



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FRANCISCA MAGNÓLIA DE OLIVEIRA REGO

**TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: A RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA E À
OPRESSÃO FEMININA.**

BELÉM
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FRANCISCA MAGNÓLIA DE OLIVEIRA REGO

**TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: A RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA E À
OPRESSÃO FEMININA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos Literários, na linha de pesquisa: História e Recepção da Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, sob a orientação da Profa. Dra. Marli Tereza Furtado.

BELÉM

2009

**TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: A RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA E À
OPRESSÃO FEMININA.**

por

FRANCISCA MAGNÓLIA DE OLIVEIRA REGO

Dissertação submetida à avaliação,
como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Marli Tereza Furtado
Universidade Federal do Pará - UFPA

Examinadora: Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales
Universidade Federal do Pará – UFPA

Examinadora: Profa. Dra. Eunice Ferreira dos Santos
Universidade Federal do Pará – UFPA

Aprovado: _____

Belém, ____ de _____ 2009.

Dedico a minha avó materna – **Otília Negreiros de Moura** (*in memoriam*) – cujo exemplo de sabedoria e virtude iluminou meus passos e implantou o embrião de minha formação como leitora, sobretudo da literatura de Jorge Amado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus**, Senhor onipotente que sempre esteve ao meu lado, dando força, coragem e determinação, para enfrentar os momentos mais difíceis dessa jornada de dois anos.

Agradeço, especialmente, aos meus pais – **Luiz** (*in memoriam*) e **Lenir**, pelo amor que me dedicaram e por tudo que sou hoje.

A **Jaci** – meu esposo, meu amor, meu companheiro, meu amigo e maior incentivador durante este árido percurso em busca de minha formação profissional.

Aos meus filhos, **Cynthia** e **Marcelo** – minhas únicas riquezas – pelo apoio, incentivo e, sobretudo pela paciência e compreensão durante os momentos de ausência, em razão das inúmeras responsabilidades assumidas nos campos: profissional e de minha formação.

À professora **Marli Furtado** – com quem, em tão curto período de convivência, construí laços de confiança que foram se estreitando à medida que nos encontrávamos para discutir sobre este trabalho.

À professora **Eunice Santos** – que me ajudou a plantar a sementinha, que teve oportunidade de conhecer durante a seleção para o Curso de Mestrado em Letras da UFPA, em 2006 e, depois, a adubar e a regá-la até que florescesse e tivesse condições de crescer e dar frutos, sob meus cuidados e da professora Marli Furtado.

À professora **Zenilda Botti Fernandes**, pela compreensão e apoio nos grandes momentos de tensão, a minha eterna gratidão.

A amiga **Lia** — a irmã que Deus não me deu; o meu ombro amigo. Obrigada pela amizade, pela lealdade e pelo companheirismo iniciado desde a época da graduação. Pela contribuição incondicional, na reta final deste trabalho, minha mais expressiva e eterna gratidão.

Ao amigo **Laelço Oliveira de Sousa**, fiel escudeiro, maior exemplo de minha vitória na formação de um leitor, além de co-leitor de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, testemunha dessa longa trajetória de leituras e releituras que permitiram a concretização desse trabalho.

Às colegas de trabalho – **Inídia, Tânia e Adriana** – que também deram sua parcela de contribuição para a finalização desse trabalho.

À amiga **Ana Conceição**, pela rica e especial contribuição no momento final de concretização desse trabalho.

Aos professores **Sérgio Sapucahy** (*in memoriam*), **Amarílis Tupiassú**, **Socorro Cardoso**, **Josse Fares**, **Paulo Nunes**, **Edila Oliveira**, **Jorge Resque**, **Jurandir Wingham**, **Rosa Assis** e **Lucilinda Teixeira** que, com competência, dedicação e carinho contribuíram para minha formação na Graduação.

Aos professores, **Sílvio Holanda**, **Luis Heleno**, **Socorro Simões** e **Joel Cardoso**, personagens importantes durante minha formação teórica no Mestrado em Estudos Literários da UFPA.

Finalmente, a todos que, de uma maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização desse trabalho.

“[...] o feminino assume um aspecto relacional básico na estrutura ideológica brasileira como ente mediador por excelência. Mulheres são meretrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. Ligam o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustenta a vida: são a razão do desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem, pois é no pecado e na transgressão que concebemos a mudança e a transformação radical.”

(DaMatta, 2001)

RESUMO

Sabe-se que, funcionando como um espelho refletor das relações em sociedade, a literatura tem perpetuado, ao longo dos anos, perfis de mulheres estereotipadas segundo os preceitos da sociedade patriarcal que as emolduram no modelo de submissão, emparedamento e silêncio. Considerando que no século XX, sobretudo nas décadas de 60 e 70, movimentos feministas propiciaram a emancipação feminina, esta dissertação teve como objetivo principal investigar como as questões de gênero são retratadas na ficção de Jorge Amado, cujo elemento central é a mulher, nesse caso específico, na obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Para tanto, foi fundamental o apoio nas teorias que abordam o estudo do gênero feminino e suas representações, bem como nos textos que se dedicam à crítica da obra amadiana. Nesse percurso, iniciado com uma pesquisa bibliográfica sobre o autor e suas criações literárias, bem como das representações da mulher na literatura brasileira, os dados obtidos foram alinhavados de forma a buscar as nuances de que se reveste a construção do perfil de Tereza Batista, na intenção de revelar em que medida o texto literário flagra e descortina situações sociais como uma forma de denunciar a violência e a opressão contra a mulher.

Palavras-chave: Feminino. Representação. Violência. Denúncia.

ABSTRACT

It is known that, working as a mirror reflecting relations in society, the literature has perpetuated over the years, profiles of women stereotyped according to the precepts of patriarchal society that frame the model of submission, walling and silence. Whereas in the twentieth century, especially in the 60s and 70s, the feminist movement brought about the emancipation of women, this dissertation aimed to investigate how gender issues are portrayed in the fiction of Jorge Amado, whose centerpiece is the woman in this case particular, the work Tereza Batista Tired of War. Therefore, it was essential to support the theories that address the study of females and their representations, as well as in texts dedicated to the critical work of Jorge Amado. Along the way, started with a literature search on the author and his literary creations and representations of women in Brazilian literature, the data were put together in order to get the nuances that are important to building the profile of Tereza Batista, in intended to reveal the extent to which the literary text busted and highlights social situations as a way to denounce the violence and oppression against women.

Keywords: Female. Representation. Violence. Complaint.

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	08
1 O AUTOR E FASES DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA	12
2 O ETERNO FEMININO DESMISTIFICADO: uma revisão histórica e político-social da trajetória da mulher na concepção patriarcal	19
3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA	32
4 TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: a afirmação da dignidade na resistência à opressão	55
4.1 UMA HISTÓRIA DE CORDEL EM PROSA.....	56
4.2 A PERSONAGEM EM CINCO FASES.....	63
4.3 UMA PERSONAGEM (TRAS) VESTIDA DE “MORENIDADE”.....	65
4.4 NAS MALHAS DOS SIGNOS: o amor como inspiração para a superação.....	70
4.5 SOB O SIGNO DA VIOLÊNCIA E DO PRECONCEITO.....	75
4.6 SOB O SIGNO DO EMPAREDAMENTO: a rainha do lar é a amásia perfeita.....	102
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	116
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

“À morte anunciada do corpo físico do escritor deve-se acoplar o inevitável “renascimento” (em termos acadêmicos) de sua literatura, “canonizada” pelo público e, talvez por isso mesmo, estigmatizada pelo gosto refinado do Olimpo universitário.”

(Eduardo de Assis Duarte)

O presente trabalho foi desenvolvido dentro da perspectiva dos estudos sobre Gênero e Literatura, tendo como propósito um reconhecimento das representações da mulher na ficção produzida por Jorge Amado.

Para essa análise, elegemos Tereza Batista, protagonista da obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Nessa narrativa, o autor conta a saga da personagem já adulta, entremeando, em *flashback*, um passado marcado pela dor, escravidão e violência, desde o período de sua infância e adolescência.

A primeira razão que motivou a escolha desse autor remonta a minha infância, quando do primeiro contato com a escrita amadiana, lendo *Capitães da Areia*, cuja força da narrativa me seduziu e implantou em mim o embrião de minha formação como leitora.

Daí por diante, conhecer o “menu literário” e degustar os pratos que o autor servia “à moda baiana”, passou a ser minha preferida atividade “gastronômica”.

Aos poucos, passei a ser leitora de Jorge Amado e fui tomando consciência de sua trajetória como pessoa e escritor, bem como da vasta crítica às suas obras. O que se pode observar é que são frequentes as referências às reservas com as quais o meio acadêmico vê a obra amadiana. Mas, é inegável o registro do *record* de vendas das obras desse escritor.

É intrigante que um autor que se tornou um *best seller* seja tratado de forma tão paradoxal. Num ensaio que resultou na sua tese, Duarte (1996) afirma que, não obstante o singular sucesso internacional de Jorge Amado, sua história revela que, no Brasil, sempre foi discriminado por ter sido comunista e por ser um *best seller*, numa atitude irracional que ratifica a proposta elitista das academias brasileiras que somente leem e recomendam a literatura canonizada.

Nesse contexto, lembramos Bosi (1970), para quem Jorge Amado é “um cronista de tensão mínima que

(...) soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais [...]. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém bastou a passagem do tempo para desfazer o engano.” (BOSI, 1970, p. 406).

Não estranha que Jorge Amado tenha seduzido número expressivo de leitores. Sua história o revela como alguém que sempre teve o dom da palavra e o poder de persuasão sobre as pessoas. Ainda garoto, já atraía a amizade dos trabalhadores da fazenda de seu pai. À medida que foi crescendo, concomitantemente, sua lista de amizades foi se tornando expressiva, incluindo desde nomes de pessoas muito pobres e simples até aquelas de renome no cenário nacional e internacional.

Apesar de ter nascido de uma família abastada, soube captar, de forma singular, a rotina e a realidade das camadas mais baixas de nossa sociedade. O conjunto de sua obra, pouco a pouco, nos conduz aos labirintos do sertão baiano, descortinando a periferia na qual coabitam os oprimidos, os “menores”, os menos favorecidos, “os diferentes”.

Ao observar as narrativas amadianas, a crítica literária dividiu a criação do autor baiano em duas fases: a primeira – iniciada com *País do carnaval* (1931) e finalizada com *Subterrâneos da liberdade* (1954) – assentada na luta do ser humano contra a degradação e na forma romanesca de heroísmo e aventura com que essa busca de liberdade é inserida nos textos, caracterizava-se pelo engajamento com as questões sociais, nos moldes dos debates político-ideológicos dos anos 30 e 40.

Na segunda fase de criação, suas narrativas se ampliam e passam a ser caracterizadas como crônicas de costumes, abrindo um leque de personagens que vão delineando as relações de gênero e de raça/etnia. São narrativas que passam a contar a Bahia multifacetada, onde as relações entre diferentes se sustentam pelo tripé das relações econômicas, de gênero e étnicas, transformando aquela cidade numa metonímia do Brasil de ontem, hoje e sempre, ao abordar temáticas tão interessantes quanto atemporais. Nessa fase, chamou-nos atenção a publicação de apenas quatro obras apresentando a mulher como figura central.

Diante disso, a pesquisa e a abordagem que ora se iniciam se revestem não somente pelo prazer de ler a ficção de Jorge Amado, mas, principalmente, pela inquietação com o descaso que a crítica tem tratado suas obras e pela curiosidade em realizar um ‘mergulho’ mais profundo em sua proposta literária, sobretudo na que se dedica ao universo feminino.

Para tanto, o fio condutor desta pesquisa foi o de investigar o enquadramento da figura feminina, especificamente, na obra *Teresa Batista Cansada de Guerra*.

Finalmente, consciente da riqueza da criação literária amadiana, ainda não muito valorizada aqui no Brasil, este trabalho pretende contribuir para a desmistificação de uma obra militante, com o único e exclusivo objetivo de denunciar as injustiças sociais ou apenas como uma literatura eivada de tipos folclóricos baianos. Além disso, não fugindo à regra, também tem o propósito de fazer uma homenagem póstuma a um dos maiores e populares escritores da literatura brasileira.

Para atingir essas proposições, a construção deste *corpus* se divide em quatro capítulos assim intitulados: **O autor e fases de sua produção literária; O eterno feminino desmistificado: uma revisão histórica e político-social da trajetória da mulher na concepção patriarcal; A representação da mulher na literatura** e, por último, **Tereza Batista Cansada de Guerra: a afirmação da dignidade na resistência à opressão**.

O processo de investigação desta dissertação, norteado por essa distribuição em quatro capítulos, objetivou traçar uma linha de abordagem iniciada com pesquisas bibliográficas acerca da ficção de Jorge Amado. Concluída essa etapa, prosseguimos esse percurso com uma revisão histórico e político-social da trajetória da mulher na concepção patriarcal que se somou à análise do perfil das personagens femininas, elaboradas na prosa de autoria masculina no Brasil, tais como: **Guimarães Rosa, Machado de Assis, José de Alencar, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Américo de Almeida**.

Obtidas e registradas, essas informações deram suporte teórico à análise crítica de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, com vistas ao levantamento do perfil da protagonista, para avaliarmos em que medida a formação ideológica do autor contribuiu para seu discurso denunciar a violência contra a mulher.

No primeiro capítulo, delineamos uma análise da vida e obra de Jorge Amado, destacando as duas fases atribuídas a sua produção literária que fizeram dele um escritor de renome internacional, embora pouco valorizado no Brasil, que arrebatou milhares de leitores pelo estilo original de narrativas que comungam o erudito e o popular, a partir de um olhar sensível à dor do outro, que se projeta no mesmo plano em que se situa a principal matéria-prima de sua ficção: o povo brasileiro.

No segundo capítulo, apresentamos uma retrospectiva da história da mulher, abordando seu papel desde os primórdios da civilização cristã até chegarmos ao século XXI.

Em que pesem as contribuições dos movimentos feministas, surgidos a partir da década de 60, e as conseqüentes reflexões acerca da distinção entre os gêneros masculino e feminino, um balanço dessa trajetória revela que pouco ou quase nada mudou em relação ao espaço, de discriminação e injustiças, relegado às mulheres, fruto do legado da sociedade patriarcal.

No terceiro capítulo, realizamos uma investigação sobre algumas personagens femininas criadas sob a ótica do imaginário masculino, para isso elegendo, principalmente, textos de autores contemporâneos de Jorge Amado. A partir da análise das obras desses autores, chegamos à conclusão de que tem sido uma prática recorrente, na Literatura, a reprodução do assujeitamento feminino à condição de emparedamento, inferioridade e subserviência ao masculino.

Finalmente, o quarto capítulo se constituiu de uma análise de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, cujo objetivo maior foi desvendar a representação feminina no imaginário da obra.

À luz das teorias sobre o estudo do gênero e diante de personagens femininas reprodutoras de imagens distorcidas da mulher, cristalizadas desde a época de Adão, pudemos avaliar Tereza Batista e chegamos à conclusão de que, não fugindo à regra, a caracterização dessa protagonista se adequou, em parte, aos moldes da sociedade patriarcal. Esse aspecto se justifica como um dos recursos utilizados por Jorge Amado, que assume um discurso, construído pelas vias da ironia, com a intenção primeira de denunciar todas as formas de opressão contra o gênero feminino.

1 O AUTOR E FASES DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

“Escrever para mim é uma coisa que faz parte, que está dentro de mim, é a única coisa que eu sei fazer. É uma coisa que vem das minhas entranhas, é uma necessidade: eu sinto que tenho que fazer aquilo. Mas também é um prazer e eu me divirto ao escrever. Me cansa, me esgota, mas eu me divirto gozando meus amigos... Eu não sei fazer nada que não me divirta”.

(Jorge Amado)

Entender os meandros da obra objeto de nossa análise exige, embora superficialmente, buscarmos um pouco sobre a vida e, mais especificamente, o universo literário amadiano, numa tentativa de entender a “[...] fortuna e os infortúnios desse autor, já chamado no exterior de ‘el más leído, el más odiado’ entre os nomes de nossa literatura”¹.

Jorge Leal Amado de Faria², um dos mais famosos e populares ficcionistas brasileiros, é grapiúna da região do cacau. Nasceu na Fazenda Auricídia, localizada no arraial de Ferradas, distrito de Itabuna, em 10 de agosto de 1912 e faleceu em 6 de agosto de 2001, em Salvador, Bahia.

Filho do Coronel João Amado de Faria – um fazendeiro pioneiro no cultivo do cacau – e de dona Eulália Leal Amado, Jorge Amado nasceu em meio às lutas e conflitos agrários. Seu pai veio muito jovem da cidade de Estância (Sergipe), quando das grandes lutas envolvendo o cacau, das quais sempre fez parte na busca daquela terra que fosse mais fértil para a plantação cacauzeira. Dona Lalu, como todos a conheciam, era filha de desbravadores das terras, descendentes de índio. A sua avó fora caçada pelo bisavô de Jorge Amado quando

¹ MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista**: como e por que ler Jorge Amado hoje. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. (grifos da autora).

² Obras Publicadas: *O país do carnaval*, romance (1931); *Cacau*, romance (1933); *Suor*, romance (1934); *Jubiabá*, romance (1935); *Mar morto*, romance (1936); *Capitães da areia*, romance (1937); *A estrada do mar*, poesia (1938); *ABC de Castro Alves*, biografia (1941); *O cavaleiro da esperança*, biografia (1942); *Terras do sem fim*, romance (1943); *São Jorge dos Ilhéus*, romance (1944); *Bahia de Todos os Santos*, guia (1945); *Seara vermelha*, romance (1946); *O amor do soldado*, teatro (1947); *O mundo da paz*, viagens (1951); *Os subterrâneos da liberdade*, romance (1954); *Gabriela, cravo e canela*, romance (1958); *A morte e a morte de Quincas Berro d'água*, romance (1961); *Os velhos marinheiros ou o Capitão de longo curso*, romance (1961); *Os pastores da noite*, romance (1964); *Dona Flor e seus dois maridos*, romance (1966); *Tenda dos milagres*, romance (1969); *Teresa Batista cansada de guerra*, romance (1972); *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, historieta (1976); *Tieta do Agreste*, romance (1977); *Farda, fardão, camisola de dormir*, romance (1979); *Do recente milagre dos pássaros*, conto (1979); *O menino grapiúna*, memórias (1982); *A bola e o goleiro*, literatura infantil (1984); *Tocaia grande*, romance (1984); *O sumiço da santa*, romance (1988); *Navegação de cabotagem*, memórias (1992); *A descoberta da América pelos turcos*, romance de 1994; o livro-conto *O milagre dos pássaros*, de 1997.

tinha apenas 15 anos. Vários personagens da família amadiana foram marcantes na infância do autor e chegaram a fazer parte de sua ficção.

A popularidade e a fama lhe renderam frutos como a adaptação de obras para o cinema, teatro, televisão e na versão em quadrinhos, além de serem disponibilizadas em braile e em fitas gravadas para cegos, e outras. A vida do autor também foi tema de escolas de samba por todo o Brasil. Dentre as obras que foram transpostas para o cinema, estão *Gabriela, cravo e canela*, *Terras do Sem Fim*, *Seara Vermelha*, *Capitães da Areia*, *Os Pastores da Noite*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Tenda dos Milagres*. Para o teatro, foram adaptadas as obras *Mar Morto*, na Bulgária; *o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* em outros países; *Capitães da Areia*, na Alemanha e Brasil, além de *Jubiabá* e *Quincas Berros d'água*. Para a televisão, houve adaptação de *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta do Agreste*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Teresa Batista Cansada de Guerra*, *Tenda dos Milagres*, *Tocaia Grande*, *Jubiabá*, *Capitães da Areia* e *Terras do Sem Fim*.

Mas, essa popularidade e fama não ficaram restritas aos limites das fronteiras do Brasil. Ao contrário, foi grande o seu sucesso no exterior. Graças a isso, seus livros foram traduzidos em 55 países, em 49 idiomas e dialetos, como: albanês, alemão, árabe, armênio, azerbaijano, búlgaro, catalão, chinês, coreano, croata, dinamarquês, eslovaco, esloveno, espanhol, esperanto, estoniano, finlandês, francês, galego, georgiano, grego, guarani, hebreu, holandês, húngaro, iídiche, inglês, islandês, italiano, japonês, letão, lituano, macedônio, moldávio, mongol, norueguês, persa, polonês, romeno, russo, sérvio, sueco, tailandês, tcheco, turco, turcomano, ucraniano e vietnamita.

Jorge Amado fundou a Academia de Letras de Ilhéus e foi membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número vinte e três, cujo patrono era José de Alencar.

No decorrer de sua trajetória ficcional, arrebatou milhares de leitores e conquistou uma legião de fãs, com os quais sempre teve uma extraordinária empatia, exercendo papel importante na formação do leitor nacional. Em que pese seu destaque pelo volume de vendas ter sido superado por Paulo Coelho, o estilo de seu romance ficcional jamais encontrou paralelo em todo o Brasil.

A respeito dessa empatia com os fãs e a influência de sua obra na formação do leitor, Machado (2006, p. 28) afirma que a trajetória ficcional de Jorge Amado revela que, como o ato de respirar, o povo brasileiro das ruas, naturalmente, aderiu ao fazer literário do autor e o

incorporou em seu imaginário coletivo. Tudo isso, continua a autora, o romancista conseguiu sem fazer uso de “jogadas marqueteiras”, mas com “inegável consistência e uma firmeza irresistível”.

Como escritor profissional, viveu exclusivamente dos direitos autorais de seus livros e colecionou prêmios internacionais e diversos títulos honoríficos, nacionais e estrangeiros como, por exemplo: *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia (1980) e do Ceará (1981); *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Degli Studi de Bari, Itália (1980) e pela Universidade de Lumière Lyon I, França (1987).

