do quarto andar e também descrita como proprietária do casarão. Entre os três, fica evidente na narrativa que a italiana e a espanhola vivem no próprio Casarão 68 e Seu Samara não, uma vez que, segundo a Baiana de Acarajé, ele nem aparece no prédio.

Como destacado por Santos (2008), devido ao fato da modalidade de aluguel dos casarões não garantir um retorno financeiro satisfatório para seus proprietários, eles acabam não investindo em obras de reparo e preservação destes espaços. Com isso, “[...] as casas se tornam cada vez mais sórdidas [...]” (SANTOS, 2008, p. 103).

A cidade que ambienta a obra de Amado é a primeira capital brasileira e é conhecida como a Cidade do Salvador, sendo fundada em 1549, por Tomé de Sousa, após quase meio século de descoberta da antiga colônia portuguesa e diante das investidas frustradas de encontrar no litoral do território área propícia para assegurar proteção e, conseqüentemente, possibilidade de povoamento livre de invasões, “[...] seja de estrangeiros, pelo lado do mar, seja dos índios, vindos do interior [...]” (SANTOS, 2008, p. 103). Nesse contexto, “[...] o rei de Portugal decidira, em 1549, reagrupar as donatarias e criar um governo único, o governo geral do Brasil [...]” (SANTOS, 2008, p. 39).

Com isso, o rei ordena que seja escolhida uma área de grande extensão, em meio a um litoral, para a construção de uma capital administrativa e militar, constituindo uma espécie de praça-forte. Mediante esta exigência, dá-se a seleção da região que passa a configurar o centro comercial e administrativo da Baía de Todos os Santos. Para Santos (2008, p. 39), “[...] é essa função que justifica o sítio escolhido: o cume de uma colina, caindo em forte declive até a extremidade das margens de uma baía abrigada sobe um dos lados da península que separa a Baía de Todos os Santos e o oceano Atlântico [...]”.

Salvador é a capital do Estado da Bahia e a cidade mais antiga do Brasil. Ao longo de três séculos, o seu porto é o mais importante para a economia do país. Devido a isso, nesse período, forma a aglomeração urbana mais relevante e populosa do Brasil, até o deslocamento do eixo econômico brasileiro para o sul (SANTOS, 2008). Em *Suor*, o seu porto aparece como um elemento importante para a economia, sendo fonte de renda para vários trabalhadores que habitam o Casarão 68, mesmo que pouca, como os carregadores.

Segundo Santos (2008), a partir do século XVI, a atividade portuária de Salvador intensifica-se, à medida que o cultivo da cana de açúcar e fumo expande, fazendo com que passe a desenvolver, além do papel administrativo e militar, a função de metrópole regional, tornando-se a capital econômica do Recôncavo.

Nesse momento começa a se esboçar o papel que ela desempenhará em toda a sua história: o de um porto de exportação de produtos agrícolas não consumíveis localmente, bem como o de porto de importação de utilidades que é incapaz de produzir, mas de que necessita, seja para sua própria população, seja para a do seu *arrière-pays*. (SANTOS, 2008, p. 41).

Junto com seu porto, a cidade do Salvador é composta por uma paisagem rica e contrastante, com uma diversidade de estilos arquitetônicos e povos de diferentes etnias que circulam por seu território, ocupando um conjunto de sítios. Ela “[...] é uma cidade de colinas, uma cidade peninsular, uma cidade de praia, uma cidade que avança para o mar com as palafitas das *invasões* de Itapagipe, cidade de dois andares, [...] pois o centro se divide em uma Cidade Alta e uma Cidade Baixa” (SANTOS, 2008, p. 36). O Pelourinho, espaço ficcional de *Suor* que concentra uma série de cortiços, entre eles, o Casarão 68, é centrado na parte da Cidade Alta do

Salvador. A partir dessas colocações, percebemos o quanto esse espaço ficcional está tolamente ligado ao processo de constituição da primeira cidade brasileira.

O Pelourinho é considerado por Santos (2008) como uma ladeira-praça, com uma geografia irregular e circundada por edificações datadas dos séculos XVIII ao XIX que servem como residências para famílias abastadas, mas que, com o tempo, vão sendo abandonadas, como já destacado, estando situada no cerne da região resguardada pelos regulamentos que asseguram proteção aos monumentos históricos da Cidade do Salvador. “[...] Assim, ela representa, a um só tempo, um exemplo da influência dos fatores jurídicos sobre os fatos de estrutura urbana e um exemplo de degradação” (SANTOS, 2008, p. 171). Por isso, diante de sua degradação urbanística e arquitetônica, os inquilinos de seus cortiços sofrem diretamente com a precariedade que assola esta parte do centro histórico de Salvador.

Dando sequência a esta abordagem sobre fatores históricos, urbanísticos, arquitetônicos, geográficos, socioeconômicos e habitacionais em Salvador e São Paulo do século XX, partiremos, agora, para reflexões acerca da cidade de São Paulo e suas representações em *Sonhar é possível?*.

A intensificação da chegada de trabalhadores colonos (estrangeiros – representados, significativamente, pelos italianos) no Brasil, desde os últimos anos do século XIX, para a exploração de zonas cafeeiras, e, mais à frente, para o trabalho nas indústrias localizadas nos centros urbanos, marca o processo de formação da cidade de São Paulo de modo avassalador e, conseqüentemente, toda sua estrutura populacional. Junto com isso, o aproveitamento da mão de obra de parte de negros livres e migrantes brasileiros, tanto em regiões de cultivo do café quanto em indústrias paulistanas, a partir das primeiras décadas do século XX, também representa significativo papel na constituição da capital paulista.

Associada a esse histórico, encontramos a falta de assistencialismo desses grupos, principalmente ao que tange a negros e migrantes brasileiros que prestam serviços às indústrias baseadas em um regime de produção pautado na remuneração e no retorno do capital através do próprio consumo desses trabalhadores. Modelo socioeconômico conhecido como capitalismo e principal impulsionador do fim da escravidão, justamente, pela lógica de produção e consumo que lhe sustenta (SILVA, 2009).

O Estado de São Paulo tem sido importante para o avanço da industrialização, crescimento e fortalecimento da economia do Brasil, especialmente, com o final do século XIX, pois, como ressalta Silva (2009, p. 8), “[...] a indústria brasileira, que era relativamente descentralizada no fim do século XIX, encontrou no Estado de São Paulo condições propícias de acumulação e expansão”, pelo Estado ter se destacado desde este período até a década de 1920 na exportação e importação da produção cafeeira, e, a partir da década de 1930, conquistar maior espaço do que os demais estados no novo modelo de acumulação de capital que emerge no país, a indústria. Durante esse período,

os novos padrões de urbanização impostos pela economia industrial, ainda incipiente, a partir de 1930, se processaram através do desenvolvimento do mercado nacional, da integração econômica e do intercâmbio entre as regiões, além da unificação e articulação do mercado, exigidas pelos planos de desenvolvimento industrial. Este processo culminou com a expansão da rede urbana no Brasil, mas com concentração nos principais centros urbanos do Sudeste: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e marcou o intenso êxodo rural observado no período, estimado apenas nos anos 1940 em 3 milhões de pessoas [...]. (AYDOS, 2010, p. 3).

Ou seja, diante de uma política de incentivo ao trabalho (elemento característico do Estado Novo) nas indústrias, que sempre se concentram em maior número nos grandes centros urbanos, em prol do crescimento socioeconômico do país, passa-se a notar o aumento dos fluxos migratórios do tipo rural-urbano para os polos industriais centralizados na região sudeste do Brasil, a partir de uma intencionalidade em atrair trabalhadores das próprias regiões brasileiras para o trabalho fabril (tal modelo migratório reflete até os dias de hoje no Brasil), caracterizando um aglomerado de trabalhadores (principalmente, da região nordeste, na cidade de São Paulo) e pessoas em busca de oportunidade de emprego dentro do universo das indústrias. Assim, as décadas de 1930 e 1940 representam o período de crescimento do mercado nacional (AYDOS, 2010). Da década de 1950 a 1980, ocorre

um maior dinamismo da industrialização, com intensificação dos pólos iniciais e surgimento de novos pólos industriais no país, que resulta em um maior monopólio na economia e é acompanhado pela internacionalização do mercado. Parte dessa política capitalista articulou-se ao latifúndio tradicional e estimulou ainda mais a expansão das fronteiras agrícolas. A integração nacional neste período foi política de governo, e completou-se pela integração comercial e econômica do país. (AYDOS, 2010, p. 4).

O desenrolar dos acontecimentos culmina com a aglutinação de uma vasta massa populacional que acaba ultrapassando os limites territoriais da metrópole paulistana, conduzindo esta população à aderência de um sistema de ocupação de áreas urbanas e *status* sociais de maneira desigual e contraditória. Assim,

o processo de urbanização só ocorreu em virtude de grandes deslocamentos populacionais, acompanhados de importante mobilidade estrutural no interior da sociedade brasileira. Contudo, estes grandes deslocamentos trouxeram consigo o peso do desenraizamento, da ausência de ligações de solidariedade mais profundas, da solidão, do preconceito, do anonimato; ao mesmo tempo, eles expandiram a sociedade de consumo no Brasil urbano. Esses mesmos processos geraram uma sociedade de classes nesse Brasil urbano marcada por ambigüidades básicas e assimetrias profundas. (AYDOS, 2010, p. 5).

Ainda na década de 1970, o Estado de São Paulo passa a representar a região com maior incidência de migrações interestaduais, 47% do Produto Interno Bruto industrial no Brasil, com uma oferta de 37% do emprego na área industrial e 38% no setor de terceirização (AYDOS, 2010).

São Paulo, capital administrativa do Estado de São Paulo, originária da construção do Colégio de São Paulo, erguido por padres jesuítas pertencentes à Companhia de Jesus, no dia 25 de janeiro de 1554, sendo elevada ao título de vila três anos depois, tem sua emancipação no ano de 1711. Ela é considerada a oitava região mais populosa do mundo, com cerca de 12.325.232 habitantes (IBGE, 2020). Sua significativa representação internacional dentro da acumulação de Produto Interno Bruto e alto índice populacional parecem ser fruto do investimento e incentivo do projeto industrial no Brasil.

Esse processo de industrialização, que, segundo Lefebvre (2001), sempre caminha ao lado dos processos de urbanização e modernização das sociedades, sendo, inclusive, sucessor da urbanização, parece contribuir de maneira significativa para que parte da sociedade da cidade de São Paulo passe a habitar locais em condições precárias.

Nesse ínterim, até 1985, o Brasil encontra-se representado por um governo militar. A partir da transição do regime militarista para o chamado Estado democrático, o país é tomado por uma onda de democratização que contribui para a elaboração de uma nova Constituição (1988), ressaltando e priorizando o direito de

igualdade de toda a população brasileira a ter acesso a bens sociais como “[...] educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados [...]” (BRASIL, 1988, p. 7). Portanto, com a elaboração da Constituição de 1988, busca-se traçar um caminho para a melhoria das políticas públicas brasileiras, assegurando direitos primordiais para a manutenção da vida em sociedade, assim como possibilitar uma abertura para a liberdade de expressão política e social (SIEBERT, 2009).

Em paralelo a isso, o país adentra a década de 1990 enfrentando uma grande crise econômica, oriunda de “uma inflação que sufocava o país há mais de 20 anos” (NETO, 2013, p. 74) e exige a elaboração de seis planos econômicos num curto espaço de tempo de seis anos, sendo, aparentemente, estabilizada com a implementação do Plano Real, em 1994, idealizado por Fernando Henrique Cardoso, através do lançamento da nova moeda (NETO, 2013).

Esse contexto favorece a internacionalização do mercado brasileiro e a adesão ao modelo capitalista neoliberal, gerando a descentralização e intensificação da privatização das instituições promovedoras dos bens sociais ressaltados pela Constituição de 1988, que passam a ser usufruídos pelas pessoas das classes mais abastadas de maneira favorável, reduzindo os custos do Estado destinados ao investimento nesses bens, em contraposição às pessoas pertencentes às classes menos beneficiadas economicamente que ainda dependem do Estado para ter acesso a eles.

Desse modo, o Neoliberalismo tem como estratégias a descentralização, privatização e focalização. Então, com a implantação do Estado Neoliberal tem-se uma naturalização das desigualdades, onde os sujeitos se individualizam, as políticas passam a ser focalizadas e assistencialistas, atendendo apenas à parcela da população mais pobre, resultando, assim, na mercantilização das políticas sociais. (SIEBERT, 2009, p. 7).

No Brasil, essa política acaba, de maneira contraditória, transformando os direitos e deveres regidos constitucionalmente a partir de 1988, a fim de superar as mazelas sociais do período da Ditadura Militar, em utopias esvaziadas na prática, já que os bens sociais continuam sendo disponibilizados de forma precária, quando oferecidos. Diante disso, os serviços prestados pelo Estado tornam-se insuficientes e os prestados pela rede privada passam a ser supervalorizados, porém, restritos à

parte da população que pode pagar por eles, aumentando a desigualdade social. Além disso,

outra estratégia neoliberal é a descentralização, [...] na qual se transfere as responsabilidades aos municípios e, muitas vezes, estes não possuem os recursos necessários para executar as políticas sociais. Consequentemente, a descentralização ocasiona uma maior desigualdade, pois cada município possui suas particularidades. (SIEBERT, 2009, p. 7).

Atrelada a esses processos socioeconômicos e históricos de São Paulo, será exposta uma abordagem em torno do bairro do Bixiga, o qual faz parte da malha urbana do centro da cidade de São Paulo e figura o espaço onde encontra-se localizado o cortiço de *Sonhar é possível?*.

O Bixiga é formado a partir da chegada de negros e italianos em sua região. Durante o período da escravidão no Brasil, o local serve como refúgio para negros, funcionando como uma espécie de quilombo. Com o fim da escravidão, os negros continuam migrando para o Bixiga, pois o local é como um terreno baldio, sem valor imobiliário. Com a imigração dos italianos para o Brasil, no final do século XIX, o Bixiga passa a ser habitado também por eles. Nesse período, as terras da região do bairro são comercializadas por preços muito baixos, devido à desvalorização da região, o que incentiva os italianos a estabelecerem moradia no local, a fim de investir no comércio, uma vez que vêm para o Brasil com a intenção de conseguir melhores condições de vida.

A partir do século XX, o bairro passa a acolher os migrantes nordestinos também. Assim, o Bixiga é conhecido como um bairro, tradicionalmente, afro-italo-nordestino. E, como podemos notar, sua história guarda segredos que perpassam por homens que lutam por liberdade e condições de sobrevivência através do trabalho (MEMÓRIA, s.a.). Na narrativa de Nicoletis, não há ênfase para identidades regionais dos seus personagens (questão abordada de modo mais aprofundado no último capítulo da pesquisa). No entanto, a maioria dos personagens representa a classe trabalhadora do Brasil.

Não se sabe ao certo como o nome do bairro deve ser escrito, se como Bexiga ou Bixiga, apesar da grafia Bixiga ser mais utilizada. Há incertezas também em relação à origem do nome. Alguns dizem que a nomenclatura vem de um surto de varíola que acomete os negros, pelo fato da doença formar bolhas na pele

semelhantes a bexigas (balões de borracha). Outros defendem que Bixiga vem do apelido de Antônio Bixiga, antigo proprietário das terras da região. No começo do século XX, o Bixiga passa a ser denominado de Bela Vista, tornando-se o nome oficial do bairro (MEMÓRIA, s.a.).

O bairro apresenta uma forte influência da cultura italiana, desde a arquitetura até elementos como a música e a religiosidade. Porém, como não poderia deixar de ser, nele também há muitos traços da cultura africana e afro-brasileira, como o samba. Muitos casarões que são erguidos no Bixiga pelos imigrantes italianos passam a ser alugados por pessoas de diferentes regiões do Brasil, caracterizando casas de habitação coletiva (MEMÓRIA, s.a.).

Na obra *Sonhar é possível?*, o antigo casarão que comporta o cortiço do Bixiga pertence a uma senhora chamada Márcia, que apresenta um comportamento de indiferença em relação ao contexto de miserabilidade em que vivem os moradores do cortiço, assim como os locadores do 68, preocupando-se apenas com o lucro que consegue extrair com a locação do imóvel, aparecendo no local somente no final de cada mês para recolher o dinheiro dos aluguéis, que é coletado por Doralice. Com isso, dona Márcia “[...] entra no cortiço sem cumprimentar ninguém, ignora as rodinhas de mulheres junto aos tanques, estendendo roupas nos varais. Nem das crianças ela toma tento, passa rápido em direção ao quarto de Doralice [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 21).

Segundo Ligya Hrycylo Bianchini e Maria Cristina Schicchi (2009), durante o período de enfraquecimento do investimento em mão de obra escrava aqui no Brasil, os grandes fazendeiros da cidade de São Paulo começam a investir em terras e construções no centro da cidade, que ainda se encontra em um estado de desenvolvimento urbano bastante limitado. Diante disso, em São Paulo,

a moradia urbana, desde os primeiros alinhamentos constituídos, era, portanto, uma manifestação exterior da riqueza de seus proprietários. Quem não podia comprar buscava a solução no aluguel de residências. Assim, o mercado imobiliário urbano se fortaleceu, sendo que o trabalhador assalariado, pela própria origem e condição de migrante, não proprietário, tinha como única perspectiva o aluguel de um cômodo, que desde o início tornou-se uma forma de moradia operária [...]. (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 14).

Portanto, a modalidade de moradia delineada em *Sonhar é possível?* representa uma herança do processo de urbanização e construção imobiliária em

São Paulo, ao passo que evidencia um antigo casarão que é aproveitado como espaço de aluguel de cômodos para pessoas que não têm condições de garantir uma moradia própria ou arcar com o aluguel de um ambiente maior e com melhores condições de infraestrutura e saneamento básico, em sua maioria, indivíduos oriundos de diferentes regiões do Brasil que vivem de bicos, subempregos ou estão desempregados por diversos motivos.

Assim, durante o processo de urbanização em São Paulo,

[...] as sub-habitações construídas como moradia de aluguel e outras, subdivididas ilegalmente – cortiços –, localizaram-se nas áreas centrais ou próximas do centro, pela possibilidade de aproveitamento da infra-estrutura existente e proximidade de postos de trabalho, estratégia que explica a permanência deste tipo de solução até os dias atuais. As casas alugadas começaram a ser mais freqüentes e lucrativas com a vinda de imigrantes em busca de trabalho nas indústrias [...]. (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 14).

Ou seja, o fato de já se ter um prédio erguido/construído próximo ao centro da cidade, onde encontram-se concentradas as fábricas, empresas e escritórios, torna-se uma vantagem para muitos donos de casarões antigos, como no caso de Dona Márcia, locadora do casarão que compõe o cenário de *Sonhar é possível?*; e passa a ser uma alternativa mais viável para os indivíduos que trabalham ou pleiteiam uma vaga de emprego no centro de São Paulo.

Um quadro arquitetônico, habitacional e econômico bastante próximo a esse também faz parte da Cidade do Salvador de início do século XX, como demonstrado na obra amadiana aqui estudada. Tal constatação nos leva a notar a manutenção de uma conjuntura brasileira marcada, mesmo em momentos sociopolíticos e espaços geográficos (estados) diferentes, por desigualdades no direito à moradia digna, atreladas a outros fatores socioeconômicos que afetam a classe pobre e trabalhadora. Com isso,

[...] é difícil não perceber como *Suor* sofreu com a ação do tempo. Muitos dos aspectos que aos olhos de seus contemporâneos conferiram força, destaque e personalidade ao romance – em grande medida, graças a essa relação estreita entre literatura e combate político –, agora, ironicamente, parecem empurrá-lo para a malfadada companhia dos livros ‘datados’. Suas páginas ideologicamente inflamadas e rasgadas de chamadas à insurreição proletária, distantes do ambiente intelectual e político que as gestaram, adquiriram o aspecto amarelado das cartas antigas, cujas mensagens já não encontram seu destinatário no contexto histórico atual. Decerto, o verniz ideológico desbotou. Perdeu o lustro original.

No entanto, [...] não conseguiram livrar o Brasil dos fantasmas do Casarão 68. [...] Como representação da sociedade brasileira, *Suor* não desbotou. (ROSSI, 2011 *apud* AMADO, 2011, p. 142-143).

São feitas, no tópico a seguir, inferências em torno desse aspecto, através de um entrecruzamento entre o suor e o sonho que atravessam as narrativas de Amado e Nicolelis.

2.3 RELAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES ENTRE O “SUOR” E O “SONHO”

Em *Suor e Sonhar é possível?*, o leitor consegue acompanhar narrativas de vidas de diferentes grupos de trabalhadores, desde os que prestam serviços à indústria até aqueles que vivem de trabalhos avulsos e mais instáveis, como os denominados bicos. Em meio a essas narrativas, o suor surge representando a luta diária da classe trabalhadora, tanto pelo exercício, quanto pelas condições de trabalho e instabilidade financeira. O sonho faz parte de diversificadas pretensões de inquilinos dos cortiços que compõem a classe trabalhadora, não se enquadram nela, estão desempregados ou são aposentados.

Tracejam o enredo de *Suor* trabalhadores como a Baiana de Acarajé; Dona Risoleta, uma senhora costureira; Severino, um espanhol sapateiro; Carlos, o violinista; Seu Isaac, o velho ambulante, judeu e revolucionário; o operário e agitador político Álvaro Lima; a mãe de Toufik, Dos Reis, a velha Maria, Vitória, Josefa, a mulher de Joaquim, todas lavadeiras; os carregadores de navios Henrique, Chico e Augusto; o propagandista e seu companheiro de trabalho, Artur. Assim, habitam o Casarão 68 “[...] operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates, [...] costureiras, carregadores [...]” (AMADO, 2011, p. 10). De acordo com o personagem Álvaro Lima, eles são “[...] muitos, pobres, sujos, sem comida, sem casa, morando nesses quartos miseráveis. Explorados pelos ricos, que são poucos... É preciso que todos nós nos unamos, para nos defender... Para a revolução dos operários [...]” (AMADO, 2011, p. 62).

Sonhar é possível? explora um recorte de vinte e quatro horas do dia a dia de categorias de trabalhadores próximas das verificadas em *Suor*, como Doralice, responsável pelo controle socioeconômico do cortiço; Benedito, esposo de Doralice,

operário de construção; Severino, camelô que atua na Praça da Sé; Ivanilson, prestador de serviços avulsos; a costureira autônoma Nava; a cuidadora de crianças Zulmira, dedicada a auxiliar nos cuidados das crianças do cortiço que as mães trabalham fora; a varredora de rua Rosa-Margarida; o cobrador de ônibus Juca-encosto; a mulher de Juca-encosto, Lazineira, servente da prefeitura; Creuza, vigilante do banheiro feminino de uma boate; a recepcionista de escritório Valdirene; a parteira Mel e seu esposo, Melquior, motorista de frota; o vigilante Joel e sua companheira, Marinalva, operária.

Observando as atividades laborais mais evidenciadas nas obras de Amado e Nicoletis, notamos que a maioria dos personagens vive de rendas instáveis. No Casarão 68, por exemplo, “[...] quase toda a população do cortiço era formada de lavadeiras e engomadeiras, que ajudavam os maridos operários no sustento da casa, entrando muitas vezes com a maior parte [...]” (AMADO, 2011, p. 82). De acordo com Kohara (2009, p. 256), “um fator importante que se relaciona diretamente com os cortiços e, especificamente, com a rotatividade, é a instabilidade da renda proveniente do trabalho informal [...]”.

Ao dialogar sobre a representação do suor na obra de Amado, Rossi (*apud* AMADO, 2011, p. 139) infere que

[...] o próprio título, *Suor*, pegajoso e repulsivo, já antecipa o clima de intoxicação sensorial que emana ao longo do romance: o odor de fezes e urina nos corredores, a tosse encarniçada da tuberculosa, o ‘cheiro de defunto’ dos quartos e, sobretudo, o calor; o mormaço persistente [...].

Juntamente com essas particularidades do enredo do romance de Amado que podem ser associadas à noção de suor, como a tosse da tuberculosa que provoca pavor/medo em Augusto, fazendo gelar “[...] o suor que lhe escorria pela espinha” (AMADO, 2011, p. 38), o texto traz, diretamente, o termo suor interligado à substância líquida produzida pelo organismo humano mediante a execução de atividades que exigem grande esforço físico e são realizadas de modo inadequado, como em meio à exposição de um calor excessivo e num ambiente inóspito, o que ocorre com Dona Risoleta, a qual mora em um dos quartos fétidos do Casarão 68, onde também costura para garantir sua subsistência e de sua afilhada, Linda. Para Moraes (2015, p. 61),

o próprio título da obra remete aos acontecimentos descritos no livro, pois o suor, metaforicamente, poderia significar trabalho, pobreza, sujeira, expor a intimidade alheia e, sobretudo, a batalha diária para conquistar um lugar digno na sociedade, na política e, economicamente falando, para ter um espaço onde dificuldades possam ser solucionadas. Mostrar que, mesmo num cenário desfavorável, se pode encontrar esperança e soluções em conjunto.

Assim, certo dia, ao receber uma correspondência do padre Solano pedindo colaboração para a finalização da reforma da igreja de Nossa Senhora do Brasil, diante do dilema entre ajudar a vizinha tuberculosa e a obra da igreja com o dinheirinho que vinha juntando, a princípio, para socorrer a vizinha, Dona Risoleta “[...] trabalhou até as duas horas da manhã. Os olhos doíam-lhe, devido à luz da vela, e as pernas, com o suor escorrendo, estavam duras de tanto subir e descer com o pedal [...]” (AMADO, 2011, p. 57).

O suor também percorre os corpos explorados dos trabalhadores do cais, marcados pela luta diária em busca de uma remuneração que não supre nem mesmo a necessidade biológica de se alimentar. Nesse contexto, “OS HOMENS QUE SUAVAM DURANTE O DIA NA LABUTA DO CAIS, na condução das carroças, saltando pelos estribos dos bondes a recolher as passagens, [...] nem sempre tinham dinheiro para comer [...]” (AMADO, 2011, p. 43).

A interligação do suor com o labor da classe trabalhadora ainda é ratificada no décimo capítulo do romance de Amado, intitulado “Suor”, a partir da narração do triste destino de Joaquim, sua esposa e filhos, quando ele sofre um acidente de trabalho e não recebe auxílio do empregador, vindo a óbito. Acontecimento que obriga sua mulher a abandonar a lavagem de roupas para passar a mendigar, devido à quantidade de filhos que tem para cuidar, tornando-se impossível conciliar o trabalho com a necessidade de cuidar das crianças sozinha, sem nenhum suporte.

Em conjunto com essa história, no mesmo capítulo, surgem outras narrativas de trabalhadores em uma situação precária, fruto da instabilidade financeira e desemprego, por conta de uma crise econômica, que nos remete à crise de 1929, ressaltando a redução drástica na venda dos produtos comercializados pelo propagandista e Artur, não garantindo, assim como no caso dos trabalhadores do cais, nem mesmo o sustento deles.

Essa mesma crise é apontada, ainda no capítulo “Suor”, como elemento promotor do desemprego enfrentado por alguns personagens, como um homem que

trabalha na fábrica Aurora e perde o emprego, após a fábrica falir, e chega ao Casarão 68 em busca de cômodo para alugar, mas não encontra. Além dele, João, um dos inquilinos do 68, encontra-se desempregado e, por isso, não consegue pagar o aluguel do quarto onde vive com a mulher e o filho recém-nascido. Ele é extremamente pressionado pela locadora dos quartos do segundo andar, a velha italiana, para desocupar o cômodo que habita. Devido a isso, certa madrugada, enquanto entra no Casarão 68, às escondidas, ao deparar-se com a italiana e desencadear uma discussão com ela, não é capaz de manter equilíbrio emocional e atinge-a com um soco, o que leva à prisão de João e ao despejo de sua família. Assim, “[...] João foi para a cadeia e os móveis – uma cadeira, um cabide e uma cama – ficaram como pagamento do aluguel” (AMADO, 2011, p. 70).

Em paralelo ao exposto sobre as correlações do suor na narrativa de Amado, vamos observar algumas ponderações acerca da presença, recorrência e significações do termo no enredo da obra de Nicolelis.

Já nas primeiras horas do dia, em *Sonhar é possível?*,

Doralice enxuga o suor do rosto. Graças a Deus o pior já passou, o mais duro do dia; a hora de a turma se mandar pro serviço, aquela desgraceira de fila de chuveiro e latrina. As crianças berrando de fome por todo o cortiço, à espera de café, mamadeira, peito, o que fosse. As mães que trabalham fora recomendando os filhos pras que não saem; quem está doente pedindo remédio [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 9).