Aos onze anos, levado pelo pai para estudar no colégio dos padres jesuítas *Antonio Vieira*, em Salvador, conheceu o padre Cabral, de quem recebeu influência fundamental no desenvolvimento do gosto e prazer pela leitura. Certa vez, ao devolver redações corrigidas para os seus alunos, o padre destacou a de Jorge Amado, afirmando que o autor daquele texto certamente se tornaria um escritor. Desde então, Jorge Amado passou a ter acesso aos livros do padre e, assim, teve contato com autores como Charles Dickens, Walter Scott, Almeida Garret, Alexandre Herculano e outros.

Antes de se tornar um romancista e poeta, Jorge Amado também trabalhou em algumas revistas e jornais, como a Revista *Luva*, o Jornal *Diário da Bahia* e no *Imparcial*.

Entre a fazenda e Ilhéus, vivendo e convivendo intimamente com os trabalhadores do cacau, Jorge Amado assistiu à vida difícil daquela gente, se tornou amigo de todos e viu nascer dentro de si a consciência social.

Sempre gostou de viver ‘misturado’ ao povo da Bahia, comendo e bebendo nos mesmos botecos, participando de “festinhas populares” e frequentando as casas de raparigas. Além disso, tinha o costume de frequentar os rituais de candomblés. Essas experiências o fizeram acreditar no problema racial como uma consequência do problema social.

Daí porque, afirma Machado (2006) que, desde as primeiras obras publicadas, Jorge Amado já demonstrava estar atento e sensível à dor do outro, visto que seus personagens representavam fielmente o nosso povo, gente simples, vista de um ângulo privilegiado, de quem os percebia por meio de uma câmera centralizada no meio de sua gente, num mesmo plano. Amado ‘colava’ em suas personagens, girava em torno e penetrava no íntimo delas, para revelá-las de dentro para fora e não simplesmente as observava de longe para reinventá-las por meio da linguagem. Esse é um fato que ajuda a explicar a profunda empatia e cumplicidade logo estabelecidas na tríade **autor, personagem e leitor**.

Fincada nas raízes populares, a obra amadiana vai buscar, recorrentemente, traços da literatura de cordel. Exemplo disso poderá ser observado no *ABC de Castro Alves*, *Terras do Sem Fim* e *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Todas elas, a exemplo dos cartazes que anunciavam diante dos cinemas os próximos episódios a serem exibidos, após cada capítulo, trazem a promessa de novidades e emoções que atraem o público.

Machado (2006, p. 61) - lembrando a máxima de Barthes, ao afirmar que um texto não tem apenas uma gramática, mas também uma erótica – afirma que esse recurso utilizado por Jorge Amado representaria uma espécie de jogada, na qual “o espiçar e postergar” aliciariam permanentemente o leitor de maneira a deixá-lo progressivamente tenso até que conseguisse atingir o ápice e, em seguida, o alívio final. Em outras palavras, é uma técnica muito comum na estrutura dos romances de folhetim, cuja principal estratégia é sempre encerrar cada capítulo num momento de suspense, para criar no leitor uma expectativa acerca dos próximos acontecimentos.

Para tanto, vários recursos estilísticos e linguísticos são utilizados pelo autor, conforme destaca Machado (2006):

[...] São muito comuns [...] repetições e paralelismos, os vestígios de refrões, o emprego de epítetos descritivos, a sobrevivência de trechos com rima e métrica bem definidas, com preferência pela redondilha [...] grande parte das passagens mais líricas da obra amadiana são exemplos da persistência desse variadíssimo e requintado arsenal de procedimentos da literatura oral, às vezes quase em estado puro, com uma intensidade poucas vezes comparável na criação de outros ficcionistas brasileiros. (MACHADO, 2006, p. 50-51).

Em 1932, Amado mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dividiu um apartamento, em Ipanema, com o poeta Raul Bopp. Nesse período, conheceu José Américo de Almeida, Amando Fontes, Rachel de Queiroz (quem o aproximou dos comunistas) e Gilbete Freyre. Anos depois, conheceu José Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda e Jorge de Lima.

Durante seus exílios, Amado viajou por toda a América Latina, conheceu e fez grandes amizades com vários escritores renomados, como Sartre, Simone de Beauvoir, Aragon, Picasso, Ilya Ehrenburg, Fadeiev, Roger Vailland, Léger, entre outros, reencontrou o poeta Pablo Neruda – que conhecera em 1945 – e juntos viajaram pela Europa e Ásia.

Jorge Amado afirmava que era parte integral da existência cotidiana o convívio com a cultura popular. Por isso, nunca se afastou dela. No entanto, sua biografia revela experiências vividas num círculo de gente famosa, nacional e internacionalmente, um privilégio de poucos contemporâneos seus. O fato é que ele soube administrar a convivência entre os dois extremos e, mesmo assim, manter vivas as suas raízes.

Talvez por isso, a ficção amadiana destaque-se pela originalidade em comungar o erudito e o popular – um fenômeno na literatura brasileira, segundo Machado (2006), por ir buscar, com respeito e emoção, na criação popular a matéria prima para suas obras. Uma façanha que, na opinião de Bosi apud Machado (2006, p. 46) ocorre porque “[...] apenas a cultura criadora consegue fazer essa fusão amorosa entre o erudito e o popular”.

O contato com o Partido Comunista ocorreu muito antes de 1945, embora somente nesse ano esse fato tenha se tornado público. Jorge Amado teve grande militância na Aliança Nacional Libertadora – tentativa de *front populaire* à brasileira, segundo (Duarte, 1996); em 1934, junto com Carlos Lacerda, assinou a convocação do Congresso Juvenil Proletário Estudantil. Foi eleito deputado federal e, dentre suas ações como congressista, destacou-se a emenda aprovada e incorporada à Constituição, que regulamentou o direito à liberdade religiosa.

Essa ligação de Jorge Amado com o Partido Comunista não somente lhe motivou várias prisões e exílios, como seus livros *Capitães da Areia*, *O País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *Mar Morto* foram apreendidos e queimados em praça pública, por ordem do Comando da 6ª. Região Militar. Mas, a militância viria a lhe trazer consequências muito graves: quando se trata de abordar o papel de Jorge Amado em nossas letras, por muito tempo, a crítica viu sua obra com tom depreciativo, rotulando-a como realista socialista, questionando a qualidade literária e, por isso, mantendo-a à margem do cânone.

Em outras palavras, passou a ser vítima de uma espécie de “esnobismo intelectual” que avaliava suas obras segundo aspectos a elas externos, em detrimento do conteúdo. Nesse contexto, a linguagem – que priorizava o registro oral do falar brasileiro coloquial, que para muitos era uma provocação agravada pelo uso de palavrões e muitas outras ousadias, numa atitude rotulada como “o uso de uma gramática desleixada” – passa a ser um fator agravante e, quem sabe, definidor de opiniões preconceituosas em relação à literatura amadiana.

Aspecto importante, destacado por Machado (2006, p. 75) como “uma marca” em Jorge Amado, é a celebração da liberdade. Assim, personagens passam a romper os padrões de condutas ideais, ditadas pela sociedade, para escolher o próprio destino, na maioria das vezes, escandalizando e chocando a todos. Para corroborar a afirmação, encontramos a personagem Tieta, que depois de expulsa de sua cidade natal, viaja para São Paulo, a fim de viver e fazer a sua história.

Jorge Amado sempre foi alvo de muitos críticos que, dentre outras coisas, o consideravam um autor de discursos panfletários e maniqueístas. Em 1977, um editorialista americano do *Wall Street Journal* esteve no Brasil, entrevistou Jorge Amado, e sobre ele escreveu: “[...] o dom de Jorge Amado de fazer rir o seu país é superior ao de agitar seus problemas políticos econômicos” (p. 51).

Em resposta, Jorge Amado afirmou acreditar que talvez com o riso abalasse mais facilmente as estruturas. O autor dizia ter consciência de que, para muitos críticos, ele era um escritor machista, mas, para ele, suas personagens femininas eram mostradas como eram na realidade brasileira, pois descrevia a realidade e não poderia ‘virar de costas’ e falsificá-la. Também sabia que era considerado feminista, pois *Teresa Batista* virou líder feminista na Itália, onde surgiram grupos feministas com o nome da personagem.

Segundo críticos, como Eduardo Assis Duarte, Antonio Candido, Alfredo Bosi e Ana Maria Machado, uma retrospectiva em torno das produções de Jorge Amado evidencia duas fases de sua criação artística – opinião que ainda se sustenta em pleno século XXI e com a qual concordamos.

A fase primeira iniciou com *O País do Carnaval*, em 1931 (cujo teor denunciava o latifúndio e a exploração dos trabalhadores nas fazendas de cacau da Bahia), além de *Cacau* e *Suor* – referências explícitas ao mundo do trabalho; *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, retratos da marginalidade social urbana. Nesse período, o escritor se revelou engajado com as lutas político-sociais, buscando seus personagens entre os trabalhadores e os grupos marginalizados da Bahia, que se redimiam, construindo sua consciência na luta de classes, enfrentando exploradores e aderindo ao movimento grevista. Apesar dessa tendência humanista, ele não deixou de temperar os romances dessa fase com muito amor, erotismo e sensualidade.

Sobre essa primeira fase, Machado (2006) afirma ser um período em que a obra amadiana:

[...] pagava um tributo dócil aos modelos stalinistas do realismo socialista, com suas greves salvadoras, seus discursos tecidos de clichês e chavões proselitistas, suas esperanças de milagres vindos de intelectuais esclarecidos e membros do partido, seu populismo rasteiro, tão vizinho ao regionalismo ‘proletário’ e exótico da época. (MACHADO, 2006, p. 33-34, grifos da autora).

Já, na segunda fase, com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, com menos fervor ideológico e sem abandonar o drama da desigualdade social brasileira – muito bem demarcado em todos seus personagens – descortinou toda a beleza e o erotismo dos ambientes populares que descrevia. O autor começou a enveredar pelas narrativas de

costumes, muito mais coloridas com a cor local da Bahia e “temperadas” com elementos de sensualidade e do universo do prazer. Merece destaque nesse período, as narrativas de *Quincas Berro d’Água* e *Velhos marinheiros* que, para a crítica literária, comungavam na fantasia artística a realidade e o fantástico.

Embora a crítica afirmasse que *Gabriela, cravo e canela* foi um divisor de águas, um momento de ruptura com tudo aquilo que sempre evidenciou a obra amadiana, Jorge Amado sempre declarava que todo escritor evolui, ganha experiência literária e humana. Daí porque considerava essa obra como todas as outras que sempre escreveu, assumindo uma posição de quem “[...] está ao lado do povo, contra os inimigos do povo”³.

Ocorreu, segundo ele, uma mudança séria no sentido de sempre ter buscado um herói, um líder, um dirigente político e, desse modo, por desacreditar da classe de políticos, permaneceu perto do povo, do pobre e miserável, que é explorado e oprimido. Por isso, passou a buscar o anti-herói, as prostitutas, os bêbados. Segundo Gomes e Neves (1990), era “[...] no fundo e sobretudo, um romancista de vagabundos, e putas... e trabalhadores”⁴.

Acerca da segunda fase do autor, Duarte apud Machado (2006, p. 35) declara ser “[...] uma passagem do romance que se queria proletário para o romance que se deseja de costumes”, tematizando as questões de gênero e etnia recorrentes na literatura do final do século XX.

Assim, cremos poder afirmar que, no conjunto, a obra de Jorge Amado busca mostrar os conflitos existentes nas relações de trabalho e poder em uma sociedade que valoriza as raízes de seu passado colonial. Some-se a isso, a recorrência dos apelos da carne e do sincretismo religioso que enfatiza as forças do candomblé e a formação multiétnica da cultura brasileira. A esse respeito, ele dizia: “[...] Nós não somos isso ou aquilo, somos tudo, somos branco, negro e índio. É isto que faz a nossa singularidade e nos dá importância real”⁵. Em suma, o autor tece em suas obras as relações pessoais que, segundo DaMatta apud Machado (2006, p. 35), “são indispensáveis para a convivência em sociedade”.

Jorge Amado foi, afinal, um grande narrador do Brasil, que contou a história dos oprimidos, que escreveu sobre a massa e para a massa, na tentativa de transformar criaturas

³ Gomes e Neves (1990, p. 50-51).

⁴ Id; Ibid, p. 51.

⁵ VILARDAGA, Vicente. Baiano de todos os santos. **Discutindo literatura**. São Paulo, v. 2, n. 9, p. 34-39, s/d.

“menores” em “maiores”. “Um escritor ‘quase único’⁶, que fez a fusão amorosa entre o erudito e o popular; que erotizou a narrativa; que trouxe à tona questões sobre o preconceito e a pseudo-erudição europeia. Autor de uma literatura que ousou “falar brasileiro”.

2 O ETERNO FEMININO DESMISTIFICADO: uma revisão histórica e político-social da trajetória da mulher na concepção patriarcal.

“Pai soturno, mulher submissa, filhos aterrados”.
(Capistrano de Abreu)

Para abordar o espaço da mulher num período que tinha como paradigma os princípios patriarcais, parece-nos oportuno lembrar um trecho da Bíblia, cujo teor sintetiza o tratamento dado ao feminino, principalmente no que diz respeito ao adestramento da sexualidade e à reafirmação da supremacia do sexo masculino sobre o feminino: “[...] Não é a mulher que dispõe de seu corpo, mas o seu marido”⁷.

[...] Sede submissos uns aos outros, no temor de Cristo. As mulheres o sejam aos maridos, como ao Senhor. Pois o marido é a cabeça da mulher, como Cristo também é a cabeça da Igreja, seu Corpo, do qual ele é o salvador. Por outro lado, como a Igreja se submete a Cristo, que as mulheres também se submetam, em tudo, a seus maridos⁸.

A partir dessa premissa, compreendemos o porquê de, geração após geração, o destino fadado às mulheres, em diferentes culturas, ter sido viver sob o comando dos homens, sejam pais, irmãos, tios, maridos ou outros, todos considerados representantes de Cristo no lar. Talvez encontremos explicação para esse fato na descendência das mulheres que as liga a Eva que seduziu Adão e o fez cometer o pecado original. O legado resultante dessa infração atingiu a humanidade e, em especial, o grupo do sexo feminino. Enquanto aquela foi proibida de habitar no paraíso, este foi castigado com uma vida circunscrita ao emparedamento doméstico e ao domínio e opressão do sexo oposto.

A esse respeito, Priore (1997, p. 46) afirma que esse mito do Éden “[...] é lembrado constantemente e reafirmado na história da humanidade, no qual a serpente, personificada como força do mal, representa um estigma da predisposição feminina à transgressão”. A

⁶ Conforme MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista**: como e por que ler Jorge Amado hoje. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. (grifos da autora).

⁷ São Paulo, na **Epístola aos Coríntios** (1), p. 1405.

⁸ São Paulo, na **Epístola aos Efésios** capítulo 5, versículos de 21-24.

autora chega a essa conclusão, apoiando-se nos pressupostos dos alemães Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, que no tratado de demonologia *Malleus Maleficarum*, publicado em 1486, atribuem a deformidade da mulher, em relação à retidão do homem, ao fato de terem sido criadas de um órgão de formato curvo: a costela.

Ao refletir sobre o poder de sedução das mulheres, Priore (1997, p. 47) lembra que as bruxarias se originam na cobiça carnal, insaciável nas mulheres, por compreender que há uma “[...] associação explícita entre feitiçaria e sexualidade, radicada na crença de que os feitiços fabricados pelas bruxas eram úteis, sobretudo no campo afetivo”. Isso nos faz entender por que as mulheres feiticeiras passaram a ser perseguidas, principalmente pela Igreja que, durante a Idade Média, por intermédio do Santo Ofício, as julgavam e as levavam à fogueira. As mulheres jamais poderiam exceder os limites a elas impostos, haja vista que passariam a encarnar “o emblema perigoso da desordem cósmica, da impureza feminina e da perturbação social” (PRIORE, 1997, p. 47).

Estigmatizadas pela imperfeição e impureza, as mulheres estariam fadadas a viverem no espaço restrito ao ambiente doméstico e dominadas pelos homens. Vigeadas, dia e noite, teriam suas atitudes, pensamentos, sonhos e, especialmente sua sexualidade, reprimidos e completamente “podados”.

Ao avançar um pouco na linha do tempo e delimitando o cenário brasileiro como espaço privilegiado de nossa análise, chegamos à época do Brasil Colônia, quando a mulher somente saíria de casa por três razões: por ocasião de seu batismo, do seu casamento e do seu enterro. Entender esse aspecto é tarefa que, necessariamente, nos impulsiona a ‘beber na fonte’ dos pressupostos freyreanos, ao tratar sobre a formação da sociedade brasileira.

Freyre (1998) afirma que a sociedade brasileira se organizou econômica e civilmente a partir de 1532 e teve suas bases alicerçadas na agricultura, no regime de trabalho escravo e no hibridismo racial. Nesse contexto, acrescenta o autor:

[...] No Brasil iniciaram os portugueses a colonização em larga escala dos trópicos por uma técnica econômica e por uma política social inteiramente novas: apenas esboçadas nas ilhas subtropicais do Atlântico. A primeira: a utilização e o desenvolvimento de riqueza vegetal pelo capital e pelo esforço do particular; a agricultura; a sesmaria; a grande lavoura escravocrata. A segunda: o aproveitamento da gente nativa, principalmente da mulher, não só como instrumento de trabalho mas como elemento de formação da família. (FREYRE, 1998, p. 17).

Essa nova sociedade, que Freyre (1998, p. 18) denominou de “América Tropical”, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo Baiano, desenvolveu-se “patriarcal e

aristocraticamente à sombra das grandes plantações de cana-de-açúcar”, tendo como núcleo a “casa grande”, onde habitaram as primeiras famílias, que venderam todos os seus bens em Portugal para se estabelecerem, a princípio, exclusivamente no meio rural ou semi-rural do Brasil Colônia.

A família patriarcal, inicialmente constituída por casais vindos do reino – mais tarde passou a ser formada de uniões entre colonos com caboclas ou com moças órfãs ou mesmo “mulheres da vida”, trazidas de Portugal pelos padres casamenteiros – desde o século XVI passa a ser o elemento impulsionador e ponderador da colonização brasileira, ao assumir “a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas; a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (FREYRE, 1998, p.7).

Para Freyre (1998), importa ressaltar o fato de que, durante muito tempo, “as portas” do Brasil Colônia estiveram abertas para a entrada de estrangeiros – desde que fossem católicos – que logo constituíssem famílias, resultantes da miscigenação entre raças.

Essas relações homem/mulher, segundo observações de Freyre (1998, p. 50), foram marcadas pelo contágio de doenças venéreas e, principalmente, por uma “espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra”, que depois foram extensivas aos relacionamentos sociais colonizador/mulher de todas as raças por ele dominadas – mulheres virgens, ainda molecas de 12 e 13 anos. Para o autor:

[...] O resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido. (FREYRE, 1998, p. 51).

Ainda, observando o processo de formação da família brasileira, Freyre (1998, p. 53) destaca que:

[...] De um modo geral, a formação brasileira tem sido um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo. (FREYRE, 1998, p. 53).

No que se refere aos relacionamentos homem/mulher, Freyre (1998) comenta que havia uma preferência, pelo sexo feminino, para os trabalhos domésticos na casa grande, que

incluíam, obviamente, a subserviência aos caprichos sexuais do senhor. Em Minas Gerais, exemplifica o autor, as negras minas e as fulanas-africanas foram as mulheres preferidas para “amigas”, “mancebas” e “caseira” dos brancos, durante o século XVIII.

Para Freyre (1998, p. 316), muito pertinentes, nesse contexto, são as palavras retiradas, por Joaquim Nabuco, de um manifesto escravocrata: “[...] a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador”. Isso se explica pelo fato de os senhores latifundiários se preocuparem em constituir famílias numerosas, além de muitos agregados sob seu poder. Tudo isso para manter *status* numa sociedade em que o prestígio de seus componentes era “medido” pelo número de pessoas que tinha sob seu domínio e pela extensão de terras possuídas.

Nessa época, o dia da primeira comunhão representava um marco importante na vida das mulheres. Era o dia em que deixavam de ser criança e tornavam-se sinhás moças. Mais importante que essa data só o dia do casamento, coroado com festas que duravam de seis a sete dias.

Preocupados em garantir a virgindade das filhas e influenciados diretamente pelo Bispo - que pregava a ideia de que as mulheres representavam perigo por se destacarem pelo agrado do corpo e do espírito, ao contrário dos homens que conquistavam glória e nome pelas armas ou letras -, na família patriarcal, os pais mantinham as mulheres sob forte esquema de segurança e vigília. As sinhás moças eram guardadas entre as quatro paredes grossas das casas grandes. Se, durante o dia eram constantemente vigiadas por uma pessoa mais velha ou por uma mucama de confiança, à noite, esses cuidados eram redobrados. A alcova ou camarinha das meninas ficava em local estratégico: bem no centro da casa e rodeadas pelos quartos das pessoas mais velhas.

Dos 13 aos 15 anos, as moças seriam entregues – embora os corpos ainda franzinos não tivessem despertado para grandes paixões lúbricas – a maridos com dez, quinze, vinte anos mais velhos e, na maioria das vezes, totalmente desconhecidos delas.

Dáí porque, desde muito cedo, a mulher deveria sofrer imposições que visavam à repressão de seus sentimentos. Se, aos 12 ou 13 anos, quando grandes transformações biológicas influenciavam o despertar da sexualidade feminina, as moças não arranjassem um casamento, preocupariam os seus pais. Ao chegar aos 14 ou 15 anos ainda solteiras, essas preocupações se tornariam bem maiores.

Mesmo assim, há registros de casos raros de uniões, após raptos e fugas românticas, sobretudo em meados do século XIX, comprovando que nem sempre os pais foram obedecidos nas suas escolhas de noivos para as filhas.

Casando-se muito jovens, com o corpo biologicamente em formação, essas mulheres logo engravidavam e, na maioria das vezes, morriam de parto já no primeiro filho, sem a chance de criar seu rebento, que logo passava a ser criado pelas mucamas. Aquelas que escapavam do parto, não possuíam condições físicas para atender ao primeiro dever da maternidade: a amamentação. Mulheres, tão jovens e já casadas, tinham uma gravidez ‘atrás da outra’, sendo submetidas a um doloroso e contínuo esforço de multiplicação. Por vezes, eram marcadas pelo resto de suas vidas ao dar à luz a filhos nascidos mortos.