Dessa maneira, no único trecho da obra de Nicolelis em que fora verificada a adoção do termo suor, diretamente, é manifestada a tentativa de expressar a peleja diária da zeladora de pátio Doralice para manter a ordem no cortiço do Bixiga, em um cotidiano revelador da vida precária levada pela classe trabalhadora habitante dele, como se o suor que escorre pelo rosto de Doralice representasse a luta de uma coletividade, mesmo que ela, em alguns momentos da narrativa, apresente uma postura de distanciamento desta coletividade, em busca da manutenção de seu papel de zeladora, como ao não aceitar nenhum tipo de justificativa dos inquilinos para o atraso dos aluguéis, ainda que a justificativa seja plausível.

Entre os inquilinos trabalhadores ou não do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga, os sonhos criam morada. Para a inquilina do cortiço do Bixiga Zulmira, “[...] sempre se pode sonhar, né?” (NICOLELIS, 2009, p. 15), já que “[...] pelo menos é de graça” (NICOLELIS, 2009, p. 15). Destarte, em meio a uma vida cercada por privações, os

sonhos desses personagens sustentam a esperança de uma vida mais digna, normalmente, vislumbrada em espaços longínquos dos ambientes de habitação coletiva, que representam, muitas vezes, um choque de realidade entristecedor e castrador dos sonhos cultivados. Junto com isso, é preciso pensar sobre a principal função exercida pelo sonho, que é desencadear um estado de compensação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002), o qual pode ser desarticulado diante da frustração.

No âmbito dos estudos teóricos sobre o sonho, destacam-se os de Freud, Jung e J. Sutter. Freud defende que o sonho pode ser tomado como a expressão ou concretização de um anseio inibido. Jung compreende o sonho como autorrepresentativo da situação presente do inconsciente, de forma espontânea e simbólica. J. Sutter reconhece-o como um fenômeno psicológico composto por um conjunto de imagens concatenadas durante o sono (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002).

O sonho pode ser concretizado durante o sono ou não, mas sempre decorre de uma atividade psíquica individualizada. Com isso, “[...] acelera os processos de individualização que regem a evolução de ascensão e integração do homem [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 846).

Essa individualização característica do sonho, especificamente do noturno, pode ser observada a partir de uma análise do trecho da obra de Nicolelis que evidencia o momento em que, no cortiço do Bixiga, ao final de um turbulento dia,

[...] dormem as famílias amontoadas nos quartos, crianças com chupeta na boca, casais abraçados ou simplesmente juntos por falta de espaço. Dorme a dona Zu, sonhando com o marido no tempo em que era vivo e saudável. Dorme a Nava, sonhando com fraldas e mamadeiras, das crianças alheias. Dorme a Josefa com a filha nos braços, tenra como planta nova. Dorme o Melquior, sonhando com uma frota só dele. Dorme o Juca-encosto, sonhando que é motorista de ônibus, não o cobrador. Dorme o Joel agitado, sonhando com o assalto. Dorme a Valdirene meio febril, sonhando que já é artista de novela... E dorme feliz, ah, tão feliz, a Sandrinha, de rosto novo e alma nova, brincando de ciranda, cirandinha no pátio do cortiço, a Creuza fazendo o almoço toda sorridente [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 90-91).

Essa citação nos direciona ao sentido de sonho não apenas amparado no anseio por mudanças particulares, mas também ao sonho como lugar de

memória/recordação de vivências cotidianas. Assim, contribui para o entendimento de que

o conteúdo do sonho, isto é, a fantasmagoria puramente descritiva, procede de cinco tipos de operações espontâneas: uma elaboração dos dados do inconsciente para transformá-lo em imagens efetivas; uma condensação de múltiplos elementos numa imagem ou numa sequência de imagens; um deslocamento ou uma transferência da afetividade para estas imagens de substituição, por meio de identificação, representação ou sublimação; uma dramatização deste conjunto de imagens e cargas afetivas numa *fatia* de vida mais ou menos intensa; enfim, uma simbolização que oculta sob as imagens do sonho realidades diferentes das que são diretamente representadas [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 847).

Imersos no mundo dos sonhos que representam transformação de vida individualizada, através da transferência de afetividade para um conjunto de imagens representativas de uma realidade ambicionada, Carlos, um jovem violinista inquilino do Casarão 68, e Valdirene, uma jovem recepcionista inquilina do cortiço do Bixiga, ambos arrebatados por sonhos atrelados ao universo da arte, nutrem o desejo de conquistar uma carreira artística de sucesso, ele, como um grande violinista, ela, como atriz, dormindo “[...] sonhando que já é artista de novela [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 91), enquanto Carlos, mesmo acordado, ao arrumar-se para mais um dia de trabalho no Café Madrid, no quarto sujo do Casarão 68 que habita, dialogando com o retrato de sua mãe,

como um aluno de geografia e de glória foi viajando. Paris... Berlim... Viena e as valsas... Aclamações. Roma. A multidão a esperá-lo na estação... Atenas. Moças que pedem autógrafos. Salta as pequenas republiquetas e chega ao Rio. Lá vai ele junto ao presidente da República que veio recebê-lo, a ele, glória do país. Flores. Filas de moças. Concerto no Municipal, de casaca e discursos. Convites insistentes para ir a Buenos Aires. (AMADO, 2011, p. 16).

Os sonhos de Carlos e Valdirene não se concretizam e ambos sofrem com contextos de castração. Carlos perde seu emprego no Café Madrid. “[...] O gerente do Café Madrid o chamara para dizer que, devido à crise, a casa tinha resolvido dispensar um violinista [...]” (AMADO, 2011, p. 72). Valdirene é estuprada por um fotógrafo que contrata para fazer um *book* e acaba engravidando, sendo forçada a realizar um aborto ilegal, já que tem receio de denunciá-lo, por conhecer a história de uma colega de escritório que também é estuprada e decide buscar auxílio frente

à esfera policial, mas sofre com a indiferença e desrespeito do setor público destinado à proteção.

Entre os personagens da obra *Suor* que vivem na condição de não trabalhadores que alimentam um sonho, podemos destacar Linda, que durante uma boa parte do romance é posta como uma jovem que lê muito, é sustentada pela madrinha e espera por um casamento para libertá-las da vida miserável que levam no casarão, chegando, em certo momento, enquanto observa, inerte e triste, sua madrinha trabalhar incansavelmente costurando, a sonhar

[...] com um rapaz rico que a via passar, se apaixonava por ela, casavam-se num dia maravilhoso de sol brando e branda aragem, fila de automóveis, ela de véu e grinalda, vestido que a madrinha fizera, a madrinha de vestido azul de seda, moravam depois, felizes, os três, numa casinha cheia de móveis e bibelôs, como os do palacete do dr. Valadares. (AMADO, 2011, p. 14).

Já em *Sonhar é possível?*, há o aposentado Dantas, que vive sozinho em um dos cômodos do cortiço e “[...] não faz mais nada na vida, a não ser cálculos sobre uma possível herança que deve receber qualquer dia desses; coisa de louco, que engloba algo do tamanho de uma cidade inteira, um pequeno reino” (NICOLELIS, 2009, p. 6), alimentando o sonho de conseguir ganhar o processo que encaminha para adquirir o direito de gozar de sua herança, visando também abandonar a vida no cortiço.

No cerne do suor e dos sonhos, Linda acaba por modificar sua postura, após uma discussão com sua vizinha de cômodo Julieta. A vizinha chama a afilhada de D. Risoleta de preguiçosa e afirma que ela ainda matará a madrinha de tanto trabalhar para sustentá-las.

[...] Linda andava bem mudada ultimamente. Não deixara que [a madrinha] auxiliasse a igreja de Nossa Senhora do Brasil, preferindo dar o dinheiro para a tuberculosa, fizera as pazes com Julieta e deixara os seus romances, trocando-os por livros esquisitos que o preto Henrique e o judeu velho lhe emprestavam. E falava em trabalhar, em costurar [...]. (AMADO, 2011, p. 75).

Dona Risoleta adocece e não consegue mais trabalhar, o que intensifica a necessidade de Linda buscar emprego, mas não obtém sucesso, diante da crise. O que possibilita a introdução de Linda no mundo do trabalho é o convite de Artur para ela trabalhar, junto com ele e o propagandista, interpretando uma noiva em uma propaganda encomendada pela Casa das Fazendas, em que devem montar uma

espécie de teatro de rua inspirado em um casamento caipira. Ela aceita o convite e, no início, diante dos beliscões e comentários que ouve ao passarem pela rua fazendo a divulgação, sente-se mal, ficando chorosa e com vontade de desistir.

[...] No fim da caminhada, porém, a vergonha desaparecera, deixando lugar para um ódio surdo, que lhe transformava os olhos. Nunca mais Linda sonhou com casamentos. Nunca mais foi à igreja. E começou a trabalhar com o propagandista, calada, séria, sentindo-se irmã de toda aquela gente que morava no 68, operários, árabes, vagabundos, doentes, costureiras, prostitutas. (AMADO, 2011, p. 80).

Essa transição em Linda na forma de compreender e encarar a vida evoca o desejo pela revolução que vai tomando todo o Casarão 68, a partir da mobilização da classe operária, sendo visto nesta personagem como uma troca entre o sonho individualista (característico do modelo social capitalista) dela e sua madrinha de conseguirem arranjar um bom casamento para a jovem por um ideal coletivo (comunista), o do enfrentamento e vitória da classe trabalhadora em detrimento dos capitalistas, trazendo à tona o debate sociopolítico que perpassa toda a composição estética, narrativa e discursiva de *Suor*. A revolução que atravessa o enredo de *Suor* parece ter a pretensão de reavivar a Revolução de 1930, mas, como já destacado, a partir de uma perspectiva comunista e proletária.

Já Seu Dantas, mesmo sendo solícito com alguns de seus companheiros de cortiço – como Ivanilson, a quem faz um empréstimo para emitir novos documentos, para tentar voltar a trabalhar, e Risadinha, por lhe ajudar, prometendo-lhe um terreno na cidade que herdara – preserva seu sonho particular de tomar posse de uma cidade inteira, reiterando que beneficiará os que achar conveniente, condicionando os demais a comprarem de volta o que lhes pertenciam, afirmando: “– Eles que comprem tudo de novo de mim, ué [...] Só faço algumas exceções, hum, talvez pro fórum se o juiz e promotor forem legais, não me atrapalhem, né? O resto que comprem tudo” (NICOLELIS, 2009, p. 16).

A visão de Seu Dantas expressa a lógica predominante em *Sonhar é possível?*, pautada no individualismo, sem apontar caminhos para uma união entre os inquilinos do cortiço do Bixiga para uma revolução coletiva contra os capitalistas, como exposto em *Suor*. Nas vinte e quatro horas da narrativa, o personagem Melquior é quem age, isoladamente, contra seu chefe, sendo punido com o

desemprego e a revolta da mulher por ter perdido o emprego, já que precisam prover a família.

Dessa maneira, na *entretexualidade* de *Suor* e *Sonhar é possível?*, encontramos aspectos conservados e ressignificados no que diz respeito aos ideais sociopolíticos apontados por suas narrativas. A rede de solidariedade, por exemplo, como veremos melhor em um dos tópicos da próxima parte da pesquisa, está presente em ambas as obras, mas de modos distintos, podendo ser interpretada como uma maneira de promoção de mudanças positivas nas vidas dos inquilinos dos casarões. O que torna essa rede de solidariedade diferenciada entre *Suor* e *Sonhar é possível?* é que na obra de Amado ela tanto é associada a situações pontuais de tentativa de colaboração entre os inquilinos do casarão quanto pela união deles em prol de uma luta coletiva, da revolução da classe operária, o que, para o revolucionário Isaac, deu lugar para a construção de outra escada no ambiente do 68, “[...] a solidariedade que nós despertamos...” (AMADO, 2011, p. 129), e na obra de Nicolelis ela é mantida apenas através dos laços de solidariedade isolados entre os inquilinos do cortiço.

Assim, de *Suor* a *Sonhar é possível?*, podemos notar uma constituição discursiva que traz, ao mesmo tempo, uma conjuntura habitacional coletiva da classe trabalhadora e a demonstração do quanto, cada vez mais, a sociedade capitalista aparta o reconhecimento do suor, fragmentando em sonhos os ideais que outrora uniram os corpos cansados e pegajosos, erguendo entre o coletivo muros, mesmo que precários, como os que separam os cômodos dos cortiços da Ladeira do Pelourinho e do Bixiga.

Ao avaliar essa questão pela perspectiva de definição dos termos suor e sonho, como intencionado, é relevante finalizar a abordagem pontuando que a própria noção de sonho enquanto ação particular pode ser utilizada como elemento para reforçar esta percepção acerca do distanciamento entre a construção narrativa das obras de Amado e Nicolelis.

3 O ESPAÇO E OS PERSONAGENS EM *SUOR E SONHAR É POSSÍVEL?*

No texto literário, a tecitura do espaço representa várias intencionalidades, sendo muitas associadas à composição dos personagens. O espaço pode contribuir para a caracterização e determinação do modo de agir dos personagens e ser responsável por situá-los geograficamente. Além disso, pode favorecer a ação deles e representar seus sentimentos ou apresentar indiferença acerca deste último componente (BORGES FILHO, 2008a; 2008b).

No caso da caracterização e determinação no modo de agir, o espaço auxilia na constituição dos personagens a partir do contexto socioeconômico e psicológico evidenciado na narrativa e influencia no delineamento de seus posicionamentos, podendo até mesmo ocasionar transformações socioculturais neles (BORGES FILHO, 2008a; 2008b).

Os romances naturalistas exploram significativamente esses aspectos da espacialidade. Na literatura brasileira, exemplos clássicos podem ser encontrados em *O cortiço* (BORGES FILHO, 2008a; 2008b). Nessa obra, a caracterização dos personagens que habitam o cortiço de São Romão é associada ao espaço, que também é personagem, como já visto. É possível verificar isto nesta parte da narrativa, já referenciada no primeiro capítulo:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 2010, p. 27).

Aqui, a circunscrição do espaço narrativo e, simultaneamente, personagem é integrada à caracterização dos demais personagens. Essa descrição sucede de uma lógica e estética narrativa naturalista demarcada por termos como “terra”, “geração”, “mundo”, “lameiro” e “larvas” que definem os personagens a partir de aspectos socioeconômicos determinantes para o ser e existir no cortiço de São Romão.

As mudanças sofridas por Jerônimo e João Romão, personagens de *O cortiço*, podem ser utilizadas para demonstrar como o espaço é capaz de influenciar na maneira de agir do elemento narrativo personagem. Jerônimo, ao “abrasileirar-se”, passa a apresentar um posicionamento, segundo a perspectiva narrativa pejorativa da obra de Azevedo, característico dos brasileiros. Com isso, ocorre nele

uma transformação, lenta e profunda, [...] reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição [...]. (AZEVEDO, 2010, p. 108).

Mediante o exposto, fica perceptível a tônica negativa que sustenta todo o enredo de *O cortiço* em torno da figura de Jerônimo ao ser conduzido pelos costumes dos brasileiros. Quando os modos da vida e “natureza” do Brasil são absorvidos pelo português, ele apresenta um comportamento imprevisto, ou seja, inesperado para os padrões socioculturais que deram base à sua formação de “origem”, representativa de sua nação.

As atitudes inesperadas de Jerônimo expressam desde o abandono da família para viver um romance com uma mulata sedutora até o desapego da supervalorização do trabalho, tornando-se farrista e menos dedicado à função profissional que exercia. Características destinadas ao modelo de sociedade brasileira representado na obra de Aluísio Azevedo, as quais denunciam uma concepção de natureza não só associada à ideia de fauna e flora, mas de uma herança sociocultural que condiciona o povo brasileiro.

Já a alteração no comportamento de João Romão, no processo de transição da posição de taverneiro para membro da burguesia com prestígio social, é marcada por seu repentino interesse e adaptação ao modelo sociocultural valorizado pelos componentes da nobreza, passando a frequentar a Rua do Ouvidor, por exemplo. Nesse processo, o contato de João Romão com produtos culturais e espaços delegados à nobreza é que redefine sua postura e *status* social. Assim,

nos dias de folga atirava-se para o Passeio Público depois do jantar ou ia ao Teatro São Pedro de Alcântara assistir aos espetáculos da tarde; do *Jornal do Commercio*, que era o único que ele assinava havia já três anos e tanto, passou a receber mais dois outros e a tomar fascículos de romances franceses traduzidos, que o ambicioso lia de cabo a rabo, com paciência de santo, na doce convicção de que se instruíra. (AZEVEDO, 2010, p. 176).

Da maneira como o intento de João Romão de alcançar prestígio social é esboçado, faz-se pertinente destacar, também, que o espaço tanto atua como recurso para transformação do personagem quanto favorecendo as ações dele,

dispondo-lhe as ferramentas necessárias para atingir seu objetivo. Nessa dinâmica, considerando a relação entre espaço e narrativa, observamos que a transição de comportamento em João Romão fundamentada na formatação do espaço gera uma via de mão dupla que possibilita um espelhamento das ações do personagem na reconfiguração do cenário, o qual passa a apresentar, junto com Romão, uma nova aparência.

Ao comparar a mudança de Jerônimo e João Romão, chegamos à conclusão de que elas trazem efeitos bastante distintos. A mudança de Jerônimo constitui um fator negativo para sua vida. A mudança de João Romão já reflete de modo positivo para os padrões que ansiava seguir. Essas distinções revelam que o espaço age de forma menos favorável na composição do personagem Jerônimo, por conduzi-lo a aderir aos condicionantes da terra brasileira desprestigiados. Enquanto isso, João Romão segue um curso diferente do traçado por Jerônimo, mantendo suas ambições de colonizador. Assim, Romão sofre interferências do espaço, mas busca sempre meios de utilizar as ferramentas disponibilizadas por ele para encontrar formas de favorecer suas pretensões. Ou seja, Jerônimo cede completamente ao cenário, sendo domado por ele, e João Romão aproveita-se do cenário para recompor-se e recompô-lo.

A relevância do espaço para a caracterização dos personagens vislumbrada na narrativa *O cortiço* é trabalhada de forma similar em *Suor* e *Sonhar é possível?*, oriunda, significativamente, da utilização da personificação do espaço. Nas obras de Amado e Nicolelis, assim como ocorre em *O cortiço*, o espaço, ocupando a função de personagem principal, parece representar um corpo integrado dos demais personagens. Em *Suor* e *Sonhar é possível?*, os cortiços performam as próprias ações de seus personagens, como exemplificado no capítulo anterior. Ou, em alguns momentos, absorvem seus inquilinos por suas “entranhas”, como veremos nos pontos a serem explorados ao longo deste capítulo.

Com isso, as abordagens feitas nos tópicos a seguir apontam aspectos dos microespaços dos enredos de *Suor* e *Sonhar é possível?*, os quais são circundados por uma espacialidade realista contornada por cenários, paisagens e territórios que se entrecruzam em diversos momentos. Nessa conjuntura, o espaço da narração e o espaço da narrativa não coincidem e o espaço da narração não é revelado, sendo

utilizado o discurso em terceira pessoa. De acordo com Oziris Borges Filho (2008b, p. 346),

[...] em uma narrativa em terceira pessoa, é comum o espaço da narração estar totalmente ausente. Há um espaço onde se produziu a narrativa, mas ele pode não aparecer. Sabemos que ele existe por pressuposição, ou seja, se há narrativa, há quem a escreveu e este alguém estava situado em determinado espaço [...].

Para introduzir este diálogo *entretextual* sobre espacialidade nas obras de Amado e Nicolelis, serão explorados entrecruzamentos com o cenário do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga.

3.1 O CASARÃO 68 E O CORTIÇO DO BIXIGA

No primeiro capítulo desta pesquisa, foram apresentadas algumas informações de extrema importância para o estudo e compreensão dos cortiços cenários-personagens de *Suor* e *Sonhar é possível?*. Entre estas informações, torna-se necessário retomar, neste ponto, a questão do espaço em que são situados. Ambos os casarões, como já é de conhecimento, estão inseridos em regiões centrais de metrópoles e seguem a estrutura de antigos prédios mantidos e subdivididos de forma precária por seus proprietários, servindo de casas de habitação coletiva para parte da classe pobre, através da cobrança de aluguéis.

O Casarão 68 é apresentado como “[...] um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente [...]” (AMADO, 2011, p. 10). O cortiço do Bixiga é “[...] fedido, escuro e úmido [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 8) e formado por uma “[...] colmeia humana” (NICOLELIS, 2009, p. 6).

Nesses trechos de *Suor* e *Sonhar é possível?* selecionados para encabeçar a ampliação da discussão sobre os aspectos espaciais destas obras, reconhecemos termos representativos de uma realidade de adesão, em massa, de seus personagens à vida em espaços de habitação coletiva, devido às suas condições socioeconômicas. Os termos “mundo” e “colmeia humana” carregam consigo o sentido de amplitude em relação ao quantitativo de personagens integrantes dos cortiços das narrativas de Amado e Nicolelis.

Para além do reconhecimento da significativa adesão dos personagens inquilinos à moradia em cortiços, é fundamental refletir sobre o posicionamento dos

personagens locadores, que admitem e beneficiam-se com a superlotação dos casarões, a qual favorece, unicamente, seus proprietários, contribuindo para a precarização do espaço e, conseqüentemente, da vida dos inquilinos. Isso justifica-se pelo fato da superlotação impulsionar os locadores, na ânsia por garantirem mais renda financeira com os aluguéis, a subdividirem os cômodos de modo indiscriminado, sem preocupação com as condições habitacionais dos inquilinos.

Com isso, quando o narrador de *Sonhar é possível?* refere-se ao cortiço como uma “colmeia humana”, acaba estabelecendo uma equivalência entre homem e inseto dentro de uma perspectiva de organização social que faz alusão tanto ao espaço físico quanto ao comportamento daquela comunidade. O termo colmeia parece fazer menção ao próprio significado de colmeia atrelado ao sentido de cortiço enquanto uma peça de cortiça ou outro tipo de material montada com a finalidade de se criar abelhas (VAZ, 1994), a fim de reter o maior número de seres, pois quanto mais abelhas, mais mel será produzido. Em outras palavras, quanto mais inquilinos, mais dinheiro será arrecadado, mais lucro será gerado. “Em São Paulo, no início dos anos 1990, havia 23.688 imóveis encortiçados, o que significa 160.841 famílias e 595.110 pessoas morando em cortiços [...]” (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 16).

Pautados também nessa lógica, os personagens locadores do Casarão 68 forçam a constituição de subcômodos, a partir dos cômodos originários da arquitetura do espaço. Assim, o casarão é composto por um sótão “[...] pequeno, de quartos estreitos, sem janelas, sem eletricidade” (AMADO, 2011, p. 19), onde as irmãs Nair, Julieta e Júlia; D. Risoleta e Linda; e Vera e sua irmã tuberculosa vivem sufocadas pelo calor e precarização da higiene do lugar. Vejamos uma ilustração desse quadro:

[...] O mormaço pesava como chumbo. [...] O percevejo subia pela sua coxa alva e bonita. Calçou a unha e o sangue preto fez uma pequena mancha na perna. Linda, porém, viu a mancha enorme e começou a chorar baixinho bem apertada ao travesseiro. [...] Agora dona Risoleta pedalava na máquina de costura. A tuberculosa tossia lá dentro. Alguém abria a porta da latrina. [...] Ouviu-se a voz de Julieta: – Fecha essa porta. Olha o cheiro de mijo... [...] O sol estalava nas telhas. [...] O MORMAÇO DOÍÁ COMO SOCOS DE MÃOS OSSUDAS, INVADIA o sótão e as pessoas. Linda se estirou na cama, abrindo as pernas. [...] Moscas voavam agora no quarto, pousando de minuto em minuto para logo levantar voo. [...] O calor fazia a respiração difícil e encharcava a testa de Linda. (AMADO, 2011, p. 13-14).

No quarto andar do Casarão 68, “DENTRO DOS QUARTOS OUTROS QUARTOS SE FIZERAM, com paredes de tábuas, nem sempre muito juntas, os buracos tapados por bolos de papel ou de pano [...]” (AMADO, 2011, p. 25). Configuração do cenário do 68 arquitetada pela espanhola Luzia, responsável pela locação do quarto andar do Casarão 68. Ela “[...] transformara os vinte quartos e três salas em quarenta e nove apartamentos que lhe rendiam bom dinheiro” (AMADO, 2011, p. 25). Essa citação, além de exemplificar a prática de subdivisão precária de parte do espaço do Casarão 68, corrobora a percepção de que este sistema de subdivisão assegura maior lucratividade aos seus locadores.

O outro proprietário do Casarão 68, Seu Samara, além de garantir sua renda com os aluguéis do cortiço, às vezes, tira uma renda extra alugando, por curta temporada, o pátio do casarão para imigrantes. Para um grupo de imigrantes nordestinos que aporta em Salvador fugindo da seca, Seu Samara aluga o pátio por trinta mil-réis ao dia, o que considera uma caridade, pois gostaria mesmo de cobrar quarenta mil-réis.

Ao negociar o aluguel do pátio com os imigrantes, “SEU SAMARA PEDIU QUARENTA MIL-RÉIS POR DIA PELO PÁTIO. Ofereceram trinta. [...] – Vá lá... Deixo porque vocês estão mal de vida e não gosto de deixar de fazer uma caridade... Mas não me sujem o pátio!” (AMADO, 2011, p. 100). Segundo a noção capitalista de Seu Samara, a caridade está representada pela cobrança de um aluguel “não tão caro” de um espaço sem uma estrutura física adequada para abrigar o grupo de nordestinos por três dias. O pátio do Casarão 68 é uma área aberta cimentada.

Nos momentos em que Seu Samara aluga o pátio, tanto não fornece uma estadia digna para os inquilinos esporádicos quanto gera um transtorno na rotina das lavadeiras que vivem no casarão e usam o espaço do pátio para trabalhar. Assim, os imigrantes

[...] estendiam as suas esteiras para comer rapadura e dormir, enquanto esperavam navio que os levasse para a escravidão das fazendas de cacau, de Ilhéus, Belmonte e Canavieiras. Como não valia a pena protestar, as lavadeiras quaravam a roupa na varanda, nas salas e nos quartos, secando o resto a poder de ferro quente, o que lhes trazia uma despesa bem maior de carvão. (AMADO, 2011, p. 82).

Através disso, desvela-se ainda mais a preocupação individualista dos locadores em angariar dinheiro sem pensar em nenhum benefício para os inquilinos, sendo este aspecto agravado pelo fato de refletir até mesmo na atuação profissional das lavadeiras, que, muitas vezes, garantem a maior fatia da renda financeira capaz de sustentar suas famílias e honrar com o pagamento dos aluguéis dos cômodos do 68 onde vivem, como ressaltado no primeiro capítulo.

Santos (2008), ao analisar a geografia urbana do centro de Salvador, traz à tona um desenho dos cortiços situados no Pelourinho similar ao responsável pelo delineamento da narrativa de *Suor*. De acordo com o geógrafo (2008, p. 171),

[...] casas que outrora abrigavam apenas uma família, com seus escravos ou domésticos, sofreram um processo de subdivisão cada vez mais avançado; salas e quartos demasiadamente pequenos, verdadeiras células, estão separados por paredes de madeira. Nesses cubículos não há luz, nem ar e inexiste higiene. A vida nesses cortiços é um verdadeiro inferno e as diversas famílias que ocupam um mesmo andar se veem obrigadas a servirem-se de um único banheiro e de uma só latrina. Escadas estragadas, soalhos furados, paredes sujas, tetos com goteiras formam um quadro comum a toda essa zona de degradação.

Muito próximo dessa conjuntura habitacional, o cortiço do Bixiga cenário-personagem de *Sonhar é possível?* é composto por vinte quartos, “[...] quando muito de quatro por quatro, onde a família toda dorme, cozinha, ama, briga, ouve seu rádio de pilha, vê teve, recebe visitas, os parentes” (NICOLELIS, 2009, p. 30). Nele, há um quintal comum, onde ficam três chuveiros de água fria, cinco latrinas (duas entupidas) e um tanque com cinco torneiras, utilizado para a lavagem de roupas e louças de toda a população do cortiço.

Além do casarão do Bixiga, D. Márcia “[...] aluga uns dez casarões iguais a este [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 22), todos de espólio, ou seja, imóveis herdados por ela e outras pessoas. No entanto, é ela quem administra a herança. Sabendo disso, uma das moradoras do cortiço, a Zulmira, comenta com seus companheiros do casarão o seguinte: “Então a dona Márcia, mesmo descontando o aluguel que tem de pagar aos donos do casarão, mais as contas de água e luz, que a gente paga também, levanta uma boa grana, sem trabalho nenhum” (NICOLELIS, 2009, p. 23). A personagem Rosa-Margarida afirma que “[...] bom mesmo é pra dona, que vem uma vez por mês, de carrão, receber a grana” (NICOLELIS, 2009, p. 8). Essas falas confirmam que o maior benefício com os aluguéis dos cômodos é destinado à

locadora do casarão, que obtém significativo retorno financeiro com a cobrança de aluguéis de ambientes inóspitos, sem precisar fazer grandes investimentos/esforços.

Diante da precariedade e estreitamento dos cômodos dos casarões do Pelourinho e do Bixiga, o jovem árabe Toufik e sua mãe, durante o sono noturno, disputam o espaço de uma “[...] cama estreita de solteiro [...]” (AMADO, 2011, p. 21) e os filhos de Doralice dormem “[...] no beliche [...] como grande sanduíche triplo [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 5), devido à ausência de espaço e mobiliário suficiente, representada pela discrepância no “[...] número de camas em relação ao número de moradores” (KOHARA, 2009, p. 255). Portanto, o espaço, além de precário, comporta um número de habitantes que excede sua capacidade.

Assim, os espaços de *Suor e Sonhar é possível?* conduzem à representação de vidas atravessadas por um “aperto” econômico que, conseqüentemente, condiciona seus personagens a viverem no “aperto” dos cômodos dos casarões, constituídos por verdadeiros cubículos assolados pela insalubridade e descaso de seus donos.

Nesses espaços, a preocupação com a compressão não é compatível com uma preocupação em realizar manutenções neles. Os locadores adotam estratégias arquitetônicas que permitem a subdivisão dos cômodos para assegurar um número maior de aluguéis a partir da utilização de materiais menos custosos, como tábuas, e sem investir numa manutenção da estrutura física dos casarões. Com isso, as edificações sofrem com a degradação, obrigando seus inquilinos a buscarem meios alternativos e ainda mais precários para fazerem reparos na estrutura de seus cômodos, como a adoção de papelões e panos para tapar os buracos das paredes dos quartos que habitam.

No quarto dos fundos do sótão do Casarão 68, onde vivem Toufik e sua mãe, durante a queda de uma chuva forte, “[...] como caísse um aguaceiro e, devido às telhas serem velhas, as goteiras fossem incontáveis, a velha levantou e procurou entre a roupa suja a colcha melhor. [...] Veio com ela e, procurando não fazer ruído, cobriu o filho [...]” (AMADO, 2011, p. 22). No cortiço do 68, a degradação do espaço é tão intensa que os inquilinos preferem enfrentar o desconforto provocado pelos dias de sol e muito calor a terem que lidar com os danos causados pela chuva. Diante disso,

APESAR DE O CORTIÇO FICAR UM FORNO QUANDO FAZIA SOL, os habitantes preferiam os dias quentes aos de chuva. Porque a água entrava pelos buracos do zinco, alagava as casas. E o vento assobiava nas paredes de tábuas. Ficava uma imundície. Ruim com o sol, pior com a chuva [...]. (AMADO, 2011, p. 87).

Ou seja, as condições do espaço deixam os inquilinos suscetíveis às adversidades climáticas, tornando a habitação no cortiço ainda mais desconfortável e imprópria, a ponto dos habitantes não terem nenhuma alternativa menos danosa para manterem-se no espaço, encontrando como saída apenas torcer para que os períodos de calor, extremamente desfavoráveis para um espaço sem ventilação, perdurem ao máximo.

No casarão do Bixiga, “de forma geral, a turma se vira com papelão nas janelas ou escorando porta com cadeira” (NICOLELIS, 2009, p. 9). A escadinha do casarão tem “[...] degraus gastos pelo tempo, mármore afiado que já levou muito dente, cortou muito joelho de criança do cortiço” (NICOLELIS, 2009, p. 10). As filhas de Zulmira, “[...] a Evanilde, a Edileusa e a Edirene, três garotas miúdas, [andam] sempre resfriadas, daquela umidade que ela não sabe de onde vem e mancha as paredes da casa toda” (NICOLELIS, 2009, p. 29).

A degradação do espaço, além de forçar o uso de materiais inadequados para o reparo em janelas e portas, demonstra um cenário de improvisado arquitetônico que não garante muita segurança aos inquilinos, uma vez que as áreas de acesso à parte interna dos cômodos, portas e janelas, são mantidas de modo extremamente frágil, tornando os cômodos praticamente abertos a qualquer indivíduo que adentre o casarão. O desgaste dos degraus da escada que permite a entrada no edifício coloca em risco o bem-estar físico das crianças, causando acidentes com certa frequência. E, por fim, a infiltração decorrente no espaço afeta diretamente a saúde das crianças e adultos, como seu Zé, que desenvolve uma tuberculose.

Em meio a esse cenário de degradação, a indiferença dos locadores em relação ao estado físico dos prédios é ressaltada pelos narradores e personagens de *Suor e Sonhar é possível?* em alguns trechos das obras.

Seu Samara, ao ouvir as reclamações dos inquilinos sobre os problemas enfrentados por eles nos dias chuvosos, por conta das condições do espaço do cortiço, contra-argumenta: “– Onde encontrariam coisa melhor por trinta mil-réis?” (AMADO, 2011, p. 87), buscando justificar a falta de zelo com o prédio alugado pelo

“baixo” valor dos aluguéis, como se isto fosse um posicionamento coerente, diante da decisão de fornecer um serviço de acomodação de seres humanos, o que deveria despertar o mínimo de sensibilidade e reconhecimento no locador da importância de dispor de cômodos, pelo menos, conservados arquitetonicamente.

A italiana que aluga o segundo andar do Casarão 68 dirige-se aos inquilinos apenas para cobrar os aluguéis. Ao circular pelo edifício,

[...] ela passava muito espigada, sapatos pretos, óculos de aros de ouro, sem cumprimentar. Usava dentadura postiça, e só o Fernandes da venda lhe merecia um boa-noite. Quando Cabaça já estava na porta, ela deixava cair um níquel de cem réis na cuia de queijo [...]. (AMADO, 2011, p. 68).

A postura de D. Márcia, ao comparecer no cortiço do Bixiga somente para receber o dinheiro dos aluguéis arrecado por Doralice é similar à da italiana do 68. Quando chega no cortiço, D. Márcia sobe “[...] a escadinha do casarão muito rápida, sem cumprimentar ninguém, batendo os saltos dos sapatos” (NICOLELIS, 2009, p. 10). Após concluir a conferência do valor entregue por Doralice, “sai rápido, batendo os saltos no cimento, se desvia das roupas estendidas nos varais que cruzam o quintal inteiro, arreda enojada da Abrica, que tenta lambe-lhe os sapatos” (NICOLELIS, 2009, p. 22).

A indiferença dos locadores do Casarão 68 e da locadora do cortiço do Bixiga perpassa tanto pela falta de interesse em investir na manutenção das edificações quanto pela forma esnobe como tratam os moradores das habitações coletivas. A maneira dos locadores lidarem com o espaço e seus inquilinos eleva um ar de desprezo, distanciamento, ameaça e prepotência.

Diante do reconhecimento da necessidade dos inquilinos de aderirem à vida no cortiço, pelo condicionamento financeiro, Seu Samara usa um contra-argumento que parece infalível, capaz de calar as vozes insatisfeitas dos inquilinos com a precariedade do espaço, devido à constatação de que, de fato, precisam submeter-se à moradia no cortiço. A arrogância com que os locadores dos casarões do Pelourinho e do Bixiga tratam os habitantes desses espaços parece querer impor as distinções existentes entre os que dependem das habitações coletivas para lucrar e os que necessitam delas para terem um teto onde viver, mesmo que provisório e inóspito.

No cerne do desinteresse em assegurar uma manutenção da infraestrutura dos espaços dos casarões do Pelourinho e do Bixiga, a obrigatoriedade do pagamento dos aluguéis é enfatizada. No Casarão 68, “[...] os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos [...]” (AMADO, 2011, p. 10). No cortiço do Bixiga, “caloteiro ali ela [Doralice] não admite de jeito nenhum. Nem com desculpa de doença, nem desemprego, nem filho pra nascer ou filho pra morrer, mas de jeito nenhum mesmo [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 10). Contudo, a exigência do cumprimento do pagamento dos aluguéis não vem acompanhada da seguridade de uma moradia digna. Ou seja, a quitação da taxa cobrada mensalmente aos inquilinos só garante uma estadia incerta em um espaço que não corresponde a um lar com o mínimo de conforto e acolhimento.

Para finalizar, por ora, esta discussão, é fundamental comparar as distinções notórias entre as habitações coletivas cenários-personagens das obras de Amado e Nicolelis. Ao analisar as descrições estruturais desses espaços, torna-se perceptível o quanto o Casarão 68 ocupa uma dimensão maior que o casarão do Bixiga. Como evidenciado no primeiro capítulo, o Casarão 68 tem quatro andares e, além deles, apresenta um sótão, uma venda, uma área aos fundos, onde localiza-se o que, de fato, denomina-se, na narrativa, como cortiço e a padaria árabe clandestina. Já o casarão do Bixiga contém apenas um andar. Enquanto o 68 conta com 116 quartos, o casarão do Bixiga engloba 20 quartos. Junto com isso, ainda é interessante observar que nem todo o cenário do Casarão 68 é ressaltado como cortiço, já todo o sobrado do Bixiga é reconhecido como cortiço.

Segundo Bianchini e Schicchi (2009), entre os modelos de cortiços mais comuns estão o *cortiço de quintal*, o *cortiço casinha*, a *casa de cômodos*, os *cortiços improvisados* e o *hotel-cortiço*. Com base nessas diferenciações arquitetônicas, parece possível denominar as edificações cenários de *Suor* e *Sonhar é possível?* como casas de cômodos, pois constituem-se a partir de um “[...] sobrado com várias subdivisões internas [...]” (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 15). Contudo, o Casarão 68 apresenta uma configuração que, em partes, também aproxima-se do cortiço de quintal, “[...] que ocupa o centro do quarteirão com acesso através de um pequeno corredor, onde, de face para a rua, ao lado do portão de entrada, há quase sempre um prédio de uso comercial [...]” (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 14-15), uma vez que o trecho do casarão reconhecido como cortiço fica nos fundos do 68, sendo acessado pelo pátio e escondido, à frente, pelo estabelecimento comercial de

Fernandes. Portanto, o cenário de *Suor* pode ser compreendido como uma junção entre dois modelos de cortiços. Ou seja, um cortiço de quintal integrado a uma casa de cômodos.

O que torna o diálogo sobre as distinções espaciais entre os cortiços de *Suor* e *Sonhar é possível?* de extrema relevância para esta abordagem é poder, através dele, constatar como, mesmo diante de proporções arquitetônicas diferentes, as problemáticas sociais e habitacionais enfrentadas pelos inquilinos personagens das obras são praticamente as mesmas. Conjuntura exposta neste tópico e ampliada no próximo.

3.2 O CASARÃO 68, O CORTIÇO DO BIXIGA, OS INQUILINOS E A “DESORDEM” ESPACIAL

Nesses espaços circundados por uma série de indiferenças espaciais e afetivas da parte dos personagens locadores em relação aos casarões e inquilinos, integrada à ideia de representação do grande número de habitantes dos cortiços, surge a concepção de “desordem”. Retomando as citações utilizadas no início do subtópico anterior, podemos lembrar que o Casarão 68 é posto como um mundo “[...] sem moral, com ratos, palavrões e gente [...]” (AMADO, 2011, p. 10) e que o cortiço do Bixiga é associado a uma “[...] colmeia humana” (NICOLELIS, 2009, p. 6).

A sinalização da ausência de moral no 68 e, em paralelo a isto, a verbalização de palavrões ratificam o quanto a desestruturação espacial está interligada, também, à postura de alguns personagens inquilinos, que não seguem normas preestabelecidas e admitidas socialmente, apresentando comportamentos censurados até mesmo pelos seus pares sociais, ou seja, seus companheiros de habitação coletiva.

O Casarão 68 agrega desde trabalhadores até malandros e prostitutas, como Joaquim Zarolho, a inquilina polonesa e Nair. “Joaquim Zarolho [...] demorou pouco no cortiço. Um dia, foi preso por malandragem e nunca mais se falou nele” (AMADO, 2011, p. 87). A inquilina polonesa “[...] fizera completa peregrinação pelos prostíbulos da América Latina. Era viajada e conhecia toda a profissão [...]” (AMADO, 2011, p. 23).

Um trecho de *Suor* que ilustra de forma significativa a ideia de falta de moral é o que explora o medo de Julieta de descobrirem que sua irmã Nair decidiu seguir os caminhos da prostituição para garantir o sustento delas e da irmã caçula, Júlia. Diante disso, Julieta informa a Nair: “– Aqui andam desconfiados...” (AMADO, 2011, p. 17). Obtendo a seguinte resposta:

– E que me importa? Eu ganho minha vida. Que vão à merda! Deixei o emprego porque não quis ir para a cama com o patrão. Não arranjei outro. Havia de deixar você e Júlia morrerem de fome? Dou o que é meu... Ficam danados porque eu tenho dois vestidos elegantes, uso pó de arroz e perfume. E elas não vivem se esfregando aí pela escada? Umas putas, todas elas! (AMADO, 2011, p. 17).

Mediante essa resposta, Julieta complementa a defesa de Nair a partir da afirmação “– É mesmo. Tirando dona Risoleta e Linda, o resto não vale um peido...” (AMADO, 2011, p. 17). Destarte, o diálogo entre Nair e Julieta desvela a noção de um “falso” moralismo adotado por inquilinos que se sentem no direito de emitir juízo de valor acerca da prostituição sem direcioná-lo à compreensão dos motivos que forçam Nair a submeter-se à exploração sexual.

Todavia, ao mesmo tempo em que revelam certa revolta com as especulações de alguns inquilinos sobre Nair estar se prostituindo baseadas em um senso crítico pejorativo, Nair e Julieta adotam um discurso próximo a este senso crítico, ao comungarem da ideia de que a maior parte das mulheres do Casarão 68 deve ser avaliada como sem prestígio social, por efetivar práticas sexuais e amorosas na escada do 68. Visão que denuncia os reflexos de uma formação sociocultural capaz de aprisionar os próprios personagens inquilinos do 68 em ideais que lhes condenam e marcam pela segregação e marginalização.

Nas falas de Nair e Julieta há, ainda, a ratificação do uso de palavras, destacando-se os termos “putas” e “peido”. Ambos proferidos em um momento de demonstração de indignação e certa raiva das personagens. Os termos acabam por contribuir para intensificar a visão negativa de Julieta e Nair em torno das figuras femininas habitantes do casarão construída socialmente, revelando até mesmo certa distinção entre elas e a falta de preservação coletiva de uma rede de proteção e respeito mútuo entre as mulheres do 68.

O cortiço do Bixiga também serve de espaço de circulação para personagens que adotam práticas consideradas errôneas e ilegais, como Lena-Porreta, prostituta;

Santo, traficante e usuário de drogas; e Nanico, cambista de jogo de bicho. Lena-Porreta submete-se à prostituição para garantir o seu sustento e do seu filho Omar. No cortiço do Bixiga, “[...] todo mundo sabe o que [ela] faz e finge que não sabe. A Lena não tem hora de sair nem de chegar, larga o pobre menino com fome [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 29-30). Santo é um jovem oriundo do Norte, que se envolve com o tráfico de drogas, tornando-se traficante e dependente químico. “Como entrara nessa, como? Viera tão inocente, tão saudável do Norte, ansioso de melhorar de vida, ganhar um dinheiro extra, voltar de carteira cheia, ajudar a família [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 93). Já Nanico, é “[...] ex-anão de circo, agora vendedor de bilhete de loteria; quer dizer, oficialmente, porque todo mundo sabe que ele é cambista de jogo de bicho, ali no Bixiga” (NICOLELIS, 2009, p. 18).

Assim como Nair, Lena-Porreta torna-se prostituta para assegurar sua sobrevivência e de um familiar, no caso, seu filho. E, igualmente, é julgada pela população do cortiço. Para a personagem Doralice, “– Essa não tem mais jeito” (NICOLELIS, 2009, p. 34). Evidenciando uma recriminação. Os personagens que agem diferente de Doralice, sem emitirem, diretamente, uma opinião sobre a vida de Lena-Porreta, fingindo não terem conhecimento sobre o exercício profissional dela, não anulam o julgamento, mas deixam implícita a tentativa de evitarem qualquer tipo de envolvimento com uma prática desonrosa.

Outro aspecto em *Suor e Sonhar é possível?* atrelado à desordem é o barulho decorrente de atividades cotidianas desenvolvidas pelos personagens inquilinos. O barulho reverbera por todos os lados do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga desde o início da manhã. No Casarão 68,

mulheres do terceiro andar discutiam com mulheres do segundo e ouviam-se palavras cabeludas. [...] De manhã, os homens saíam quase todos. O vozerio das mulheres aumentava. Lavavam roupa. Ruídos de máquinas de costura. A tosse de uma tuberculosa no sótão [...]. (AMADO, 2011, p. 10).

No casarão do Bixiga, Doralice reclama do uso do rádio às cinco horas da manhã: “– Diacho de gente que já acorda de rádio ligado” (NICOLELIS, 2009, p. 5). E, além disso, precisa mediar a aglomeração ruidosa que toma conta do quintal antes da saída dos inquilinos para trabalhar. “No quintal, junto aos três chuveiros de água fria e às cinco latrinas, duas entupidas, já estoura o bochicho àquela hora da manhã [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 5).

A intriga entre as mulheres dos andares do Casarão 68 e o falatório das lavadeiras representam os principais ruídos culpados pela alteração no espaço, provocando um barulho que semelha ensurdecedor. A “desordem”, no caso das mulheres que geram atritos, está demarcada tanto pelo barulho quanto pela verbalização de termos considerados impróprios. É pertinente verificar que essa desordem parece ser delegada, majoritariamente, à figura feminina, como uma espécie de confirmação da defesa popular de que as mulheres são falastronas. E, no meio do caos gerado pelo barulho proferido pelas mulheres, mais uma vez, é reforçada a ideia de desarmonia entre elas, similar à constatada na análise dos discursos de Nair e Julieta.

Os barulhos que causam maior transtorno no espaço do cortiço do Bixiga fazem parte da rotina de preparação para o trabalho, que é cercada por um contexto de desconforto e confusão, devido às condições do próprio espaço, que impulsionam desavenças entre seus personagens. Os inquilinos precisam disputar o uso de latrinas e chuveiros, para conseguirem se arrumar a tempo e não chegarem atrasados em seus locais de atuação profissional.

Nesse ínterim, Doralice tenta manter a ordem no cortiço, organizando a fila e estipulando o período de uso dos espaços compartilhados para o asseio e sanar necessidades fisiológicas. Em paralelo ao barulho dos inquilinos adultos, as crianças encontram-se “[...] berrando de fome por todo o cortiço, à espera de café, mamadeira, peito, o que fosse [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 9). O barulho proferido pelas crianças demonstra determinado descontrole na condução de atividades básicas para a sobrevivência delas, diante das demandas de seus responsáveis, principalmente, as mães, e da privação de uma alimentação adequada. Destarte, a equiparação do cortiço do Bixiga a uma colmeia humana nos remete, também, ao barulho emitido pelas abelhas enquanto povoam uma colmeia e realizam tarefas inerentes à sua natureza.

Mais um elemento somado à lista de ações dos personagens do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga atribuídas à desordem dos prédios é o descuido com os espaços de uso comum. No 68, os homens “[...] bebiam cachaça na venda do Fernandes e cuspiam na escada, onde, por vezes, mijavam [...]” (AMADO, 2011, p. 10). Na área da escada, “[...] havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que

subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão” (AMADO, 2011, p. 9). No sótão, a latrina era mantida “[...] cheia de pedaços de jornal e de água amarelada que corria pela sala” (AMADO, 2011, p. 18). No quintal comum do cortiço do Bixiga, os tanques, chuveiros e latrinas “[...] vivem num aspecto miserável – quem quer limpar?” (NICOLELIS, 2009, p. 30).

Diante desse cenário, torna-se manifesta uma tentativa de exprimir a parcela de culpa dos personagens inquilinos sobre a precarização do espaço, devido à ausência de um hábito de higienização dos lugares de uso comum. Dessa forma, os personagens do 68 convivem em total harmonia com a imundície e insalubridade do espaço, tomado por um odor desagradável e ratos, unindo-se a estes animais como se fossem semelhantes a eles e colaborando para a ampliação da insalubridade, ao cuspirem e urinarem na escada e não se preocuparem com a limpeza das latrinas compartilhadas, assim como ocorre no quintal do cortiço do Bixiga.

Observando essa conjuntura, é possível vislumbrar uma desordem marcada pela adesão e entrega dos inquilinos à imundície característica dos próprios espaços dos casarões, como se eles exercessem um poder tão grande sobre seus personagens, a ponto de conectarem a degradação do cenário à degradação da imagem dos personagens, que também são reconhecidos como sujos, desordenados e desordeiros.

No entanto, é necessário discutir sobre esse fator pautando, também, a falta de compromisso dos personagens locadores com a manutenção da limpeza dos espaços de uso comum dos casarões, uma vez que estes espaços deveriam ficar sob os cuidados dos proprietários. A personagem Doralice, mesmo sendo contratada por Dona Márcia para manter a ordem no cortiço do Bixiga, não se predispõe a realizar a limpeza do quintal comum sozinha. Assim, ao ser questionada por uma inquilina sobre o fato de receber para cuidar da higienização do lugar, Doralice afirma: “– Ganho coisa nenhuma; nem morta” (NICOLELIS, 2009, p. 30).

O último fator relacionado à desordem ressaltado aqui diz respeito à violência recorrente nos espaços do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga. Dentre os eventos de violência ocorridos no Casarão 68, retoma-se o atrito entre a italiana que aluga o segundo andar e o inquilino João; a briga de Maria Cabaçu e um homem com quem passa a noite; e a discussão de Seu Samara e Julieta. Dos contextos de violência

sucedidos no casarão do Bixiga, cita-se a briga de Doralice com Rubão; o embate de Mel e seu esposo, Melquior; e a apreensão injusta de Nanico.

Após o longo período de humilhação que passa, por não conseguir honrar com o aluguel, devido ao desemprego, ao ser insultado pela italiana, “João esbugalhou os olhos. Não viu mais nada. Com o soco, a italiana caiu, dando uns gritinhos miúdos. [...] João deixou cair os braços, coçou a barba e foi para o quarto esperar a polícia” (AMADO, 2011, p. 70). Esse evento gera uma desordem no espaço do 68 impulsionado por fatores socioeconômicos que afetam o personagem João, que não consegue controlar sua ira e acaba agindo de forma violenta contra a locadora do segundo andar, causando danos físicos nela. E, na vida de João, isso impacta em sua reputação e na condição habitacional de toda sua família, que é, definitivamente, despejada.

Maria Cabaçu, conhecida no Casarão por sua fama de valentona, ao tentar cobrar mais caro pelos serviços sexuais prestados a um cliente, decide ameaçá-lo mostrando um punhal. Todavia, “[...] o magricela tomou o punhal e deixou a cara de Maria Cabaçu escorrendo sangue de tanto bofetão” (AMADO, 2011, p. 117). Cena que expressa um ato de extrema violência contra uma mulher. No entanto, na narrativa, este ato aparece como algo natural e até mesmo prazeroso para Maria Cabaçu, que acaba se apaixonando pelo homem que é capaz de domá-la. Questão que precisa ser problematizada, uma vez que a personagem reforça um modelo de sociedade voltado ao condicionamento da figura feminina à figura masculina, mediante a submissão da mulher a maus-tratos.

Durante um embate sobre quem deve arcar com uma multa da vigilância sanitária aplicada a Seu Samara, por conta do descuido com a latrina do sótão, Julieta confronta o proprietário e eles introduzem uma discussão acalorada. Assim, no afã da briga, o árabe exclama: “– Você lá trabalha! Uma putinha como você!” (AMADO, 2011, p. 123). Com isso, “Julieta avança para o árabe. A massa de homens e mulheres foi atrás. O médico, que evidentemente torcia pelo proprietário, se meteu: – Calma! Calma!” (AMADO, 2011, p. 123). Mais uma vez, verificamos uma situação de violência que causa uma verdadeira revolução no espaço do Casarão 68, mobilizando vários personagens. Nesse ínterim, novamente, a figura feminina aparece em condição de desmerecimento, sendo ofendida e distanciada da

possibilidade de receber apoio do médico, que torce pela figura representante de seu grupo socialmente estabelecido, o masculino.

No início do dia narrado em *Sonhar é possível?*, Nanico passa pelo cortiço oferecendo apostas para os moradores. Ao sair de lá, depara-se com Santo, que estava bastante apreensivo e com pressa. Ele para diante de Nanico e pede para o bicheiro guardar uma encomenda que trazia nas mãos. Nanico se recusa, mas não tem jeito, Santo enfia o pacote embaixo do braço dele e sai correndo. “– Desgraçado! – reclama o Nanico, tirando o pacote do sovaco, louco da vida pra olhar o que é. [...] Não dá tempo. O camburão chia os freios na porta do cortiço, pulam quatro meganhas de lá, o mais rápido agarra o Nanico com brutalidade” (NICOLELIS, 2009, p. 20). Diante da situação, Nanico não consegue espaço para se justificar. O meganha diz: “Tudo aqui, o outro deixou a muamba com o anão” (NICOLELIS, 2009, p. 20). Nanico tenta se defender: “– Pelo amor de Deus! – se afoba o Nanico –, o Santo me enfiou isso à força agora mesmo...” (NICOLELIS, 2009, p. 20). Em resposta, o meganha reage: “– Cala a boca! – O murro é tão violento que o Nanico começa a sangrar pelo nariz” (NICOLELIS, 2009, p. 20). O ato de violência promovido nesse instante representa uma atitude de violação do estado de direito que é contrário a qualquer ação que exponha o cidadão à tortura ou degradação, mediante uma postura de abuso de poder. Além disso, o ocorrido é acompanhado por Sandrinha, uma criança. E, para completar, o camburão é arrastado do lugar “[...] em alta velocidade, correndo o risco de atropelar alguém...” (NICOLELIS, 2009, p. 20).

Quando Melquior discute com o patrão e pede demissão, ao entrar no cortiço e passar a notícia para Mel, eles acabam desencadeando uma briga extremamente violenta e ofensiva. Ao avistar o marido adentrar o cortiço em horário de expediente, enquanto passa roupa na porta do cômodo deles, Mel estranha e indaga: “– Você aqui a esta hora, Melquior? [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 49). Assim, “o Melquior se acerca do tanque, molha a cara na água fria, garante a coragem pra enfrentar a barra” (NICOLELIS, 2009, p. 49). Mel insiste: “– Aconteceu alguma coisa?” (NICOLELIS, 2009, p. 49). Ele revela: “– Larguei a frota” (NICOLELIS, 2009, p. 49). Após isso, cravam o embate:

– Você largou o quê?

Melquior olha a mulher de frente, melhor agora que depois. Quando volta da maternidade, ela vem que é uma fera, de sono e cansaço.

– Larguei, e daí? Sabe quanto ganhava naquela droga de frota? Qualquer batidinha por minha conta, lavagem do carro, gasolina, tinha dias que nem sobrava nada, e ainda punha do bolso, isso é vida?

– Claro que não! – A Mel até rilha os dentes. – Vida é passar a noite no hospital e de dia se matar de serviço, pro macho da casa brigar com o patrão e largar o serviço sem mais nem menos.

– Não foi sem mais nem menos, não. Ele me desacatou, fique sabendo.

– Ah, que gracinha, o patrão desacatou o moço bonito, grã-fino, orgulhoso, que não leva desaforo pra casa.

– Não esquento mulher.

– E o mauricinho largou o emprego, nem lembrou que tem filho pra criar, mulher se matando no trabalho...

– Para com isso, Mel.

– Não dá, porque tô fervendo, seu mariola, seu frouxo!

O Melquior parte pra cima da Mel, ela estende o ferro em brasa, na defesa. Nem precisa. A Doralice já agarra por trás:

– Essa, não, seu Melquior. Homem batendo em mulher me avexa.

– Me larga, Doralice, cuida da sua vida.

– Isso mesmo – grita a Mel. – Segura firme que eu torro a cara dele.

– Calma aí, mulher, larga esse ferro, ficou maluca? – grita por sua vez a Doralice enquanto a outra avança. Sorte é que dos quartos saem os vizinhos, a maioria mulher e criança, que agarram a Mel, tiram o ferro da mão dela e a carregam para um dos quartos, pra acalmar o ódio, enquanto Melquior, com o empurrão da Doralice, aterrissa no chão mesmo, ao lado do tanque. (NICOLELIS, 2009, p. 49-50).