Por essas e outras razões, era muito comum o óbito de jovens esposas, deixando viúvos velhos insaciáveis, que logo arranjavam um novo casamento com irmãs mais novas ou primas da primeira esposa. Homens casados, várias vezes, e pais de extensa prole era um fato recorrente na época do Brasil Colônia. A esse respeito, Freyre (1998, p. 369) afirma “[...] essa multiplicação de gente se fazia à custa do sacrifício das mulheres, verdadeiras mártires em que o esforço de gerar, consumindo primeiro a mocidade, logo consumiria a vida”.

O fato é que tendo prazer ou não, muito jovens, as mulheres se tornavam mães, mulheres honradas por terem sido criadas na casa dos pais e casadas, segundo os dogmas da Santa Madre Igreja. Segundo Priore (1997), os preceitos da sociedade misógina consideram que, ao tornarem-se mãe, essas mulheres estariam livres da culpa do pecado original cometido por Eva, pois, a partir desse momento, ficariam mais próximas de Maria, a mãe de Jesus Cristo, nosso Salvador.

Após o casamento, as sinhás donas deviam total respeito aos maridos e a eles somente se dirigiam tratando-os de “senhor” – costume que se modificou somente a partir do século XIX. Apesar de o casal dividir responsabilidade, o poder de decisão era prerrogativa somente do sexo masculino, tido como o provedor da mulher e dos filhos, segundo os preceitos dos costumes e tradições apoiados nas leis.

Sobre os direitos e deveres das mulheres e homens da família patriarcal, Samara (1983) afirma que, a exemplo do que ocorria na sociedade romana, aqui no Brasil, o poder paterno era a pedra angular da família e emanava do matrimônio. Na sociedade portuguesa também não era diferente, pois, juridicamente, havia distinções quanto ao sexo. Assim, desde

o período colonial, documentos oficiais garantiam o pátrio poder sobre a mulher, os filhos e os demais dependentes, fato legitimado também na literatura.

Dentro da linha de sucessão, ao tornar-se viúva, a esposa seria transformada em “cabeça de casal”. Para isso, precisaria justificar o fato juridicamente e, para garantir a tutela dos filhos, deveria acrescentar que era casada na Igreja católica e que permanecia viúva, honrando a memória do falecido.

Na perspectiva do tratamento dado às mulheres, Samara (1983) cita Charles Expilly (1935) que, em *Mulheres e Costumes do Brasil*, afirma que a:

[...] desconfiança, a inveja e a opressão resultantes prejudicavam todos os direitos e toda a graça da mulher, que não era, para dizer a verdade, senão a maior escrava do seu lar. Os bordados, os doces, a conversa com as negras, o cafuné, o manejo do chicote, e aos domingos uma visita à Igreja, eram todas as distrações que o despotismo paternal e política conjugal permitiam às moças e às inquietas esposas. (EXPILLY, 1935 apud SAMARA, 1983, p.60).

Para ratificar essa opinião, Samara (1983) lembra que Saint-Hilaire observou que:

[...] Em São Paulo, no começo do século XIX, entre 1815 e 1820, as relações sociais, assim como a vida familiar, eram ainda essencialmente patriarcais. As mulheres ricas se ocupavam de bordados, arranjos de flores e tocavam música, enquanto as mais pobres, pela própria condição de vida, eram levadas à prostituição. (SAMARA, 1983, p.61).

Quando o assunto é educação, observa-se a disparidade entre os programas oferecidos aos homens e aqueles destinados às mulheres. O espaço educacional delas também estaria circunscrito no ambiente do lar, o conteúdo seria restrito ao desempenho dos afazeres domésticos e ao funcionamento da casa, como: ler, escrever, contar, coser e bordar. Em suma, o projeto educacional dedicado às mulheres preconizava a realização delas por meio do casamento, uma vez que eram preparadas para esse fim desde que nasciam.

Ao falar sobre o Romantismo, Coelho (s/d, p. 103) inspira-se nas palavras de Rousseau, ao definir as linhas mestras da educação feminina que servirão de pilares na organização da família patriarcal:

[...] Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes; ser-lhes úteis; se fazerem amar e honrar por eles; educar os jovens; cuidar dos grandes; aconselhá-los; consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e doce: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que devemos ensinar-lhes desde a infância. (COELHO, s/d, p. 103).

Para ter acesso a outros conhecimentos, muitas mulheres eram obrigadas a optar pela carreira religiosa. Enclausuradas, com sorte, poderiam ter contato inclusive com a música e com o latim. Quando não seguiam para o convento, por livre e espontânea vontade, para lá eram encaminhadas pelos pais que temiam pelo seu futuro, na tentativa de preservá-las imaculadas, até o dia do casamento, protegendo-as dos defeitos inerentes ao seu sexo.

Para Priore (1997, p. 422), a educação das mulheres visava torná-las hábeis na “[...] arte de prender seus maridos e filhos como por encanto, sem que [...] percebam a mão que os dirige nem a cadeia que os prende”. Constata-se, portanto, que o universo das mulheres era restrito e demarcado por dois atributos milenares tidos como inerentes às mulheres: o poder da sedução e do encanto – cujo aprendizado ocorria em casa, em meio a brincadeiras e confidências com criadas, escravas, primas, amigas etc.

Segundo os pressupostos freyreanos, a família patriarcal tinha como marca singular o volumoso número de seus componentes. Essa família não se restringia somente ao pai, à mãe e aos filhos, pois a eles se uniam agregados e escravos (as amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos etc.), que passavam a ocupar um espaço na casa, cujo lugar de destaque, dentre todos, era reservado às mães pretas – geralmente pretalhonas enormes.

Enquanto para as mulheres, o sexo antes do casamento era vedado, para os homens representava necessidade, uma afirmação do ego masculino. Aos filhos do senhor de engenho, cuja atividade sexual eles antecipavam – mediante práticas sadistas e bestiais, sendo suas primeiras vítimas os moleques e os animais domésticos – a negra ou mulata servia sexualmente.

Nesse contexto, Freyre (1998) destaca:

[...] Nenhuma casa grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar filhos maricas ou donzelões. O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em empenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos. (FREYRE, 1998, p. 372).

Para contestar o ponto de vista da casa grande que responsabiliza a negra da senzala pela depravação precoce do menino dos tempos patriarcais, o autor acrescenta:

[...] O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do nhonhô. Desejo, não: ordem. [...] Ninguém nega que a negra ou mulata tenha contribuído para a precoce depravação do menino branco da classe senhoril; mas não por si, nem como expressão de sua raça ou do seu meio-sangue: como parte de um sistema de economia e de família: o patriarcal brasileiro. (FREYRE, 1998, p. 372).

Quanto ao sexo no casamento, observa-se que a repressão às mulheres se estendia também à relação íntima do casal, uma vez que a Igreja proibia o sexo por prazer, a volúpia e os excessos, recomendando a relação sexual com o único fim de procriação. O marido deveria tratar a mulher como esposa e jamais equipará-la ao nível das amantes. À esposa caberia a vergonha e o recato que funcionariam como um manto a dissimular o desejo. O marido, por sua vez, deveria ficar alerta para entender e atender às insinuações emitidas pela esposa.

Um aspecto interessante a ressaltar refere-se à fidelidade no casamento. Criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, as meninas eram “adestradas” a deverem respeito, principalmente, ao pai e, depois de casadas, ao marido. Na falta desses, elas passavam ao subjugo dos irmãos, tios etc. A fidelidade, a eles, era uma obrigação e, ao menor sinal de infidelidade conjugal ou de namoro às escondidas, era muito comum serem assassinadas pelo pai ou marido. Assim, no tempo do Brasil Colônia, o homem traído tinha o direito a “lavar a honra” matando a esposa adúltera. Apesar dessa prerrogativa, muitos preferiam mantê-la em recolhimento; outros se separavam ou pediam o divórcio, ou simplesmente resolviam a questão com uma boa surra.

Em continuidade ao avanço na linha do tempo, aportaremos no início do século XIX, época em que a maior parte da população brasileira se concentrava no campo. A elite então dominante era fortemente influenciada pela aristocracia portuguesa, desde o modo de viver dos fazendeiros plebeus até as diferentes formas de interações sociais dentro do sistema escravista.

Com o avanço do capitalismo e as consequentes oportunidades que as cidades passaram a oferecer em ‘prol’ do bom convívio social, além da ascensão da burguesia e das mudanças de mentalidade que desenhavam uma nova forma de viver e pensar a vida em família, o tempo, as atividades femininas e até mesmo a forma de pensar o amor, grandes transformações ocorreram no século XIX.

Nasce, assim, da família burguesa, uma nova mulher, marcada, segundo Priore (1997):

[...] pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. (PRIORE, 1997, p.225).

Nesse novo contexto social, afirma Priore (1997), o mundo familiar burguês é um mundo fechado e sem grandes laços com a sociedade inclusiva; do ponto de vista social, é auto-suficiente e isolado. Não há diálogo entre os membros da família a não ser acerca de

coisas banais e sobre a educação dos filhos. O novo patriarca burguês, investido de doçura e compreensão, permanece exercendo o poder pátrio, enquanto a mãe não toma conhecimento de assuntos sérios, exceto quando se referiam ao sexo feminino e à administração do lar. A preocupação com a iniciação sexual do filho homem era primordial e ele deveria aprender os sentimentos ‘corretos’ a respeito de sexo e de amor.

O crescimento populacional das cidades e da vida burguesa, nesse período, conduziu a uma nova organização do espaço interior dos lares. As residências passaram a ser mais aconchegantes, a linha divisória, antes tênue entre o povo e a nova classe, passou a demarcar claramente as distâncias sociais e os limites de convívio entre essas classes, o que propiciou a valorização da intimidade da família.

As famílias mais abastadas passaram a receber familiares, parentes e amigos. Surgiram, assim, as salas de visita e os salões, cujos espaços intermediavam o lar e a rua, para a realização de saraus noturnos, jantares e festas.

Nesses espaços, especialmente a mulher, até então circunscrita ao ambiente fechado do lar, passou a ficar em maior evidência e, por isso, sujeita à análise e à observação dos outros. No entanto, embora frequentando cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos sociais, ela não se livrou da vigilância do marido ou pai.

Nesse período, a leitura se tornou muito mais acessível às mulheres, que a utilizavam para preencher o ócio em que viviam. As novelas românticas e sentimentais passaram a ser mais consumidas e absorvidas pelas mulheres da elite. Aos poucos, as histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras passaram a povoar os sonhos do público feminino e a incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. Na intimidade de seus quartos, essas mulheres encontravam a liberdade de poder extravasar seus sentimentos: “lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leitura de romances pouco recomendáveis” (PRIORE, 1997, p. 229).

Embora esses romances embalassem os sonhos das jovens casadoiras em realizar uma união por amor, o casamento entre famílias ricas e burguesas representava, antes, uma forma de ascender socialmente ou uma forma de manter o status do que propriamente a concretização desse amor. Dessa forma, às mulheres cabia o pesado fardo de manter elevado o nível e o prestígio social da família, uma vez que isso dependeria de sua performance como anfitriã dos salões e, principalmente, no dia a dia, exercendo as responsabilidades de mãe e de esposa exemplar. É assim que o papel de mãe dedicada e atenciosa passa a ser desenhado

como um atributo indispensável a qualquer mulher. Difunde-se a partir daí o ideal de que as próprias mães devem cuidar de seus filhos, não delegando essa responsabilidade às amas, negras, ou estranhos.

A esse respeito, Priore (1997, p.229) conclui que, embora sob as rédeas do poder masculino, as mulheres passam a ser uma espécie de “capital simbólico”, pois delas dependeriam os homens para traduzir, perante a sociedade, a imagem ideal de convivência em família.

Durante o século XIX, transformações no contexto histórico, político e social influenciaram o comportamento das pessoas. Muito mais românticas, elas passaram a ser mais sensíveis em relação ao que se chamava ora de amor, ora de sexualidade. Em outras palavras, o amor romântico regia as regras de intermediação entre os corpos.

À mulher da elite, à esposa e mãe de família, por ser considerada a base moral da sociedade, recomendava-se o recato, as regras castas no encontro sexual com o marido, a vigília da castidade das filhas, a construção de uma descendência saudável e o cuidado com a prole.

Com o advento do Romantismo, expressivo sentimentalismo passou a reger as relações entre as pessoas. Uma vez flechadas pelo cupido, essas pessoas viam no amor a única possibilidade de felicidade e motivo de união entre seres humanos. Os apaixonados regozijavam-se por amar e sofrer em silêncio; as únicas ações capazes de manifestar esse amor estariam ligadas à nobreza desse sentimento novo: suspirar, pensar, escrever e sofrer.

Assim, sobretudo nas classes altas, nada mudou no tratamento às mulheres que, candidatas ao casamento, viam intensificadas a vigilância sobre suas vidas. Submetidas a esse sistema rígido de vigilância, muitas eram mantidas trancafiadas em casa, como uma forma de garantir a “moeda corrente” de maior valor nesse mercado: a virgindade feminina. Esse era requisito indispensável para manter o status da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem da parentela.

Por isso, essa época também foi marcada pela severidade com a qual as moças eram tratadas, com o propósito de impedir o sexo antes do casamento. Não obstante isso, aos poucos, as próprias mulheres passaram a internalizar a importância de se manter imaculada, a tal ponto que aprenderam a se vigiar e se comportar.

Traçar uma linha temporal acerca da história das mulheres nos leva a penetrar nos caminhos percorridos pela militância feminista. Gonçalves (2006, p.15-16) afirma que o ponto embrionário desse primeiro esforço organizado para libertar as mulheres de sua dependência e dos ideais predominantes de domesticidade remonta ao ano de 1840⁹, muito embora a História atribua esse *status* à 1ª Convenção para o Direito das Mulheres, realizada em Sêneca (Nova Iorque), nos dias 19 e 20/07/1848.

Essa convenção atuou de forma muito ‘tímida’ em oposição ao antifeminismo, e o seu saldo positivo foi apenas a criação de uma Declaração de sentimentos e resoluções, seguindo os moldes da Declaração da Independência dos Estados Unidos.

Embora admitindo que vários estudiosos teriam afirmado ter sido essa a primeira manifestação levada a sério que também assistiu ao nascimento do movimento feminista organizado, Gonçalves (2006) reconhece que estabelecer o nascedouro dessas agitações oriundas de lugares e formas tão variados não é tarefa fácil, pois trata-se de:

[...] um movimento [...] que não se reduz apenas às mobilizações que se intensificam no século XIX em torno da ‘questão feminina’, mas que corresponde ao processo crescente e com ritmos variados da participação da mulher no mercado de trabalho, da paulatina presença feminina no espaço público, na atuação de porta-vozes que, a partir de lugares considerados como verdadeiros redutos femininos, como no caso da literatura, [...], se manifestam por meio da palavra escrita, da oratória, das publicações em jornais. (GONÇALVES, 2006, p. 18).

É por intermédio da escrita que as mulheres vão registrar suas experiências, aspirações e denúncias contra o regime de submissão a elas relegados. No cenário literário, Gonçalves (2006) destaca a inglesa Mary Wollstonecraft, que publicou, em 1792, o livro *Reivindicação dos direitos da mulher*, que veio a influenciar futuras gerações feministas. No Brasil, essa obra foi traduzida por Nísia Floresta em 1833¹⁰.

A luta pelo exercício da cidadania expressa no direito ao voto, afirma a autora, foi um traço distintivo entre a militância feminina do século XIX e a da segunda metade do século XX, dentro do núcleo mais ativo do movimento das mulheres nos Oitocentos. Assim nasceu “em todo o Ocidente, o feminismo, cujo objetivo é igualdade dos sexos e cuja prática é de um movimento coletivo, social e político” (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 10-11 apud

⁹ Ano em que as delegadas que participavam da Convenção Mundial contra a Escravidão (Londres), impedidas de votar sobre a abolição do trabalho cativo no Novo Mundo, se retiraram do recinto, em protesto à discriminação que as reduziu a meras observadoras do sufrágio (GONÇALVES, 2006, p.15).

¹⁰ Educadora, escritora, abolicionista e feminista republicana – nascida no Rio Grande do Norte – que revolucionou o campo das discussões sobre os direitos da mulher e transpôs as fronteiras do país com essas ideias.

GONÇALVES, 2006, p. 28). O que se pode ver por meio dessa história, é que as reivindicações das mulheres ultrapassaram a conquista do direito ao voto e estenderam-se ao direito à instrução, ao trabalho e à proteção da lei.

A cronologia da adoção do sufrágio feminino demonstra que essa foi uma conquista gradual que esteve condicionada a diferentes lugares e contextos. Nos Estados Unidos, por exemplo, o Estado do Colorado foi o primeiro a adotar, em 1896, o voto feminino e, em 1910, Washington foi o último. Em Nova Zelândia e Austrália do Sul, esse direito foi garantido às mulheres, respectivamente, nos anos de 1893 e 1894. Na Inglaterra só veio a acontecer em 1928 e, no Brasil, somente em 1934, no Governo de Getúlio Vargas, a Constituição Brasileira consagrou esse direito a elas.

Nesse contexto, Gonçalves (2006, p. 34) lembra Perrot que relaciona essa gradual conquista feminina à condição biológica do sexo, considerando que “[...] a exclusão das mulheres é particularmente severa, pois, ligada ao sexo, ela não pode ser modificada, como a idade, a nacionalidade ou o nível de riqueza.”

Nos séculos precedentes ao século XIX – que ficou conhecido como o “século do feminismo” — com o crescente processo de industrialização instaurado no Brasil, já víamos mulheres ocupando espaços não mais restritos ao âmbito doméstico. Muitas administravam lojas familiares; gerenciavam pequenas empresas artesanais; outras se ocupavam do trabalho fabril; algumas prestavam serviços de vendas ou em escritórios como datilógrafas, contínuas, secretárias – atividades tidas como um prolongamento daquelas desempenhadas no lar. Para tanto, todas deveriam ter o consentimento do marido para se ausentar do lar e exercer essas profissões.

A partir da década de 1860, a massificação do ensino propiciou uma “corrida” das mulheres em busca de uma vaga onde poderiam exercer uma profissão feminina por excelência: a de professora. Não menos destacada, foi a ocupação de costureira, favorecida pelo advento das confecções coletivas ou domiciliares.

A absorção das mulheres no mercado de trabalho, segundo registros históricos, foi uma conquista gradativa que a elas deram o direito ao exercício de uma profissão, além dos batentes da casa, muito embora, regra geral, tanto o pagamento quanto o prestígio delas fossem baixos. Some-se a isso o fato de que suas ocupações estavam sempre ligadas a tarefas extensivas àquelas que comumente desempenhavam em casa. Um bom exemplo disso, é que

mesmo exercendo profissões de prestígio, como a Medicina, depois de muito esforço para chegar a esse fim, suas áreas de atuação restringiam-se à ginecologia ou à pediatria.

A recorrência de separações, no século XIX, decorrentes da insatisfação das mulheres com relação à vida amorosa, que se rebelaram e tornaram públicos conflitos existentes dentro do lar, comprova, segundo Samara (1983), que a sujeição do sexo feminino aos casamentos arranjados não garantiu uniões eternas. Some-se a isso, a atitude de algumas mulheres que, apesar de imersas num ambiente de adestramento, não se mantiveram passivas, especialmente quando envolvidas nas ‘chamas’ do desejo’ a ‘arder’ em seus corpos.

Apesar disso, conclui Samara (1983), entre estudiosos e romancistas há uma tendência exagerada em transmitir o estereótipo do marido dominador e da mulher submissa, tendo em vista que o comportamento das mulheres variou em função dos diferentes níveis sociais em que elas estiveram inseridas.

Essa é uma prova de que o passar do tempo possibilitou o surgimento de uma nova mulher no cenário brasileiro, que embora em desvantagem em relação ao sexo oposto, passa a ter uma participação mais ativa na sociedade.

Um balanço do caminho percorrido pela história das mulheres sugere que, em pleno século XXI, ainda não parecem definitivamente superadas as visões essencialistas – e muitas vezes legitimadas – sobre as distinções entre homem e mulher.

Muito embora os movimentos feministas, surgidos a partir da década de 60, tenham contribuído para reflexões acerca da história delas e das questões de gênero, esse é um problema, cuja solução dependerá, na opinião de Gonçalves (2006, p. 141), “[...] dos rumos e da reorientação das abordagens históricas” que, por sua vez, são influenciadas pelas transformações decorrentes do contexto histórico, político, social e econômico vigente nesse século.

Ao se considerar que, num diálogo com a História, a Literatura tem papel fundamental na reformulação do passado, na medida em que o toma como suporte para “dar um giro” ao redor do mundo e descortinar as diversas formas de ver, sentir e expressar diferentes realidades nos mais diversos contextos, importa-nos agora investigar algumas imagens femininas — quer isoladas quer em relação com outras pessoas — que têm sido colocadas em cena por textos literários, sobretudo os de autoria masculina, sem perder de vista os objetivos da análise deste trabalho.

3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA

“Embora uma personagem tenha vida própria, ela guarda também, é claro, uma íntima relação com a cultura dentro da qual e a partir da qual brotou.”

(Mota, 2001)

Para examinar as marcas da presença feminina na literatura brasileira torna-se imperioso um critério de seleção das obras a serem aqui referidas, haja vista que o elenco de grandes escritores (homens e mulheres) nessa via da criação literária é demasiado extenso para caber neste percurso.

Ciente disso, considerando o autor e a obra, objeto de nossa análise, privilegiaremos, principalmente, a análise do perfil das personagens femininas, elaboradas na prosa de autoria masculina, durante o Modernismo no Brasil (Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, José Américo de Almeida), escola literária na qual Jorge Amado é incluído, no início de sua produção literária.

Antes, porém, cabe-nos ressaltar que a Literatura sobre o feminino em nosso país tem revelado que as mulheres sempre exerceram o papel de “peça-chave” na organização e equilíbrio de qualquer sistema social, razão pela qual faremos referência, embora de forma superficial, a alguns registros da representação feminina em períodos anteriores ao Modernismo brasileiro.

Partiremos, portanto, da representação feminina na Antiguidade Clássica – período em que a sociedade grega, berço de nossa civilização ocidental – produziu uma literatura que cristalizou a exaltação da figura masculina. Aqui, cabe um recorte da *Ilíada*, de Homero, onde a agricultura está registrada como um trabalho eminentemente masculino, enquanto que às mulheres – sempre subservientes e sem nenhum poder de decisão – eram designadas as tarefas do lar e o cuidado com os filhos. Nesse cenário, Penélope também se destaca pela atividade de tecelagem. O que nos faz concluir que a dominação do homem sobre a mulher se consolidou a partir da divisão sexual do trabalho, como resultado de uma construção social.

A representação de Pandora também merece menção, por ter sido uma figura mitológica que, criada a partir de uma estátua de pedra, possuía todos os dons divinos capazes de domar os homens. Além do dom da divindade, também se destacou por ser uma donzela belíssima e sedutora. Aproveitando-se desses atributos, Zeus a mandou levar uma caixa como presente a Epimeteu. Ao abrir a caixa, Pandora deixou escapar todos os males que afligem a

humanidade. Desse mito, surgiu a expressão “caixa de Pandora”, muito utilizada até os dias atuais.

No que diz respeito ao casamento dessa época, há registros de que se constituía numa forma de garantir o domínio dos homens sobre as mulheres – a exemplo do que aconteceu com Menelau, Aquiles e Peleu. As uniões também poderiam ocorrer como uma forma de recompensa ao herói que, chegando a uma terra estrangeira, mostrava o seu valor e, em seguida conquistava a mão da filha do rei. O matrimônio também poderia acontecer com a esposa de rei morto, como é o caso de Édipo, *Em Édipo Rei*, de Sófocles. Penélope, na Odisseia, também daria acesso ao trono de Ítaca.

Homero deixou o poder nas mãos das mulheres, ao colocá-las como substitutas de seus maridos, que saíam para as batalhas na guerra de Troia. Vê-se, portanto, que embora essas mulheres não fossem detentoras de poder, seriam uma espécie de “moeda” que permitia a transmissão de poder. Um aspecto interessante a observar, nesse contexto, é o relacionamento pai/filha, bastante comum na literatura clássica. É o caso de Electra, de Sófocles, e de Atenas, que nasceu de Zeus e não da mãe.

Para concluir esse breve percurso pela literatura clássica, é oportuno lembrarmos o discurso da personagem Medeia, de Eurípedes, que resume sabiamente discussões acerca de questões puramente femininas:

[...]

Das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras. De início, temos de comprar por alto preço o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo - mal ainda mais doloroso que o primeiro. Mas o maior dilema é se ele será mau ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres, deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo). Depois, entrando em novas leis e novos hábitos, temos de adivinhar para poder saber, sem termos aprendido em casa, como havemos de conviver com aquele que partilhará o nosso leito. Se somos bem sucedidas em nosso intento e ele aceita a convivência sem carregar o novo jugo a contragosto, então nossa existência causa até inveja; se não, será melhor morrer. Quando um marido se cansa da vida do lar, ele se afasta para esquecer o tédio de seu coração e busca amigos ou alguém de sua idade; nós, todavia, é uma criatura só que temos de fixar os olhos. Inda dizem que a casa é nossa vida, livre de perigos, enquanto eles guerreiam. Tola afirmação! Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez! [...]. (versos 256-283).

Nessa ordem de ideias, também convém lembrar as transformações, de um modo geral, ocorridas ao longo dos anos, dentre as quais destacamos as referentes ao mundo feminino, que tem atingido as bases do sistema de relações no mundo civilizado, alicerçado na estrutura patriarcal.

Essa estrutura, cuja pedra angular era a supremacia masculina sobre o feminino, bastante difundida pelos textos literários, em especial, os de autoria masculina, tem sido responsável, na maioria das vezes, pela cristalização de mulheres emblemáticas, modelos de todas as épocas, emparedadas pela submissão, resignação e sofrimento.

Eis, portanto, o nosso desafio: abrir o cofre para flagrar as marcas da presença feminina na literatura, o que jamais seria possível sem levar em consideração a história e a cultura do tempo em que essa escrita se manifesta.

Diante disso, procuraremos vislumbrar, nesses romances, o momento social que lhes serve de panorama, bem como os perfis femininos aí representados e o processo de aprendizado que define a participação dessas mulheres na sociedade e na sua relação com o outro.

Inicialmente, cabe uma breve referência à poesia trovadoresca, cujo lirismo mais tarde influenciou a literatura brasileira. As cantigas de *Amigo* e *de Amor* – que cristalizaram as relações gênero masculino/feminino da mesma forma em que foram consagradas pela civilização cristã: o amor puro ligado ao conjugal e o impuro ao extraconjugal.

Nascia o amor cortês, pela semelhança com a relação de vassalagem existente, na época, entre servos e seu suserano. Um amor idealizado, teoricamente platônico, cujas regras influenciaram as grandes mudanças no comportamento amoroso daquele período. Dentre essas regras, destaca-se: a perfeição ou beleza da mulher amada, as provas a que o amado deve se submeter para conquistá-la; a vassalagem cavaleiresca diante da amada; o esforço interior do homem para domar seus instintos e tornar-se senhor de seus impulsos sexuais. Em suma, um amor ideal que celebrava a mulher enquanto um valor absoluto a ser alcançado pelo homem.

Por outro lado, uma voz feminina cantava um amor proibido. A propósito, Coelho (s/d) lembra que essa duplicidade amorosa estava baseada na ação da Igreja, cujos rastros nos levam ao “culto marial”, que preconizava Maria como modelo de mulher e Eva como imagem negativa, a quem as bruxas e feiticeiras eram sempre ligadas. O ponto nevrálgico, dessa ideologia cristã, está no fato de o ato sexual não ser reconhecido como uma necessidade natural do ser humano, mas ao ato moral do espírito, da vontade, sempre ligado ao pecado. A temática desenvolvida nessa poesia, geralmente, é o lamento de um eu feminino que sofre pela ausência do amigo (nesse contexto, entendido como amado), revelando a principal característica dessa cantiga que é a coita d’amor.

Embora nosso foco principal sejam as obras modernistas, acreditamos termos motivos para reservar um espaço destinado às estéticas romântica e realista, cujos representantes eleitos são, respectivamente, José de Alencar e Machado de Assis. A primeira opção justifica-se pelo fato do próprio Jorge Amado ter afirmado, certa vez, haver uma identidade entre a ficção de ambos, acrescentando que se filiava à “corrente alencariana de nossa literatura”. No segundo caso, encontramos motivação, não somente pelo autor ter marcado o início do Realismo no Brasil, e sim, também, pela originalidade de estilo no tratamento dado às questões de natureza humana.

Na ficção alencariana, constata-se a recorrência de narrativas tematizando a mercantilização das relações humanas, nas quais a presença feminina estava sempre associada ao ambiente urbano. Esse é o caso de *Senhora*, *Lucíola*, *Sonhos D'Ouro* e *Diva*, mas nossa abordagem dirá respeito apenas as duas primeiras.

Marco (1990, p. 82)¹¹ afirma que o percurso dessas personagens conduz o olhar do narrador para espaços da intimidade do lar – alcova, salão, sala de jantar etc. – que se revelam como “[...] forças humanizadoras, [...] mediadoras no processo de conhecimento.”

Em *Lucíola* e *Senhora*, a narrativa trata, respectivamente, da prostituição da mulher e do homem. A primeira personagem segue sua trajetória de humanização, levando:

[...] Paulo a conviver com o conflito de opiniões divergentes, com a contradição romântica entre amor casto e corpo demoníaco; leva-o a conhecer implacáveis mecanismos de integração ou marginalização social da mulher. Na convivência, o provinciano se urbaniza; o jovem sonhador transforma-se em homem experiente e escritor. (MARCO, 1990, p.82).

Aurélia, por sua vez:

[...] Arquiteta e executa seus projetos que temperam desejos veementes de amor e de vingança. Conduzindo a ação, invadindo o mercado e comprando o marido, ela transgride a norma social, tanto quanto Lúcia. E, para enfrentar a corrupção dos sentimentos imposta pelas conveniências sociais ela, também como Lúcia, silencia seus sentimentos e os transfere para os cenários. A alcova, o toucador e o quadro de Seixas, ou o momento da valsa, revelam que Aurélia explora seu poder de sedução como arquiteta perversa. (MARCO, 1990, p.82-83).

Traçado seu plano, Aurélia o executará até levar o marido a provar o sabor da frustração do desejo, humilhação, dor e impotência. Nesse processo, ele conhecerá as

¹¹ In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. vol. 1; 2º. Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, 1987. Grupo de Trabalho: A mulher na literatura.

contradições entre a construção e a destruição, entre o amor e o ódio que permeiam a relação entre homem e mulher.

Marco (1990) também afirma que a capacidade de transgredir as normas e as convenções para atingir seus objetivos e desencadear o processo de humanização dos demais personagens não é uma característica somente das personagens urbanas, mas, também, das personagens Ceci e Iracema.

Em *O Guarani*, logo de início, temos uma analogia entre a Virgem e Ceci, remetendo à figura da mulher inacessível. Diante da faceirice da adolescente e de seus desejos, Peri será escravo submisso “da menina loira e cristã” e dela se tornará protetor, principalmente dos ataques dos índios aimorés. Ao usar o seu poder de sedução Ceci “[...] domestica o selvagem, converte-o ao cristianismo. [...] É nessa convivência entre as duas culturas distintas que se constrói o herói Peri”¹².

Duarte¹³ (1990), num ensaio que pretendia analisar o discurso dos narradores masculinos e brancos diante das oposições estabelecidas entre os personagens, incluiu entre as obras estudadas *Iracema*, de José de Alencar, por considerá-la um exemplo clássico da literatura brasileira que alcançou muito sucesso e conquistou grande público de leitores.

O ponto de partida para sua análise diz respeito à organização da narrativa em torno de um romance entre uma brasileira e um estrangeiro. Nesse contexto, Iracema surge como metáfora da terra tropical, para conquistar o amor de Martim que, por sua vez, representa o espírito do colonizador, que chega para “[...] fazer a América, ou seja, ocupar a terra, transformá-la, fazê-la produzir, enriquecer” (DUARTE, 1990, p. 193).

Duarte (1990) acrescenta que, na estrutura desse romance, Iracema – anagrama de América – assume a posição de elemento de mediação com o novo ambiente e dá um filho a Martim. Assim, o par romântico, antes em oposição não somente de sexo, mas também de cultura, agora constitui uma relação interracial.

Inicialmente, o conflito de sistemas e valores provoca certa repulsa entre os protagonistas, que logo se aproximam “[...] nas águas nem sempre plácidas da sedução e do exercício do poder” (DUARTE, 1990, p. 194).

¹² (MARCO, 1990, p. 84).

¹³ In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. vol. 1; 2º. Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, 1987. Grupo de Trabalho: A mulher na literatura.

Quanto à caracterização da personagem, podemos dizer que esta parece fazer um tributo ao sexo frágil, que põe a nu as premissas etnocêntricas e patriarcais do narrador:

[...] Iracema é a típica heroína romântica, frágil e submissa ao seu amor-paixão, surgindo metaforizada como elementos que a aproximam da fauna e flora brasileira [...] colibris, rolas, andorinhas e outras tantas aves de belo canto e plumagem, mas de fraca resistência física [...] é representada como reles cipó entrelaçado ao tronco do guerreiro branco, flor da mata que só é formosa quando tem rama que a abrigue e tronco onde se enlace ou ainda como relva humilde protegida pela sombra da grande árvore que metaforiza o estrangeiro [...]. [...] mais adiante, a personagem é a “ostra que se agarra ao rochedo masculino durante a tempestade”. (DUARTE, 1990, p. 194-195, grifos do autor).

Observamos, assim, que, com delicadeza poética, o homem branco se funda nas prerrogativas de sua superioridade. Enquanto o homem é caracterizado como uma árvore grande e rija, a mulher é o mero cipó ou rama que dele suga vida. Longe dele, Iracema definha e morre, por sofrer o mal de amor tipicamente romântico. Some-se a isso, o fato do filho do casal ser do sexo masculino, o que para Duarte (1990, p. 195) se explica por ser “[...] dentro da ordem patriarcal para cá trazida nas caravelas portuguesas e inscritas no texto de José de Alencar”.

Esse é um aspecto que, na opinião de Duarte (1990), percorre toda a narrativa:

[...] A selvagem apaixonada trai o sagrado de sua comunidade e se entrega ao homem branco, não sem antes dopá-lo com o licor da jurema para desta forma eximi-lo de ato culposo dentro da moral do livro. O estrangeiro continua honrado e superior, mesmo quando fogem e vão se abrigar na tribo inimiga de Iracema. A nativa se junta a estes para combater os tabajaras que perseguiram Martim, a ponto de quase matar seu irmão. A tudo isto o homem branco se opõe, o caráter sem mácula ressaltado todo o tempo pelo narrador. (DUARTE, 1990, p. 195).

Nesse contexto, as afirmações de Marco (1990) são profícuas:

[...] Iracema é estado puro, a figura plena de sentimento, de sensualidade, de identificação entre vida/desejo e morte/frustração. Ela é: o corpo livre que se entrega ao amor rompendo todos os códigos de sua tribo: deixa o campo e os irmãos tabajaras; trai seu pai, revelando o segredo da Jurema a Martim; abandona Araquém para seguir o estrangeiro. Ela guia Martim, ela o seduz e o salva. Sua seiva é o amor que gera o filho e que se esvai no momento em que vê a frustração nos olhos de Martim. (MARCO, 1990, p. 84).

Vale ressaltar, também, que Alencar aproveita para traçar, no romance, uma oposição entre Iracema e a noiva que Martim deixou na Europa – revelando “exotismo preconceituoso” em relação à selvagem. Enquanto “[...] a índia é morena e ardente e tem o sexo frágil exposto na cor da pele”, a europeia é “[...] a virgem, loira dos castos afetos”¹⁴.

¹⁴

(DUARTE, 1990, p. 195).

Em suma, ao longo de sua trajetória, Iracema sofre um processo de branqueamento, “[...] abre mão de seus valores e anula-se enquanto individualidade e diferença” (DUARTE, 1990, p. 196) torna-se escrava de seu amor e de seu homem, sempre a obedecer as suas ordens. Não bastasse isso, ao final, é punida com uma morte idealizada – que poderia representar o sofrimento das tribos indígenas que foram aculturadas e dizimadas pelo europeu durante o processo de colonização do Brasil.

Ao recriar o mundo primitivo do selvagem em sua relação com outra raça, o discurso alencariano revela-se sexista – no que tange ao tratamento dado ao feminino, aqui representado por Iracema, “[...] única personagem punida por transgredir o código moral da narrativa” (DUARTE, 1990, p. 196) –, visto que reduplica valores e preconceitos dominantes em nossa sociedade.

De acordo com a crítica literária, a primeira fase da ficção machadiana tem se fixado nas análises e reflexões acerca das relações na família burguesa durante o século XIX. Entra em cena: o amor, a família, o casamento por amor *versus* casamento por convenção político-econômica, o amor de filho, amor de mãe, amor de pai, sem esquecer o adultério. Em outras palavras, o autor insiste na “[...] santidade das famílias e na dignidade da pessoa [...] muito orientado pelos mitos do casamento, da pureza do pai, da tradição, da família [...]”¹⁵.

Nessa primeira fase, Machado de Assis adentra os lares, para descortinar o convívio em família, sem, contudo, deixar de resguardar os espaços reservados às relações íntimas, como a alcova. Para Priore (1997, p. 75), esse cuidado em dividir o que pode e o que não pode ser mostrado é revelador da oposição “desejo *versus* possibilidade de manifestação”, que na segunda fase – quando os temas psicológicos serão associados às reflexões sobre a família – será projetada em personagens que vivem o conflito de se entregar aos sentimentos profundos e a necessidade de manter as aparências. Nesse cenário, habitarão tias e solteironas, realizando-se pessoalmente ao proporcionar a felicidade de pessoas protegidas.

Em *Esau e Jacó*, Priore (1997) ressalta a notória santificação da mulher, que se torna mãe por intermédio do sofrimento – um tributo ao sexo forte e frágil – e a ênfase à figura do pai como provedor da família. A figura feminina está ligada a atributos indispensáveis em qualquer mulher: boa esposa e dona de casa.

A partir de 1882, Machado privilegia o ambiente urbano, onde a família se restringe ao marido, esposa e filhos, se distanciando, assim, do estereótipo da família patriarcal. O

¹⁵ Schwarz apud Stein (1984, p. 55).

triângulo amoroso, muito frequente em outras narrativas da época, funcionará como uma força motriz a impulsionar suas histórias. Nelas, o autor abre as cortinas do espaço doméstico para revelar a hipocrisia; os casamentos por interesse; a mulher (de elite) que agora passa a frequentar salões e sair às ruas; os jovens, que levados pela ambição, fazem da profissão liberal um passaporte para adentrar nas casas das melhores famílias; o falso moralismo – em especial das famílias de prestígio –, encoberto pelo manto da hipocrisia.

Como não é nossa intenção fazer uma pesquisa exaustiva das configurações femininas em Machado, privilegiamos *Capitu* como protótipo, recorrendo sempre a outras personagens, quando assim o couber.

Em sua tese, Stein (1984) afirma que, de todas as personagens femininas de Machado de Assis, nenhuma jamais despertou tanta atenção da crítica literária do que *Capitu*, por ser motivo de muitas controvérsias quanto ao fato de ela ter cometido ou não o adultério.

A esse respeito, a autora chama a atenção para o foco da narrativa, que é revelador da ambiguidade da personagem, exclusivamente descrita sob a ótica de Bentinho – narrador personagem. Ratifica essa ideia, o fato de que, na história, a protagonista não tem voz própria; todas as suas falas são proferidas em discurso indireto. Acresce que, nesse discurso carregado de emoções, Bentinho faz seu relato unilateral, “[...] não está interessado nela, mas em si próprio. Através da figura da mulher, ele observa em primeira linha seu próprio comportamento e reações em relação a ela, a medida da influência sobre sua própria vida”.¹⁶

Assim descrita, a personagem é singular na galeria de mulheres machadianas porque nela, há, conforme Stein (1984, p. 105), um “[...] fascínio especial de permanecer um enigma” pela “impossibilidade de delinear-la e concretizá-la”. Com efeito, para o leitor, “[...] todo o esforço para vislumbrar uma silhueta mais aproximada de *Capitu* resulta vão. Dela, só se obtêm fragmentos – e mesmo nestes não se pode confiar, por saber-se que são (ou podem ser) informações suspeitas ou parciais” (STEIN, 1984, p. 107).

Porém, em que pese a personagem ter sido descrita desde o início da narrativa como uma pessoa astuciosa e dissimulada, capaz de enganar o marido e de ocultar com perfeição, essa falta não é comprovada.

Dentre as características da personalidade e caráter de *Capitu*, apontadas por Bentinho, Stein (1984) observa que são contraditórias: primeiramente, é apontada como uma pessoa ativa, empenhada em defender seus interesses, astuciosa, o que pode ser comprovado ao

¹⁶ Kelley apud Stein (1984, p. 105).

observarmos as cenas da infância e adolescência da protagonista; após o casamento, revela-se a esposa meiga, carinhosa e cordata. No entanto, na cena em que é acusada de ter traído Bentinho com Escobar, a personagem se comporta com uma passividade surpreendente.

No que tange a esse comportamento da personagem, Stein (1984, p. 108, grifos da autora) considera a possibilidade de Capitu ser representante do “[...] caso clássico da mulher ativa e empreendedora em solteira que, casada, se acomoda, passa a ser ‘parte’ do marido e a ele se submeter”. Situação emblemática e bastante curiosa que revela essa passividade está no fato de a protagonista sugerir a separação e deixar que o marido decida em que circunstâncias e condições isso deveria ocorrer. Some-se a isso o fato de aceitar o exílio, onde permaneceu com o filho até morrer.

“Dona” Fernanda, em *Quincas Borba*, é desenhada como a própria figura da bondade e da caridade, características que segundo Stein (1984, p.110) parecem evidenciar uma necessidade que a personagem sente de assim se mostrar. Corrobora essa afirmação o fato de ela “[...] sentir prazer em praticar o bem, desde que alguém o visse como boa ação”, como é o caso da cena em que ela, após limpar a biblioteca do marido, ganhou um beijo como agradecimento.

Fato curioso que Stein (1984) destaca na caracterização dessa personagem, é seu nome ser antecedido por “dona” – “Dona” Fernanda – embora ela conte com pouco mais de trinta anos de idade. Em geral, quando se enquadram nessa faixa etária, as mulheres machadianas são tratadas apenas pelo nome, a exceção de “Dona” Fernanda e “Dona” Tonica.

Obviamente que Machado teve uma intenção ao delinear assim a sua personagem: chamar a atenção para o comportamento de “Dona” Fernanda, que é característico de uma pessoa mais velha. Não se interessa por eventos sociais e sua história não nos adianta qualquer aspecto relativo à sua vida sensual ou erótica e aos atributos físicos. Em vista disso, Stein (1984, p.111) acredita que a total dedicação a assuntos beneméritos evidencia a sublimação da libido: insatisfeita com a própria sexualidade, “Dona” Fernanda substitui “[...] com a prática do bem, sem dúvida uma atividade reconhecida pela sociedade, suas energias sexuais”.

Nesse percurso pela ficção machadiana, acreditamos ser oportuno abordarmos, também, as configurações de Flora, em *Esau e Jacó* que, segundo Stein (1984), foi inspirada na figura de *femme fragile*, servindo de porta-voz para Machado expressar sua concepção de vida, segundo a qual o forte vence o mais fraco.

Essa personagem surge, pela primeira vez na história, como uma adolescente que, na voz do narrador pode ser comparada a “[...] um vaso quebradiço [...] a uma flor de uma só manhã”. É uma moça “[...] retraída e modesta [...] habituada a se meter consigo mesma” (STEIN, 1984, p. 113). Aparentemente frágil e doentia no início, aos poucos se revelará progressivamente atormentada pela incapacidade de se decidir entre o amor dos dois filhos gêmeos de Natividade. Com o passar do tempo, a melancolia e a tristeza tomarão conta de seu ser.