A briga de Mel e Melquior configura um exemplo de conflito entre um casal que vive em situação de precariedade financeira, oriundo da preocupação com a garantia da manutenção da família, o que conduz a um momento de elevação dos ânimos em que a esposa é capaz de ofender o marido de maneira exposta, instigando a ira dele, a ponto de erguer a mão para agredi-la fisicamente, o que a leva a ter, também, o desejo de atingi-lo na face com o ferro de passar roupa. Ou seja, no desespero que tomou conta de Mel, ao pensar na possibilidade de redução da renda financeira familiar com a saída de Melquior do emprego, sendo, provavelmente, ela a única pessoa que passará a arcar com todas as despesas da casa até que ele consiga um novo trabalho, ela só encontra no desabafo ofensivo um meio de extravasar. Diante disso, o laço afetivo é deixado de lado e desenvolvem um sentimento de ódio e mágoa um para com o outro. Assim, esse conflito familiar é impulsionado pelas condições de vida enfrentadas por esses personagens, sendo acompanhado, também, pelas crianças do cortiço.

Por último, destacamos a desavença entre Doralice e Rubão. Lena-Porreta é apreendida pela polícia enquanto trabalha. No momento em que Doralice toma ciência do ocorrido, cobra de Rubão providências para soltá-la, o que ele ignora. A indiferença dele deixa Doralice enfurecida.

A Doralice vê tudo vermelho, avança pro Rubão como locomotiva que não pode, não quer parar; avança tão ligeiro que ele mal dá fé, ainda tenta fechar a porta do quarto na cara dela, mas qual! A Doralice, filha de capoeirista afamado lá no sertão de Pernambuco, a olhar desde criança aqueles golpes todos, a Doralice cata o braço do Rubão, torce aquele braço com um ódio tão grande que nem ouve o homem gritar, agoniado: – Tá quebrando, Doralice! (NICOLELIS, 2009, p. 79).

No conflito, que acaba envolvendo a ação da polícia dentro do cortiço para apartar a briga, Doralice age de maneira violenta para tentar ajudar Lena-Porreta, mesmo não concordando com o que ela faz para sobreviver. Assim, a agressão é desencadeada pelo desejo de fazer justiça com as próprias mãos, diante da constatação de que um dos maiores culpados pela prisão de Lena-Porreta não estava nem um pouco preocupado com o seu problema.

No momento em que Doralice chegou ao cortiço do Bixiga “[...] vira dois caras se pegando de faca logo no corredor [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 11). Com isso, disse ao marido: “– Você me trouxe pro inferno, aqui eu viro cão [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 11). Esse fragmento da obra é uma demonstração do quanto a violência é vivenciada pelos moradores do cortiço e uma ilustração do condicionamento dos personagens ao espaço desordeiro e violento, que também transforma seus habitantes em desordeiros e violentos.

A seguir, estão dispostas abordagens que complementam essas reflexões sobre implicaturas relacionadas aos espaços e personagens dos casarões do Pelourinho e do Bixiga, mas conduzidas por um elemento muito caro às narrativas de Amado e Nicolelis, a rede de solidariedade estabelecida pelos personagens inquilinos.

3.3 A REDE DE SOLIDARIEDADE ENTRE OS INQUILINOS

Como explicitado anteriormente, muitas vezes, os espaços dos casarões do Pelourinho e do Bixiga são tomados por desavenças entre seus personagens, em

sua maioria, desencadeadas pelo estado físico de seus cenários. Todavia, não somente essas desavenças configuram as relações estabelecidas entre espaço e personagens nas obras de Amado e Nicolelis. A rede de solidariedade, já pontuada no último tópico do primeiro capítulo, é disposta como elemento de suma relevância para a constituição e reconstituição tanto dos cenários quanto dos personagens de ambas as narrativas.

Em seus estudos sobre a vizinhança e a solidariedade no bairro de Mata Escura, localizado em Salvador, as sociólogas Tiara Oliveira e Tatiana Ribeiro (2008, p. 177) asseveram que

[...] o vizinho é também um indivíduo a quem se pode recorrer e a quem se reconhece nas suas formas de convivência e vivência social. A esta dinâmica social damos o nome de solidariedade, pautada nos princípios de cooperação, confiança e reciprocidade.

As autoras abordam essa questão a partir da observação de relações circunscritas entre a rua e a casa; dentro de um cenário distinto do verificado em espaços de habitação coletiva, uma vez que a vizinhança nesses locais configura um distanciamento espacial diferente do estabelecido entre casa e rua. Nas habitações coletivas, os indivíduos são vizinhos de cômodos ou quartos e ocupam uma mesma edificação. No entanto, a definição de solidariedade exposta pelas sociólogas consegue aproximar-se da rede de solidariedade representada nas obras literárias estudadas. Por isso, foi trazida para introduzir esse diálogo. Como veremos, a cooperação, confiança e reciprocidade são pilares da rede de solidariedade presente nas narrativas de Amado e Nicolelis.

Em *Suor*, a escada do 68 é uma ferramenta espacial usada como meio para expressar um entrecruzamento das ações dos personagens inquilinos sobre o cenário com as do cenário sobre eles, concomitantemente. Diante disso, os personagens habitantes do 68 agem contra a escada, urinando e cuspidando, tornando-a ainda mais insalubre, como ilustrado no tópico precedente, enquanto ela absorve e consome os seres habitantes do casarão.

Nessa conjuntura, quando “[...] os homens voltavam à tarde, cansados. A escada os devorava um a um” (AMADO, 2011, p. 10). Ou seja, ela é exposta como um organismo vivo nutrido pelos corpos dos homens trabalhadores do casarão. Com base numa abordagem *entretextual*, podemos dialogar sobre esse ponto a partir de

duas perspectivas: a personificação e o olhar crítico sobre o condicionamento dos inquilinos à vida atravessada por uma escada em estado de degradação que os mantém em situação de risco permanente, “sustentada”, ironicamente, graças à força de trabalho deles, a qual possibilita o pagamento dos aluguéis. Diante disso, no início da narrativa, há uma ênfase nos aspectos físicos da escada, que “[...] era escura assim de dia e de noite e subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore [...]” (AMADO, 2011, p. 9). Ou seja, a escada representa um ser parasita do casarão e, conseqüentemente, de seus inquilinos. Dentro de um processo cíclico: o casarão atrai inquilinos absorvidos pela escada e seus demais ambientes, os quais são obrigados a sustentar a escora e o que diretamente lhes destrói, ao mesmo tempo em que “acolhe” e causa danos à saúde.

No entanto, ao final de *Suor*, a figura da escada surge ocupando outra posição e significado. Ela é vislumbrada como um elo de solidariedade entre os inquilinos (aspecto ressaltado, brevemente, no primeiro capítulo desta abordagem).

Isaac, o judeu, se juntou ao grupo. E explicou a Linda: [...] – Você não vê? Nós fizemos uma outra escada na casa. [...] – Como? – O Vermelho não entendia... [...] – Sim. A escada era a única coisa que ligava os inquilinos... [...] Hoje há outra, a solidariedade que nós despertamos... [...] Álvaro Lima comentou: [...] – Trabalho silencioso... [...] Linda sorriu. Ouviu os ruídos todos: [...] – É verdade. Outra escada... [...] O judeu concluiu: [...] – Hoje não são apenas homens e mulheres, inquilinos. É uma multidão... (AMADO, 2011, p. 128-129).

A mudança na forma de conceber a escada traz à tona a existência de duas escadas no 68, a física, que explora os inquilinos, e a simbólica, que entrelaça, envolve-os, mediante a mobilização em prol da revolução operária. Assim, a ressignificação da escada dá-se devido à transformação no posicionamento sociopolítico dos inquilinos do Casarão 68. Para o personagem Isaac, os inquilinos abandonam a compreensão social individualista outrora presente no espaço do 68, passando a compor uma “massa/multidão” que rompe os degraus da escada física para tomar as ruas. Nesse contexto, “[...] todo o 68 ali estava. Descera as escadas como um só homem” (AMADO, 2011, p. 132), para lutar junto aos operários grevistas atacados e assassinados pela polícia.

A escada simbólica erigida pela solidariedade baseada numa tomada de consciência de classe torna-se tão impactante na vida dos habitantes do casarão e

em seu espaço que reacende nos inquilinos uma sensibilidade capaz de fazer voltarem a sentir o odor característico da escada física. Em virtude disso, “COM O VENTO DA NOITE VEIO DA ESCADA UM CHEIRO de roupa suja, um cheiro de quarto de defunto desta vez sentido por homens e mulheres” (AMADO, 2011, p. 132). Ou seja, o vento, representando o movimento de transformação no espaço narrativo provocado pela greve operária, direciona até os inquilinos um aspecto espacial causador de incômodo que, no início da narrativa, acaba sendo sinalizado como algo já totalmente integrado à rotina e modo de vida dos habitantes do casarão, acostumados e imbricados pela imundície do espaço.

O despertar da classe pobre e trabalhadora impulsionado pela corrente solidária também é exposto a partir da maneira como os inquilinos passam a agir com os ratos que circulam pela escada. Distanciando-se do estado de comodismo em relação ao trânsito dos ratos habitantes dos arredores da escada, a multidão do 68 desce os degraus da escada física para protestar contra a prisão dos operários grevistas “[...] esmagando os ratos que fugiam espantados” (AMADO, 2011, p. 131).

A moagem dos ratos pode ser tomada como uma representação da ruptura dos inquilinos com o estado de resignação diante da precariedade do espaço, demonstrando força para o estabelecimento de uma revolta esmagadora daquele sistema social e habitacional inóspito e explorador, sustentado pela miserabilidade social de seus habitantes, assim como os ratos, engordados e mantidos pelo espaço e, às vezes, por alguns de seus personagens. Exemplo disso é o mendigo Cabaça, que tem um rato de estimação, chamado Pelado. Um rato extremamente gordo, o qual é alimentado todas as noites pelo mendigo com um acarajé, até que Cabaça é recolhido pela assistência.

A solidariedade entre os inquilinos oriunda da união e tomada de consciência de classe representada pela figura da escada do Casarão 68 não é explorada na obra de Nicoletis. O enredo de *Sonhar é possível?* apresenta apenas uma escada física que age contra os personagens, causando-lhes danos corporais, como no caso das crianças ilustrado antes, e serve de meio para a entrada e saída do cortiço do Bixiga. Todavia, em *Suor e Sonhar é possível?*, há a presença marcante de uma solidariedade relacionada a ações inscritas em seus cenários através de atitudes colaborativas entre os inquilinos, mediante o auxílio oferecido em momentos de

dificuldade financeira, enfermidade e necessidade de reparo arquitetônico no espaço.

Sendo assim, uma série de eventos de solidariedade entre os inquilinos do 68 decorrentes de tentativas de contribuição para sanar problemas financeiros e de saúde enfrentados por seus vizinhos de cômodos delineia, também, a rede de solidariedade exposta no enredo de *Suor*. Dentre eles, destacamos os elencados a seguir.

D. Risoleta, como apontado no primeiro capítulo desta tese, “[...] estava juntando um dinheirinho para emprestar a Vera no fim do mês. Assim viria um médico e talvez a doente [tuberculosa] deixasse de tossir” (AMADO, 2011, p. 57). Em contrapartida, quando adoece de tanto trabalhar, ficando impossibilitada de sair da cama, alguns inquilinos sensibilizam-se com a situação dela e passam a ajudar ela e Linda. Julieta é a primeira personagem a predispor-se a oferecer auxílio. Ela conclui a costura de um vestido que D. Risoleta precisa entregar. Além disso, enquanto Linda não consegue um emprego para garantir a sobrevivência dela e da madrinha, “[...] Julieta a ajudou. Primeiro, com dinheiro, depois com mantimentos [...]” (AMADO, 2011, p. 77). Julieta age muito em agradecimento a suportes que recebe das vizinhas de quarto e pela relação de amizade que nutrem, revelando uma solidariedade alicerçada na cooperação, reciprocidade e confiança.

Os personagens Álvaro Lima e Artur também se solidarizam com a situação de Linda e D. Risoleta. O primeiro, improvisa uma arrecadação de dinheiro, “Linda a princípio não quis aceitar, mas Álvaro Lima disse que era empréstimo, que ela pagaria logo que pudesse [...]” (AMADO, 2011, p. 78). Artur, como já comentado, convida-a para trabalhar junto com ele e o propagandista.

Outra circunstância que causa grande mobilização entre os inquilinos do 68 sustentada pela solidariedade é a de Joaquim e sua família, após sofrer o acidente de trabalho. Com isso, “os vizinhos de quarto passaram a dar comida aos meninos” (AMADO, 2011, p. 62).

E, no cerne dessas ações colaborativas individuais, como já enfatizado a partir da figura da escada, a solidariedade mantida por um conjunto de atitudes, aparentemente, avulsas, transforma-se em um elemento de interligação entre os inquilinos do 68 constituído pelo reconhecimento de que todos que ocupam aquele espaço precisam partilhar de um mesmo ideal: a busca por uma mudança

conjuntural associada tanto ao espaço do casarão quanto ao que lhe circunda, que pode ser pensado como a representação do Estado brasileiro; englobando um micro e macro espaço.

Como visto através de uma das falas de Álvaro Lima, isto é consequência de um “[...] trabalho silencioso [...]” (AMADO, 2011, p. 128-129), pautado em atos como os empréstimos de livros que faz a Linda e a articulação de encontros secretos para debater e organizar a greve dos operários. A noção de trabalho silencioso nos leva a pensar que o processo de formação sociopolítica dos moradores do 68 representa a sucessão de práticas cotidianas, muitas vezes, camufladas, a fim de evitar uma repressão capaz de freá-las e interromper o que precisa ser arquitetado, estrategicamente, no silêncio para eclodir na vociferação provocada pela unificação solidária das vozes dos explorados, oprimidos e marginalizados. Portanto, a solidariedade é fundamentada pela necessidade de encarar a luta para eliminação da desigualdade social como coletiva.

Na narrativa de Nicolelis, assim como em *Suor*, muitos dos moradores do cortiço são solidários com seus vizinhos em contextos de dificuldade financeira e problemas de saúde. Mas, para além disso, há ênfase na contribuição para garantir uma melhoria nos cômodos e espaços de uso comum, quando é necessário fazer algum reparo nesses ambientes. Como exemplo disso, há seu Zé, “[...] o aposentado que vive com a mulher [...] e entende alguma coisa de encanamentos; em geral quebra os galhos do cortiço; por isso é o braço direito da Doralice” (NICOLELIS, 2009, p. 7). Antes de adoecer, seu Zé sempre ajuda a consertar coisas, como torneira pingando, fechadura e vidro quebrado pelas crianças.

A atitude tomada pelas mulheres do cortiço para socorrer Valdirene, a efetivação do parto de Josefa, o apoio que Mirinha oferece a dona Zu e o empréstimo que Dantas faz a Ivanilson são episódios que esboçam uma solidariedade impulsionada mediante complicações financeiras e pela necessidade de busca por assistência médica.

No momento em que Valdirene aborta e começa a passar mal, a maioria das mulheres do cortiço se mobiliza para ajudá-la, provocando um

corre-corre no cortiço. A festa para, as mulheres todas ajudam a colocar a Valdirene no carro, embrulhada numa toalha de banho, com uma hemorragia daquelas. [...] A Sara chora, consolada pelas vizinhas: [...] – Que é isso, moça nova reage logo, daqui a pouco tá

de volta... [...] A Zulmira vai junto pra dar uma mão pra Mieko, que tem de dirigir. Partem num átimo, o povão do cortiço acenando e rezando, acendendo vela, unidos num só sofrimento e solidariedade. (NICOLELIS, 2009, p. 68).

O sofrimento de Valdirene une a população do cortiço, que é tomada por um sentimento de solidariedade e fé. Aqui, verificamos a exposição de um fator sociocultural específico associado à rede de solidariedade, a devoção religiosa, adotada como um meio de fortalecimento do empenho em colaborar para a melhoria do estado de saúde da personagem.

Logo após o socorro prestado a Valdirene, o cortiço volta a mobilizar-se em função do nascimento de mais um filho de Josefa, que inicia seu trabalho de parto no cômodo onde vive, sem tempo para ser conduzida até uma maternidade. Ao perceber que a criança está para nascer, Josefa apela: “– Me acuda, gente, que tá nascendo!” (NICOLELIS, 2009, p. 68). O apelo da personagem é um gatilho para

outro rebuliço. A mulherada corre na presteza, a Zu é a primeira que entra. [...] É um esparramo, um espalhafato no cortiço, uma alegria. Todos correm, todos ajudam, a maioria só atrapalha. Aparece tudo, tesoura, álcool, lençol limpo e cheiroso, água quente [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 68-69).

A solidariedade é manifestada por uma reunião imediata dos personagens em torno da personagem que solicita ajuda. Diante de tamanha aglomeração, alguns chegam a atrapalhar. Mas, em paralelo, outros agem com celeridade, providenciando todos os instrumentos necessários para a efetivação do parto, conduzido pela personagem Zu. Durante o parto, dona Zu recebe uma ligação do hospital onde seu Zé está internado e precisa repassar a função para outra personagem, a Sara, que sustenta até o final a rede de solidariedade em torno do nascimento do filho de Josefa.

Quando seu Zé agrava o estado de saúde por conta da tuberculose, os moradores do cortiço também demonstram preocupação e solidariedade a dona Zu, buscando apoiá-la. Com isso, perante a necessidade da aposentada em acompanhar o esposo hospitalizado, Mirinha “[...] pôs o telefone à disposição da Zu [e] se comprometeu a dar os recados do hospital [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 56).

Os dois últimos eventos utilizados como exemplos configuram uma solidariedade baseada na realização e troca de favor característica dos espaços de habitação coletiva de *Suor* e *Sonhar é possível?*. Em ambas as obras, há trechos

que narram a solicitação de empréstimo de artefatos e alimentos entre os personagens como uma prática recorrente.

Diante do nascimento de mais um filho de Josefa e Ivanilson, seu Dantas sensibiliza-se com as privações passadas por Ivanilson e sua família pelo fato de não ter dinheiro para emitir novos documentos para voltar a trabalhar e lhe oferece um empréstimo:

– De quanto é que você precisa? [...] O Ivanilson até sabe de cor o quanto ele precisa. Diz a quantia, conformado. Dantas então oferece: Aceita um empréstimo, meu filho? Eu lhe arranjo o dinheiro para os documentos e você me paga assim que arranjar emprego... [...] Não posso aceitar, seu Dantas. [...] – Como é que não pode? Eu sou sozinho, com aposentadoria, me viro bem. Você com sete filhos, homem, aceita, é de coração, orgulho não enche barriga de ninguém. (NICOLELIS, 2009, p. 97).

O discurso usado por Dantas para convencer o vizinho a aceitar o empréstimo acaba desvelando outro aspecto característico da rede de solidariedade de *Suor e Sonhar é possível?*, a predisposição em cooperar para a melhoria das condições de vida de seus companheiros de habitação coletiva mesmo sem se ter muito ou, às vezes, quase nada. Como no caso de Julieta, que ajuda Linda e D. Risoleta num momento em que, para ela e as irmãs, “[...] as coisas também estavam ruins. Mal chegava para a comida [...]” (AMADO, 2011, p. 77).

A partir dessa última ponderação, encerramos, por ora, o diálogo sobre a rede de solidariedade nas obras em estudo. Agora, abriremos caminhos para a introdução de outra questão significativa para o desenvolvimento de percepções acerca das imbricações entre espaço, personagem e precariedade habitacional: a tuberculose entranhada nos enredos de *Suor e Sonhar é possível?*.

3.4 OS TUBERCULOSOS

Ao tratar dos espaços do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga, a *entretexualidade* marcada pela presença de personagens tuberculosos não deve ser um aspecto ignorado neste diálogo sobre a relação entre espaço e personagem, uma vez que caracteriza um entrecruzamento direto entre estes elementos narrativos.

Já na primeira página de *Suor*, o personagem Vermelho anuncia: “– Essa escada bota qualquer um tuberculoso [...]” (AMADO, 2011, p. 9), apresentando ao leitor um componente narrativo que surge a todo momento ao longo da obra, a tuberculose que reverbera por paredes de cômodos do 68, através da tosse incessante de uma tuberculosa. Com isso, no espaço do sótão, localizado próximo à escada, ouve-se “[...] a tosse [da] tuberculosa [...]” (AMADO, 2011, p. 10).

Quando observamos os trechos anteriores extraídos da narrativa e todo seu enredo, verificamos o quanto a insalubridade do espaço é atrelada ao avanço da tuberculose da irmã da personagem Vera, denominada, somente, como tuberculosa. O fato da personagem não apresentar um nome próprio nos remete ao constructo da noção de vergonha, necessidade de isolamento social e, conseqüentemente, ofuscamento da identidade do indivíduo acometido por uma doença associada a uma vida cercada pela falta de higiene. No caso, representada pela precariedade e sujeira do Casarão 68.

De acordo com Gill (2004, p. 140), em seu estudo sobre a tuberculose na cidade de Pelotas entre 1890-1930, o espaço de habitação coletiva,

[...] que era pensado como uma espécie de moradia temporária, relacionada aos momentos de crise, acabou tornando-se permanente na estrutura das cidades, fazendo com que as autoridades tivessem que se debruçar sobre o tema. Assim, para este lugar criou-se uma associação na opinião pública, com a idéia de enfermidade, imundície, promiscuidade, vagabundagem e perigo [...].

Sendo assim, por viver em um ambiente extremamente abafado, onde nem mesmo as aberturas das paredes permitem a penetração de luz solar, a tuberculosa enfrenta condições desfavoráveis para uma possível cura de sua doença. O ambiente recomendado para a recuperação de um tuberculoso apresenta como principal distintivo a presença de bons ares, ou seja, precisa ser arejado.

Nesse cenário de isolamento da personagem em um quarto insalubre, de onde nunca sai, seus vizinhos de cômodo demonstram ora solidariedade, ora pavor/medo pela doença e a conseqüente morte que prenuncia, com o barulho provocado pela tosse que ocasiona na enferma. Exemplo disso é o momento em que

DONA RISOLETA AVISOU A LINDA QUANDO ELA ENTROU, apontando para o outro quarto com o dedo: [...] – O médico disse que talvez não passe de hoje. [...] – Vou lá ver se Vera precisa de alguma coisa. [...] A parálitica aconselhou: [...] – Cuidado, minha filha. Essa

doença pega muito. [...] Não dizia o nome, de tanto medo. Ouviu-se a tosse prolongada. Os nervos que restavam a dona Risoleta balançaram-se na cadeira. Linda sentou-se, desanimada. [...] – Que horrível. Não tenho coragem de ir lá... [...] Outro acesso de tosse veio do quarto dos fundos e sacudia-a. [...] – Que coisa triste! [...] – Agora ela tosse tanto, coitada! É um nunca acabar... [...] A tuberculosa tossia baixo. Dona Risoleta cruzou as mãos, rezando. Linda apertou o travesseiro nos ouvidos. (AMADO, 2011, p. 96).

Nesse fragmento de *Suor*, a expressão do desejo de Linda e dona Risoleta de ajudar a vizinha tuberculosa, a hesitação de Linda de ir até o cômodo onde vive a enferma, após a advertência da personagem parálitica sobre a doença ser infectocontagiosa, e o transtorno emocional que a tosse causa em dona Risoleta são fatores que configuram, de forma significativa, a intercalação entre a solidariedade e o medo/pavor dos inquilinos do 68 diante da tuberculose. A parálitica, de tanto medo, nem é capaz de pronunciar o nome da doença. Linda tenta fugir do incômodo ocasionado pela tosse fraca e constante da tuberculosa tapando sua audição com o travesseiro, num ato de desespero, mediante a impossibilidade de sanar o sofrimento da vizinha.

O personagem Seu Zé, de *Sonhar é possível?*, como já ressaltado de forma indireta em alguns trechos desta tese, sofre, igualmente, com a tuberculose. Na narrativa, a umidade peculiar às paredes do cortiço do Bixiga, em especial, da recorrente no quarto onde vivem Dona Zu e o esposo, condiciona Seu Zé a tornar-se tuberculoso. Conseguimos ver isso retratado no diálogo a seguir:

– Entupiu o cano, cadê seu Zé? [...] – Foi internado, lembra? [...] – É mesmo. [...] – O que ele tem? [...] Tuberculose [...] – Minha nossa! – O Juca até se benze. – Bem que a gente ouvia o pobre tossir que se matava lá no quartinho. [...] – Também com aquela umidade [...] – Verte água pelas paredes [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 7).

A partir dessa citação, evidenciamos, para além da associação direta da doença ao estado físico do espaço, a reverberação da tosse pelos cômodos da habitação coletiva. A tosse denunciante do sofrimento da pessoa acometida pela tuberculose. No entanto, diferentemente da tuberculosa de *Suor*, Seu Zé consegue ser encaminhado a um hospital e tem acompanhamento médico. A tuberculosa passa dias sem atendimento médico particular, por falta de recurso financeiro, e não é internada em nenhum momento, contando apenas com os cuidados de Vera. Isso demonstra que o acesso à aposentadoria acaba assegurando a Seu Zé condições

mínimas para cuidar da saúde, enquanto a tuberculosa não consegue trabalhar, nem conta com amparo social oriundo do poder público para tratar a doença.

Em paralelo às questões expostas até aqui, é vislumbrado que os espaços-personagens das obras postas em diálogo ocupam um papel antagônico em relação aos personagens tuberculosos, que lutam, simultaneamente, contra a tuberculose e o elemento que lhes causam a doença: o espaço. No cerne dessa luta, os dois tuberculosos são vencidos pelas condições do espaço e, conseqüentemente, pela doença, vindo a óbito.

O fim da estadia da tuberculosa no Casarão 68 é decorrente de sua morte. “No entanto, parecia fazer falta ao sótão o ruído costumeiro da tosse da tuberculosa. Sem ele, silenciaram todas as vozes, todos os barulhos, sem aquela tosse doentia o silêncio se estendia pelos quartos e pela sala” (AMADO, 2011, p. 97). A afirmação disposta nessa citação reforça o quanto a tosse da tuberculosa apregoa uma existência no Casarão 68 causadora de um incômodo que se impôs como típico do espaço, a ponto de ser reconhecido como algo “costumeiro”.

O barulho impresso pela tosse é tão impactante ao espaço que a morte da tuberculosa representa o fim de qualquer tipo de ruído que altera um suposto estado de calma e silêncio comum aos cômodos do sótão, provocando até uma determinada “falta”, como se apenas a presença da tuberculosa demarcasse um lugar de desajuste no cotidiano do espaço-personagem⁵ e de seus inquilinos. Sendo a morte uma espécie de resolução para o problema. Esse é um fator tão significativo no enredo, que Dona Risoleta, mesmo exprimindo extrema solidariedade pela situação da tuberculosa, sente-se aliviada pela morte da vizinha de quarto.

[...] Dona Risoleta, sem querer e sem saber por quê, sentiu um alívio imenso. A morte da tuberculosa como que a livrava de uma tortura. Se envergonhou, pensando em pecado. Por mais que fizesse, porém, não podia se entristecer nem ter pena. Rezou um terço pela salvação daquela alma. Não compreendia por que estava mais leve, com os nervos calmos. (AMADO, 2011, p. 97).

A morte da tuberculosa como um desfecho positivo para sua existência, do Casarão 68 e seus inquilinos é fomentada tanto pela constatação dos benefícios que

⁵ O termo espaço-personagem é adotado nesta tese pela profunda imbricação entre estes elementos narrativos nas obras de Amado e Nicolelis, algo relacionado à personificação do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga.

traz ao espaço-personagem quanto aos personagens companheiros de habitação coletiva. O alívio que proporciona a dona Risoleta é tão significativo que permite à costureira voltar a gozar de um melhor estado de saúde, sem o *stress* emocional que prejudica até mesmo o desenvolvimento de seu trabalho. É a morte representada como uma possibilidade de descanso para todos os envolvidos em um processo de combate a uma doença, desde a pessoa enferma até os indivíduos próximos a ela. Noção respaldada na probabilidade de descanso eterno defendida, muitas vezes, por diversas instituições religiosas, principalmente, de vertente cristã. Aportada nisso, dona Risoleta reza um terço na intenção de resguardar a alma da tuberculosa.

Em torno dessa discussão da tuberculose associada ao óbito, o condicionamento da pessoa tuberculosa à morte é evidenciado em *Suor e Sonhar é possível?*. No Casarão 68, “DEPOIS DE O CAIXÃO [da tuberculosa] SAIR, O CHOFER DO SEGUNDO ANDAR explicou ao dos dentes de fora: [...] – A tuberculose é uma doença de classe. Pobre, se tem tuberculose, não pode se tratar...” (AMADO, 2011, p. 97). No cortiço do Bixiga, dona Zu recebe, por telefone, a notícia já esperada da morte de Seu Zé:

[...] O Zé apagado de vez. Esperado, não era? Tão mal o pobre, aquele peito magro subindo e descendo, respirando numa sofreguidão de ar, num arrocho de vida... descansando agora sozinho lá na enfermaria, numa solidão infinita. Cercado de gente e sozinho” (NICOLELIS, 2009, p. 70).