A partir dessas constatações, Stein (1984) conclui:

[...] Em Flora, estão- todas as características [...] como próprias da *femme fragile*: ela é descrita como um tipo especial, raro (Aires, o narrador do livro, a define como ‘inexplicável’), sempre abatida – é frequente a referência à cor branca a seu respeito – com um sorriso descorado, pálido; Machado a compara às flores [...] e seu próprio nome – Flora – alude o mundo das plantas e evoca a natureza. Há ainda o paralelo com outras artes: ao morrer sua expressão era menos de defunta que de escultura, ela é descrita como uma figura estética, uma pintura em cores pastel: bonita, pálida, de grandes olhos. Sua morte, como é também muito próprio do tipo *femme fragile* é narrada sem que se forneçam informações que pudessem transmitir sensações menos agradáveis; não se fala em dor, suores e sangue. Flora, por assim dizer, se esvai – num quarto de janelas escancaradas que ‘deixavam entrar o sol e o céu’; tinha acabado como ‘uma dessas tardes rápidas’. (STEIN, 1984, p. 114-115, grifos da autora).

A exacerbada beleza, delicadeza e bondade de Flora a transformaram numa personagem idealizada, cujas nuances a tornaram inapta para a vida real. Ao formar um triângulo amoroso com os gêmeos, por ser frágil, sucumbe diante da impossibilidade de se decidir entre os dois. Por outro lado, eles se revelam fortes e capazes de enfrentar as dificuldades da vida e, por isso, sobrevivem. Prevalece, assim, a máxima de que o forte vence o mais fraco.

Stein (1984) conclui seu estudo, afirmando que as personagens femininas de Machado são representadas de acordo com a realidade que as circundam, situam-se, mais precisamente, no Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX. Nesse contexto, a aspiração maior dessas mulheres é o casamento; todas, em geral, se comportam dentro dos padrões regidos pela moral sexual.

Assim, as personagens machadianas habitam cenários em que não são questionadas as condições femininas e muitos menos têm licença para transgredir abertamente os limites sociais a elas impostos. Não têm autonomia e seguem o destino traçado por um narrador masculino, que na posição de sujeito sempre as definem/desenham como o Outro.

Em que pese essa afirmação, temos Virgília – em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – cujo comportamento desafia as normas de comportamento sexual de sua época: “[...] trata-se de uma senhora de classe alta que comete o adultério, não sofre penalidades sociais por isto e nem mesmo por parte do narrador recebe qualquer tipo de censura. Um fato extraordinário para a época” (STEIN, 1984, p. 131).

Feitas as abordagens sobre algumas figuras femininas das literaturas românticas e realistas, cabe nesse ponto uma referência ao contexto histórico-político que influenciou as bases da literatura modernista.

Com o término da Primeira Guerra Mundial (1918), iniciou-se um processo histórico conturbado, que marcaria o fim da República Velha (1889-1930). Na década de 1920, os principais centros urbanos do país começaram a modificar seu estilo de vida. Inseriram-se aos poucos no consumismo industrial, importado não apenas da Europa, mas também dos Estados Unidos. Novos produtos culturais (atores de cinema e cantores de rádio) canalizavam o gosto da classe média. Permanecíamos com os olhos no exterior, sem deixar de procurar os nossos padrões.

No movimento político-social, ocorreu a fundação do Partido Comunista do Brasil, que ascendeu sobre as organizações anarquistas; nos setores militares, principiavam as insurreições tenentistas (1922-1927), porta voz das classes médias urbanas, de que era proveniente; no meio artístico, realizou-se a Semana de Arte Moderna. Os modernistas de São Paulo, entre eles, Oswald de Andrade, embora apoiados por setores da oligarquia do café, foram os “tenentes” da literatura. Corresponderam na literatura à insatisfação e aos ideais renovadores do tenentismo. O ano de 1922 foi de rupturas.

A crise da República velha intensificou-se com a “quebra” da Bolsa de Nova York (1929). A experimentação vanguardista ligada, sobretudo ao Grupo Pau-Brasil e, depois, ao Antropófago projetou-se na literatura de ênfase social da década de 30, cuja visão crítica mostrava situações típicas do nosso país. A cultura sofreu um processo de democratização, mas foi manipulada pela política ditatorial de Vargas. E o que seria democrático passou a ser fator de massificação: estímulos culturais para deixar a população sem sentido crítico e propensa a aceitar os valores oficiais.

Em oposição à política oficial, passa a existir uma arte de resistência. No Nordeste, após o pioneirismo de José Américo de Almeida, apareceram José Lins do Rego, Graciliano

Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima e outros. No Rio Grande do Sul, destacaram-se Érico Veríssimo e Dionélio Machado.

Com a Semana de Arte Moderna, iniciou-se o Modernismo, em nosso país, que trouxe à Literatura Brasileira o conceito de modernidade artística e teve a reflexão crítica sobre a linguagem como uma de suas características essenciais. A primeira fase do modernismo, mais precisamente nos anos 20, caracteriza-se pela liberação ética; reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais; promoção de uma revisão crítica de nosso passado histórico e de nossas tradições culturais; eliminação definitiva do nosso complexo de colonizados, apegados a valores estrangeiros. Portanto, todas elas estão relacionadas com a visão nacionalista, porém crítica, da realidade brasileira.

Em 1928, antecipando o estilo de romance que mais tarde ficou conhecido como “o romance de 30”, José Américo de Almeida publica *A Bagaceira*, um marco da segunda geração modernista no Brasil, pelo cunho regionalista dado à obra que, para o próprio autor, poderia ser definida como “[...] um livro engajado, uma denúncia, que só tomou a forma de romance para, através da aparência de mentira, tornar a verdade mais persuasiva.” (ALMEIDA, 2004, p.1xii).

Com efeito, a obra segue a linha de denúncias sociais – comum à estética literária daquele período –, tematizando a exploração do trabalhador agrário, a seca, a humilhação do ser humano e a deterioração de seus valores morais. Para isso, afirma M. Cavalcanti Proença, no texto introdutório do livro, o autor delineia personagens e paisagens num traçado que permite:

[...] O mundo exterior chegar aos homens, através dos sentidos, sem metamorfoses intelectuais, sem recurso à imagística abstrata. Simples registro impressivo, para situar o leitor no ambiente e no enredo. Símbolos, ele descobrirá mais tarde, pela insistência de certas cores, pela aproximação e integração de formas. No princípio, apenas vê, escuta, sente. (ALMEIDA, 2004, p. xxix).

No que diz respeito à presença do feminino, aqui representada pela protagonista Soledade, M. Cavalcanti Proença chama-nos a atenção para a caracterização da personagem de acordo com o ponto de vista do narrador, de Lúcio e do próprio autor da obra. Para o narrador, a ênfase está na carga erótica dela, cujo corpo arde em brasas tão calientes quanto os raios solares:

[...] Soledade tinha a alma fundida pelo sol da seca. [...] Por isso, enfarava-se da delicadeza de Lúcio, não se comprazia nos seus jogos de imaginação. [...] o sol, responsável primeiro pelo drama dos sertanejos, presença permanente na paisagem do brejo, é, também, símbolo da personalidade erótica de Soledade, e, por isso

mesmo, símile que aparece em várias comparações e metáforas. (ALMEIDA, 2004, p. xxv).

Por corroborar com a opinião do narrador, Lúcio afirma:

[...] Quando a viu pela primeira vez, Lúcio notou-lhe os olhos ‘acesos e verdes’. Mais tarde, pensando nela, tinha “vertigens na inteligência, como as tonturas de quem olha o sol e, fechando os olhos, vê, em vez de luz, pontos negros”. No banho da cachoeira, a água batia no corpo da moça e formava poças, “onde o olho do sol ficava a espiar, de baixo para cima, essa nudez sensacional. [...] Soledade resume e representa a eugenia do sertão. Por isso, ao aparecer no eito, era “uma pomba branca extraviada num bando de anus pretos” e os trabalhadores malhaviharam-se: “- É branca, chega ser azul!” Soledade, pensaria Lúcio, “era o tipo modelar de uma raça selecionada, sem mescla, na mais sadia consanguinidade”. (ALMEIDA, 2004, p. xxvi, grifos do autor).

Na visão do autor da história, a imagem de mulher fogosa se confirma:

[...] “Mulher voluntariosa, que tinha confiança nos seus dotes físicos e sabia como infiltrar o fluido amor”. Assim é que conquistou o major Quincas, homem rico, poderoso. Passou a viver na cidade, e com tal prestígio até que os presos da cadeia, em serviço de faxina, cantavam a trova, também registrada pelo memorialista de Areia. [...] Soledade é ígnea, e seu calor se propaga aos homens que a cercam. [...] Carlota, que a seca de 45 tangeras do sertão do Pajéu para o brejo, e que parecia ter trazido “o fogaréu da seca debaixo da saia”. Não disse claro, mas o leitor já sabe que Soledade era como Carlota, era como os Cariris Velhos, “uma natureza quaresmal de cactos sobreviventes, eretos como círios acesos em frutos cor de fogo. É longo o capítulo, e dele saímos, apesar de tudo, condoídos de Carlota: como Soledade, ela nascera para atear fogo por onde passasse. Cumpria fadário. [...] os olhos de Soledade lembram o sol da seca: eram olhos “acesos e verdes – quanto mais acesos, mais verdes - de uma luz febril que parecia enfumaçar o círculo das olheiras. Olhos que tinham sido as únicas folhas que o incêndio de sol não queimara; olhos que, mais tarde, incendiariam a bagaceira, queimando tantas vidas: Valentim, Pirunga, Dagoberto” [...]. (ALMEIDA, 2004, p. xxvii, grifos do autor).

Ao narrar a história de Soledade, a obra nos dá conta da saga dos retirantes nordestinos que, assim com Fabiano (*Vidas Secas*), Chico Bento (*O Quinze*) e muitos outros, saíram do contexto escaldante do sertão brasileiro para se fixarem nas páginas de nossa literatura e, assim, registrar o sofrimento de um povo que vivia em busca de um lugar que lhe desse melhores condições de sobrevivência.

Não obstante a denúncia que o romance explora, ao abordar questões sociais que envolviam brejeiros e sertanejos, a submissão e a liberdade, examinadas a partir de uma visão realista de quem tinha profundo conhecimento do ambiente e do homem paraibano, inseridos numa estrutura social cheia de injustiças, José Américo de Almeida deixa muito claro um dos pontos altos de sua ficção: a capacidade de “[...] justapor, em vários capítulos, pequenas cenas

descontínuas, cinematográficas, tanto no sentido comum de cinema, como no de imagem em movimento” (ALMEIDA, 2004, p. xxiii).

Entre um *flash* e outro, que põe em destaque a vida no sertão paraibano, surge a figura feminina sob a ótica de José Américo de Almeida, tão resplandecente quanto o sol do nordeste, revelando-se tão perigosa para os homens quanto “[...] Eva no paraíso, colhendo a maçã cabocla; sem precisão de serpente, porque ela própria o é, tentando Lúcio para uma intimidade maior, chamando-o ‘brejeiro’, quando ele recusa” (ALMEIDA, 2004, p. lii, grifos do autor) ou, ainda, como Pandora e sua caixa “[...] de onde se escaparam todas as desgraças do mundo”, que se assemelha ao “[...] modesto no baú de Soledade: aberto, e revelado o seu conteúdo, a desgraça entrou na casa de Valentim, nela fez morada para sempre” (ALMEIDA, 2004, p. lv).

Na fase compreendida entre os anos 30 e 50, ocorre uma lenta constatação da impossibilidade de coexistência harmônica das duas faces antagônicas da mulher moderna: a liberada (pelo estudo, profissão ou amor) e a prisioneira “rainha do lar” (ainda valorizada pela sociedade). Antagonismo que resulta no inevitável desencontro amoroso e na frustração da mulher.

Em 1930, Jorge Amado estreia com *O país do carnaval* e põe em xeque o antigo ideal de mulher (pura, submissa etc.). A partir daí, o romance brasileiro é invadido por uma galeria de mulheres “decaídas” (fêmeas fortes ou fracas, mas sempre dependentes do macho), que, mediante os romances traduzidos, são exportadas para o mundo todo como imagens da mulher brasileira, tornada símbolo da sexualidade instintiva, livre, natural.

Cabe, nesse contexto, uma referência a Rachel de Queiroz, primeira figura feminina a incluir em seus textos a denúncia à injustiça social que fundamentava a sociedade na época. Em 1930, publica o romance *O Quinze*, no qual, a par da tragédia que se abate sobre as vítimas da seca, é questionado o novo lugar que a mulher começava a ocupar na sociedade: o de uma profissional que transpõe o limite do lar, onde o sistema patriarcal a aprisionava.

Ao estudar as figurações femininas em Guimarães Rosa, Oliveira¹⁷ (2002, p. 292) percebe marcas de ambiguidade tão fortes que as aproximam do mito. Para esse crítico, a obra *Grande Sertão: veredas* é emblemática da presença do erotismo que – ora explícito ora

¹⁷ In: **Ambiguidade e erotismo da figura feminina na obra de Guimarães Rosa**; In: DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa; DUARTE, Constância Lima (Orgs.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários: UFMG, 2002. vol. II.

implícito ou ambíguo – servirá como elemento impulsionador para a construção das mulheres roseanas e, “[...] na maioria das vezes, se mostrará como uma transgressão, que rompe o equilíbrio e o *continuum* da ordem social e pessoal em que vivem os personagens, devendo ser subjugada ou submetida a padrões aceitáveis”.

Segundo Bataille¹⁸, o erotismo inerente à fusão entre corpos é também aquele que promove a “[...] dissolução do individual, descontínuo, e a obtenção da continuidade”. Com base nesse pressuposto, Oliveira (2002, p. 292) afirma que “[...] Se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também o é que a morte está necessariamente envolvida na busca dele”. Em vista disso, quando alguém que ama sente-se impedido de possuir o ser amado, para não perdê-lo, na maioria das vezes, prefere matá-lo ou morrer.

Com efeito, Diadorim, travestida de homem, que vive com Riobaldo um romance mal resolvido, impossível pelas leis rígidas do sertão, colocará o companheiro numa situação ambígua, uma vez que este enfrenta o dilema de desejar e possuir a amada, ao mesmo tempo em que tem plena consciência de que não pode consumir essa relação. Em consequência disso, nasce no jagunço um sentimento de rejeição, morte e perda. O excerto a seguir exemplifica um momento de tensão desse personagem:

[...] Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como eu que estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações! [...]. (ROSA, 1970, p. 394).

Esse mesmo erotismo também envolve a morte como algo que garante a continuidade do ser, o que está na base do erotismo sagrado. A partir desse pressuposto, novamente tomando por base Bataille, o crítico chega à conclusão de que:

[...] A existência do ritual, que garante a continuidade da comunidade repousa sobre a proibição do erotismo, da morte e da violência fora da instância do próprio ritual. Na medida em que ocorre a transgressão dessa proibição, ocorre também um efeito: a consciência do pecado e a angústia que isso provoca. Fora das margens estreitas do ritual, o erotismo, a morte e a violência se generalizam e transformam-se, num jargão psicanalítico, em pulsões de morte, podendo atingir os transgressores ou quem está à volta deles. (BATAILLE apud OLIVEIRA, 2002, p. 293).

No desfecho da narrativa, a morte de Diadorim – que aponta para “[...] a recorrente imagem da amada virgem morta como representação da impossibilidade de realizar o desejo,

¹⁸ Citado por Oliveira (2002, p. 292).

um tema muito comum na poesia simbolista¹⁹ – é reveladora do seu sexo e surge como uma solução para impedir a transgressão. Ironicamente, o seu sacrifício, que ocorre dentro do ritual de uma guerra – cujas regras são previamente estabelecidas – impedirá uma transgressão fora de seu ritual. Em vista disso, podemos afirmar que o erotismo, cuja interdição é mais forte, é reprimido, enquanto a violência e a morte são permitidas. Ao final, Riobaldo angustia-se ao constatar que, sendo Diadorim uma mulher, aquela transgressão ou ritualização, que procurou evitar, poderia se concretizar pelo casamento.

Nesse mesmo romance, Oliveira (2002) também analisa Otacília e as duas prostitutas do Alecrim – Maria da Luz e Hortência – partícipes de um ritual em que o erotismo é sancionado. A primeira, ao se casar com Riobaldo afasta-se de qualquer conflito, violência ou morte para se colocar ao lado do sagrado, uma vez que sua sexualidade é ritualizada pelas vias do casamento; as duas últimas, por viverem fora dos padrões aceitáveis, vivem à margem dessa sociedade justamente por se relacionarem livremente com vários homens, transgredindo de todas as formas as interdições que o convívio social impõe às mulheres.

Na opinião de Nascimento²⁰ (2002), as figurações do feminino em *Grande Sertão: veredas* apresentam-se associadas ao demoníaco e à Santa, ao tema da morte e do silêncio, da donzela guerreira e também de figuras mitológicas como Vênus, Afrodite, Palas Atenas e Medusa.

Por sua sexualidade e sedução enigmáticas, essas mulheres são vistas como agente do demônio, fato que remete à Idade Média, quando as mulheres eram representadas como bruxas e feiticeiras devido ao poder de atração e fascinação que exerciam sobre os homens.

Para explicar a ambiguidade em torno das personagens femininas de Guimarães Rosa, Nascimento (2002) toma como exemplo, primeiramente, o nome Diadorim, cujo prefixo “dia” liga-se à ideia de claridade, de luz. Além disso, o crítico também lembra que a personagem é referida pela imagem da “neblina“, por ter o corpo encoberto, às escondidas, o que a aproxima da ideia de oculto, de trevas, de escuridão. Ratificando a ideia de associação com o demo, refere às palavras de Riobaldo quando se admira da coragem de Diadorim: “[...] Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?” (ROSA, 1970, p. 92).

¹⁹ Conforme Sant’Anna (1993 apud NASCIMENTO, 2002), a trajetória de Diadorim revela a passagem da imagem do erotismo e do amor, velado e impossível, num ser enigmático e sedutor, para a morte como confirmação da impossibilidade de união entre Riobaldo e a protagonista.

²⁰ In: **O feminino e suas representações em Grande Sertão**: veredas; In: DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa; DUARTE, Constância Lima (Orgs.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários: UFMG, 2002. vol. II.

Logo, no que tange às relações afetivas, fica clara a representação do feminino tanto no plano do sagrado quanto do profano: Diadorim, pelo que vimos, condensa esses dois lados; Otacília, por sua vez, representa a Virgem Santa “[...] era como se para mim ela (Otacília) estivesse no camarim do Santíssimo” (ROSA, 1970, p. 271); Nhorinhá, como prostituta, é a vertente profana e sensual (“Nhorinhá puta e bela”) (ROSA, 1970, p. 271), além de carregar em seu nome a dupla face do masculino e do feminino: “Nhor” e “Nhá”, a aproximando da protagonista do romance, pela fusão dos contrários.

Na obra, a associação feminino-silêncio está bem demarcada pelo clima de segredo recorrente na narrativa, que pode ser explicada pela coincidência entre a morte e a descoberta de que Diadorim é uma mulher, e confirmado na passagem: “[...] Diadorim: ele era o em silêncios” (ROSA, 1970, p. 409). Some-se a isso, a presença da personagem Maria Mutema, que remete a “Muta – ninfa do silêncio e de perigosos encantamentos”.²¹

Há no romance, conforme já foi dito, uma relação com a mitologia grega. A imagem de medusa – que atrai pelos olhos esverdeados e personifica, segundo a simbologia cristã, a morte e a encarnação do diabo²² – é lembrada no momento em que Riobaldo depara-se com o corpo nu de Diadorim e sente o horror da morte misturado ao fascínio da beleza da amada. Como Medusa, Diadorim se tornou objeto e causa de angústia e horror. Oportuno é lembrar que Nascimento (2002, p. 301) vê um duplo reflexo da deusa Afrodite em Diadorim: “[...] a Pandemia, inspiradoras dos amores carnais e a Urânia, a deusa que não tem mãe e que é inspiradora do amor etéreo, imaterial, desligado da beleza do corpo”.

Diadorim – que abdicou de sua feminilidade e seguiu o pai na jagunçagem e mais tarde com ele fez pacto de vingar sua morte – também pode ser associada à representação da donzela-guerreira, que vai à guerra vestida de homem, substituindo um pai que não tem filho homem – tema muito comum na literatura.

Uma representação metafórica da “[...] mulher-esfinge como inatingível, impenetrável, pois é de pedra, dotada de asas, sedutora e temível”²³ pode ser percebida em Diadorim. Acresce ainda que sua imagem liga-se à imagem do pássaro galante: o manuelzinho da crôa. Além disso, a personagem também pode ser associada ao amor e à morte; e, por isso, se aproximando das sereias, que cantam, encantam e seduzem pela beleza física e da voz. A

²¹ Passos apud Nascimento (2002, p. 300).

²² (NASCIMENTO, 2002, p. 300).

²³ Id; Ibid, p. 301.

mulher como esfinge, que seduz, e como estátua de pedra imóvel e distante, articula-se com a questão do desejo e a sua impossibilidade.

Em suma, Diadorim comunga duas vertentes da imagem da mulher-estátua: “[...] na mitologia pagã, assume a figura de Vênus e Afrodite, símbolos da beleza e do amor; no âmbito cristão, liga-se à imagem da Virgem Maria, através da qual representam-se o desejo e sua interdição.” (SANT’ANNA, 1993)²⁴. Acrescente-se a isso, a associação da personagem ao demo – quando ligada ao amor e ao erotismo – e a Deus, quando aproximada da imagem da santa.

Ao longo da narrativa, na sua relação com Riobaldo, a personagem vai revelando sua dupla face que corporifica as oposições: “[...] bem/mal; Deus/Demo; amor/morte; bom/mau; camarada/objeto do desejo, paz/guerra; homem/mulher” (NASCIMENTO, 2002, p. 303).

Em *Masculino e Feminino: papéis em jogo em São Bernardo*, Vianna²⁵ (1990) aborda a questão do gênero presente na obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Segundo a estudiosa, trata-se de um romance masculino por excelência, uma vez que o autor é homem, assim como o é também o narrador-personagem. Importa destacar, nesse momento, que é o narrador quem nos dá conhecimento sobre a história de Madalena. Para o leitor, ela é apresentada como uma pessoa boa demais. Sua trajetória revela que ela não suportava ter conquistado o lugar que sempre desejou, somente após seu casamento com o senhor de S. Bernardo – Paulo Honório.

No que tange à estrutura narrativa, observa-se que há predomínio da presença de personagens masculinos e as poucas mulheres presentes permanecem em isolamento e quase não falam. Some-se a isso o fato dos sobrenomes das mulheres, a exceção das pertencentes à família Mendonça, não aparecerem. Os homens, por sua vez, são assinalados pelo nome genealógico, além de figurarem personagens com maior destaque do que as mulheres.

No que diz respeito ao espaço que ocupam, os homens circulam livremente tanto na esfera pública quanto na privada. Quando ocupam os mesmos espaços, homens vão para um lado e as mulheres para o outro. Enquanto eles falam de negócios e política, elas comentam sobre romances e cinema.

²⁴ Citado por Nascimento (2002, p. 302).

²⁵ In: **A mulher na literatura**. GOTLIB, Nádia Batella (Org.). Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. (Apresentado no 4º Encontro Nacional da ANPOLL, São Paulo, 1989. Grupo de Trabalho: A mulher na Literatura.

Paulo Honório, protagonista da história, durante a primeira parte do romance se mantém num eixo essencialmente masculino, sempre seguro e dono de si. É o agente-motor de todas as ações realizadas, concentrado no seu projeto econômico de conquistar a propriedade. No entanto, ao conhecer a professora Madalena, o personagem se desestabiliza no incessante desejo de possuí-la.

Depois do casamento, Madalena se revela uma mulher de pensamentos avançados para o seu tempo. Ela que recebeu o nome de uma santa, não suportava a ideia de esposa passiva e desejava participar dos negócios e da administração da fazenda, ameaçando, assim, a autoridade do esposo. O amor, força-motriz da relação eu-outro, será abalado pelo choque de opiniões acerca da posição até então assumidas por marido e esposa. O conflito será constante, na medida em que ambos não se reconhecem na posição de alteridade e temem assumir a condição de assujeitamento, o que acaba por afastá-los cada vez mais. Ao final, Madalena comete suicídio.

“Essa impossibilidade de reconhecer o feminino como alteridade legítima, dado que não o reconhece como igual, torna-se a fonte dos conflitos intransponíveis entre o homem e a mulher”²⁶. Isso ocorre porque, historicamente, o pré-conceito em relação à mulher a tem colocado sempre no lugar da falta, assumindo a posição de sujeitada.

Para concluir, Vianna (1990) afirma que a rejeição que o homem tem em relação à posição de agente ocupada pela mulher, transgredindo as regras de comportamento social, se explica pelo medo que ele sente em ocupar uma posição feminizada.

Importa ressaltar que a partir do momento em que o feminino surge como ameaça à hegemonia do homem – arraigada na ordem patriarcal disseminada pela história da cultura brasileira – a luta contra esse papel que desestabiliza a ordem masculina e patriarcal penaliza sempre a mulher, a maior parte das vezes com a morte, a exemplo do que ocorre em *São Bernardo*, mas abre simultaneamente a questão da condição subjetiva.

Ao analisar a construção das personagens em *Vidas Secas* – de Graciliano Ramos – Sant’Anna (1990, p.137-138, grifos do autor) observa que Sinhá Vitória, que tem um capítulo inteiro dedicado a ela, é construída numa relação de similaridade com o papagaio que a família mantém em casa: ambos “se assemelham por terem ‘uma ponta de língua’ a mais que Fabiano e Baleia, que apenas rosnam e grunhem” e, a partir da imagem da personagem,

²⁶ (VIANA, 1990, p. 89).

calçada nos sapatos de verniz, Fabiano “[...] condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula”.

Essa comparação homem/animal é muito recorrente ao longo da narrativa e pode ser comprovada “[...] pelo uso dos verbos, adjetivos e até pelo artifício que o autor usa de conferir ações, pensamentos e características do homem ao animal e vice versa. Com efeito, Fabiano e seus familiares são caracterizados pela “[...] incapacidade de [...] se articularem como sujeitos”, que os reduzia “[...] a meros objetos horizontalizando-os com a própria natureza” (SANT’ANNA, 1990, p. 152).

A partir desse momento, a figura da personagem progressivamente se funde à do papagaio, num processo de zoomorfização, que vai depreciando sua imagem e se ampliando a ponto de ser comparada, também, a uma galinha pedrês. Não bastasse isso, a própria Sinha Vitória acabou por assimilar sua comparação com um animal: “[...] olhou os pés novamente. Pobre louro [...]”²⁷.

Aspecto interessante a observar em *Vidas Secas*, é o fato de Sinha Vitória e o papagaio serem identificados, também, pela posição que ocupam na casa: ambos são os elementos estáticos da narrativa, permanecem sempre presos ao ambiente doméstico.

Ao estabelecer um sistema binário de oposição, em que Fabiano está para Baleia, assim como Sinha Vitória está para o papagaio, Sant’Anna (1990, p. 138) ressalta as aspirações do marido e sua esposa, que em momentos de “delírio”, conseguem se transportar para outro plano onde poderiam ascender socialmente: para ele, isso somente é possível pela aquisição da linguagem: “[...] lembrou-se de seu Tomás da bolandeira [...] Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo”; ela, por sua vez, acalentava o sonho de possuir uma cama de lastro de couro igual à de seu Tomás da bolandeira.

Érico Veríssimo, contemporâneo de Jorge Amado na escola modernista, se tornou notável no cenário literário ao publicar a trilogia *O Tempo e o Vento* que, segundo críticos, como Alfredo Bosi, Olívio Montenegro e Massaud Moisés, merece destaque pela engenhosidade em “pintar” largos painéis de sua terra natal e da sua gente sem resvalar para o

²⁷ (SANT’ANNA, 1990, p. 137).

cunho regionalista. É, portanto, uma obra com qualidades ímpares que faz jus à popularidade junto aos leitores e aos elogios da crítica.²⁸

Quanto à estrutura, essa trilogia subdivide-se em: *O Continente*, no qual o espaço e personagens são marcados pela passagem do tempo e do vento. O segundo volume, intitulado *O Retrato*, se situa temporalmente durante o início do século XX e tem como cenário fictício Santa Fé. Por último, *O Arquipélago*, cujas ações se desenvolvem no Rio de Janeiro e são narradas por Silvia - narradora/personagem.

Nessa obra, importa-nos o primeiro volume, pelo tratamento dado às personagens femininas, uma vez que o ponto de partida da narrativa é a chegada de uma mulher grávida à colônia dos jesuítas e índios das Missões, cujo filho, anos depois, se envolverá com Ana Terra – a única filha mulher de Maneco Terra e D. Henriqueta. Como protótipo das mulheres gaúchas – representadas no romance –, selecionamos Ana Terra, por ser a figura central da narrativa, muito embora outras personagens, como Bibiana e Maria Valéria, também mereçam destaque pela personalidade forte e formas de reação diante dos infortúnios em suas vidas.

Ana Terra “[...] de olhos e cabelos pretos, rosto muito claro, lábios cheios e vermelhos” (VERÍSSIMO, 1962, p. 98), vivia da agricultura, com os pais e os três irmãos, num rancho muito primitivo e pobre.

Embora inserida num ambiente primitivo, “à margem da civilização” – os grandes acontecimentos por lá chegavam pelo telégrafo e jornais, e pouca influência tinha na vida daqueles habitantes – a personagem possui características inerentes a qualquer mulher de sua idade. Aos 25 anos, ilhada em seu rancho, vivia a solidão da espera de um dia poder se casar, embora não tivesse sequer o direito a se embelezar, diante de um espelho, para chamar a atenção de futuros pretendentes, pois, sendo a última palavra sempre a do pai – a quem todos da família deveriam se submeter – que, se valendo dessa prerrogativa, impunha a sua opinião de que “espelho é coisa do diabo”, Ana Terra era proibida de ver a própria imagem (VERÍSSIMO, 1962, p. 98).

Quase sem possibilidades de realizar o sonho de um casamento, Ana Terra transgrediu as regras, respondendo aos apelos de seu corpo e se entregando a um índio. Apesar disso, a personagem não deixou de reagir conforme as imposições sociais que culturalmente sempre regeram a vida das mulheres: “[...] Pensava nas cadelas e tinha nojo de si

²⁸ Ver BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. S. Paulo: Cultrix, 1970; MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963; MOISÈS, Massaud. **Criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

mesma”(VERÍSSIMO, 1962, p. 112), censurando as próprias atitudes. Constatada a sua gravidez, viu o pai de seu filho ser assassinado pelos irmãos, que seguiam as ordens do pai.

No transcorrer da narrativa, a protagonista vai se revelando uma pessoa de coração seco, fechada em sua solidão, sem qualquer diálogo com os pais. Nasce, assim, uma espécie de revolta íntima e constante em Ana Terra que, até na hora da morte da mãe, a quem tinha muita estima, reage com certa frieza, sentindo-se aliviada, pois, a genitora finalmente “tinha deixado de ser escrava” (VERÍSSIMO, 1962, p. 130). Aspecto importante a ressaltar é a presença da morte como libertação do julgo paterno/masculino, bem como a possibilidade de (re) nascer para uma nova vida a ser iniciada em Santa Fé.

Ana Terra também se revela uma mulher guerreira, corajosa, de muita garra e obstinação, pela forma como reagiu depois do massacre no seu rancho que levou os homens da família ao óbito. Primeiro, por defender e esconder o filho, a cunhada e a sobrinha; segundo por não se deixar abater, após os vários estupros aos quais fora submetida; e, em terceiro, porque assumiu as rédeas da família, fato muito raro na época, e se mudou para Santa Fé, onde construiu seu próprio rancho e se tornou a parteira do povoado.

A protagonista também assume características da mulher que espera – perfil já anunciado em sua juventude, quando aguardava pelo seu príncipe encantado. Ao ter seu filho convocado – por duas vezes – para lutar nas guerras platinas, viveu momentos muito difíceis e angustiantes que qualquer mãe em seu lugar viveria, principalmente pela incerteza do retorno do filho. Cabe ressaltar que essa espera das mulheres constitui um dos aspectos centrais do romance, uma vez que se passa num período histórico de muitos conflitos, que geravam a solidão de esposas e mães de soldados que se ausentavam de casa para os confrontos militares.

A obra é contada em terceira pessoa. Por isso, é por intermédio do narrador que conhecemos a personagem-título – em torno da qual giram as ações do romance. No que diz respeito à criação das suas personagens femininas, cremos poder afirmar que Érico Veríssimo não as constrói como forma de reação ao machismo dos homens. Pelo contrário, a reação delas reforça ainda mais o lado feminino das mulheres por ele criadas. Com efeito, surge Ana Terra desfilando pelos fios da narrativa e enfrentando sofrimento, vida e morte sem rompantes masculinos. Antes, ela representa a permanência e a perpetuação do nome da família.

Segundo Coelho (s/d), o século XX é um período de grandes transformações e, dentre as mais significativas, está a crise pela qual passa a mulher, que também é refletida na

literatura. Nesse cenário, o filósofo Julián Marías²⁹, analisando o fato, afirma que o cerne da questão está no fato dessa crise se identificar com a crise histórica, gerada pela desorientação de homens e mulheres diante de uma avalanche de interrogações impostas pelos novos tempos pós-teológicos, sem que se encontrem respostas seguras e indiscutíveis para cada uma delas.

Decorridos vários séculos e, embora o século XXI registre novas ideias acerca do poder e da resistência perpetuados pela literatura, que tão fortemente favoreceram a passividade feminina e a marginalização das mulheres, mães, filhas, cidadãs, líderes religiosas e esposas, calando de todas as formas as suas vozes e sua liberdade de expressão, é interessante ressaltar que um balanço é revelador de que pouco ou quase nada mudou em relação à imagem da mulher e a sua representação nos textos literários produzidos por homens e mulheres.

De fato, durante todas as épocas, das mais variadas maneiras, embora o mundo feminino tenha sido apoio e espaço concretizador das ideias, crenças, conquistas ou inovações do mundo masculino, a mulher permaneceu sob as águas turvas do ambiente restrito ao lar. No contexto literário, a tendência tem sido a reprodução desse feminino na sua condição de emparedamento, inferioridade e subserviência ao homem. Razão pela qual, é muito comum nos depararmos com personagens femininas, cujas imagens são distorcidas desde a época de Adão, que se cristalizaram em nossa sociedade.

Inúmeros exemplos nos ocorrem com facilidade, como o da Penélope – já referida – da Odisseia, que tece e destece à espera do irrequieto Ulisses. Da mesma forma, muito recorrentes são os temas ligados ao erótico, ao poder de sedução, à beleza física, à traição, a Eva, à santificação da mulher, às donzelas guerreiras e muitos outros.

Nesse contexto, vale ressaltar que, no panorama histórico das mulheres, sobretudo a partir dos idos de 60, significativas alterações deram impulso aos ideários feministas e, conseqüentemente, ao processo de (re) significação da literatura sobre o feminino, motivo pelo qual, a ficção busca desmistificar as ideologias de gênero herdadas da cultura patriarcal, que rotulam e silenciam a mulher.

Assim, sob novas roupagens, essas figuras foram transportadas, pelo viés da literatura, ao longo do tempo e em todas as culturas, para falar de seus problemas, anseios, proibições e

²⁹

Apud Coelho (s/d).

silêncios obrigatórios, como a implorar por escreverem e inscreverem a própria história, sem as marcas distorcidas que geralmente as tem representado.

Um rápido olhar na literatura produzida por mulheres, a partir da segunda metade do século XIX, nos coloca nesse percurso, onde focamos a representação feminina na ficção, diante de grandes expoentes do cenário literário brasileiro, a quem cabe uma referência, apesar de correremos o risco de pecar pela omissão involuntária de algum nome, cujo registro se justifica pela importante contribuição dada à literatura sobre o feminino: Raquel de Queiroz, Cecília Meirelles, Adélia Prado, Lya Luft, Cora Coralina, Maria Firmina dos Reis³⁰, Júlia Lopes de Almeida, Ana Maria Machado, Carolina Nabuco e tantos outros que aqui não caberiam pelo fato de integrarem uma lista demasiada extensa e por não ser nosso foco nesta pesquisa.

Graças a esse novo espaço que se abriu, descortinando mudanças que tiveram como elemento-chave a própria mulher, que surge redescoberta, reequacionada e em sintonia com as novas forças imperantes, a literatura de autoria feminina se destaca por ser um exercício que coloca a mulher como elemento fundamental para a (re) construção de sua história, (re) escrita por uma literatura que se faz nova a cada dia, camada por camada, tendo como essência as **mil faces secretas** das palavras.

Nesse processo de (re) construção/ (re) produção do ser feminino, insere-se também a ficção elaborada por autores masculinos, como é o caso de Jorge Amado, sobre a qual nos debruçaremos a partir daqui, em busca da chave que revele a configuração de que se reveste a mulher no imaginário do autor.

4 TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: a afirmação da dignidade na resistência à opressão

“É preciso saber viver a vida ardentemente, com amor. E quando digo isso, quero dizer amor por essa terra que é nossa, por esse chão tão sofrido e tão belo e por esse povo tão extraordinário, esse povo mestiço. [...] Todos horrores, toda miséria, toda essa infinita pobreza, a opressão... tudo isso terá fim... [...] Eu descrevo a realidade... não posso virar de costas e falsificá-la. [...] E digo aos jovens que devem confiar, que devem ter confiança nesse povo e apoiar esse povo, vivendo de uma forma ardente a vida. Eu vivi sempre desse modo”.

(Jorge Amado)

³⁰

Autora do romance *Úrsula* (1859), considerado o primeiro de autoria feminina.

4.1 UMA HISTÓRIA DE CORDEL EM PROSA

É sabido que, graças à Literatura, podemos voltar ao passado e conhecer a forma de vida de antigas civilizações, suas tradições e culturas. O que não podemos esquecer, porém, é que esses registros são produtos da visão de um determinado autor que interpreta a realidade do mundo que o circunda, colocando-a em confronto com as suas ideologias e, a partir de então, oferece-nos os resultados de suas reflexões e críticas.

Com *Tereza Batista Cansada de Guerra* certamente não deve ter sido diferente, tendo em vista que esta é resultante de um esforço individual e decorrente de um conjunto de condicionantes, inerentes ao espaço em que foi gerada e publicada. Ler e compreender essa obra, portanto, demanda o desnovelar de uma cadeia de signos. Do contrário, incorreríamos no erro de destituí-la de suas significações dentro de um contexto que envolve o autor, que lhe dá a forma; e o leitor, que lhe reveste de significação.

Escrita e publicada em 1972, *Tereza Batista Cansada de Guerra* veio à tona em um período em que a ditadura militar, no Brasil (1964-1985), garantiu, de forma violenta, o poder nas mãos dos militares, instaurando um regime político, cujas principais marcas foram a repressão aos direitos políticos, econômicos e sociais da população, que sequer tinha o direito de se manifestar contrária ao governo militar. Toda e qualquer forma de organização sindical ou similar, que visava reivindicar o reajuste salarial, era imediatamente reprimida. Estabeleceu-se, assim, um governo aliado aos mais ricos e poderosos.

Especificamente no governo do general Emílio Garrastazu Médici, entre 1969 e 1974 – quando o país crescia a passos largos e vivia-se a euforia do “milagre econômico” – o período ficou conhecido como os “anos de chumbo”, por causa da repressão à luta armada e da censura que atingiu as diversas formas de expressões artística e jornalística, que se estenderam para a vida de professores, políticos, escritores e artistas em geral, principais alvos de investigações, prisões, torturas e exílios. Delegacias e presídios, com o aval do Estado, abrigavam em seus porões espaços reservados a torturas e assassinatos.

Vale destacar que o milagre econômico impulsionou o processo de modernização em nosso país, que acabou por influenciar as relações sociais, sobretudo, no seio familiar. Assim, o espaço ocupado pelas mulheres transcendeu os batentes de suas casas, projetando-as para o mercado de trabalho, onde conquistaram o direito ao exercício da cidadania.

Grupos femininos, de negros, homossexuais, músicos, escritores, o movimento hippie e sua proposta de modos alternativos e libertários de vida em sociedade se organizaram para reagir contra a opressão da ditadura militar. O grupo feminino, sobretudo, buscava a igualdade de direitos entre homem e mulher e fazia oposição à repressão machista, além de refutar a ideia de que diferenciar o feminino do masculino é uma questão biológica e não puramente social.

Criada nesse contexto, a obra foi dividida em cinco capítulos³¹ e introduzida com uma epígrafe que, por si só, é indicativa do destino já traçado para a protagonista: “[...] peste, fome e guerra, morte e amor, a vida de Tereza Batista é uma história de cordel³²”. Com efeito, um texto de apresentação antecede o primeiro capítulo e anuncia a importante missão delegada ao narrador: “[...] trazer notícias de Tereza Batista e tirar a limpo uns tantos acontecidos³³”.

Assim, o narrador assemelha-se a um andarilho, a percorrer o sertão nordestino, em busca de informações sobre Tereza Batista, nascida em Cajazeiras do Norte, bem na divisa entre os Estados da Bahia e Sergipe.

No plano ficcional, de acordo com o disposto no primeiro capítulo, a obra de Jorge Amado se caracterizou, também, por narrativas que refletem a realidade da Bahia e do Brasil, projetando nos seus personagens – em geral pessoas de classes sociais menos favorecidas – a fala coloquial do dia a dia, com todas as suas particularidades e em diferentes situações comunicativas. A esse estilo próprio de escrita, Duarte (1996, p. 30) chamou de “[...] sintaxe marcada por certa melodia típica da fala baiana e nordestina”.

Para corroborar com essa afirmativa, trazemos o que Candido (2004, p. 32) disse, ao falar sobre a ficção amadiana. Ele a caracterizou como “uma proposta de ir ao povo”, ou seja, uma opção de narrar sobre o povo e para o povo, que se identifica com seus personagens, num estilo arraigado na linguagem e no imaginário popular.

Por outro lado, ao tratar sobre a criação literária, especificamente, sobre a personagem do romance, Candido (2004) afirma:

[...] os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só

³¹ Assim intitulados: *A estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju ou o Dente de ouro de Teresa Batista* ou *Teresa Batista e o castigo do usurário*; *A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne seca*; *ABC da peleja entre Tereza Batista e Bexiga Negra*; *A noite em que Tereza Batista dormiu com a morte*; *A festa do casamento de Tereza Batista* ou *A greve do Balaio Fechado na Bahia* ou *Tereza Batista descarrega a morte no mar*.

³² (AMADO, 1979, p. 10).

³³ Id; Ibid, p. 11.

existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos [...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. (CANDIDO, 2004, p. 54)

Esses pressupostos são congruentes com o fazer literário amadiano, na medida em que observamos se tratar de uma literatura popular, que chegou ao povo da maneira mais simples e direta possível, conquistando milhares de leitores e tornando Jorge Amado o escritor brasileiro mais vendido no exterior, até que aparecesse seu conterrâneo Paulo Coelho.

Sobre essa forma de chegar ao povo, convém lembrar que “[...] a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”³⁴. Assim, identificamos, na obra objeto desse estudo, um estilo de narrar em que as marcas da linguagem popular falada, comumente utilizadas na literatura de cordel³⁵, constituem recursos linguísticos recorrentes na história de Tereza Batista, conforme ilustra o excerto a seguir:

[...] Amigo permita lhe dizer, o amigo é um fode-mansinho, azucrinando os ouvidos da gente, sem pausa e sem reserva: um gole de cachaça, cachaça, um ror de perguntas. Não lhe parece que cada um tem direito a viver sua vida em paz, sem ninguém nela se envolver?