Devido à classe social, a tuberculosa e Seu Zé acabam não tendo acesso a um tratamento eficaz. Consequentemente, nas narrativas, fica evidente que suas mortes são aguardadas por todos, a partir de um determinismo socioeconômico revelador de uma crítica a um modelo estatal que segrega e coloca, assim como os espaços das habitações coletivas, a vida da população pobre em risco, contribuindo, muitas vezes, para a eliminação dessa fração social.

Com isso, fechamos estas inferências ressaltando que os espaços-personagens de *Suor e Sonhar é possível?* podem ser tomados como uma representação do Estado enquanto um instrumento capaz de ceifar as vidas dos tuberculosos, mediante a falta de assistência médico-hospitalar ou por oferecer à população pobre um sistema de saúde ineficaz/precário.

A seguir, para encerrar os entrecruzamentos deste capítulo da tese entre personagens e espaços das obras *Suor* e *Sonhar é possível?*, estão destacadas algumas abordagens sobre as personagens Moça de Vestido Azul e Sandrinha. Elas representam imbricações entre personagem e espaço que parecem organismos narrativos imprescindíveis dentro dos enredos tecidos por Amado e Nicoletis.

3.5 A MOÇA DE VESTIDO AZUL E SANDRINHA: ENTRE O CENTRO E AS MARGENS DO ESPAÇO NARRATIVO

A partir do capítulo “Museu”, de *Suor*, a presença da Moça de Vestido Azul pela área da escada do casarão torna-se um evento bastante notório. A personagem parece habitar algum dos cômodos do terceiro andar, mas não há trechos da narrativa que nos reportem a vivências dela em um quarto específico. Ela surge sempre subindo ou descendo os degraus da escada, na maioria das vezes, com o rosto insinuando choro.

Ao longo dos capítulos e subcapítulos, a Moça de Vestido Azul aparece no início, próximo ao final ou no final deles, como um elemento ora introdutório, interruptor/abrupto ou conclusivo. Quando percorre as escadas, as marcas de seu choro são percebidas, principalmente, pelo personagem Henrique. É possível verificar isso neste fragmento: “Do terceiro andar descia a moça de azul. O dos dentes de fora pensou que, apesar de tão bonita, ela só devia ter aquele vestido. Como olhasse os seus olhos, pareceu-lhe que ela chorava [...]” (AMADO, 2011, p. 37).

Uma abordagem sobre essa personagem nos inclina, diretamente, a pensar em possibilidades de representações simbólicas atreladas à cor de seu vestido, o azul. Associando-a à concepção de cor do sangue dos pertencentes à nobreza, podemos destacar o ar de altivez que a personagem faz imperar no espaço ao subir e descer as escadas. Essa ação é circundada por uma espécie de ritual pautado em uma reverência dos demais inquilinos, que param para abrir caminho durante a passagem dela. Como ressaltado neste trecho da narrativa: “ÁLVARO LIMA SUBIU AS ESCADAS DEVAGAR. CUMPRIMENTOU a moça de vestido azul que descia silenciosa, encostada à parede. Um grupo de homens, no pé da escada, susteve a conversa e abriu alas para ela passar” (AMADO, 2011, p. 77). O segmento aludido

ratifica o cenário de supervalorização da imagem da Moça de Vestido Azul ao descer a escada. Sua presença provoca uma suspensão na fala do grupo de homens e certa deferência de Álvaro Lima, que a cumprimenta, mesmo mantendo-se taciturna.

Outro momento da narrativa que comunga com uma elevação da figura da moça é o que dá ênfase às suposições em torno do nome dela: “DE POUCA GENTE DO 68 OS INQUILINOS SABIAM O SOBRENOME. [...] Da moça de azul não sabiam nem o nome nem o sobrenome, mas adivinhavam que ela os possuía. Com certeza um nome bonito e um sobrenome grande” (AMADO, 2011, p. 119). Somos capazes de notar que as hipóteses acerca do nome próprio da Moça de Vestido Azul são alimentadas por um imaginário norteado por uma lógica de grandiosidade e beleza associada ao elemento demarcador de sua verdadeira identidade social.

O silêncio e posicionamento da Moça de Vestido Azul próximo à parede expressam uma frieza/distanciamento que a cor azul também representa. Durante o enredo de *Suor*, em oposição ao olhar atento dos inquilinos do 68 sobre a Moça de Vestido Azul, a apatia da personagem em relação à movimentação do casarão é proeminente. Ressaltamos isso a partir de duas situações específicas decorrentes em *Suor*. O momento em que Seu Samara e Julieta encabeçam a briga por conta da multa. Vejamos: “A escada estava cheia. Ninguém reparou sequer que a moça de azul saía indiferente, para a rua [...]” (AMADO, 2011, p. 123). E a ocasião de mobilização em massa dos inquilinos para o apoio à greve dos operários, demarcada pela percepção da permanência de uma fração significativa dos inquilinos no espaço do 68, exceto da Moça de Vestido Azul. Conjuntura delineada na citação seguinte: “Da escada sentiam todo o movimento da casa. Toufik que gritava no sótão. A voz de seu Fernandes na venda. Os passos da italiana no segundo andar. A moça de azul que saía. O canto das lavadeiras que começavam a abandonar o trabalho” (AMADO, 2011, p. 128).

O último fator simbólico associado ao azul do vestido da moça do 68 diz respeito à representação da tristeza estampada no rosto dela pelos sinais de choro. Um choro intimamente ligado à insatisfação da personagem por habitar um espaço composto por um universo distante da altivez que figura. O choro deixa de contornar o rosto da Moça de Vestido Azul ao final da narrativa, dando lugar à demonstração de um estado de contentamento dela, por estar a caminho de selar matrimônio com

seu patrão. Acontecimento exposto no subcapítulo de fechamento do enredo de *Suor*:

UM DIA, QUANDO JÁ CHEGARA O INVERNO, COM SUAS chuvas longas e seu vento frio, inverno de noites compridas [...], Linda se encontrou na escada com a moça de azul, que ainda trajava o mesmo vestido mas não trazia no rosto sinais de choro. Parou em frente de Linda e disse: [...] – Desculpe, mas eu estou tão contente... Calcule que vou me casar com meu patrão... A alta sociedade... Me desculpe, mas preciso dizer a alguém... Lhe desejo uma felicidade igual... [...] Linda olhou-a nos olhos com suavidade, apertou com o braço o embrulho de manifestos que levava embaixo do capote e desceu a escada onde os ratos indiferentes iam e vinham apostando carreira. (AMADO, 2011, p. 133).

A tristeza é superada diante da ascensão social forjada pela conquista de um casamento baseado em interesses socioeconômicos, que sustenta a esperança de uma vida digna, longe da miséria habitacional do casarão. Diante desse quadro, é possível inferir que a Moça de Vestido Azul é uma personagem que representa resquícios do modelo de transformação social explorado no início da narrativa, através de Linda e outras personagens, como Julieta e Júlia, por exemplo, rompido a partir da construção de uma consciência de classe.

Com isso, compreendemos que a Moça de Vestido Azul não é arrebatada pela solidariedade capaz de erguer a escada simbólica no cerne do Casarão 68, mantendo-se presa à escada física e ao desejo de atravessá-la uma última vez, afastando-se da população pobre que povoa o 68 para levar uma vida pomposa, idealizada com base na possibilidade de inserção na classe privilegiada socialmente. Esse aspecto fica extremamente perceptível com o confronto delineado entre as personagens Linda e Moça de Vestido Azul ao final do enredo da obra. Com a demonstração do contentamento pelo casamento com o patrão, a Moça de Vestido Azul faz insurgir o ideal abandonado por Linda em prol da luta coletiva do Casarão 68, que precisa continuar combatendo os parasitas sociais, representados pelas figuras dos ratos que seguem percorrendo a escada do 68 indiferentes às condições dos inquilinos, como símbolo de uma estrutura social difícil de ser abalada.

Durante a leitura de *Sonhar é possível?*, também nos deparamos com a presença de uma personagem que surge como um organismo significativo para a composição narrativa. Ao final de cada capítulo da obra, a figura de Sandrinha, uma das crianças do cortiço, é sempre retomada. Sandrinha “[...] quase se matara,

depois que a mãe saíra pro trabalho, no turno da noite, ao pôr fogo na caminha, quando faltou luz no cortiço [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 11). Devido a esse acidente, ela acabou sofrendo sérias queimaduras que deixaram seu rosto deformado.

Assim, essa criança, que carrega em sua face as marcas de um trágico acontecimento, guarda em seu íntimo a tristeza de sentir-se como uma mutação humana, um ser feio; e o sonho de poder fazer algumas intervenções cirúrgicas, que são caras, para reconstituir o seu rosto. Diante disso, “[...] além do rosto deformado, o silêncio e a amargura [...] brotam dela como um gemido mudo” (NICOLELIS, 2009, p. 28), fazendo-a ficar sempre nos recantos do cortiço, como uma espécie de ovelha desgarrada, recolhida à sua insignificância de ser rejeitado até por outras crianças, como Omar, considerado uma criança bela.

Nesse contexto, num determinado período do dia, quando propõe a Omar brincarem de pai e mãe, “[...] o garoto faz um muxoxo de desprezo, o sadismo infantil em ação: [...] – Não quero; você é muito feia. Os olhos da menina se enchem de lágrimas, ele ainda arremata: [...] – Parece monstro de televisão” (NICOLELIS, 2009, p. 36). Nesse cenário de rejeição e baixa autoestima,

[...] a Creuza enxerga a filha, sozinha num canto, longe das outras crianças que brincam espalhadas pelo pátio. Uma angústia toma conta dela, um sentimento de culpa por tudo o que aconteceu – podia fazer o quê? Largada do marido, três filhos pra sustentar sozinha, o remédio foi trabalhar de noite pra cuidar deles de dia [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 40).

Em torno da figura de Sandrinha, o elemento simbólico que chama bastante a atenção é o fato da personagem e seu conflito surgirem sempre ao final dos capítulos, pois isso parece remeter ao seguinte ponto: a postura de recolhimento dela pelos cantos do cortiço que, conseqüentemente, expressa sua condição de margem. Em outras palavras, Sandrinha seria as bordas do cortiço, ao mesmo tempo em que representa o elo, o olho que tudo vê, o ouvido que tudo ouve, a boca que fala e, muitas vezes, cala-se. Em seu lugar de distanciamento íntimo, ela é capaz de visualizar todos os recantos do cortiço diante de sua invisibilidade e desejo de camuflagem.

Sendo assim, surge sempre ao final de cada acontecimento como a continuidade entre um capítulo e outro, diante de sua inocência de criança regada, raras vezes, por um fio de esperança. “[...] Risadinha é o único amigo que ela tem no

cortiço, as outras crianças fogem dela, talvez por medo do seu rosto deformado e do seu jeito triste” (NICOLELIS, 2009, p. 24). Uma tristeza decorrente de um estado físico promovido pelas condições socioeconômicas e habitacionais da mãe da personagem.

No entrelaçamento entre Sandrinha e a Moça de Vestido Azul, algumas distinções sobressaltam-se. A primeira delas está centrada na forma de imbricação com os espaços-personagens. A Moça de Vestido Azul expressa total apatia pelo espaço-personagem e seus companheiros de habitação. Sandrinha, mesmo sofrendo com os aspectos desfavoráveis do cenário e com a rejeição de alguns pares de moradia, mantém-se diretamente ligada ao espaço-personagem e às tramas de vida de seus vizinhos de cômodo.

Enquanto a Moça de Vestido Azul é reverenciada por sua altivez/beleza, Sandrinha é marginalizada pelo seu aspecto físico, sendo posta como feia. Junto com isso, a tristeza que toma conta da existência da Moça de Vestido Azul funciona como um dispositivo de rejeição à vida no Casarão 68, já a sentida por Sandrinha gira em torno de seu desejo não de fuga do cortiço, mas de sua condição física humana. Sandrinha não expressa um desejo de distanciamento do espaço do cortiço para alcançar um estado de felicidade, ela almeja, tão somente, uma transformação estética. Seu drama é centrado nas sequelas do acidente.

Mediante aproximações e disparidades entre essas personagens, elas foram selecionadas para finalizar, temporariamente, as inferências aqui apresentadas de entrecruzamentos dos componentes narrativos espaço-personagem e personagens das obras de Amado e Nicolelis por serem atravessadas e atravessarem esses componentes de forma basilar, como vislumbrado.

4 DIÁLOGOS *ENTRETEXTUAIS* EM *SUOR* E *SONHAR É POSSÍVEL?: O ESPAÇO, OS PERSONAGENS E ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E HABITACIONAIS*

Nos espaços-personagens das obras de Amado e Nicolelis, a concepção de capital enquanto algo que transcende o plano físico, direcionando, dimensionando e definindo quem, por questões socioeconômicas, tem direito à habitação, expressa o quanto o limiar entre capital, dinheiro, força de trabalho e custo da força de trabalho apontado por Marx, em *O capital – Livro I* (2013), e Goldmann, na *Sociologia do romance* (1976), é significativo para compreendermos os jogos de poder e controle social constituídos nas habitações coletivas do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga, diante do empobrecimento do proletariado.

Em *A produção capitalista do espaço*, David Harvey (2006, p. 195) destaca que “[...] o Capital não é uma coisa física, mas *relação social* [...]”. Com base nessa afirmativa e em pontos tocantes aos pensamentos de Marx (2013) e Goldmann (1976), buscamos apresentar abordagens *entretexuais* acerca das relações de poder e controle social bosquejadas em *Suor* e *Sonhar é possível?*.

O capital como *relação social* surge, em ambas as obras, enquanto promovedor de condições que separam o trabalhador do capitalista. Nessa separação, o trabalhador encontra-se condicionado a vender sua força de trabalho ao capitalista, transformada em mercadoria, em troca de baixa remuneração, recaindo na mais-valia. Em *Suor*, isso é enfrentado pelos personagens trabalhadores do cais, das fábricas e pelas lavadeiras. Já em *Sonhar é possível?*, pela varredora de rua Rosa-Margarida, a parteira Mel, o motorista de frota Melquior, o vigilante Joel, o operário de construção Benedito, o camelô Severino, o cobrador de ônibus Juca-encosto, a servente da prefeitura Lazineira, a vigilante de banheiro de boate Creuza, a operária Marinalva e a recepcionista de escritório Valdirene, por exemplo.

Esse contexto de mais-valia culmina com a precarização do acesso a bens fundamentais para a sobrevivência em sociedade, tais como alimentação, saúde e habitação vitalícia e digna, como já demonstrado, direta e indiretamente, nos capítulos anteriores.

Assim, a necessidade de assegurar moradia temporária força a classe trabalhadora a recorrer às habitações coletivas, como ressaltado no capítulo antecessor, por dois motivos: a má remuneração e a instabilidade financeira, já que, muitas vezes, a dinâmica de locação de um quarto ou cômodo em casas de habitação coletiva tende a ser mais flexível. Todavia, essa relação de maior abertura pode acarretar um problema extremamente agravante para os locatários, a possibilidade de ajustes abruptos nos valores cobrados pelo aluguel, formas violentas de cobrança e despejo, sem nenhum direito assegurado, devido à ausência de laço contratual, situações recorrentes no 68 e no cortiço do Bixiga. A atitude de Doralice e dos locadores do 68 exemplificam bem isso. Como visto, ambos efetuam as cobranças dos aluguéis em tom de ameaça de despejo, quando os inquilinos informam não terem meios para pagar. Em *Suor*, inclusive, o evento entre a italiana e João configura um despejo regado a ameaças constantes, perseguição e humilhação.

O modo como a italiana age contra João e sua esposa, que acaba de dar à luz, é extremamente revelador do exercício de poder sobre o proletário empobrecido e castigado pelo sistema capitalista: “A ITALIANA BATEU NA PORTA DO QUARTO COM OS NÓS DOS DEDOS. As pancadas soavam imperiosas, como ordens. A porta demorou a abrir. A mulher repetiu as pancadas, desta vez acompanhadas de gritos: [...] – Seu João! Seu João!” (AMADO, 2011, p. 68).

O autoritarismo expresso pelas “pancadas imperiosas” ilustra um lugar de superioridade da italiana locadora de parte do 68 em detrimento do proletário desempregado e empobrecido, fadado à negação do direito de habitar, por não ter a moeda de troca que sustenta as relações sociais dentro do regime capitalista. Nesse cenário, viver torna-se sofrível e humilhante para João, sua esposa e bebê:

NÃO ARRANJOU QUARTO PARA SE MUDAR, NEM DINHEIRO para a italiana. Agora entrava tarde, quando ela já dormia. Ficava pelas ruas, filando cigarros de um e níqueis de outro para a comida da mulher. Para esta é que a vida virara um inferno. Não ia ao banheiro sem que a italiana gritasse: [...] – Mude-se! Mude-se! Vá se lavar noutro lugar! [...] Já não tinham água. Para dar banho no bebê, ela descia até o cortiço dos fundos, onde as lavadeiras batiam roupa. Depois, a latrina. A italiana agora se divertia em persegui-la. Mal a avistava, trancava a latrina e escondia a chave. O quarto andava numa sujeira horrorosa. João coçava a barda enorme, desanimado. (AMADO, 2011, p. 69-70).

Assim, é agregada à negação do direito a habitar um imóvel a miserabilidade total, englobando desde a impossibilidade de sanar necessidades fisiológicas na latrina do segundo andar do 68, até a execução da higienização do recém-nascido. Tudo orquestrado de forma perniciososa pela locadora, que chega a encarar a situação como diversão. Diversão que deixa evidente o quanto o capital desponta-se como fator social para além do físico, afetando os modos dos sujeitos estarem e agirem na e sobre a sociedade.

Em paralelo, podemos seguir dialogando sobre o empobrecimento extremo do proletariado, que é obrigado a vender sua força de trabalho em função do acúmulo de riquezas não para si, mas para o capitalista, terminando na miséria absoluta quando se vê desempregado, como ocorre com um homem que visita o 68, a fim de encontrar um cômodo disponível para alugar, mas não consegue arcar nem mesmo com o aluguel de um quarto do casarão, considerado um local com os aluguéis mais acessíveis da região. O homem deixa isso explícito em conversa com o propagandista:

– O senhor mora aqui? [...] – Moro. No terceiro andar. – É tudo caro... [...] – Caro? É sim... Mas não se arranja mais barato... [...] – Em lugar nenhum? [...] O seu queixo parecia mais fino ainda ao interrogar aflito o propagandista. Os olhos se fixaram no rosto do outro. Repetiu a pergunta: [...] – Não se arranja mais barato? Tudo é caro... [...] – Já viu no sótão? [...] – Não tem quarto vago... [...] – Eu trabalhava pra fábrica Aurora, que faliu... Tou há três meses sem trabalho... A mulher começou a lavar roupa... mas não aguenta... Tenho de me mudar hoje, sabe? Mas é tudo caro... E querem dinheiro adiantado... Como vai ser? (AMADO, 2011, p. 66-67).

Com a repetição enfática do termo “caro” para qualificar os aluguéis, vem à tona a dificuldade do ex-funcionário de fábrica de ter o direito à moradia resguardado. Isso expõe sua condição de vulnerabilidade dentro de um sistema capitalista que explora sem deixar brechas para o trabalhador colher frutos duradouros. E, junto com isso, impõe ao direito de sobreviver a forma de circulação concreta de Capital, o dinheiro. Dessa maneira, se o homem não detém dinheiro para pagar o aluguel, está acondicionado a enfrentar a vida nas ruas, em uma sociedade marcada pela desigualdade de renda e distribuição territorial, relegando uma fração significativa de sua população à condição de sem teto.

No cerne desse debate, uma personagem emblemática de *Sonhar é possível?* é Doralice, a zeladora de pátio de D. Márcia e, ao mesmo tempo, moradora do

cortiço do Bixiga, por ser quem, em meio à ausência de vínculo empregatício da maioria dos inquilinos, controla a quitação dos aluguéis.

Diante disso, a proprietária do imóvel conta com a ação efetiva de uma das moradoras do lugar para instaurar o regime de domínio socioeconômico, a qual é impulsionada a agir de modo autoritário contra seus pares, a fim de demonstrar capacidade de liderança e garantir o pagamento da locação dos cômodos do cortiço.

Desse modo, Doralice ostenta uma posição contraditória de participante da realidade social enfrentada pelos demais inquilinos e, paralelamente, representante dos interesses socioeconômicos de D. Márcia, configurando uma espécie de renovação do ofício desempenhado pelos capitães do mato durante o período de exploração escravocrata da mão de obra dos povos negros.

Nessa condição, a zeladora está sempre preparada para exercer sua função social com maestria, mediante rigor e imparcialidade, externando frieza ao fazer as cobranças dos aluguéis a cada fim de mês, mesmo tendo ciência de que muitas das queixas de desemprego e gasto com doenças que ouve são reais. Com isso, diante do exercício desempenhado, o principal é corresponder às expectativas de sua opressora, afirmando, constantemente, que “[...] caloteiro ali ela não admite de jeito nenhum. Nem com desculpa de doença, nem desemprego, nem filho pra nascer ou filho pra morrer, mas de jeito nenhum mesmo [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 10).

Nessa conjuntura, nem mesmo de D. Zu, que não costuma atrasar o aluguel e é admirada e respeitada por todos do cortiço, inclusive, Doralice, a “capitã do mato” acolhe desculpas para adiar o pagamento, no período em que a idosa aumenta os gastos com o marido, por conta do avanço da tuberculose provoca pela insalubridade do cortiço. Destarte, diante do pedido para prolongar a quitação do aluguel, a aposentada tem como retorno de Doralice o seguinte:

- Paciência, dona Zu, tenho de entregar tudo pra dona Márcia.
- Puxa, Doralice, o Zé sempre ajudou tanto você, só uns dias...
- Dá um abraço no seu Zé quando for ao hospital, sinto muito mas me passa aqui o dinheiro todo.
- E se eu não tiver?
- Azar o seu, dona Zu. Dona Márcia manda botar pra fora, e eu cumpro a ordem. (NICOLELIS, 2009, p. 17).

A partir do elucidado, evidenciamos o confronto entre a constância das sinalizações de falta de recursos financeiros dos inquilinos durante o período de

cobrança dos aluguéis e a postura de indiferença de Doralice, uma vez que lhe assegura condição um pouco mais favorável.

Assim sendo, busca, de todas as formas, não desapontar a figura que está acima de sua posição, D. Márcia, que lhe explora e inferioriza, assim como os demais moradores do cortiço. Dessa maneira, é instaurado o jogo cíclico de banalização das relações entre essas personagens da obra, arrebatadas pela lógica de desvalorização e valorização regida pelo Capital.

Nesse jogo, D. Márcia não manifesta nenhum tipo de afeto ou cuidado com Doralice e os membros da família da zeladora, dirigindo-se ao cômodo habitado por ela e seus familiares somente ao final do mês, para fazerem a prestação de contas da arrecadação dos aluguéis, o que desenvolve com rapidez, ar de enojamento e desprezo. Algo exposto no fragmento da obra em destaque a seguir:

O carrão importado encosta de leve na frente do cortiço e dele desce uma mulher bem-vestida, mais gorda que magra, ar contrafeito. Começa a subir os degraus quebrados. Como que adivinhando a chegada da mulher, no topo da escada aparece a Doralice, com um sorriso escancarado:

– Bem na hora, hein, dona Márcia?

Dona Márcia se desembaraça rápido do abraço semiesboçado [...]
Uma das filhas brinca sobre a cama, a mãe enxota:

– Vai brincar no quintal, menina!

Doralice puxa a única cadeira, onde dona Márcia se senta após cuidadoso exame.

– Recolheu tudo, Doralice?

– Tudinho, dona Márcia. Alguns sempre reclamam, né, sorte sua ter eu aqui, sabe? Se não tivesse uma pessoa durona pra cobrar essa gente, a senhora estava perdida...

– Claro, Doralice, por isso mora no melhor quarto da casa – revida dona Márcia, seca.

– Mas que é difícil é, a senhora nem imagina. Uma mulher fina ter de lidar com esse povo, já pensou?

– Estou com pressa, Doralice, vamos ver as contas.

– Tá tudo aqui. – A Doralice abre a gaveta da cômoda, que serve também de mesa, tira uma caixa velha de sabonetes onde guarda o dinheiro.

– Cheirosinho ainda por cima.

– Ótimo. – A mulher conta rápido o dinheiro e se levanta. – Ainda tenho de passar nas outras casas...

– Quer alguma coisa, dona Márcia, um cafezinho, um copo d'água?

– De jeito nenhum, muito obrigada, até o mês que vem. Sai rápido, batendo os saltos no cimento, se desvia das roupas estendidas nos varais que cruzam o quintal inteiro, arreda enojada da Abrica, que tenta lambe-lhe os sapatos. (NICOLELIS, 2009, p. 21-22).

Notamos o quanto D. Márcia deixa explícita sua necessidade de estabelecer apenas relação de interesse capitalista com Doralice, sem dar espaço para o estreitamento de laços cotidianos e afetivos. Isso parece justificável pela sua condição de dona do negócio e mulher rica que não vislumbra vantagens em manter amizade com uma subordinada. Com isso, Doralice representa uma submissa disposta a bajular sua opressora de modo condicional.

Nesse processo, para avaliar o alcance de lucros de D. Márcia, Doralice, ao fiscalizar e controlar o cotidiano dos inquilinos do cortiço, indispõe-se com seus parceiros de habitação, tornando-se pouco quista.

Em contrapartida, D. Márcia obtém lucros sem precisar se desgastar, nem ter ônus. Desse modo, os benefícios alcançados pela dona do cortiço são inúmeros ao manter Doralice como zeladora, principalmente porque o serviço prestado por ela não é associado a uma remuneração através de moeda real (dinheiro), mas sim baseado em um acordo “compensatório” pela função que desempenha. Tal tipo de concordata acaba retroalimentando a lógica de Capital simbólico sustentada pelo domínio do capitalista sobre o trabalhador, que se torna cativo. Assim, os lugares ocupados pelas personagens D. Márcia e Doralice desvelam o que Goldmann (1976) identifica enquanto *coisificação* das relações sociais, o que, na concepção marxista, configura-se como forma particular de alienação.

Além dos aspectos pautados anteriormente, um último ponto que é expressivo para este diálogo é o fato de D. Márcia alugar “[...] uns dez casarões iguais a este [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 22). Os imóveis são herdados por ela e outras pessoas, ou seja, de espólio. No entanto, é ela a administradora da herança.

Acerca disso, a personagem Zulmira externaliza para seus vizinhos de cômodo o seguinte: “Então a dona Márcia, mesmo descontando o aluguel que tem de pagar aos donos do casarão, mais as contas de água e luz, que a gente paga também, levanta uma boa grana, sem trabalho nenhum” (NICOLELIS, 2009, p. 23). Seu Dantas, por sua vez, destaca: “– Quem faz a parte do leão aqui é a Doralice [...] Ela faz e a outra leva” (NICOLELIS, 2009, p. 23).

Portanto, refletir sobre o acúmulo de riqueza da proprietária do cortiço do Bixiga e outros iguais a ele a partir da cobrança de aluguel dos seus cômodos é relevante para pensarmos o quanto todas as precariedades de habitação encontradas em um cortiço “[...] são ainda reforçadas pelo alto preço pago para se

viver em cortiços, que representam os aluguéis mais caros por m² da capital paulista, configurando-se como um mercado de lucro fácil devido a sua informalidade e ausência de controles fiscais [...]” (GATTI, 2011, p. 4).

Logo, o controle socioeconômico capitalista decorrente no cortiço do Bixiga de *Sonhar é possível?* é baseado em uma série de irregularidades, tais como falta de fiscalização do poder público e cumprimento de leis regulamentadas. Além disso, na exploração, humilhação, indiferença e exposição a um quadro de insalubridade.

Diante disso, está inserido no horizonte de interesse desta parte da tese um aprofundamento de abordagens sobre contornos dos espaços-personagens e dos personagens das narrativas de Amado e Nicolelis atrelados à marginalização habitacional, focando na situação de mulheres e crianças, no fator alimentar e na localização geográfica do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga.

4.1 MARIAS SEM SOBRENOMES, MÃES DE INFANTIS ABANDONADOS

A análise do caráter multiforme da violência que incidia sobre as mulheres pobres e das respostas por ela encontradas para fazer face às mazelas do sistema ou dos agentes de sua opressão é fundamental.

(Soihet, em *História das mulheres no Brasil*, 2004, p. 305)

Elas não tinham outra diversão, além das procissões. E, às terças-feiras, concluíam cedo o serviço, pois a sessão começava às seis horas e elas não queriam perder nada. Jogavam-se para o cinema, enchendo as ruas, conversando, rindo, com os trajes mais esquisitos. Algumas levavam rencadas de filhos, que corriam, em apostas, pelas ladeiras, sem ouvir os berros das mães e os palavrões dos pais. Gozavam os apertos da entrada e as meninas arranjavam namorados.