[...] Antes de terminar, porém, repito e acreditem se quiser: quem deu jeito à bexiga negra solta nas ruas de Buquim foram as putas de Muricapeba com Tereza à frente. Com os dentes limados e o dente de ouro Tereza Batista mastigou a bexiga e a cuspiu no mato; a bexiga saiu voando para o trem, em desabalada fuga para o rio São Francisco, uma de suas moradas preferidas, enquanto vinha o povo de regresso às ermas casas. Numa lapa escondida, a bexiga aguarda nova vez. Ah, se não tomarem tento um dia há de voltar para acabar com o resto e ai do povo! Onde encontrar para o comando da peleja outra Tereza da Bexiga Negra? (AMADO, 1979, p. 185-224)

No palco dessa história – a exemplo do que ocorre na literatura de cordel, gênero intermediário entre oralidade e escrita, em que estão presentes a “[...] função social educativa, de ensinamento, aconselhamento, e não apenas entretenimento ou fruição individual”³⁶ – abre-se um espaço para reflexões e discussões, dentre outros assuntos, sobre a miscigenação da raça brasileira, políticos corruptos; repressão aos pobres e à liberdade de expressão.

Para Evaristo (2003, p. 125, grifos do autor), a literatura de cordel é uma modalidade de escrita que chega ao povo por duas vias, pois “[...] num primeiro momento, o poeta ‘canta’

³⁴ Benjamin apud Evaristo (2003, p. 119).

³⁵ Que, por não ser o foco de nosso estudo, não abordaremos exaustivamente.

³⁶ (BRANDÃO, 2003, p.120).

seus versos para um público específico para, num outro momento, atingir seu objetivo maior: vender seus folhetos impressos, onde figuram propriamente seus poemas”.

Congruentes com esse aspecto são a estrutura da obra em análise e a opinião de Candido (2004), quando afirma que a proposta de Jorge Amado é chegar até o povo. Todos os capítulos são introduzidos por um texto em letra cursiva, num tom coloquial, conferido, principalmente, pela linguagem descontraída e pelo diálogo que se estabelece entre o “narrador principal” e seus interlocutores, a exemplo do que podemos observar no primeiro capítulo, que resume, em breves palavras, a saga de Tereza Batista:

[...] Tereza carregou fardo penoso, poucos machos aguentariam com o peso; ela aguentou e foi em frente, ninguém a viu se queixando, pedindo piedade; se houve, quem – rara vez – a ajudasse, assim agiu por dever de amizade, jamais por frouxidão da moça atrevida; onde estivesse afugentava a tristeza. Da desgraça fez pouco caso, meu irmão, para Tereza só a alegria tinha valor. Quer saber se Tereza era de ferro, de aço blindado o coração? Pela cor formosa da pele, era de cobre, não de ferro; o coração de manteiga, melhor dizendo de mel; o doutor dono da usina – e quem melhor a conheceu? – dois nomes lhe oferecera, por nenhum outro a solicitando; Tereza Mel de Engenho e Tereza Favo de Mel. Foi toda a herança que lhe deixou. Na vida de Tereza a desgraça floresceu cedo, seu mano, e eu queria saber quantos valentes resistiram ao que ela passou e sobreviveu em casa do capitão. (AMADO, 1979, p. 14).

Nesse sentido, a obra em análise parece confirmar esses pressupostos, na medida em que Jorge Amado elabora o terceiro capítulo - intitulado o *ABC³⁷ da peleja entre Tereza Batista e a bexiga negra* -, dentro dos moldes da poesia popular de cordel para contar a saga da personagem.

Lideradas por Tereza, as meretrizes ascenderam à condição de heroínas ao vencer a batalha, emergindo do sub-mundo em que habitam, nas piores condições possíveis, para enfrentar mais um, entre tantos, infortúnios da vida:

[...] Nas moléstias do mundo se acostumam ao pus, no desprezo dos virtuosos, dos amargos e dos bem-postos aprendem quão pouco vale a vida e o muito que ela vale; têm a pele curtida e um travo na boca, ainda assim não são áridas e secas, indiferentes ao sofrimento alheio – são valentes de desmedida coragem, mulheres da vida, o nome diz tudo. (AMADO, 1979, p. 187).

A política - um assunto muito tratado pela Literatura de Cordel - também não poderia faltar nessa obra amadiana. Com efeito, anunciando a chegada da bexiga negra em Buquim, o narrador enumera outras pestes que acometem as populações:

³⁷ Composição poética, ordinariamente de 25 ou 26 sextilhas, que celebra feitos heroicos (mas, às vezes, também satíricos) e na quais cantadores procuram iniciar cada estrofe por uma letra do alfabeto na sua ordem tradicional. (GOMES; NEVES, 1990, p. 67). Na obra em análise, Jorge Amado monta o terceiro capítulo imitando tal composição em prosa.

[...] a bexiga negra desembarcou em Buquim de um trem cargueiro da Leste Brasileira, vindo das margens do rio São Francisco, entre suas múltiplas moradas uma das preferidas: naquelas barrancas as pestes celebram tratos e acordos, reunidas em conferências e congressos – o tifo acompanhado da fúnebre família das febres tifoides e dos paratifos, a malária, a lepra milenária e cada vez mais jovem, a doença de Chagas, a febre amarela, a desintéria especialista em matar crianças, a velha bubônica ainda na brecha, a tísica, febres diversas e o analfabetismo, pai e patriarca. Ali, nas margens do São Francisco, em sertão de cinco Estados, as epidemias possuem aliados poderosos e naturais: os donos da terra, os coroneis, os delegados de polícia, os comandantes dos destacamentos da força pública, os chefetes, os mandatários, os politiqueros, enfim o soberano governo. (AMADO, 1979, p. 188).

Num tempo de ditadura militar, sem liberdade de expressão, o narrador transforma a peleja de Tereza contra a bexiga negra numa metáfora para denunciar o embate da pobreza, que conta com poucos aliados, contra mal governantes que tratam com descaso a saúde pública e não têm o menor interesse em acabar com o analfabetismo, para não tornar essas pessoas mais sábias e conscientes de seus direitos de enfrentá-los, reivindicando melhores condições de vida para o exercício da cidadania:

[...] Contam-se nos dedos os aliados do povo: Bom Jesus da Lapa, alguns beatos e uma parte do clero, uns poucos médicos e enfermeiros, professorinhas mal pagas, tropa minúscula contra o numeroso exercito dos interessados na vigência da peste. Se não fossem a bexiga, o tifo, a malária, o analfabetismo, a lepra, a doença de Chagas, a xistossomose, outras tantas meritórias pragas soltas no campo, como manter e ampliar os limites das fazendas do tamanho dos países, como cultivar o medo, impor o respeito e explorar o povo devidamente? Sem a desintéria, o crupe, o tétano, a fome propriamente dita, já se imaginou o mundo de crianças a crescer, a virar adultos, alugados, trabalhadores, meeiros, imensos batalhões de cangaceiros a tomar as terras e a dividi-las? Pestes necessárias e beneméritas, sem elas seria impossível a indústria das secas, tão rendosa; sem elas como manter a sociedade constituída e conter o povo, de todas as pragas a pior? Imagine, meu velho, essa gente com saúde e sabendo ler, que perigo medonho? (AMADO, 1979, p. 189).

Nas páginas subsequentes, em que o discurso indireto livre ocupa grande parte da narrativa, o narrador principal e seus “co-narradores” contarão em detalhes a vida da garota órfã antes dos nove anos, que vai viver com Felipa - uma tia desnaturada, sem nenhum escrúpulo, que a vende para o Capitão Justo. Começa, a partir daí, a saga de Tereza Batista: escravidão, servidão; violência; morte; prisão; prostituição; guerra; desilusão; amor; mar: um “caminho sem fim” (AMADO, 1979, p. 38).

Segundo Evaristo (2003), a literatura de cordel tematiza histórias de pelejas, aventura, amor e acontecimentos contemporâneos. Nessas narrativas, recorrentemente, encontramos

heróis consagrados, após vencerem obstáculos e sofrimentos, e recompensados com um final feliz, para isso, contando sempre com a ajuda de alguma figura sobre-humana.

Na história de Tereza Batista, essa presença é registrada por um narrador assustado, a questionar de onde teria surgido aquele velho “imponente, terno de linho branco, chapéu chile e bengala³⁸”, a esconder Tereza de Peixe Cação. O fato é que a ajuda sempre vinha na hora certa, para tirar a personagem de alguma situação conflituosa e, depois, sumia misteriosamente.

A estrutura cíclica, comum em folhetos e romances de cordel, também pode ser observada em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, a saber: **uma situação inicial de equilíbrio** (período em que a heroína vivia livre, com a Tia Felipa); **a degradação da situação** (quando a personagem perde a liberdade); **a constatação do desequilíbrio** (embora encontrando o príncipe encantado com quem sempre sonhou, Tereza é impedida de viver esse amor); **a tentativa de resgate do equilíbrio da situação inicial** (quando a “guerra” contra a bexiga negra, em Buquim, simboliza a luta da protagonista pelo direito de lutar pelo que quer e acredita); e **a volta do equilíbrio inicial** (após o reencontro com Janu, Tereza reconquista o direito de amar, livremente, o mestre saveiro), fechando, portanto, o ciclo.

A expressão **cordel** guarda em seu significado aquilo que vem de corda, cordão, cordial, que toca a alma e o coração e está ligada à poesia popular. Originária de Provença (França), durante a Idade Média³⁹, essa literatura percorreu toda a Europa e países latinoamericanos até chegar ao Brasil, na “bagagem” dos nossos colonizadores.

A exemplo do que ocorreu com a nossa língua portuguesa – que se distanciou do português de Portugal –, esse gênero de produção da cultura popular também sofreu influências, resultantes das misturas entre os povos que formaram a sociedade brasileira. Nasceu, assim, uma poesia com nova roupagem, cheia de ritmo e criatividade que, mais tarde, investiria também no aspecto visual, ao incluir xilogravuras para ilustrar as capas dos folhetos a serem expostos em cordões ou distribuídos entre a população.

Baseando-nos nesses pressupostos, observamos que *Tereza Batista Cansada de Guerra* traz em sua estrutura mais aspectos que encontram eco na literatura de cordel. Primeiramente, destacamos que a primeira página do livro contém uma ilustração⁴⁰ no centro,

³⁸ (AMADO, 1979, p. 362).

³⁹ Época em que floresceu a poesia cavaleiresca como, por exemplo, *Os Doze Pares de França* e *Os cavaleiros da Távola Redonda* e os poeta trovadores, a saber: Dom Diniz, Dom Duarte, Martim Soares e Paio Soares de Taiverós.

⁴⁰ Vide ANEXO A.

não havendo nenhum texto verbal; e no início de cada capítulo e em certas passagens da narrativa⁴¹, registramos outras imagens.

As páginas introdutórias do romance são antecedidas por uma foto de Jorge Amado e, a seguir, temos a apresentação da protagonista⁴² e de sua história, que ocorre de duas formas: uma ilustração de Tereza Batista, rodeada por flores e, na página seguinte, como a anunciar a musicalidade que emana da narrativa, há uma modinha cujo título é *Modinha de Dorival Caymmi para Tereza Batista*, composta de um quarteto e um terceto, a seguir transcrita:

Me chamo siá Tereza
Perfumada de alecrim
Ponha açúcar na boca
Se quiser falar de mim

Flor no cabelo
Flor no xibiu
Mar e rio.

(AMADO, 1979, p. 9).

Essa musicalidade ganha corpo na narrativa, traduzindo com poesia o poder de sedução de Tereza: “[...] quem cavalga Tereza e por ela se deixa cavalgar, quem a faz transportar as portas da alegria e lhe ensina a cor da madrugada, noutra não pode pensar”⁴³. Ratificando o caráter popular da obra e remetendo à sonoridade das poesias trovadorescas, que se encontram nos alicerces de nossa literatura de cordel, surgem trovas populares entremeadas à história de Tereza Batista:

Bará ô bêbê
Tiriri lonan

Exu Tiriri
Bará ô bêbê
Tiriri lonan.⁴⁴
Quem quiser escolher noivo
Escolhe pelo chapéu
Se usar chapéu de banda
Não queira que é tabaréu.⁴⁵

Assim, “[...] azucrinando os ouvidos [...] sem pausa e sem reserva [...] um ror de perguntas”⁴⁶, o narrador tece a narrativa com base em relatos orais que confirmam, mediante a

41 Vide ANEXO B.

42 Vide ANEXO C.

43 (AMADO, 1979, p. 179).

44 Id; Ibid, p. 367.

45 Id; Ibid, p. 383.

46 Id; Ibid, p. 185.

história de Tereza Batista, que “[...] só mesmo o povo pobre possui raça e peito para arcar com tanta desgraça e seguir vivendo”⁴⁷. É por isso que “[...] a danada da menina assim sozinha atravessou o pior mau pedaço, o mais ruim dos ruins, e saiu sã e salva do outro lado, um riso na boca”⁴⁸.

4.2 A PERSONAGEM EM CINCO FASES

A saga de Tereza Batista⁴⁹ é contada em *flashback* e, em sua trajetória, ocorrem muitos fatos que contribuirão para a (trans) formação da personagem e ao mesmo tempo determinantes para constituírem as cinco fases distintas que, de acordo com minha interpretação, no entrelaçar das malhas da narrativa, se desdobrarão ao longo dos cinco capítulos.

A **primeira fase** inicia quando uma rotina, característica da faixa etária e do contexto em que a personagem estava inserida, como brincadeiras, banhos no rio, escola, trabalho no roçado, alegria e liberdade, foi interrompida pela sua venda ao capitão Justiniano Duarte da Rosa. Reduzida ao status de mercadoria, Tereza iniciou uma trajetória de muitos obstáculos, marcada pela escravidão, agressões - física, verbal e moral – dor e prisão. A ela restava apenas se entregar, resignada, à própria sorte, transformando-se numa pessoa triste, porém forte e resistente, capaz de “assinar a própria carta de alforria”, quando, nos braços de Daniel se fez mulher e, depois, traçou novo rumo para sua vida, ao usar uma faca de cortar carne seca, para matar seu algoz, tendo por isso recebido o apelido de **Tereza Medo Acabou**.

A **segunda fase** começa depois que Tereza matou o capitão, foi presa, espancada na cadeia e, em seguida, libertada por Emiliano Guedes, que também gastou algumas notas de quinhentos para adquirir a posse da “mercadoria”. Em Estância, como amásia do doutor, experimentou momentos inéditos na cama e no trato do dia a dia.

⁴⁷ Id; Ibid, p. 13.

⁴⁸ Id; Ibid,p. 14.

⁴⁹ É interessante lembrar que o nome da personagem carrega em si um paradoxo: representa, ao mesmo tempo, a vida e a morte. Do grego, *Tereza* significa [ceifeira], aquela que abate, tira a vida, mata; Batista, vocábulo que também tem origem no grego, é [aquele que batiza], que dá o primeiro sacramento dos cristãos; um rito de iniciação ou purificação; que dá uma nova vida, segundo o cristianismo (HOUAISS, 2004, p. 93).

Passou por novas transformações, pois o amásio era “[...] refinado mestre, nas mãos dele, sábias e pacientes, [...] floresceu em mulher incomparável⁵⁰”; ela cresceu, tornou-se uma mulher elegante e de beleza exuberante, capaz de conviver no meio de pessoas “finas” e agradáveis. Enfim, transformou-se numa pessoa que, apesar do papel que representava na vida do doutor, conquistou o respeito dele e da maioria dos moradores da cidade.

No entanto, a protagonista também experimentou a dor da morte e da perda, ao abortar um filho, pressionada por Emiliano que não admitia filhos fora do casamento e não queria dividi-la com mais ninguém. Ao final dessa fase, **Tereza Favo de Mel** passou a ser respeitada como ser humano e mulher.

A **terceira fase** compreende o período em que a protagonista consegue a sua maior conquista: conhece seu grande e verdadeiro amor – Januário Gereba, enquanto exerce a profissão de dançarina no **Cabaré Paris Alegre**, em Aracaju, onde é a **Moça de Cobre** e também a **Imperatriz do Samba**. No entanto, esse amor somente se tornará possível quando o mestre saveiro ficar viúvo, pois tem uma esposa tuberculosa que está prestes a morrer. Ao final dessa etapa, Tereza decide acompanhar o doutor Oto Espinheira, numa viagem a Buquim, com quem viverá curta, indefinida e inconsequente relação, enquanto amarga a dor da ausência e da espera por Janu.

A **quarta fase** constitui um período que chamaríamos de intermediário – entre o encontro e o reencontro com Januário Gereba – que, coincidentemente, é congruente com uma pausa que o narrador faz na narrativa, para contar o *ABC da Peleja entre Tereza Batista e a Bexiga Negra*, todo grafado em letras cursivas, cujo desfecho é a consagração da heroína que, após liderar as meretrizes na luta contra a bexiga negra, conquistou o título de **Tereza da Bexiga Negra**.

A **quinta e última fase** é marcada por momentos bastante difíceis em que, no trajeto de retorno à Bahia, à procura de Janu, a protagonista, enfrentou a fome e “vendeu” o próprio corpo, nos piores lugares e condições possíveis. Na Bahia, por ter liderado a greve do “Balaio Fechado” – tendo por isso recebido o apelido de **Tereza do Balaio Fechado** – participado de passeatas e arruaças, foi presa, apanhou e, depois de solta, foi perseguida por Peixe Cação, um policial corrupto. De repente, um desencontro. Ela fica sabendo que Gereba havia morrido num naufrágio, ao mesmo tempo em que ele toma conhecimento de que sua amada teria sido vítima fatal da varíola. Desfeito o equívoco, ambos se reencontram, ela desiste do casamento

⁵⁰

(AMADO, 1979, p. 228).

com Almério das Neves, e eles deixam a Bahia para, enfim, viverem plenamente o amor que os unia.

O amor de Gereba faz bem à personagem e, no lugar da **Tereza Batista Cansada de Guerra**, surge uma mulher renovada e pronta para passar por um ritual de preparação para a glória, que a desvincularia das amarras do passado e a livraria das mortes que marcaram a sua trajetória: ali, no fundo do mar, enterrou o capitão, o doutor e o filho.

Note-se que essas cinco fases⁵¹ foram decisivas na vida de Tereza, por favorecerem, à custa de muito sofrimento e dor, transformações que influenciaram em seu comportamento, revelando-a como uma pessoa cada vez mais forte e mais corajosa, que jamais recua diante de momentos difíceis.

Em última análise, a estrutura cíclica da narrativa, ao nos mostrar que a alegria e liberdade, caracterizadoras da primeira fase⁵² da vida da personagem e interrompidas por um longo percurso de lutas e dificuldades, finalmente foram reconquistadas na última etapa, quando Tereza Batista, “[...] que queria ser dona de sua vontade”⁵³, se tornou digna de viver a plenitude de seu amor por Januário Gereba, pondo a nu um aspecto fundamental na última fase, qual seja o resgate da dignidade da protagonista enquanto ser humano e, sobretudo, mulher, livre e capaz de decidir o seu próprio destino.

4.3 UMA PERSONAGEM (TRAS) VESTIDA DE “MORENIDADE”

Adotamos de Simone de Beauvoir⁵⁴ a teoria de que o ser masculino ou ser feminino é fato determinado não só pelo corpo biológico, mas pelo conjunto das fantasias subjacentes aos comportamentos biológicos e sociais, por isso, nossa atenção se voltará, nesse momento, para a construção da personagem e suas interfaces em *Tereza Batista Cansada de Guerra*.

Nesse percurso, a escolha dessa obra incita um olhar mais detalhado por narrar a vida de uma prostituta que não aceita seu destino e decide lutar para “escrever” a própria história. No entanto, mesmo figurando uma personagem, cuja “profissão” permite uma vida livre, representa ainda o feminino em condição submissa. Irradiador de todo um contexto, esse ser

⁵¹ Nas quais a morte aparece como elemento recorrente.

⁵² Caracterizada pela recorrência de violências de toda a ordem.

⁵³ (AMADO, 1979, p. 24).

⁵⁴ BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo, Circuito do Livro, 1988. II vol.

feminino, nesse livro, poderá provocar a reformulação de antigas opiniões que darão o lugar de destaque que Jorge Amado merece.

Tereza Batista Cansada de Guerra é uma obra singular na galeria das protagonistas amadianas, na medida em que constitui uma maneira de narrar que não é nova, mas se renova pela sua precisão por meio do recurso do ponto de vista da onisciência. Vários “narradores” retratam ou tentam retratar a protagonista, visto que aparece tão diversa quanto são diversos os olhos que a veem. Todos, em estilo peculiar, espelhando uma filosofia particular, tentando entender uma única mulher.

Alguns deles são identificados, outros não. Da mesma forma, há aqueles que atuam como personagens da história, assim como existem seres anônimos, assumindo a narração de episódios sobre a vida da protagonista. Assim é que surgem as figuras de um dono de barraca no Mercado Modelo; do enfermeiro Maximiano Silva; de Miguel Santana (que seria o padrinho de casamento de Tereza com Almério das Neves); de uma mãe de santo; de um motorista de táxi; de políticos; de personagens com patentes de capitão, coronel, dentre outros, e até mesmo dona Eulália Amado, a mãe de Jorge Amado – que narra o final do romance.

O primeiro a falar de Tereza (a guerreira) é o narrador principal, que assume a posição de observador, à medida que, em suas andanças, recolhe e registra informações sobre ela. A ele cabe o papel de apresentar todos os personagens, bem como suas relações com a protagonista.

E o que vemos é um narrador seduzido pelo brilho da valentia e alegria da protagonista. É ele que ocupa o maior espaço no livro. A nenhum outro personagem é dada tanta oportunidade de expressão. Portanto, a ele recorreremos, sempre que necessário, para pontuarmos a construção dessa heroína.

Antes, porém, é oportuno lembrarmos Candido (2004) que, analisando o processo de inventar a personagem e a maneira de manipular a realidade para construir a ficção, chega à conclusão de que o escritor traça:

[...] desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou em busca de lógica. (CANDIDO, 2004, p. 59).

Por isso, só há um tipo eficaz de personagem:

[...] a *inventada*, mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. [...] o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. [...] Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência. (CANDIDO, 2004, p. 69, grifos do autor).