(Amado, 2011, p. 50)

A presença de mulheres e crianças é recorrente nas obras de Amado e Nicolelis. Em ambas, a infância e a condição feminina estão diretamente conexas à

suscetibilidade. No capítulo “Nomes sem sobrenomes”, de *Suor*, as mulheres são descritas como

[...] SEM SOBRENOMES. MARIAS DE NACIONALIDADES as mais diversas. Casadas umas, com maridos que também não possuíam sobrenomes; solteiras outras, magras ou gordas, doentes ou sãs, com um único traço de ligação: a pobreza em que viviam. (AMADO, 2011, p. 115).

O segmento mencionado corrobora a conjunção de extrema miséria das mulheres, que têm como aspecto singular a pobreza associada ao desmerecimento social, sendo sujeitos sem sobrenome, ou seja, sem notoriedade identitária. Além disso, o narrador afirma que são

mulheres que vendiam frutas, lavavam roupas, trabalhavam em fábricas, costuravam, vendiam o corpo. Mulheres sem sobrenome, mulheres do 68 da ladeira do Pelourinho e de outros sobrados iguais, para quem os poetas nunca fizeram um soneto, elas simbolizavam bem a humanidade proletária que se move nas ladeiras e nas ruas escuras. Tiveram uma frase anônima: [...] – Gente sem nome... Gente sem pai... Filhas da puta. (AMADO, 2011, p. 115).

Desse modo, a voz narrativa de *Suor* investe em uma crítica áspera, regada à ironia, acerca da condição dessas mulheres, deixando evidente o quanto essas personagens representam parte da classe trabalhadora que é explorada e marginalizada pelo sistema capitalista, sendo, sumariamente, desvalorizadas e invisibilizadas por intelectuais, como os poetas, que “nunca fizeram um soneto” destinado a elas, e, frequentemente, são resumidas à “gente sem nome... Gente sem pai... Filhas da puta”. Aqui, é significativo observar ainda a crítica em torno da falta de literaturas voltadas ao retrato da vida de marginalizados. Isso é muito importante pontuar ao analisar obras de Jorge Amado como *Suor*, pelo autor ser referência no âmbito literário no que diz respeito à visibilidade que proporcionou a sujeitos sociais excluídos, constituindo uma escrita pautada na estética cronista, comprometida com o entrelaçamento entre sociedade e ficção, com relatos ficcionais impulsionados pelo cotidiano de parcelas da população baiana.

Sonhar, para as mulheres pobres, tanto em *Suor* quanto em *Sonhar é possível?*, é utopia vencida pela vida dura, sendo muitas delas empurradas para a prostituição, com o intento de sobreviverem, como no caso de Lena Porreta, personagem da obra de Nicolelis, e as várias prostitutas citadas na de Amado, que, usualmente, são jovens que sonham selar matrimônio com os homens ricos, mas

acabam sendo violadas sexualmente e condicionadas ao meretrício, como exposto na terceira parte do capítulo “Diversões”:

[...] as mais novas sonhavam noivos ricos com um travo de amargura, elas que odiavam a vida diária com muito trabalho e pouca comida. Lá fora, havia outra vida. A vida dos grandes automóveis e dos belos vestidos. Vida que elas só conheciam pelo cinema. Mas, quando alguma delas se perdia com um rapaz rico, não a invejavam. Sabiam que a felicidade duraria pouco tempo. Ela voltaria breve e, quando voltasse, não saberia mais lavar roupa. Cataria homens depois das dez horas da noite, beberia cachaça até que a Assistência a levasse. (AMADO, 2011, p. 50-51).

Em paralelo, *Suor* apresenta uma narrativa que expõe os riscos diversos enfrentados pelos filhos dessas mulheres, ocasionados, primordialmente, pela ausência de acompanhamento dos responsáveis, os quais, por vezes, são forçados a optar pelo trabalho. Nessa conjuntura, Ivone e a mãe de José

[...] se conformavam. Que fazer? E soltavam os filhos pelas ladeiras. Cedo eles se acostumavam a pequenos furtos e a beber cachaça. Uns davam para ladrões. Elas diziam: [...] – Era sina dele... [...] Fatalistas, deixavam as coisas correrem. É verdade que choravam à noite, e ficavam com um ódio surdo batendo com o coração. (AMADO, 2011, p. 95).

Esse trecho da narrativa de Amado também revela um tom irônico ao ressaltar a postura de conformidade e fatalidade das mães das crianças do 68, uma vez que, ao mesmo tempo em que parecem resignadas, choram e sentem “um ódio surdo batendo com o coração”, o que demonstra um sentimento de revolta diante da marginalização de seus filhos. Junto com isso, o enredo enfatiza a dificuldade de acesso à escola como um dos principais fatores promotores dessa condição. Conseguimos vislumbrar esse aspecto na citação a seguir:

TINHA PAIXÃO POR AQUELE FILHO, O ÚNICO DO SEU CASAMENTO INFELIZ. Também fizera projetos, esperando vê-lo doutor, a pronunciar discursos. Desgostava-a a malandrice do José, refratário à cartilha, vagabundo pelas ruas, sempre de cigarro no queixo. Também não havia dinheiro para pagar a escola particular, nem para comprar sapatos com que ele frequentasse a escola pública. Sabia do que acontecera com a filha da Ivone, que fora sem sapatos à escola. A professora dissera-lhe tantas e tantas que a criança fugira para casa chorando. E a Ivone não fora partir a cara da professora. Aliás, adiantava? Filho de pobre... (AMADO, 2011, p. 95).

No fragmento acima, é notório o posicionamento crítico do narrador ao apontar o grande afeto da mãe de José por ele e o quanto anseia um futuro promissor para o

garoto, dentro de um sistema social que nega o direito de acesso à educação, o que faz com que ela abandone o sonho de ver o filho bem-sucedido. Além disso, o narrador enfatiza o condicionamento socioeconômico causado pela pobreza, o qual faz com que mulheres que vêm seus filhos distantes dos espaços de ensino formal não encontrem meios de lutar contra tal realidade, ressaltando o descaso do poder público com as crianças pobres.

Em *Sonhar é possível?*, o personagem Risadinha fica sozinho durante o dia. De acordo com Rosa-Margarida, sua mãe, por estar

[...] o dia inteiro varrendo rua, não dá pra controlar o moleque. Já perdi as contas de tanta escola que matriculei ele, o danado nem aparece. Já empreguei ele em supermercado, balcão de loja... ele vai? Acho que saiu ao pai, malandro e mentiroso, mas tão carinhoso, tão bom filho [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 28).

Dessa maneira, devido à conjuntura social e base familiar, Risadinha, assim como o personagem José, de *Suor*, não constitui interesse pelos estudos, o que é substituído pelo desejo de vivenciar a liberdade das ruas. Com isso, Risadinha transita pelo Bixiga como garoto de recado, perambulando uma boa parte do dia pelas ruas, passando por locais seguros e perigosos, em busca de recompensa financeira, aprendendo a lidar com questões voltadas ao universo dos adultos precocemente. Nesse contexto,

[...] Risadinha [...] vive naquele entra e sai, não tem parada – moleque mensageiro de bicheiro, do Santo, do Dantas. Ele conhece o Bixiga de trás por diante, não há beco, toca, tasca que ele não saiba, a que não tenha levado encomenda de alguém, sacana ou não – importa? (NICOLELIS, 2009, p. 46).

Portanto, seu olhar “[...] não é olhar de menino de doze anos, é olhar de homem vivido, sofrido, acuado. Que já viu tudo na vida. Que não tem ilusão, conhece de sobra a realidade nua e crua das pessoas e do mundo. Ele manja tudo, na decoreba” (NICOLELIS, 2009, p. 47). Em paralelo, tomada por uma visão leiga da condição social sua e de seu filho, Rosa-Margarida, diferente das mães do 68, não expressa nenhum tipo de contrariedade relacionada ao sistema, procurando justificar o comportamento de Risadinha com base na ideia de condicionamento biológico, pela herança genética, colocando o caráter humano como algo apenas inerente ao funcionamento orgânico. Assim, aparenta desconhecimento acerca dos impactos das relações humanas em diferentes contextos e disposições ideológicas nas

escolhas feitas pelo ser através dessas vivências, que estão suscetíveis à estrutura psicológica de cada indivíduo, ou seja, ao controle psíquico do homem nas variadas fases da vida. Logo, para Rosa-Margarida, se o filho carrega consigo o gene da malandragem e da mentira, ele não pode, segundo o velho ditado popular, “negar a raça” ou deixar de atestar que “quem sai aos seus não degenera”.

Outro ponto acerca do personagem Risadinha extremamente relevante é o fato de Rosa-Margarida tentar afastar o filho da liberdade das ruas mediante a inserção do garoto ao universo do trabalho, ou seja, a partir da exploração da mão de obra infantil, a fim de sanar a exposição do filho aos perigos do mundo e combater o seu gene de malandro e mentiroso.

Ademais, diante da representação de um filho que causa desgosto à mãe, algumas pessoas tentam conscientizá-lo sobre seu comportamento errôneo fazendo uso de argumentos como o colocado por Zulmira: “[...] Sua mãe [...] varrendo rua no maior suplício, é chuva, é sol, e você ouvindo história. Estudar, trabalhar, que é bom, neca. Qualquer dia vai parar na Febem” (NICOLELIS, 2009, p. 24). Tal argumentação parece transferir para Risadinha a culpa total por trazer problemas para sua mãe, esquecendo de pontuar o contexto que conduziu a essa situação, em que tanto Rosa-Margarida quanto Risadinha são vítimas sociais de um processo de marginalização, o que nos leva a dialogar com o posto por Kohara (2009, p. 105):

As crianças pobres, longe de serem compreendidas como cidadãos de direito e sujeitos históricos, foram colocadas no lugar de ameaçadores. Para muitos, adjetivos como pivete, trombadinha e outros termos pejorativos tornaram-se sinônimos de crianças pobres dos grandes centros urbanos. Encara-se o problema dessas crianças, não como um problema social e adere-se à ideologia da criminalização da pobreza.

Outrossim, a possibilidade de Risadinha ser recolhido pela FEBEM, salientada por muitos moradores do cortiço, acaba se concretizando, o que deixa Rosa-Margarida em desespero. Diante do desespero de Rosa-Margarida, seu Dantas reflete:

[...] Como é que vai entregar o Risadinha justo pra mãe dele? Será que ela sabe que o garoto é mensageiro de tudo que é treta naquele bendito Bixiga? Que mesmo sendo a mãe, mulher honesta e trabalhadora, respeitada no cortiço, vai ser difícil conseguir de volta a guarda do filho porque não tem controle sobre ele que vive em más companhias [...]. (NICOLELIS, 2009, p. 73).

Mediante o vivenciado por Risadinha, pode-se verificar um estágio de grande intensificação do contexto de vulnerabilidade das crianças do cortiço, devido às condições financeiras dos seus pais e à falta de assistência do poder público, que deveria resguardar o direito à maternidade e à infância. Em vários fragmentos da obra, é possível se destacar a alegação das mulheres do cortiço da falta de creches para o acolhimento dos seus filhos durante os turnos de trabalho. “Pelo exposto, podemos entender que os espaços urbanos destinados às crianças pobres são muito precários: a moradia e os bairros onde estão localizados, os lugares em que brincam, as praças que freqüentam, as instituições que as acolhem [...]” (KOHARA, 2009, p. 105).

Diante disso, os serviços prestados por Zulmira representam uma alternativa para as mulheres do cortiço na tentativa de garantir, minimamente, cuidados básicos para seus filhos enquanto trabalham. Como podemos observar com um trecho do diálogo a seguir, entre Josefa e uma ex-patroa sua, a dona Laura, ao ser indagada como fazia com os filhos para conseguir ir trabalhar:

- Largo tudo lá no cortiço.
- Sozinhos?
- Sozinhos é modo de dizer, né, dona Laura. Lá tem gente saindo pelo ladrão e tem também a Zulmira, que me dá uma mão, pelo menos a comida ela garante. Depois ficam mesmo é solto pelo quintal.
- E creche?
- Que creche; isso não existe.
- A gente ouve falar...
- Tem pouca creche por aí que a primeira que chega pega a vaga, a felizarda. As outras são tão longe que só de pensar em subir com meia dúzia de crianças nesses ônibus cheios pra levar pra alguma creche que tem vaga, lá no fim do mundo, já desanima, né?
- Ainda bem que você tem a Zulmira... (NICOLELIS, 2009, p. 26).

Ao todo, Zulmira cuida de quinze crianças. No entanto, há muitas outras vivendo no cortiço. Em alguns casos, as mães não têm condições, sequer, de pagar pelo auxílio de Zulmira.

Quinze ela olha, e as outras? Algumas se viram sozinhas, que a mãe nem pode pagar a Zulmira ou alguma outra vizinha que faça o mesmo serviço; outras poucas vão para as creches ou para a escola, se já têm idade pra isso. Rara a mãe que não trabalha fora, os tempos são outros, mulher agora tem de sair, enfrentar a vida, ajudar no orçamento da casa, que ali, no caso, é só um quarto. (NICOLELIS, 2009, p. 30).

No dia a dia, parece comum “[...] as crianças berrando de fome por todo o cortiço, à espera de café, mamadeira, peito [...]”. As mães que trabalham fora recomendando os filhos pras que não saem [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 9). Diante da precariedade dos cômodos do cortiço, os filhos de Doralice dormem “[...] no beliche [...] como grande sanduíche triplo [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 5), devido “a falta de mobiliário [...], principalmente, a questão do número de camas em relação ao número de moradores” (KOHARA, 2009, p. 255). As filhas de Zulmira, “[...] a Evanilde, a Edileusa e a Edirene, três garotas miúdas, [andam] sempre resfriadas, daquela umidade que ela não sabe de onde vem e mancha as paredes da casa toda” (NICOLELIS, 2009, p. 29). Em síntese,

para as crianças, a precariedade da moradia é traduzida pela falta de privacidade na casa e no cortiço, intranquilidade ou medo dentro da casa, falta de lugar adequado para fazer a lição, e um lugar para brincar em casa, possibilidade de ter os materiais escolares molhados pela chuva que cai dentro de casa, ou de perdê-los nos despejos, necessidade de fazer as refeições no chão, falta de condições para dormir bem à noite, exposição a riscos de envolvimento em situações ilícitas. (KOHARA, 2009, p. 254).

Desse modo, em *Sonhar é possível?*, por se tratar de uma obra infantojuvenil, a infância é um dos pontos mais destacados, e nessa narrativa podemos vislumbrar como essa fase da vida está longe de se caracterizar enquanto um conto de fadas para os meninos e meninas que habitam o cortiço do Bixiga. Nela, é evidente o quanto a infância deve ser vista como uma das fases de maior vulnerabilidade do ser humano, principalmente, em contextos de pobreza e marginalização social.

Portanto, o contexto vivenciado pelas crianças e mulheres das casas de habitação coletiva de *Suor* e *Sonhar é possível?* ilustra, significativamente, a vulnerabilidade da infância, diante da ausência temporária da figura materna, a qual é justificada pela necessidade de busca por um meio de sobrevivência do adulto (mãe) e da criança (filhos). Destarte, é notório o distanciamento constante da figura paterna, ou seja, o abandono da família pelo homem. Nessa conjuntura, o homem não ocupa o lugar de mantenedor do lar, tarefa que é exercida, frequentemente, pela mulher. Isso é bastante elucidado nas obras. Muitas mães são solteiras, não mantêm contato com os pais dos seus filhos e precisam criar, educar e garantir alimentação e moradia para eles. Então, é claro que a precariedade que ronda todo o 68 e o cortiço do Bixiga não poderia deixar de afetar a vida das crianças que ali

nascem e crescem de maneira expressiva e excludente. Com isso, seguiremos para o próximo tópico, a fim de continuar abordando esse assunto com foco na questão alimentar.

4.2 A FOME QUE ROUBA A DIGNIDADE HUMANA

O bicho – Manuel Bandeira

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

No cerne de narrativas empenhadas em retratar a precarização habitacional em grandes centros urbanos, o problema da miserabilidade alimentar não passa despercebido. Nessa conjuntura, a escassez, insalubridade ou ausência de alimentos marcam a vida de muitos dos personagens inquilinos dos espaços de habitação coletiva de *Suor* e *Sonhar é possível?*, nos fazendo recordar de literaturas como o poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, o qual estabelece aproximação entre ser humano e animais irracionais como o rato e o cão, que aparecem em *Suor* e *Sonhar é possível?*. A aproximação proposta por Bandeira constitui uma metáfora acerca da animalização do homem diante de situações associadas à manutenção orgânica do corpo que ativam o senso instintivo de qualquer espécie animal, até mesmo a humana. Assim, a ferocidade humana acionada pela necessidade e desejo de consumir alimentos é retratada de modo expressivo nas obras de Amado e Nicoletis, ainda que eles não estejam em bom estado para ingestão, pois a fome empurra o homem para os diversos limites que perpassam a busca por subsistência.

A necessidade de ingerir alimentos com baixa ou nenhuma qualidade é enfatizada pela voz narrativa de *Suor* ao introduzir um discurso direto entre as personagens Linda e D. Risoleta, no seguinte trecho da obra: “Linda olhou o fogareiro, esticou a cabeça e espirrou. Não vinha nenhum cheiro. Baixou os olhos, triste. [...] – Dindinha, já reparou como esse feijão tem gosto de amarelo? [...] – De amarelo, menina? É mesmo...” (AMADO, 2011, p. 11). O posicionamento de Linda diante da comida demonstra como o aspecto do feijão, que aparenta ser insosso, tira o prazer em consumi-lo, provocando desgosto.

Junto com isso, o apontamento de Linda sobre o alimento ter gosto de amarelo nos remete a quatro associações metafóricas da cor amarela: o amarelo enquanto representação do metal pesado enxofre; sinal de alerta para doença perigosamente contagiosa; indicativo de mudança de composição dos alimentos, ao estragarem; e constituição impura/suja de algo. De acordo com Heller (2014, p. 85), está relacionado

“[...] ao simbolismo do amarelo o fato de nenhuma outra cor ser tão instável quanto ela – uma pitada de vermelho transforma o amarelo em laranja, uma pitada de azul ela se transforma em verde, um tantinho de preto e obtemos uma cor suja, opaca. Mais que outras cores, ela depende das cores combinadas a ela. Perto de branco, o amarelo parece radicalmente claro, perto do preto, inconvenientemente berrante [...]”.

A aparência de sujo do feijão é reafirmada quando “Com a faca de cabo quebrado Linda puxou um carrapato de dentro do feijão” (AMADO, 2011, p. 13), o que provoca nojo na personagem. Já os danos que o alimento pode causar à saúde são ratificados no momento que “COMEÇARAM A MASTIGAR O FEIJÃO DURO E OS PEDAÇOS DE CARNE-SECA” (AMADO, 2011, p. 13), e, então, Linda constata: “Isso rebenta os dentes...” (AMADO, 2011, p. 13).

Destarte, a confluência entre olfato, visão e paladar, os três sentidos responsáveis pelo desencadeamento da vontade de deglutir um alimento, é comprometida, uma vez que o feijão não exala cheiro agradável, tem feitiço indesejado e tanto ele quanto a carne apresentam textura e sabor repugnantes.

Para além da qualidade dos alimentos, as narrativas ressaltam a insegurança alimentar, como é representada pela realidade enfrentada por Artur, que, após sofrer um acidente de trabalho e ficar desempregado, “[...] não passou fome porque os camaradas da fábrica levavam-no para comer nas suas casas. Rolou assim muito

tempo. [...]” (AMADO, 2011, p. 39). Essa instabilidade em relação ao acesso de itens básicos para a alimentação também é vivenciada pelos inquilinos do cortiço do Bixiga cotidianamente, como é evidenciado no fragmento seguinte: “Do cortiço sobe um cheiro de comida que abafa. Arroz refogado, feijão cantando nas panelas de pressão, quando tem arroz e feijão, olha lá; aqui ou ali uns ovos pra quebrar a rotina, uma verdura barata e só. Rara fruta pra criança, carne – quando? [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 25). Aqui, fica claro também como a inconstância no acesso a gêneros fundamentais para o bom desenvolvimento orgânico do ser humano afeta a existência de crianças e adultos do cortiço, comprometendo o direito dos infantis de crescerem saudáveis. Segundo a personagem Josefa, “[...] ‘pobre, quando come carne, até estranha o gosto’ [...]” (NICOLELIS, 2009, p. 25).

Acerca disso, é posta em *Suor* ainda a violência e criminalidade impulsionadas pela fome, que leva alguns personagens a executarem crimes, a fim de sanarem-na. Esse debate é exposto a partir de uma discussão entre dois homens, na venda de Fernandes:

– Qualquer um de nós pode roubar... [...] – É questão de fome... [...] – Enquanto eu puder trabalhar... [...] – E se não tiver trabalho? [...] – Roubar é que não roubo... [...] – A ocasião faz o ladrão, rapaz... [...] – Ora... [...] – Você não viu o velho Jerônimo? [...] – ... honesto como ele não tinha dois... Mas quando viu a mulher pra morrer de fome... [...] – É mesmo... [...] – Comeu cinco anos... [...]. (AMADO, 2011, p. 109-110).

Assim sendo, *Suor e Sonhar é possível?* apresentam enredos que descortinam o estado de extremo empobrecimento do proletariado, que é explorado pelo sistema capitalista e condicionado a suportar as piores adversidades, como a fome, a qual paralisa e pode levar à morte, negando ao sujeito a possibilidade de viver dignamente.

4.3 ÀS MARGENS DO CENTRO, O “ACOLHIMENTO”

Nesse cenário de pauperização exacerbada, os espaços-personagens de *Suor e Sonhar é possível?*, ainda que diante de todas as dificuldades e falta de assistência, representam o meio mais acessível para os seus habitantes, por não terem condições de adquirir um imóvel próprio; não poderem pagar um aluguel mais

caro; e, além disso, mesmo vivendo em um estado de penúria, encontram-se em uma boa localização, já que os casarões ficam em grandes centros urbanos, próximos aos respectivos locais de trabalho dos moradores, como no caso dos trabalhadores do cais de *Suor*. Isso, quando os próprios espaços das casas de habitação não são transformados em locais de trabalho dos inquilinos, como ocorre com as lavadeiras do 68, que utilizam com frequência o pátio do casarão para a lavagem de roupas.

Dentro desse contexto, seu Samara afronta os inquilinos do 68 com o questionamento “– Onde encontrariam coisa melhor por trinta mil-réis?” (AMADO, 2011, p. 87), e o narrador de *Sonhar é possível?* afirma que, “por incrível que pareça, segundo os moradores, a melhor opção que eles podem ter e que os faz habitar esses cortiços infectos, úmidos e escuros, como tocas de bichos, ainda é morar perto dos empregos” (NICOLELIS, 2009, p. 45). Fator que pode ser ilustrado, também, nos fragmentos da obra de Nicolelis expostos abaixo:

– Que vida, que vida! – Doralice interrompe a conversa. – Vocês não têm outro assunto? Sempre reclamando de tudo! Tão perto do serviço, não tão? Nem precisam tomar condução. Se não tão contentes, por que não se mandam pra um favelão? [...] – Cadê o dinheiro pra comprar barraco, santa? – pergunta o Joel, vigilante bancário. [...] A Rosa dá mais um passo na fila, pensando quanto teria de varrer de rua pra juntar dinheiro suficiente. (NICOLELIS, 2009, p. 7-8).

Caso contrário, pra onde mudariam? Pras favelas, onde um barraco pode custar até milhares de reais? Longe, na periferia, cadê dinheiro suficiente pra condução, além do tempo perdido em ônibus superlotados, poucas horas de sono, sem falar nos assaltos? Resta o cortiço, que ninguém chama assim, diz casa de cômodos, habitação coletiva, qualquer coisa menos a palavra pejorativa. (NICOLELIS, 2009, p. 46).

Outrossim, é interessante percebermos a observação posta em um dos fragmentos da obra literária acima, quando é ressaltado que os moradores dos cortiços evitam se referir a esses tipos de espaços fazendo uso desse termo, por carregar um estigma de ambiente empobrecido, reservado para a população pobre, sendo substituído pela expressão “habitação coletiva” ou “casa de cômodos”, como uma espécie de eufemismo que garante um mínimo de valorização ou não rebaixamento dentro dessa realidade de marginalização já tão intensa. Entre os modelos de cortiços mais comuns: *o cortiço de quintal*, *o cortiço casinha*, *a casa de*

*cômodo, os cortiços improvisados e o hotel-cortiço*⁶, o que aparece em *Sonhar é possível?* deve ser denominado de casa de cômodos, pois se constitui em um “[...] sobrado com várias subdivisões internas [...]” (BIANCHINI; SCHICCHI, 2009, p. 14).

Diferente dos inquilinos do cortiço do Bixiga, os moradores do 68 expressam senso crítico acerca do local onde vivem, desqualificando-o. Segundo o narrador de *Suor*, “também, somente o proprietário chamava aquilo casa. Os moradores diziam ‘meu buraco’. E tinham razão. Todos do mesmo tamanho [...]” (AMADO, 2011, p. 81).

Além disso, um elemento importante é podermos notar que os espaços-personagens das obras de Amado e Nicoletti “acolhem” sujeitos de perfis distintos, incluindo personagens que desenvolvem práticas ilícitas, como Joaquim Zanolfo e Santo.

Por último, é fundamental elucidar que ambas as narrativas representam o processo de migração de sujeitos das regiões interioranas para as capitais em busca de melhores condições de vida, que marcou e marca a história brasileira, principalmente, no que diz respeito a São Paulo. Assim, com o impulsionamento da migração para as áreas centrais das metrópoles, conseqüentemente, uma parte da população acaba caindo na fragilidade de não ter como construir seus próprios imóveis e, em alguns casos, mesmo tendo, seria em locais não apropriados para a construção e distantes do centro urbano, devido ao aumento do valor de terrenos e redução salarial, além do desemprego.

Nessa configuração, a marginalização social está dentro do próprio centro urbano, ou seja, o segregado não é só o pobre que ocupa as áreas de encostas de morros (as favelas), mas é também aquele que depende de um local para viver no cerne da capital/metrópole. Com isso, são criadas margens internas e externas ao centro.

⁶ Ver: BIANCHINI, Ligya Hrycylo; SCHICCHI, Maria Cristina. Cortiços no centro de São Paulo: um convite à permanência. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, vol. 2, n. 3, p. 12 – 37, 2009, São Paulo.

5 PARTICULARIDADES NARRATIVAS EM SUOR E SONHAR É POSSÍVEL?

Um estudo de base *entretextual* não deve ser pautado apenas nos aspectos comuns às obras em análise, já que considera os escritos a partir dos seus diferentes contextos de produção e disseminação histórico-cultural. As particularidades narrativas dos textos que tocam, diretamente, o eixo temático/a abordagem norteador(a) da pesquisa devem e precisam ser exploradas nesse tipo de composição acadêmica.

Muitas dinâmicas históricas, culturais e discursivas podem ser preservadas ou ressignificadas entre os textos e não conseguimos vislumbrar isto ao isolarmos a *entretextualidade*, reduzindo-a às semelhanças narrativas. A *entretextualidade* é uma noção imbricada com interstícios que contribuem para a constituição de discursos intertextuais que possibilitam o atravessamento entre textos de modo autêntico e contemporâneo. Cavalcante Filho e Torga (2011, p. 2) afirmam que

Bakhtin diz em *O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas* (2003b), que o texto (verbal – oral ou escrito – ou também em outra forma semiótica), é a unidade, o dado (realidade) primário e o ponto de partida para todas as disciplinas do campo das ciências humanas, apesar de suas finalidades científicas diversas. O texto constitui a realidade imediata para que se possa estudar o homem social e a sua linguagem, já que sua constituição bem como sua linguagem é mediada pelo texto; é através do texto que o homem exprime suas ideias e sentimentos. Assim, podemos dizer que essa concepção de texto vai ao encontro da concepção de enunciado, por recobrir ‘um só fenômeno concreto’.

Jorge Amado, em toda sua produção literária, explora uma escrita intertextual que pode ser utilizada como meio para conjeturarmos a *entretextualidade*. Comumente, personalidades históricas, estilos artístico-literários, comportamentos/costumes brasileiros são evidenciados na literatura amadiana. E, junto com isso, a inventividade característica às obras de Amado, tanto no que diz respeito aos recortes temáticos quanto ao hibridismo textual, corrobora o lugar de entrelaçamento de discursos de âmbitos distintos do saber, correlacionando ficção e sociedade. Narrativa primordial para exemplificar isso é *Capitães da areia*, na qual Amado estabelece diálogo entre o texto literário e jornalístico, entre escritos de caráter referencial e emotivo, logo nas primeiras páginas, que apresentam reportagens e cartas direcionadas ao Jornal da Tarde, periódico impresso que, na

ficção, circula pela cidade do Salvador, mas, em cenário brasileiro, circulou em São Paulo. Abaixo, está uma das cartas da parte “Cartas à redação”, do referido romance:

CARTA DO PADRE JOSÉ PEDRO À REDAÇÃO DO ‘JORNAL DA TARDE’

Sr. Redator do ‘Jornal da Tarde’

Saudações em Cristo.

Tendo lido no vosso conceituado jornal a carta de Maria Ricardina que apelava para mim como pessoa que podia esclarecer o que é a vida das creanças recolhidas ao Reformatório de Menores, sou obrigado a sair da obscuridade em que vivo para vir vos dizer que infelizmente Maria Ricardina tem razão. As creanças no aludido reformatório são tratadas como feras, essa é a verdade. Esqueceram a lição do suave Mestre, sr. Redator, e em vez de conquistarem as creanças com bons tratos, fazem-nas mais revoltadas ainda com espancamentos seguidos e castigos físicos verdadeiramente desumanos. Eu tenho ido lá levar às creanças o consolo da religião e as encontro pouco dispostas a aceita-lo devido naturalmente ao odio que estão acumulando naqueles jovens corações tão dignos de piedade. O que tenho visto, sr. Redator, daria um volume.

Muito grato pela atenção.

Servo em Cristo,

Padre José Pedro

(Carta publicada na terceira pagina do “JORNAL DA TARDE”, sob titulo ‘SERÁ VERDADE?’ e sem comentarios).

(AMADO, 1937, p. 29).

Ancorado no Realismo, em *Capitães da areia*, Amado investe em um enredo, seguramente, empenhado em expor uma denúncia do abandono de crianças e adolescentes e a conseqüente marginalização destes atores sociais, no início do século XX, quando os reformatórios ainda eram vigentes e adotados pelo poder público como meio para uma suposta ressocialização, o que é veementemente criticado e exposto como forjado no romance. Isso é evidente na carta do personagem Padre Pedro e elucida bem a confluência entre literatura e sociedade defendida nesta tese.

Em paralelo a essas colocações acerca da literatura amadiana e à compreensão de texto bakhtiniana, é necessário ressaltar que a *entretexualidade*

também pode ser estabelecida entre obras de áreas do conhecimento diversas, tais como narrativas literárias e historiográficas, por exemplo. A *entretexualidade* não deve ser pautada na intenção de confrontar ficção e realidade, mas na conexão entre discursos que carregam enunciados que se cruzam ou neutralizam. Outrossim, Candido (1993, p. 123-124) esclarece que

hoje está na moda dizer que uma obra literária é constituída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade — pessoal, social ou física. Deve haver boa dose de verdade nisso. Todas as vezes, dizia Proust, que um grande artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra. [...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. A estética *fin-de-siècle* de Rémy de Gormont, teoricamente tão pouco naturalista, repousa nessa utopia da originalidade absoluta pela experiência imediata, que o levava a desconfiar da influência mediadora das obras. [...] Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo. [...] Ver criticamente a obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação. Num extremo é possível encará-la como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois se era para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz?

Destarte, o exposto até aqui nos permite asseverar que o *entretexual* é ambiência do limítrofe literário-sociológico em escritos ao longo dos tempos. Ou seja, é entender que o que embasa os estudos comparativos é o *entrelugar* da literatura/da teoria literária: a sociedade; o que significa promover encontros discursivos para além da preocupação com a convergência entre os elementos estéticos-literários ou ficção e realidade, pois as divergências entre estes primeiros elementos e os externos às obras também são fulcrais para a compreensão das demandas sociais que impulsionam idas, vindas, insurgências e permanências de discursos, em síntese, os fluxos e influxos de enunciados.

A *entretextualidade* considera a concepção de texto de Kristeva (2012), segundo o princípio da permutação de textos, pensando nos intervalos enunciativos, a fim de assegurar entrecruzamento com discursos de diversas áreas do conhecimento que cooperem para o entendimento de questões inscritas em determinados momentos da história que interferem no processo de reconfiguração ou reprodução de um texto, através do jogo produtivo de enunciados que se cruzam e neutralizam, simultaneamente, seguindo uma performance nada linear, tampouco limitada/restrita. Desse modo, as influências enunciativas e sociológicas atravessam a formação de discursos do sujeito de maneira arbitrária, num primeiro estágio de contato com elas, preparando-o para constituir autonomia discursiva, estágio em que externa suas acepções revelando, abertamente ou não, estas intervenções e a interface textual percebida como autêntica, ambas associadas à inscrição em um contexto e período histórico.

Afirmamos, portanto, que uma abordagem *entretextual*, necessariamente, é encabeçada por percepções de um leitor crítico de aproximações discursivas entre obras, todavia não é encerrada nisso. Os interesses pela temática norteadora da pesquisa, assim como pelas particularidades estéticas dos textos, causam ruptura com fronteiras que possam engessar o trânsito pelos intervalos linguísticos, textuais e sócio-históricos dos discursos postos em paralelo pela *entretextualidade*. Sendo assim, essa noção não pode ser encarada mediante a utilização da literatura como pretexto para tratar sobre assuntos sociológicos, porque desponta e se delineia em função do literário e seu *entrelugar*: a sociedade.

Nessa perspectiva, este capítulo é direcionado a observações de peculiaridades narrativas entre *Suor* e *Sonhar é possível?* vinculadas ao nosso horizonte de análise: a precarização habitacional. Nele, serão destaque o mendigo Cabaça e sua presença marcante no casarão 68; as multifacetadas simbologias acionadas nas obras a partir dos tipos de animais inseridos nos enredos; a atualização narrativa de Nicoletis, ao pautar o aborto estupro; e, por fim, os modos de composição/configuração dos personagens inquilinos das casas de habitação coletiva.

5.1 O ACOLHIMENTO INDIRETO DE MENDIGOS NO 68

O empobrecimento extremo do proletariado analisado no capítulo anterior tem relação direta com o personagem Cabaça, um mendigo ocupante do 68. Em *Suor*, Cabaça é uma das representações mais expressivas do abandono e marginalização do trabalhador a partir do momento que perde capacidade física para exercer sua função, após sofrer acidente de trabalho, como explícito a seguir:

Ele fora condutor de bonde e ferira o pé num ferro, uma vez, quando saltava. Um mês depois não podia mais trabalhar e foi despedido. Talvez por falta de médico, talvez por outro motivo, a moléstia tomara conta do pé, obrigando-o a mendigar. (AMADO, 2011, p. 33-34).

Nesse trecho, ficam evidentes os impactos do acidente de trabalho na vida de Cabaça, que, sem contar com nenhum tipo de assistência trabalhista, vê-se em estado de adoecimento, em meio à pobreza total, passando a mendigar, buscando sustento mínimo para continuar vivendo. Nesse ínterim, encontra na porta do 68 um lugar para se abrigar no período da noite, entre a sujeira e ratos que tomam conta do prédio. Com isso, depois de passar o dia recolhendo esmolas,

O MENDIGO DESCIA A LADEIRA COM O PASSO TARDIO, arrastando o pé volumoso, enrolado em resto de roupas, apoiado num varapau que comprara na feira de Água de Meninos. O cabelo caía-lhe no rosto. Cabelo grisalho, ninguém sabia se de velhice, se de sofrimentos. Numa das mãos a cuia de queijo onde as esmolas pingavam. O jornal da tarde, amarrotado, debaixo do braço. Parou junto à preta. Ele também morava no 68, na ladeira do Pelourinho, e, como os ratos, era inquilino gratuito, enrolado na colcha sujíssima, que o cobria havia dois anos sem ver água, a não ser quando se molhava nas poças de mijo. Tinha rombos feitos por dentes de ratos. (AMADO, 2011, p. 32-33).

O segmento acima elucida bem a penúria encarada pelo mendigo, que leva uma vida indigna, tendo que se sujeitar a dormir na porta do 68, um ambiente inóspito e com forte potencial para intensificar o problema de saúde que apresenta. Outrossim, é obrigado a sucumbir à absoluta pobreza, ocupando uma posição animalesca, ao dividir espaço e “afetividade” com ratos, tendo que se acostumar com essa realidade. Vejamos:

ESTIROU O JORNAL NO CHÃO E DEITOU-SE EM CIMA. Havia uma poça de mijo adiante. Cabaça não ligou. Já estava acostumado. Começou a assobiar baixinho, de um modo todo especial. Ratos corriam na escuridão da escada e ele prestava atenção ao barulho que faziam. Algum tempo depois ouviu um ruído familiar. Assobiou

mais alto, até que um rato gordo, grande, chegou-se para ele. (AMADO, 2011, p. 34).

Nessa conjuntura, o mendigo aparenta sofrer e aceitar resignado a falta de ação sociopolítica voltada ao acolhimento do proletariado em situação de desemprego, desamparo alimentar, habitacional e médico. Sendo assim, a miséria vem associada ao silenciamento do ex-condutor de bonde. Algo ressaltado em: “Cabaça sentou-se, estirando as pernas. O pé ficou bem debaixo da réstia de luz, deixando ver as feridas. Coçava as pernas silenciosamente [...]” (AMADO, 2011, p. 33).

Desse modo, é encurralado e relegado ao desprezo social, o que, às vezes, ainda faz surgir em Cabaça o desejo de lutar contra o sistema capitalista promotor de sujeitos em condição de miséria exacerbada, deixados de lado pelo poder público. Com isso, ao compartilhar com outro personagem o que vê noticiado no jornal acerca do mundo do trabalho, Cabaça desabafa:

[...] Um mulato perguntou: [...] – Muita notícia? [...] – Quase nada. Uma greve dos operários da companhia de bondes do Rio. [...] Era o que se precisava fazer na Bahia... [...] – Se era...! Partir a cara desses filhos da puta desses americanos. [...] O mendigo voltou-se para a negra: [...] – Desculpe o filho da puta, minha tia. [...] A negra riu e Cabaça continuou: [...] – Mas esses galegos daqui não são homens... (AMADO, 2011, p. 33).

Diante disso, Cabaça parece oscilar entre a revolta e descrença política. Dessa maneira, ao realizar a leitura de um jornal, “[...] deixou a parte política, que não o interessava. Leu uns telegramas do Rio e o noticiário policial” (AMADO, 2011, p. 33). Assim, a ênfase do narrador no desinteresse de Cabaça pelo conteúdo político exposto no jornal demonstra uma espécie de descrença em novidades/mudanças neste âmbito social.

Em meio a isso, a vida do mendigo é consumida pelo agravamento da enfermidade adquirida por um sistema que somente explora, segrega e aniquila o proletariado, ignorando o “suor” e o sofrimento da classe trabalhadora empobrecida. Sendo assim,

A PRETA VELHA QUE VENDIA ACARAJÉ, MINGAU, CUSCUZ E MUNGUZÁ na porta da rua notava o crescimento diário da ferida no pé de Cabaça. Começara a subir pela perna e de nada valiam os bolos de barro e terra que o mendigo aplicava. Cada dia a doença se alastrava mais. Ele não podia quase andar e uma passada sua correspondia a uma crispação do rosto. As esmolas aumentaram, a

princípio, mas a perna passou a desprender um cheiro que afastava dele os caridosos. Desesperava-se, às vezes, e metia as unhas sujas na carne viva e podre da ferida. Os dedos saíam ensanguentados. A preta velha avisou à Assistência que, numa manhã enevoada, recolheu Cabaça, apesar dos seus berros e dos seus protestos. (AMADO, 2011, p. 90).

Outrossim, o corpo de Cabaça sucumbe à moléstia, numa dinâmica crescente de penúria e desamparo, contando apenas com a estratégia alternativa de curar ou atenuar as feridas utilizando barro e o olhar atento da preta que vende acarajé, a qual, sem muita opção, vê-se obrigada a acionar a Assistência para prestar “socorro” ao mendigo.

Na narrativa, a Assistência é descrita como um órgão público que não presta serviço voltado ao restabelecimento da saúde dos personagens que são direcionados para lá, mas sim como um corredor da morte. Comumente, os personagens que vão parar nela não retornam vivos para o 68. “Temiam-na. Quando ela descia a ladeira era para levar um deles, que dificilmente voltava” (AMADO, 2011, p. 51). Logo, a resistência de Cabaça ao ser recolhido está associada à certeza de que o fim de sua vida se aproxima, por reconhecer na Assistência a falta de esperança absoluta. Portanto, o sentido literal do termo assistência é esvaziado, já que, nesse caso, não configura a prática de ajuda/auxílio ao sujeito, caracterizando-se muito mais como “higienização/eliminação humana” no espaço físico do 68. Junto com isso, é significativa a forma como Cabaça é deslocado do casarão para a Assistência, como se tivesse sido transformado, verdadeiramente, em animal irracional ferido e descartado pelo dono, jogado na rua à própria sorte.

Nessa perspectiva, é gritante o retrato da insignificância e apagamento social humano. Algo que, em Cabaça, alcança todos os níveis de indiferença e naturalização, sendo delineado como um fato corriqueiro. De tal modo, o esquecimento da existência do mendigo é promovido até mesmo pelo seu rato de estimação, que não tem mais o interesse alimentar suprido. Observemos:

À noite, o rato pelado esperou inutilmente o assobio do mendigo. Chegou a vir ao andar térreo cheirar a coberta abandonada. Cabaça não estava com o acarajé sem pimenta. E como nas noites seguintes também não assobiasse, até Pelado, o rato, apagou a figura do mendigo da sua memória. (AMADO, 2011, p. 90).

A remoção de Cabaça também corrobora o movimento cíclico da pobreza, pois, assim que sai do 68, surge um substituto para ocupar a porta do casarão e se

apossar do cobertor que fazia uso. Esse processo ininterrupto da pobreza é ilustrado nessa parte de *Suor*:

– Aqui morava um esmoler, não dormia? [...] – Cabaça... Tá na Assistência, muito mal... [...] – E o homem não se importava? [...] – Quem? Cabaça? Se importava com quê? [...] – Não, tou falando outra coisa. O dono da casa não se importava que ele dormisse aqui? [...] – Seu Samara? Ele não vem aqui mesmo... Quer o lugar, se mal pergunto? [...] – Quero... Isso é, se não tem alguém... [...] Se quer, tome conta logo, senão é capaz de vir outro. (AMADO, 2011, p. 92-93).

Diante do fragmento anterior, podemos notar a naturalização da pobreza, quando a negra alerta ao personagem que se ele não ocupar o espaço da porta do 68 outro fará isto; e, além disso, o receio da repressão exposta pelo substituto de Cabaça, mediante a necessidade de se agregar em local que não é de sua propriedade. Todavia, a necessidade se sobrepõe ao receio e o morador de rua decide tomar posse da porta do 68. Com isso, “entrou. Descobriu logo a coberta. Estendeu o jornal, deitou-se e estirou a coberta em cima do corpo. Naquela noite quase não dormiu com o cheiro de mijo e o barulho dos ratos. Mas se acostumou depressa” (AMADO, 2011, p. 93). Destarte, mesmo com um pouco de dificuldade em se habituar com a sujeira do ambiente, a indigência obriga o desabitado a optar por se manter no local, acomodando-se rapidamente.

Assim, a partir dessa explanação sobre a figura do mendigo arremetida em *Suor*, seguiremos ressaltando a ênfase dada ao rato na obra, através de análise da distinção dos tipos de animais evidenciados nas narrativas de Amado e Nicoletis.

5.2 OS ANIMAIS QUE POVOAM OS CASARÕES

No segundo capítulo desta tese, a presença marcante dos ratos em *Suor* é discutida, isso porque eles percorrem todo o enredo da narrativa de modo pulsante e, portanto, não poderiam ser ignorados aqui. No estudo “A simbologia dos animais em expressões idiomáticas inglês-português: uma proposta lexicográfica”, Pastore (2009, p. 86) aponta que

os ratos, caçadores vistos como prejudiciais, são, com frequência, associados à destruição, avareza, sujeira – principalmente pelo forte odor de sua urina –, previdência e fecundidade. [...] Um simbolismo deferente é encontrado em lendas e em deuses da Ásia, nas quais os ratos encontram-se representados pelo seu conhecimento, medo

e esperteza, esta última retrata a possível habilidade que estes animais possuem em escapar primeiro de um barco que está prestes a afundar. Além disso, representam sabedoria, sucesso e prosperidade em várias culturas orientais. A covardia também é comumente relacionada a este animal, pelo fato de [...] ser pequeno e se esconder rapidamente quando da aproximação de alguém.

Em *Suor*, os ratos são tão significativos que encabeçam a trama da obra. Com isso, o primeiro capítulo do livro é intitulado “Os ratos”. Esses roedores se alastram por todo o casarão, transcendendo, inicialmente, a perspectiva de covardia, impondo sua existência à dos inquilinos do prédio, sendo associados à imundície, parasitismo e adoecimento do casarão 68. Assim, na narrativa, esses seres figuram uma mescla das diversas conotações aludidas por Pastore (2009). Todavia, rompem também com a concepção de esperteza, ao serem, comumente, os primeiros a escaparem de uma embarcação em naufrágio, já que são esmagados pela população humana do casarão quando a greve dos operários é intensificada, como ressaltado anteriormente.

Em *Sonhar é possível?*, não é configurada ênfase em animais, somente é feita referência a uma cadela chamada Abrica pontualmente. Mas, assim como os ratos em *Suor*, Abrica é esboçada como nojenta e dependente dos restos alimentares dos inquilinos: “[...] Abrica, a cadelinha que arrasta os quartos pelo quintal do cortiço, uma caatinga de doer. Cadela sem dono que por lá aparecera e por lá ficara, à custa do resto das panelas e do carinho das crianças” (NICOLELIS, 2009, p. 12). Destarte, Abrica representa uma inversão da noção do cão atrelada a um dono, ao qual, tradicionalmente, é fiel durante a vida e após a morte, já que vive abandonada, assim como a maioria das crianças do cortiço, as únicas que devotam carinho à cadela, talvez, devido a uma espécie de identificação do lugar similar que ocupam em sociedade. Pastore (2009, p. 62-63) afirma que

lealdade, fidelidade, nobreza, impureza – para os islâmicos –, submissão e vigilância protetora são algumas das muitas significações atribuídas ao cachorro. Antigamente, o cachorro como guardião era associado quase que universalmente ao mundo dos mortos agindo, ao mesmo tempo, como guia e guardião de passagens. [...] Apesar de o cachorro estar associado a sacrifícios, como na Grécia, e à escuridão e medo na Escandinávia, o simbolismo relacionando cachorros à morte é, em geral, positivo. [...] Os cachorros são também símbolos de ofensa, indelicadeza, avareza e luxúria [...] O cachorro como último signo do zodíaco mexicano, representa um período sem fim ou caos.

De certa forma, Abrica vive em estado de submissão à sua condição de ser miserável e ocupante indesejada e invisibilizada pelos adultos do cortiço. Nisso, até mesmo a dona do imóvel trata a cadela como desprezível, tomando como desconfortável e ofensiva a aproximação do animal, quando “visita” a zeladora para recolher os recebimentos do mês. Junto com isso, não é vislumbrada como capaz de proteger/resguardar o lugar e seus inquilinos, conotação comum ao cão. E, por último, Abrica pode ser correlacionada à simbologia do caos e período infundável, ao passo que sobrevive/resiste a e em um ambiente inóspito e excludente, assolado pelo caos e sustentado por um processo contínuo de “acolhimento” de sujeitos empobrecidos.

Nesse cenário, o rato Pelado e Abrica contam com os cuidados e carinho de Cabaça e das crianças, respectivamente, personagens que, simultaneamente, representam a extrema fragilidade humana diante da miserabilidade social; Cabaça, por ser uma pessoa em idade avançada e acometida por uma doença que inviabiliza sua atuação profissional; as crianças, por necessitarem, primordialmente, da proteção do Estado e da família para crescerem e se desenvolverem dignamente. Sendo assim, a aproximação dos personagens humanos dos animais irracionais nos remete à ausência de consciência dos danos que podem causar ao homem, mediante uma dinâmica de animalização do próprio ser humano.

Assim, tanto os ratos quanto Abrica fazem parte das habitações coletivas como corpos que atravessam as existências de todos ali, mas que tocam/sensibilizam os mais frágeis: o ser paupérrimo (mendigo) e as crianças pobres (filhas de sujeitos que não têm como ofertar bens básicos para a subsistência).

5.3 O ESTUPRO E ABORTO

Estupro – Priscila Arco

estupro
é a palavra pra violação
do que é muito mais que
um corpo
a violação de quem era
inteira
de quem ficou aos cacos
aos prantos

a quem eles esperam
que se refaça
a quem eles pedem
resistência, resiliência
e fé.

diante do corpo dolorido, rasgado
invadido
pelo gozo
de quem eles chamam
de monstros ou loucos
enquanto suavizam o estupro:
assédio ou abuso
entre parentes, chamam de
incesto
quase como
consensual.

relativizam o crime
e falam das roupas, das fotos
ironizam a conduta, o trabalho
a posição social
questionam as escolhas que
foram, um dia, pessoais
não existe
vida privada
pra quem tem muito mais que
um corpo
violado.

não são monstros, nem loucos
são gente de carne, osso
e gozo que se impõe
porque sabem, perversos
que saem impunes
e inteiros
enquanto esperam que as vidas
violadas
se refaçam
de pernas fechadas, de boca calada
carregando no ventre
o filho do estupro
em resignação à fé
que eles ensinam
a quem nasce mulher.

A representação da condição feminina em *Suor* e *Sonhar é possível?* é destacada no terceiro capítulo desta tese. Nessa parte, vamos nos voltar, novamente, ao feminino, centrando a análise na personagem Valdirene, que evidencia uma problemática contemporânea transposta no poema de Priscila Arco: o aborto diante do estupro, questão que não é levantada no enredo de Amado.

Falar sobre esses assuntos em um período da história marcado pela luta de mulheres em prol do entendimento do aborto enquanto um problema de saúde pública no Brasil e direito necessário àquelas que se veem em condições de vulnerabilidade social e pelos altos índices de criminalidade contra a mulher indicados pelo Atlas da Violência 2021 revela a atualidade dos recortes temáticos de *Sonhar é possível?*, que, no lugar de discurso literário, aponta, entre muitos aspectos, os riscos do aborto ilegal para a saúde da mulher, mediante o conflito enfrentado por Valdirene, já que a obra propõe um diálogo com essa realidade brasileira desde o final do século XX, quando fora publicada pela primeira vez.

Em *Sonhar é possível?*, a personagem é uma jovem recepcionista que tem o sonho de se tornar modelo e é abusada sexualmente por um fotógrafo que contrata para fazer um *book* seu, e acaba engravidando, mas como sabe que não terá o apoio dos pais e será difícil cuidar da criança sozinha, opta por abortar.

Não tendo condições sequer de arcar com um procedimento em clínica clandestina, efetua-o mediante a ingestão de medicamento que causa sérios efeitos colaterais, descrito como pouco confiável, pelas reações adversas que pode provocar, podendo levar à morte. Assim, é socorrida às pressas pela população do cortiço, ao sofrer crise hemorrágica. Isso expressa a negligência do poder público em relação ao corpo feminino violado brutalmente, o que acarreta vulnerabilidade médica, em paralelo à falta de segurança.

A fragilidade desse corpo é notória quando Valdirene é inquirida por Zulmira, que quer saber se ela não reage às investidas do fotógrafo, e responde: “– Se eu reagi? Apanhei feito uma condenada, ainda tenho as marcas. Acabei cedendo, senão ele me matava...” (NICOLELIS, 2009, p. 31). Essa fragilidade, estritamente, está atrelada ao exercício de poder masculino baseado na violência física antes e durante o estupro. Esse exercício de poder nos remonta à manutenção cultural da masculinidade norteada pelo pensamento do domínio e controle absoluto dos

homens sobre as mulheres, numa perspectiva primitiva e, muitas vezes, também letal.

O receio de buscar ajuda ao setor de segurança pública diante do fato é evidenciado no momento que Zulmira pergunta à amiga: “– Deu parte?” (NICOLELIS, 2009, p. 31). Valdirene desabafa: “– Pra quê? Pra passar por Lena Porreta? Pra virem com essa história que a mulher tenta o homem? Exame e tudo mais na delegacia? Cada vexame...” (NICOLELIS, 2009, p. 31). O desabafo da personagem explicita o medo da opressão e constrangimento em uma sociedade sustentada pela cultura do machismo, que inferioriza e estigmatiza a mulher, ao escancarar a abordagem inadequada que mulheres encaram ao denunciarem atos de violência e o desrespeito em relação aos corpos das prostitutas, fazendo menção a Lena Porreta em tom de reprovação, por não querer ser equiparada a um grupo de mulheres que é agudamente tratado de modo repulsivo em sociedade, tendo, habitualmente, seus direitos negados, primordialmente, no que diz respeito à segurança e cuidados com a saúde.

Portanto, diante do abuso sexual e brutalidade física sofridos por Valdirene, percebemos que ela prefere ocultá-los da justiça, já que acredita que a denúncia só irá aumentar o seu nível de exposição, correndo o risco de ser culpabilizada pelo ocorrido e julgada mal, tendo que lidar por conta própria com os danos físicos e psicológicos do crime.

Além disso, certamente, se Valdirene optasse por ter a criança, ocuparia o posto de mãe sem contar com o apoio do genitor, tendo que assumir toda a responsabilidade, ou seria obrigada a direcionar o bebê para doação. Algo bastante comum na sociedade brasileira desde o período colonial. De acordo com Renato Pinto Venâncio (2004, p. 159),

durante o período colonial, muitas mulheres viram-se diante da necessidade de abandonar os próprios filhos. Não é exagero afirmar que a história do abandono de crianças é a história da dor feminina, principalmente da dor compartilhada por mulheres que enfrentavam obstáculos intransponíveis ao tentar assumir e sustentar os filhos legítimos ou nascidos fora das fronteiras matrimoniais.

Assim, Valdirene, como inúmeras mulheres, além da violência física, sofreria os efeitos da ausência de responsabilidade afetiva e paterna, assim como a criança

fruto do abuso sexual. Dessa forma, desde os primórdios, as vidas de figuras femininas são marcadas por taxações e marginalizações. Nesse ínterim, as mães que eram e são obrigadas a abandonar suas crianças e as mulheres que necessitam ou optam pelo aborto, comumente, são estereotipadas. Enquanto isso, a figura paterna, quase nunca, é posta em pauta. Não há questionamentos voltados ao posicionamento masculino diante do abandono infantojuvenil ou “escolha” individual da mulher de evitar o nascimento de um ser.

Seguindo essa perspectiva, o sonho da personagem Valdirene é, pelo menos, provisoriamente, abortado, como o feto que carrega no ventre em decorrência do estupro e acaba sacrificando. Destarte, torna-se mais uma vítima do machismo silenciada e culpabilizada por um crime histórico terceirizado, a partir da lógica de inversão da posição ocupada pelos atores sociais. Diante disso, a própria vítima passa a ser vista como a culpada pela violência sofrida.

5.4 O MODO COMO OS PERSONAGENS SÃO REPRESENTADOS NAS NARRATIVAS

Em narrativas brasileiras de caráter naturalista que falam de habitações coletivas destinadas ao proletariado, enxergamos a análise da representação de questões identitárias como imperativa. Ela é imprescindível por reconhecermos a necessidade de transcendermos as abordagens marxistas destinadas, tão somente, à divisão de classes restrita ao universo do trabalho, mediante a estratificação pela mera posição funcional que se ocupa nessa esfera, compreendendo que isso também engloba o histórico de subjugação e conseqüente marginalização de grupos e sujeitos devido, significativamente, à tez de pele, características socioculturais, identidade de gênero, etc.

Ao longo da leitura de *Sonhar é possível?*, não encontramos traços discursivos que apontam caminhos diretos para uma investigação teórica acerca de características étnico-raciais dos personagens. O proletariado do cortiço do Bixiga não é delineado a partir de marcas precisas de tez de pele, numa perspectiva de representação ou representatividade, por exemplo, algo comum em narrativas hodiernas. Os personagens são, apenas, trabalhadores explorados e relegados à miséria pulsante no espaço-personagem ficcional. Todavia, curiosamente, em

paralelo a essa coletividade proletária e habitacional, são todos individualizados, apresentando nomes próprios que demarcam suas identidades e posicionamento no dia a dia dentro do casarão. Como verificado no primeiro capítulo desta tese, isso parece ter ligação com a fragmentação do sujeito contemporâneo promovida pela intensificação do modelo capitalista de espaço, em que são, fortemente, abandonados princípios e causas coletivas, em função dos anseios particulares. Além disso, revela estereótipos, como os atrelados aos nomes e comportamentos dos personagens Lena Porreta, Nanico, Risadinha e Santo.

Lena Porreta carrega em seu codinome o estigma de desvalorização da prostituta, uma vez que o termo “porreta” e a posição ocupada pela personagem ao longo da narrativa reduzem a figura feminina aos seus atributos físicos e sexuais. A denominação Nanico reforça o isolamento das pessoas com nanismo à característica física predominante deste grupo, a estatura. Risadinha é um personagem que usa a sagacidade como estratégia de sobrevivência. Assim, o jeito risonho, alegre, divertido que determina seu apelido está associado à dissimulação e capacidade de persuadir. Risadinha figura bem a imagem do malandro. Santo é um personagem que, em sua postura, expressa total oposição ao seu nome, já que se envolve com o mundo do crime, sendo um sujeito nada pudico, negando a ideia de santidade sugerida pela sua denominação. Soa como irônica a nomenclatura quando confrontada com a índole do personagem. Essa estética do nome investida em Santo é empregada similar ao feito em *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. No enredo de Barreto, a protagonista, apesar de ter demarcada a noção de clara no nome próprio, induzindo o leitor atento a pensar no branco atrelado à cor da pele, é uma moça negra.

Ademais, há a observação de uso de um discurso, aparentemente, “neutro” sobre discussões étnico-raciais. A neutralidade é considerada enquanto aparente porque oculta a intenção da autora de não trazer para sua escrita um aspecto extremamente associado à realidade sociopolítica e literária brasileira à época da primeira edição do livro, quando o Movimento Negro no Brasil já dava passos largos e se consolidava, por exemplo, através de ações como as publicações dos *Cadernos Negros*, introduzidas em 1978.

Semelhante a *Sonhar é possível?*, já vimos que os personagens de *Suor* representam grupos de trabalhadores, mas numa busca pelo restabelecimento de

laços comunitários para fortalecimento da luta de classe, visando derrotar os capitalistas que sugam e destroem o proletariado. Eles são caracterizados ao longo da narrativa, predominantemente, por categorias sociais: homens, mulheres, prostitutas, lavadeiras; remetendo-nos à herança de personagem tipo do Humanismo presente na literatura de Gil Vicente. Nessa lógica de composição de personagens, são espelhados estereótipos acerca do negro, da mulher e homossexuais inconcebíveis contemporaneamente e que devem ser considerados com senso crítico ao revisitarmos a obra de Amado.

Em tom exacerbado de oralidade e ironia, o narrador de *Suor* faz uso de adjetivações estigmatizantes para mencionar personagens como os trabalhadores do cais Chico, Henrique e Augusto. Algo evidente nesta passagem: “Vermelho e pequenino, um dos homens limpava com a manga da camisa o suor do rosto, que o outro, preto e agigantado, deixava que brilhasse na testa de carvão. O terceiro, cujos dentes salientes davam-lhe um aspecto de cão selvagem [...]” (AMADO, 2011, p. 9). As expressões “vermelho”, “pequenino”, “preto e agigantado”, “testa de carvão”, “dentes salientes” e “cão selvagem” comportam adjetivações de caráter pejorativo direcionadas à imagem do homem trabalhador.

No que diz respeito aos personagens negros, como Henrique, as estigmatizações percorrem outros trechos da narrativa. Na segunda parte do capítulo “Balada”, isso é explícito, justamente, a partir da narração indireta de recordações da infância do preto Henrique. Assim, os companheiros de rua de infância dele são descritos como “pretinhos sujos, mulatinhos safados [...]” (AMADO, 2011, p. 27), os quais levam uma vida desregrada, ilegal, imoral e violenta, correndo “[...] ladeira abaixo, rolavam em brigas por vezes sangrentas, apanhavam surras monumentais, furtavam frutas nos tabuleiros, espiavam seios luzidios e grandes negras que sorriam com dentes amigos [...]” (AMADO, 2011, p. 27). Um deles, o Jesuíno, é qualificado como “[...] um mulatinho fino, de cara de sagui, endiabrado como ele só [...]” (AMADO, 2011, p. 28). Ainda no fragmento referente a Jesuíno, constatamos a intensa estigmatização da mulher negra recorrente em *Suor*. Com certa constância, essa mulher é aludida no enredo da obra a partir de situações ou aspectos nada honrosos ou mais voltados à hipersexualização de seus corpos. Uma situação destacada que desvela uma visão mítica e negativa em torno dela é a seguinte: “HENRIQUE SE LEMBRAVA TAMBÉM, COM A VOZ ENTRECORTADA

de gargalhadas sonoras e gostosas, da primeira vez que vira uma negra mijar” (AMADO, 2011, p. 29). Outra que merece alusão é o confronto entre a negra Maria Cabaçu e um homem que consegue “domá-la”. A hipersexualização pode ser vislumbrada tanto em Maria Cabaçu quanto em Morena, uma paixão da infância de Henrique. Podemos notar isso no trecho a seguir:

O TERCEIRO FATO ERA MORENA. HOJE, MORENA É UM PEDAÇO, uma mulher para um macho bom. Pois Henrique jurava que, já naquele tempo, menina de oito anos, Morena era um pecado. Os cabelos lisos e os olhos rasgados, parecendo cheios de água, diabo de olhos que o olhavam convidando para coisas feias. (AMADO, 2011, p. 30).

Morena é referenciada, assim como a personagem de Machado de Assis, Capitu, pelo poder de sedução que carrega nos olhos já em tenra idade e é pecaminoso, perigoso para a figura masculina, por desvirtuá-la. Dessarte, há a erotização de um corpo negro feminino desde a infância.

Sobre as personagens negras desmerecidas/desprestigiadas, merece destaque a surda-muda, posta como “[...] uma pretinha mirrada, a carapinha esbranquiçada, uns olhos maus de demônio, olhos que falavam mais do que todas as línguas do 68” (AMADO, 2011, p. 38). Ela nos chama atenção na narrativa por ser estigmatizada tanto pela cor da pele quanto pela deficiência, já que esta última é evidenciada no enredo por um viés pejorativo. O que pode ser percebido com outro personagem também, Artur, o qual,

quando [...] passava pelas ruas, carregando a cobra no pescoço como um colar estranho, o rosto pintado, os restos dos braços nus, a garotada gritava: [...] – Cotoco! [...] – Maneta! [...] O sucesso era certo. Uma roda de desocupados cercava os propagandistas, aplaudindo a cobra, vaiando o aleijado, e alguns compravam o sabão para feridas e o tijolo para lavar louça. [...] E, de noite, quando Artur voltava para casa, alto, calvo, branco e sem braços, parecia aos casais de namorados, na escuridão da escada, um fantasma fugido das penas do inferno. E eles se amedrontavam. (AMADO, 2011, p. 39).

Dessarte, a deficiência traz consigo emblemas de negatividade e feiura. Tanto a surda-muda (que não tem nome próprio) quanto o propagandista Artur são aproximados do bizarro, grotesco. Ela é delineada como maldosa/maquiavélica e ele como asqueroso, chegando a assustar as pessoas por sua aparência, como um fantasma.

Junto com essas implicaturas, é evidenciado um momento de *Suor* que externa um discurso de inferiorização intelectual e capacidade crítica do trabalhador negro. Observemos: “A imaginação dos trabalhadores, especialmente a dos negros, aceitava sem reclamar, nem analisar, as aventuras loucas, as fugas do real do filme em série” (AMADO, 2011, p. 48). Além disso, a parte exposta na sequência ressalta as religiões de matrizes africanas de modo depreciativo: “O árabe também acreditava. E quem não era dominado pela religião bárbara dos negros?” (AMADO, 2011, p. 57). Aqui, a voz narrativa ganha ar de ironia ao aludir a religiosidade afro-brasileira, como se estivesse querendo deixar implícito o quanto essa fé é forte dentro daquele ambiente, mesmo sendo marginalizada. Todavia, isso não isenta o autor da possibilidade de buscar meios mais assertivos para evidenciar essa fé religiosa, como faz em *Capitães da Areia*.

No levantamento das representações dos personagens em *Suor*, não poderíamos deixar de apresentar uma abordagem sobre os homossexuais, uma vez que Jorge Amado, assim como Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, com Albino, faz menção a eles. Em Azevedo, a homossexualidade é associada, significativamente, ao estereótipo do homem que adota comportamentos ditados socialmente enquanto femininos, passando a desempenhar trabalhos (no caso de Albino, lavador de roupa, como as lavadeiras do cortiço) e ocupar os mesmos espaços estipulados pela cultura do machismo às mulheres, seguindo a lógica de condicionamento naturalista. Assim, Albino é um personagem tido como afeminado, no sentido mais depreciativo do termo e reducionista do gênero feminino, já que significa ser frágil, como as mulheres, e não forte/firme, como os homens. Em Amado, os personagens homossexuais são referenciados, sumariamente, a partir de uma hipersexualização, como ocorre com as mulheres negras. Não é por acaso que são citados no capítulo “Sexo”, através do termo pederasta: “NO 55 HAVIA OUTRO PEDERASTA, MACHADINHO, QUE LAVAVA TERNOS BRANCOS, de brim, mas este era propriedade do outro prédio e os homens do 68 não se metiam com ele” (AMADO, 2011, p. 45).

Na obra amadiana, dois personagens marcam, especialmente, a alusão aos homossexuais, Franz e Medonho. Segundo o narrador,

O ALEMÃO SE CHAMAVA FRANZ E FORA SACRISTÃO NUM CONVENTO. O preto, apelidado Medonho, vendia frutas durante o

dia. [...] Franz morava no terceiro andar e Medonho nos cortiços do fundo. [...] Quando a fome de mulher aumentava muito e rareavam as capoeiras, os homens recorriam a eles, alguns enojados, outros sorridentes [...]. (AMADO, 2011, p. 44).

Nessa conjuntura de hipersexualização, notamos ainda desvalorização/menosprezo do corpo homoafetivo, sendo visto como última opção diante da necessidade fisiológica do sujeito masculino de fazer sexo. Para além disso, o que mais salta aos nossos olhos é a distinção na caracterização desses dois personagens, que, não só pela condição social, mas também pela identidade de gênero, automaticamente, são marginalizados. Medonho, no lugar de representação de um homossexual pobre e negro, é extremamente estigmatizado pela voz narrativa amadiana, diferente de Franz, sujeito branco. Vejamos:

Franz, que ganhava bem, ensinando piano às meninas da redondeza, nem sempre era presa fácil. Precisavam conquistá-lo, namorá-lo dias e noites, para ter acesso ao seu quarto limpo [...] Já Medonho era mais liberal. De certa hora em diante, o seu quarto estava aberto a todos aqueles que sofriam falta de dinheiro e de mulher. [...] Apesar de porco e feio, beiços grossos e nariz chato, alguns o elogiavam. (AMADO, 2011, p. 44-45).

Medonho, como o próprio nome denota, é feio, sendo esta feiura ressaltada por traços fenótipos característicos dos negros: lábios grossos e nariz largo. De forma caricata, os lábios são animalizados, denominados de beiços, e o nariz é chato. Além disso, esse corpo negro e homossexual também é vinculado à sujeira de modo animalesco, chamado de porco. Assim, em toda a narração, a voz narrativa coloca Medonho em lugar de animal, praticamente, irracional, numa perspectiva naturalista de delineamento de personagens. E, mais uma vez, adota tom de ironia, ao afirmar que, mesmo sendo quem é, Medonho é elogiado por alguns. No entanto, a ironia não é empregada com o intuito de romper com os estereótipos negativos que estampam a representação do homossexual negro e pobre.

Para finalizar esta discussão, afiançamos que a adoção de uma representação do discurso popular marcado na voz narrativa bastante oral e irônica de *Suor* pode ser avaliada como um meio para compreendermos os diversos estereótipos reproduzidos ao longo da obra amadiana aqui em análise, como se o narrador fosse a voz do povo, a voz das classes populares, de suas vivências. Contudo, essa afirmação não pode servir como pretexto para silenciarmos a real necessidade de rompermos, cada vez mais, com representações socioculturais dentro da literatura

que reforçam e disseminam estigmas e padrões sociais associados às mulheres, principalmente, negras, aos sujeitos homoafetivos, deficientes, e, de modo global, como estão no cerne deste estudo, aos trabalhadores. Entendemos também que toda obra e autor são inscritos em determinado tempo histórico-cultural e que precisam ser abordados ponderando isto, mas sabemos ainda que obras literárias podem se tornar perenes e atravessar décadas, séculos formando concepções de mundo; e, por isso, devem ser sujeitadas a edições e reedições, a fim de passarem por dinâmicas de readaptação tanto estético-literárias quanto discursivas, de acordo com as transformações dos sujeitos e sociedades ao longo da história da humanidade, o que gera novas e contínuas demandas. Dito isso, encerramos o último capítulo da tese e partimos para as inferências consideradas finais, pelo menos, por enquanto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Transitar por territorialidades discursivas provocados por produções literárias marcadas por perspectivas que atravessam e são atravessadas pelo tempo, em ritmo nada preciso, é investirmos no risco de lidar com artifícios linguísticos visíveis, aparentes e ocultos. É termos consciência dos espaços entre ontem, hoje, ontem-hoje, hoje-ontem do devir, do tornar-se, transformar-se ininterrupto ora tangente/mensurável/previsível, ora intangível/imensurável/imprevisível.

A *entretexualidade* nasce no cerne dessas territorialidades para mediar processos no universo do *entrelugar* da literatura, a sociedade, onde são escritos e se inscrevem os textos, em suas diferentes simbioses. Pelo seu caráter *entretexual* multidisciplinar, é pautada no trânsito por várias áreas do conhecimento que podem se aproximar em prol de estudos acadêmicos norteados por questões apontadas, fundamentalmente, por leituras críticas de textos literários. Desse modo, desponta ao longo da construção desta tese devido à necessidade inerente à abordagem proposta de um estudo de duas obras literárias delineadas pela estética literária realista/naturalista, com base no recorte analítico e temático estabelecido, cumprindo o que Nunes (2009) defende sobre as teorias literárias: surgem a partir do texto literário em estudo e das intencionalidades analíticas dos pesquisadores, e não o contrário, pois não podemos sustentar a ideia de teoria única em função de análises de obras diversas e, naturalmente, peculiares. Por isso, devemos pensar em teorias e não em uma teoria literária.

Suor e Sonhar é possível? foram estudadas segundo a vertente de trânsito entre seus enredos e escritas de áreas do conhecimento como a teoria e crítica literária, linguística, sociologia, geografia, arquitetura, historiografia, filosofia. O trânsito por essas escritas não configura, nem é lugar de pretensão de especialização em todas essas diversas áreas, mas sim o encontro discursivo que contribui para a constituição da *entretexualidade* almejada, empenhada em desenvolver uma pesquisa acerca de representações dos espaços de habitação coletiva em obras literárias do século XX, tomando como base tanto os elementos comuns às narrativas quanto os que tornam suas escritas particularizadas, constituindo atualizações espaço-temporais discursivas de seus enredos, por

interferência das novas demandas sociais e horizontes de interesse, seleção e posicionamento discursivo de cada autor.

Como escolha teórico-metodológica, buscamos realizar este estudo sem constituir separação entre capítulos que tratam apenas de percepções teóricas e os que expõem a análise das obras, como se teoria e prática fossem corpos distintos e não elementos em confluência, que acabam consolidando um mesmo corpo textual. Portanto, *Suor* e *Sonhar é possível?* estão no centro das inferências apontadas a cada capítulo deste trabalho, abrindo caminhos para os diálogos *entretextuais*, assim como a noção de *entretextualidade* é apresentada ao leitor, a nível de delimitação de suas peculiaridades, em momentos distintos da abordagem, de acordo com as especificidades da análise literária que dialogam diretamente com as atreladas ao pensamento *entretextual*. Ao mesmo tempo, quando observada de modo global, esta tese é vista como um lugar concreto da *entretextualidade*. Assim, a base *entretextual* transpassa os micros e macros espaços discursivos da escrita desta tese.

Com essa opção teórico-metodológica, compartilhamos, primeiramente, os caminhos para delineamento da *entretextualidade*, respaldada na aglutinação morfológica e conceitual de *intertextualidade*, de Kristeva (2012), e *entrelugar*, de acordo com Culler (1999) e Compagnon (2010), correlacionando a *entretextualidade* com os princípios *entretextuais* de *Suor* e *Sonhar é possível?* e destacando as aproximações e distanciamentos das obras segundo os conceitos linguísticos e representações dos termos suor e sonho dentro do universo das habitações coletivas espaços-personagens de Amado (2011) e Nicolelis (2009). A partir disso, constatamos que a ideia de suor está vinculada à classe trabalhadora reunida em prol de uma revolução coletiva, enquanto o sonho é ambiência da fragmentação/individualização dos anseios e interesses de sujeitos, ainda que unidos por uma mesma realidade.

Num segundo momento, são expostas as primeiras impressões *entretextuais* acerca do entrecruzamento entre espaço-personagem e personagens em narrativas de caráter realista/naturalista, com base na topoanálise, para pensarmos nas imbricações entre os espaços-personagens e personagens em comum nas obras de Amado e Nicolelis. Pontuamos desde similaridades até subjetividades desses elementos narrativos entre *Suor* e *Sonhar é possível?*, enfatizando o quanto,

comumente, a composição dos personagens e dos espaços-personagens são totalmente intrínsecas, como no caso dos personagens tuberculosos e das condições estruturais do Casarão 68 e do cortiço do Bixiga.

Em terceiro lugar, seguimos refletindo sobre os elementos narrativos espaço-personagem e personagens, mas com ênfase nos impactos socioeconômicos representados em *Suor* e *Sonhar é possível?*, com base em concepções filosóficas, sociopolíticas e geográficas. Essa parte do estudo revela como as condições habitacionais precárias estão diretamente associadas às demais formas de marginalização, a partir da análise da representação dos papéis e posições relegadas aos personagens de Amado e Nicolelis, demonstrando o quanto as relações de poder tanto simbólicas quanto materiais exercem força negativa em espaços como o 68 e o cortiço do Bixiga.

Por último, inclinamos o olhar para distinções entre os enredos de *Suor* e *Sonhar é possível?* que são significativos para a análise *entretectual* aqui consolidada. Para introduzir essa parte da tese, evidenciamos também singularidades da *entretectualidade* que justificam a necessidade de cruzamento de pontos que são particulares de cada uma das obras comparadas, mas que constituem o horizonte de recorte temático/analítico da pesquisa, no caso, as representações de habitações coletivas em *Suor* e *Sonhar é possível?*. Nessa perspectiva, destacamos a presença do personagem mendigo Cabaça em *Suor* e sua relação com as questões habitacionais e socioeconômicas; os diferentes tipos de animais que povoam os espaços-personagens das obras, os ratos e a cadela Abrica, e a ligação deles com a constituição habitacional dos espaços-personagens; o abuso sexual e aborto abordados em *Sonhar é possível?*, a partir da personagem Valdirene, revelando uma aproximação da obra de Nicolelis com debates contemporâneos; e, por fim, discutimos sobre a caracterização dos personagens nas narrativas de Amado e Nicolelis, ressaltando, entre muitos aspectos, estereótipos associados, primordialmente, às mulheres e negros em Jorge Amado, apontando o quanto eles reforçam ideologias voltadas à estigmatização de corpos femininos e negros inconcebíveis atualmente, exigindo uma atualização do conteúdo de *Suor*, uma vez que a edição da obra analisada, publicada 77 anos depois da primeira edição do livro (de 1934), ainda conserva ideias que precisam ser desconstruídas e não perpetuadas através da literatura entre as próximas gerações. A sinalização da

necessidade de reedição de *Suor* visa apontar caminhos para a ruptura com estigmatizações dentro de uma obra pertencente a um dos mais reconhecidos e lidos autores da literatura brasileira e um dos primeiros escritores a trazer para o centro da escrita literária vozes e sujeitos sociais, muitas vezes, silenciados e invisibilizados.

A reedição vislumbrada em *Suor* também pode ser aplicada a outras obras do realismo/naturalismo que carregam inúmeros estigmas que fragilizam a relevância de seus conteúdos, como no caso de *O cortiço*, de Azevedo (2010). A intenção não é ocultar ou apagar a história de construção dos discursos proferidos nelas uma primeira vez, mas sim assegurar leituras futuras dessas narrativas sem acesso a ideologias que precisam ser rompidas, por exporem ou reforçarem, direta e indiretamente, discursos que ferem princípios básicos de respeito e aceitação de atores sociais. Dessa maneira, os nubentes leitores terão contato com as questões significativas levantadas nesses enredos sem sofrerem as influências contraproducentes dessas ideologias. Dentro de um estudo literário como o que desenvolvemos, a principal importância de abordagens como as trazidas em *Suor* e *Sonhar é possível?*, por exemplo, reside no entrelaçamento promovido entre literatura e sociedade, não visando equiparar, distanciar ou emitir juízo de valor menor ou maior sobre o ficcional e não ficcional, mas o diálogo *entretextual* de lugares de enunciação por meio do trânsito disciplinar.

Nesse sentido, a *entretextualidade* é ensaiada nesta tese para ganhar rumos teórico-metodológicos no campo da teoria e crítica literária. Assim, almejamos a criação de um grupo de pesquisa acadêmica, a fim de experimentar esta noção em estudos de outros pesquisadores que explorem textos com base na perspectiva *entretextual*, entrecruzando escritas literárias com outras áreas do conhecimento. Sendo assim, como a *entretextualidade* não se encerra nestas linhas, estas considerações são apenas um meio, exatamente um meio, e não um fim, de fecharmos as induções concebidas aqui e daqui para as possíveis subjetividades *entretextuais*.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivã. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá**, Salvador, 2006, p. 99-116.
- AMADO, Jorge. **Suor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Pegadas na areia: a obra de Anchieta em suas relações intertextuais**. Ilhéus: Editus, 2003.
- ARCO, Priscila. **Estupro**. 2021. Disponível em: <<https://medium.com/revista-contexto/estupro-f9ced1769dbb>>.
- AYDOS, Mariana Recena. Migrações internas no Brasil contemporâneo: reflexões teóricas e analíticas dos principais fluxos interestaduais 1930-2008. **XVI Semana de Planejamento Urbano e Regional do IPPUR/UFRJ**, set. 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. Hucitec, 2006.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesias completas**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARROS, José D'Assunção. História e literatura: novas relações para os novos tempos. **Contemporâneos: revista de artes e humanidades**, n. 6, 2010. Disponível em: <www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie2_historia.pdf>. Acesso em 1 fev. 2012.
- BELCHIOR. Divina comédia humana. **Todos os sentidos**. Warner, 1978.
- BIANCHINI, Ligya Hrycylo; SCHICCHI, Maria Cristina. Cortiços no centro de São Paulo: um convite à permanência. **Cuadernos de vivienda y urbanismo**, v. 2, n. 3, 2009, p. 12-37.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço e literatura: introdução à toponímia. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências.** USP – São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008a.

_____. O espaço da narração e o espaço da narrativa. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, n. 37, v. 3, p. 341-347, set./dez. 2008b.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003. p. 461-479.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 123-152.

CANO, Wilson. Da década de 1920 a de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil. **Economia**, Brasília, v. 13, n. 3b, 2012, p. 897-916. Disponível em: <http://www.anpec.org.br/revista/vol13/vol13n3bp897_916.pdf>. Acesso em 13 ag. 2013.

CAVALCANTE FILHO, Urbano; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. Língua, discurso, texto, dialogismo e sujeito: compreendendo os gêneros discursivos na concepção dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem). **I Congresso Nacional de Estudos Linguísticos**, Vitória, 18 a 21 out. 2011.

CERQUEIRA, Daniel (Coord.). **Atlas da Violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Algés – Portugal: DIFEL – Difusão Editorial S.A., 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

CLOUX, Raphael Fontes; COSTA, Leice Daiane de Araújo. Aproximações entre as narrativas literárias, históricas e sociológicas. In: _____ (Orgs.). **Interfaces socioculturais em educação, gênero, urbanismo, música, linguagens, representação e cultura afro-brasileira**. Salvador: Kawo-Kabiyesile, 2015. p. 305-317.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Leice Daiane de Araújo. As habitações coletivas em *O cortiço* e *Sonhar é possível?*. In: GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Maria Leal; DAL FARRA, Maria Lúcia (Orgs.). **Anais do VI SENALIC**. São Cristóvão: GELIC, 2015. v. 6.

_____. **Braçoabraço, Sonhar é possível?**: representações de margens sociais na cidade de São Paulo das últimas décadas do século XX. Salvador: Kawo-Kabiyesile, 2016.

CULLER, Jonathan. "O que é teoria?". In: _____. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. In: **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, n. 22-24, 1989, p. 92-113.

_____. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 15, 1994, p. 54-78.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. **A crise dos anos 20 e a revolução de trinta**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 33-60.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GATTI, Simone. O projeto Nova Luz e o programa de cortiços no centro de São Paulo: entre processos de demolições, despejos e deslocamentos. **II Seminário Internacional Urbicentros: morte e vida de centros urbanos**, out. 2011, Maceió.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILL, Lorena Almeida. **Um mal de século: tuberculose, tuberculosos e políticas de saúde em Pelotas (RS) 1890-1930**. 317 fls. Tese de Doutorado em História.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2004.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, 2009, p. 19-30. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>>. Acesso em 13 ago. 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. p. 191-218.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HUGHES, Pedro Javier Aguerre. Segregação socioespacial e violência na cidade de São Paulo: referências para a formulação de políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**, v. 18, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v18n4/a11v18n4.pdf>>. Acesso em 13 ago. 2013.

KOHARA, Luiz Tokuzi. **Relação entre as condições da moradia e o desempenho escolar**: estudo com crianças residentes em cortiços. 297 fls. Tese de doutorado. FAUUSP, São Paulo, 2009.

KOWARICK, Lúcio. Cortiços: a humilhação e a subalternidade. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 25, n. 2, nov. 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

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

MEMÓRIA em pedaços: Bixiga. Produção de Eliane Nure; Fátima Mesquita; Rodrigo Leitão; Rose Cornelsen. São Paulo, SP: Ministério da Cultura. 1 vídeo.

MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. In: **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 100, jul./dez. 2019, p. 71-90.

MORAES, Irany Ribeiro. Feliz coincidência na preservação do cenário de *Suor*. In: CLOUX, Raphael Fontes (Org.). **Ensaio sobre educação, tecnologias, políticas, alfabetização, EJA, pedofilia, interdisciplinaridade e literatura**. Salvador: Kawo-Kabiyesile, 2015. p. 53-63.

NASCIMENTO, Rosânia do. Medonho, objeto ou sujeito na literatura brasileira? Reflexões a partir da recepção do debate sobre masculinidades negras no Brasil. In: **Revista Três Pontos**, v. 15, n. 2, jul./dez. 2018, p. 66-70.

NETO, Paulo Moraes. O real em *Páginas Amarelas*: revista *Veja* e a constituição da hegemonia neoliberal no Brasil. In: CLOUX, Raphael Fontes (Org.). **Resistências e contestações**: movimentos sociais, política e ideologia. Salvador: Kawo-Kabiyesile, 2013. p. 53-87.

NICOLELIS, Giselda Laporta. **Sonhar é possível?**. 27. ed. São Paulo: Atual, 2009.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: _____. **Literatura comparada**. 3. ed. v. 16. São Paulo. EDUSP, 2010.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 121-130.

OLIVEIRA, Tiara Alessandra; RIBEIRO, Tatiana Costa. Vizinhança e solidariedade. In: ESPINHEIRA, Gey (Org.). **Sociedade do medo**: teoria e método da análise sociológica em bairros populares de Salvador: juventude, pobreza e violência. Salvador: Edufba, 2008. p. 177-193.

PASTORE, Paula Christina Falcão. **A simbologia dos animais em expressões idiomáticas inglês-português**: uma proposta lexicográfica. Tese de doutorado em Estudos Linguísticos. 222 fls. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010b.

SANTOS, Milton. **O centro da Cidade do Salvador**: estudo de geografia urbana. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (Orgs.). **Caderno de leituras**: o universo de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, s. a.

SEREZA, Haroldo Ceravolo; FACIOLI, Valentim. João Romão, português-brasileiro. In: **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 100, jul./dez. 2019, p. 168-179.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIEBERT, Cláudia Marinês. Brasil década de 1980/1990: políticas sociais e neoliberalismo. **4º Seminário Nacional Estado e Políticas Sociais**, set. 2009, UNIOESTE, Cascavel.

SILVA, Walter Guedes da. A industrialização do Estado de São Paulo e sua relação com a especialização na produção de matéria-prima do centro-oeste brasileiro: uma análise do período de 1930 a 1970. **XIX ENGA**, São Paulo, 2009, p. 1-27. Disponível em:

<http://www.geografia.fflch.usp.br/inferior/laboratorios/agraria/Anais%20XIXENGA/artigos/Silva_WG.pdf>. Acesso em 13 ago. 2013.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 304-335.

SOUZA, Licia Soares de. **O realismo pós-metafísico**: uma sociedade de exclusão no cinema e na literatura brasileiros. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. **Análise Social**, v. 29, 1994, p. 581-597.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p.159-186.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em questão**, Porto Alegre, v. 9, p. 121-132, jan./jun. 2003.

ZOLA, Émile. **L'assommoir**. 3. ed. Barcelona: Casa Editorial Maucol Mallorca; Buenos Aires: Maucol Hermanos Cuyo.

_____. **Germinal**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2019.