A partir desses pressupostos e considerando que a escolha da composição física e comportamental do ser fictício, por si só, são indicativos de seu perfil, urge destacarmos o tipo físico de Tereza Batista. Para tanto, faz-se necessária uma referência aos padrões de beleza adotados no período. Graças à mídia televisiva e cinematográfica, afirma Priore (1997, p. 277), durante o século XIX e inícios do XX, foram bastante divulgados os padrões de beleza europeia que giravam em torno das louraças, logo substituídos pelos modelos “barbies” — cujas “[...] mulheres eram brancas, louras, de grandes seios, lábios de Pato Donald e certo ideal de androginia absoluta”.

A elite do Brasil sofreu bastante influência desses modelos, desconsiderando, assim, a formação mestiça da sociedade brasileira, segundo a qual somos o produto da mistura entre índios, negros e brancos. Contrapondo-se à classe dominante, as camadas populares seguiam padrões de beleza ditados, segundo o que Freyre (1998, p. 378) definiu como “morenidade”, ou seja, do hibridismo étnico brasileiro resultaram as ancas, cabelos crespos e a maneira ondulante de andar.

Num “[...] território habitado por uma nação de caboclos e pardos, cafuzos, gente de pouca pabulagem e muito agir [...]”⁵⁵, surge Tereza Batista, correspondendo a esse tipo físico, cujas características da “morenidade” freyreana ratificam a proposta literária de Jorge Amado em apreender as imagens do seu universo regional a lhe servir de bússola o tempo todo. Com efeito, o narrador principal destaca os atributos físicos da personagem⁵⁶:

[...] cor formosa da pele era de cobre. A Moça de Cobre. [...] mulher completa, na força da idade e da beleza. [...] Bonita de cara, bem feita de corpo; ainda mais o será ao crescer em mulher no busto e nas ancas. [...] Cor assentada em cobre, os cabelos

⁵⁵ (AMADO, 1979, p. 13).

⁵⁶ Excerto composto de vários recortes retirados da obra, exaltando as características físicas da personagem que, assim como Dona Flor, Tieta e Gabriela, representa o estereótipo da mulher baiana/brasileira: bonita e sensual.

negros batendo nas costas, as pernas altas, uma pintura, igual a certas estampas de santas. [...] Tereza é uma estampa de santa. Às vésperas dos quinze anos, pequenos seios rijos, ancas redondas, aquela cor assentada de cobre, pele doirada. Pele de pêssego. [...] Marcos lemos, guarda-livros da usina de açúcar, de tendências nacionalistas, preferiu rimá-la com o mel da cana e a polpa do sapoti. [...] Emiliano pesava valores, ancas e coxas, a bunda apertada no vestido da outra. Uma coisa! Ainda em formação. [...] Tereza, vestida de saiote e bata, torso de baiana, sandálias, colares, pulseiras, beleza muçurumim ou cigana, cabo-verde ou trigueira, mulata nacional de dengue e requebro [...] a Fulgurante Imperatriz do Samba ou o Samba em Pessoa ou ainda a Maravilha do Samba Brasileiro, por fim a Sambista Número Um do Brasil. (AMADO, 1979).

Régua e compasso expressivos, aos poucos, delineiam o perfil físico de Tereza Batista da Anunciação como uma legítima mulata nacional. Por outro lado, vale ressaltar, também, a importância das relações sociais em que a personagem se integrava, da época e espaço físico em que viveu, enquanto fatores determinantes para a definição de seu comportamento e caráter.

A história, contada em *flashback*, inicia, no tempo presente, com a expectativa da estreia da protagonista como dançarina no cabaré Paris Alegre, em Aracaju. No entanto, uma noite que prometia momentos inesquecíveis é interrompida:

[...] De repente, eis que a bofetada estala tão forte a ponto de cobrir o ruído do jazz. Estanca o passo Tereza, a tempo exato de assistir à mão espalmada do grandalhão pela segunda vez na cara da rapariga e escutar-lhe a voz nasal a repisar palavras tão repetidamente ouvidas em tempos distantes: "aprenda a me respeitar, cadela!"; a mão do homem na face da mulher. No mesmo instante desprende-se Tereza dos braços do poeta Saraiva e marcha para o casal: - Homem que bate em mulher não é homem, é frouxo [...] e em frouxo eu não bato, cuspo na cara. [...] Se é homem venha bater em mim. [...] Tereza conseguiu agarrar os cabelos ralos do pau de sebo, arrancando um punhado. Ele tenta alcançá-la, com a mão de soqueira a quebrar-lhe outro dente, mas ela, ágil e arisca, aos pulos, quase em passo de dança, se esquiva, chuta-lhe as canelas, continua a cuspir-lhe a cara, esperando ocasião propícia para atingi-lo por baixo, com o pé. (AMADO, 1979, p. 18-19, grifos do autor).

De início, é intrigante o comportamento da personagem, que somente será entendido à medida que sua história for desvelada. Importa, nesse momento, registrar que sua fama foi longe e ultrapassou os limites geográficos da Zona da Mata, graças à sua valentia. Tereza Batista jamais permaneceu inerte diante de qualquer situação em que alguém — principalmente uma mulher — estivesse em apuros. Ela sempre se mostrou pronta a defender os fracos e oprimidos.

Assim, logo de início, Tereza nos é apresentada como uma guerreira - uma “Eneida importada da Bahia”⁵⁷, que ficou famosa:

[...] pelo ânimo que tinha para enfrentar até mal-assombrado [...] Enfrentou e combateu. [...] nem pediu perdão, e se clamou por socorro, na hora fatal ninguém lhe acudiu, sozinha se achou, não houve jamais menina tão sozinha, abandonada de Deus e do povo da terra. Foi assim que fechou o corpo: Tereza Corpo Fechado, fechado para bala, punhal e veneno de cobra. (AMADO, 1979, p. 98).

No entanto, a personagem também revela traços da delicadeza de uma flor. É musa inspiradora de poetas como Câmara Cascudo, que em seus versos a comparou com uma flor, “que é rima de dor... e amor” (AMADO, 1979, p. 98).

Tereza é também uma “flor do agreste”⁵⁸, que agrega num só apelido signos cujos significados se contrapõem, uma vez que remetem à delicadeza e à agressividade. Nas horas mais difíceis, é “[...] uma estátua de pedra na ponte das velhas tábuas roídas pelo tempo”. Sofre, mas não chora, pois seus olhos são “[...] secos, dois carvões apagados”. É, também, “[...] divindade de olhos flamejante”⁵⁹. Essa fortaleza de que se reveste a personagem assume maiores proporções na medida em que a ela é atribuída uma força hercúlea – incomum às mulheres, que naturalmente são fisicamente menos fortes em relação aos homens – que a tornou capaz de tocar o corpo do pobre Zacarias, repleto de bolhas da varíola e, “[...] como um embrulho, o enfiou no saco e o pôs ao ombro, carregando-o para o lazareto”⁶⁰.

De uma beleza exuberante, tal qual Vênus, que a aproxima de Iracema, de José de Alencar, Tereza, que também não exala perfumes de plantas tropicais, como Gabriela, tem a cor de sapoti e a pele de pêssego. Ao longo da narrativa, é definida como uma mulher que “[...] nasceu para rir e alegre viver”⁶¹, para amar e no amor ser escrita. Corpo de mulher, simplicidade de menina, encarna a moça bondosa, humilde e despojada de ambições, que recusa ofertas milionárias de vários pretendentes porque só deseja encontrar um amor para com ele ser feliz. Nem mesmo tem a pretensão de se tornar uma senhora, conforme o desejo do doutor Emiliano Guedes.

Ora angelical, passivamente submissa e incorporando a mulher que espera, como Penélope, ora mulher guerreira, treinada em brigas, decidida e sabendo o que quer, vai à luta pelos seus ideais, a personagem assume configurações que tanto a aproximam do sagrado

⁵⁷ (AMADO, 1979, p. 193).

⁵⁸ (AMADO, 1979, p. 140).

⁵⁹ Id; Ibid, p. 386.

⁶⁰ Id; Ibid, p. 219.

⁶¹ Id; Ibid, p. 14.

quanto do profano. Quando incendiada pela volúpia amorosa, é capaz de tomar a iniciativa e seduzir o parceiro ao delírio. No entanto, constantemente é associada a uma santa, pela singeleza da beleza e pela natureza sublime no trato das pessoas.

As diversas faces da personagem, em sua maioria, caracterizam-se pelos múltiplos apelidos a ela atribuídos, talvez decorrentes dos diversos ângulos narrativos que se resumem na seguinte afirmação: “[...] Tereza Batista se parece com o povo e com mais ninguém. Com o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão⁶²”. É possível, portanto, uma leitura da protagonista como uma representação do povo brasileiro – que se fez forte e resistente na luta pela sobrevivência. Um produto da realidade étnica.

4.4 NAS MALHAS DOS SIGNOS: o amor como inspiração para a superação

A Literatura, além de nos possibilitar o prazer da leitura, também cumpre o papel de retratar a realidade que nos circunda, dando voz às pessoas que vivem à margem da sociedade hipócrita, sob as lentes de olhares críticos.

No capítulo dois, deste estudo, vimos que, histórica e culturalmente, às mulheres coube como legado uma trajetória marcada pelo estigma da submissão ao sexo oposto, além do preconceito de gênero. No imaginário masculino, por exemplo, há a acepção de que as prostitutas são servas capazes de desejos sexuais incontrolláveis a impulsionar as mais diversas fantasias nos homens. Mais que isso, essas mulheres emanam sensualidade e transcendem a imagem da mulher sempre disposta a dar prazer, que carregam em si sensações eróticas e poder de sedução.

Em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, temos uma personagem principal desenhada segundo o contexto em que foi criada. Assim, a época e o espaço influenciaram no traçado de sua personalidade, enquanto uma prostituta do Agreste, mulher-dama e artista de cabaré; mulher sedutora e carregada de erotismo.

Tereza não optou por viver em companhia do capitão nem do doutor, mas também não teve outra escolha a não ser seguir o caminho da prostituição, depois que foi estuprada pelo tirano. Numa sociedade alicerçada nos preceitos da Igreja Católica e do patriarcalismo, o casamento seria o destino dado a todas as mulheres “de bem”. Não se enquadrando nesse perfil, a personagem passou a carregar, na sola dos pés, as marcas do ferro de engomar; nas

⁶² (AMADO, 1979, p. 415)

costas, os caminhos percorridos pelo chicote de couro cru; na vida, as marcas do sofrimento e do preconceito. Nessa linha de raciocínio, essas marcas representariam uma metáfora da trajetória das mulheres, nesse caso, específico das prostitutas, que sempre evidenciaram distinções de tratamento entre o masculino e o feminino.

Cumprindo seu destino, depois de se livrar do capitão, Tereza Batista segue tentando fugir dos fantasmas de seu passado: o sadismo do tirano e o mau-caratismo de Daniel. Na condição em que se encontrava, encontraria refúgio na “casa” da cafetina Gabi, onde passaria a viver da venda do próprio corpo.

Na trajetória de Tereza Batista, o erotismo comum às narrativas amadianas não poderia faltar. Cenas em que expressões que, *a priori*, soam como pornográficas vão se construindo numa atmosfera erótica, em que a técnica do velamento deixa subentendida as imagens dos interditos sociais, tidas como pecado.

Cena emblemática desse aspecto é a do primeiro contato da personagem com Daniel:

[...] Ele a prendeu nos braços, encostando a face cálida na fria face de Tereza; o hálito do moço era perfume, perfume de tontear. Nos cabelos, na pele, nas mãos, na boca semi-aberta [...]. A boca de Dan, os lábios, a língua, longa, suave carícia, a boca de Tereza foi se entregando. De repente, dentro de seu peito alguma coisa explodiu e os olhos, presos aos olhos celestes do anjo, umedeceram-se. [...] Dan a beijou nos olhos, na boca, a mão direita escorregando das costas para as ancas, a mão esquerda enfiada nos cabelos de Tereza. Quatro dias se haviam passado do primeiro beijo recebido do moço, mas Tereza ainda o tinha inteiro nos lábios por ocasião do segundo. A voz quente a lhe acender uma fogueira no peito. (AMADO, 1979, p. 152-153).

Nas preliminares da primeira relação sexual entre os dois, o apelo visual, aliado ao vocabulário, confere um toque de leveza às cenas seguintes, que apesar de longas, merecem transcrição:

[...] Aquela noite, longa de cem anos de duração, começou ali, no quintal, sob a chuva. Tereza em seus braços, Daniel beija-lhe o rosto nos olhos, nas faces, na frente, na boca. [...] O vestido de chita colado ao corpo, achegada ao peito de Daniel – mão arisca toca-lhe o seio, lábios de chuva percorrendo-lhe o rosto – , Tereza é tomada por sentimentos e sensações para ela desconhecidos: moleza a descer pelas pernas, nasce-lhe um frio no ventre, um calor que queima as faces, súbita tristeza, vontade de chorar, vontade de rir, alegria igual só teve ao tocar a boneca na roça – solta a boneca, peste – ânsia, e bem estar, tudo de vez e misturado, ah! como é bom! [...] Dan a tomou e suspendeu nos braços e mantendo Tereza deitada contra o peito, sob a chuva a carregou do portão do quintal até a entrada da sala [...] os noivos de cinema assim transportam as noivas nas noites de núpcias. [...] sob o traço florado da calçola apenas a rosa plantada no vale de cobre, não quis Daniel desvendá-la por ora. Depois tomará da rosa escondida, no tempo justo. [...] Pondo-se de joelhos, beija a cicatriz no ventre de Tereza. Ai meu amor! [...] Noite tão curta, longa de cem anos. (AMADO, 1979, p. 162).

Quando se entrega a um homem por amor, Tereza o faz totalmente deixando-se levar pelo prazer do momento. É com Daniel que Tereza se transforma em mulher. Essa transformação se dá em cenas permeadas por um erotismo que – no plano ficcional – permite à personagem tornar-se “outra vez donzela”, cada vez que se entrega por amor.

Assim, Daniel, acostumado a se relacionar com velhotas e ‘madamas’, um gigolô de raparigas, toma Tereza – que não é esposa nem mãe de filhos, sequer amásia ou xodó e, por isso, indecifrável mistério:

[...] No beijo se deitam, as pernas se cruzam; os seios de pedra palpitam de encontro à mata de veludo; [...] Daniel desvenda o mistério do cofre, a rosa floresce no calor de uma brasa acendida, a primeira. [...] A palpitante flor, a espada flamejante. [...] Antes de partir com a menina para a revelação da vida e da morte porque bom mesmo seria morrer naquele ensejo quando a noite de São João molhada de chuva se queimou nas fogueiras do amor e renasceu Tereza Batista. Tereza começou sendo uma, terminou sendo outra naquela rápida noite de minutos corridos em ânsia e desmaio, noite longa de cem anos de revelações e alvíssaras. (AMADO, 1979, p. 166-167).

A maior poeticidade, porém, está nos momentos entre Tereza e Januário Gereba. A sutileza da linguagem metafórica, anunciando que “foi o mar”, provoca uma sensação de ânsia no leitor que, ávido pelo clima de suspense que se instaura na narrativa, se mantém preso à leitura do romance, principalmente pela curiosidade em saber o porquê de o mestre saveiro reagir à entrega total nos braços da protagonista:

[...] Lá se vão pela estrada estreita; Tereza, dengosa, se aconchegando ao peito de Januário, na aragem fresca da manhã. De repente, foi o mar. [...] Ai, suspirou Tereza. Nas areias rolaram, as ondas molhavam seus pés, a aurora nascia da cor de Januário. Te quero e te desejo, desde o instante primeiro em que te vi [...] ali mesmo tombei de amor; por isso me afasto e fujo, prendo minhas mãos, tranco a boca e afogo o coração. [...] Tereza Batista empapada de mar, na boca, nos lisos cabelos, nos peitos erguidos, na estrela do umbigo, na concha da buça, flor de algas, negro pasto de polvos [...] Tua boca de sal, teu peito de quilha, em teu mastro vela enfunada, na coberta das ondas nasci outra vez, virgem marinha, noiva e viúva de saveirista, grinalda e espumas, véu de saudade, ai, meu amor marinho. (AMADO, 1979, p. 46-47).

Curiosamente, naquele momento, embevecida de amor e de mar, Tereza é capaz de prever o futuro que espera os dois amantes: “[...] – ai, meu amor, que eu morro na fimbria do mar, de teu mar de sargaços, de teu mar de desencontro e naufrágio, quem sabe um dia morrerei em teu mar da Bahia, na popa de teu saveiro?”⁶³.

63

(AMADO, 1979, p. 47).

Nesse contexto em que AMOR e MAR se entrelaçam na cadeia de significações do texto literário, no qual a MORTE é elemento recorrente, urge que entendamos a simbologia desses vocábulos.

Para a mitologia grega, o primeiro é **Eros**, o mais belo dentre os deuses imortais, aquele que doma o coração e a vontade prudente de todo deus e de todo homem. Do ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, é a força que dirige o retorno à unidade; é a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva.

O segundo é símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. O mar tem a propriedade divina de dar e tirar a vida.

Entre os gregos, a morte é representada por Tânatos⁶⁴, que aparece só em época mais recente e principalmente nas camadas sociais inferiores, algumas vezes montado ou alado, impiedosamente estrangulando ou matando a pancadas suas vítimas. Para a teologia cristã, a superação da morte é o ato de redenção de Cristo, cujo pai o sacrificou por amor à humanidade.

Como já informado, lembramos que, em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, a configuração do perfil da protagonista ocorre em torno de cinco fases que se distinguem, dentre outros, pela multiplicidade de apelidos atribuídos à heroína. Some-se a isso, o fato de essas etapas se revelarem cíclicas, na medida em que unem duas extremidades: um equilíbrio inicial, que é interrompido, será resgatado ao final. Nessa linha de raciocínio, Tereza incorpora a figura de **Eros** que, ao subir no estribo do caminhão do capitão, deu os primeiros passos rumo ao “degrau do destino” que a esperava: “peste, fome e guerra”. O caos que se instala na vida da personagem somente dará lugar à ordem após a sua consagração por intermédio do mito do eterno retorno⁶⁵.

Com efeito, é no mar – figura recorrente nos momentos entre Tereza e Januário Gereba – “caminho sem fim”⁶⁶, que a personagem encontrará seu espaço de transformação e resgate da ordem primitiva, o que somente será viabilizado pelo amor – “manto de veludo que

⁶⁴ Conforme dicionário de simbologia editado por Manfred Lurker: tradução Mario Krauss e Vera Barkow: revisão da tradução Vão Va Barkow, Marcos Holler e Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (p. 455-456).

⁶⁵ In: ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

⁶⁶ (AMADO, 1979, p. 38).

encobre as imperfeições da humanidade”⁶⁷ - verdadeiro que une o casal. É esse amor que conduzirá o ritual de passagem de Tereza, que consiste em “descarregar” no mar as mortes que carregava nas costas, simbolizando a morte da personagem, ali renascendo para uma nova vida que, “coberta com um manto de veludo, fez por merecer respeito e estima”⁶⁸. Melhor dizendo, a redenção da personagem se dá pela via da morte, a exemplo do que ocorreu no cristianismo, com a morte de Jesus Cristo.

Para ratificar a ideia de que o contexto de criação da personagem influencia nos seus hábitos e caráter, constatamos que as atitudes da protagonista são explicadas pelo seu passado. A sua comercialização e a primeira experiência com o sexo sádico do capitão Justo fizeram com que Tereza passasse a encarar com frieza, o que não passava de uma atividade de subsistência, sem espaço para o prazer, apenas uma obrigação de satisfazer o cliente: “[...] o frio a envolveu, aquela capa de gelo a cobri-la em cama de prostituta, a mantê-la íntegra, distante do ato, vendendo apenas a beleza e a competência e nada mais”, pois era “[...] incapaz da luxúria pura e simples, para entregar-se com ânsia, para abrir-se em gozo, necessitava de afeto profundo, de amor; só assim nela se acende o desejo em labaredas e em febre, não havendo então mulher como Tereza.”⁶⁹

Ao trazer à tona a realidade dos excluídos da sociedade, Jorge Amado levanta questões acerca do mundo que “empurra” esses seres, condenados pelo meio social, para “fazerem a vida”, vendendo o próprio corpo e, por isso, condenadas à marginalização.

Assim, a metáfora das marcas na sola dos pés da personagem corresponde à figura maculada da prostituta, diante da sociedade, a quem só restaria a resignação de representar o estigma da diferença e da marginalização. No entanto, mesmo marcada para o resto da vida, a personagem traça um caminho, cuja espinha dorsal é o amor como fonte de inspiração para sua luta contra um destino que não escolheu. Dessa forma, Tereza incorpora a força feminina frente à fatalidade do destino. Como personagem central desse romance polifônico, que dá voz aos emudecidos e emparedados, ela representa todas as mulheres da vida, que povoam o mundo real e o fictício numa trajetória de reação à opressão.

⁶⁷ Id; Ibid, p. 186.

⁶⁸ Id; Ibid, p. 186.

⁶⁹ (AMADO, 1979, p. 198).

4.5 SOB O SIGNO DA VIOLÊNCIA E DO PRECONCEITO

Tereza Batista Cansada de Guerra é uma obra bastante elucidadora das questões gerais que envolvem o confronto homem/poder *versus* mulher/submissão. Esse poder ao homem conferido, assegurado pela tradição e assentado nas leis, por muito tempo, tem emoldurado um ser feminino reduzido a muito pouco ou quase nada. Vítima paradigmática de um contexto que a “empurra” à degradação, Tereza Batista encarna, como tantas outras meninas inseridas nesse cenário muito comum, principalmente no nordeste brasileiro, a solução para a miséria de sua família, ao ser vendida a um homem rico e poderoso.

Logo, de menina livre e alegre, antes de completar os treze anos, passa à condição de mercadoria; pois, para a tia, nada mais era do que um investimento que deveria dar retorno e lucro garantidos.

Quando surgem os pretendentes, é justo, seja ela, Felipa, a cobrar e a receber. [...] apressada em fechar o negócio, não vê a hora de terminar com tantas preliminares, pois o capitão já exibiu riqueza, poder, capangas, já demonstrou desejo e poderio, por que não fala de uma vez? Ou pensa que vai levar o bom-bocado de graça? Afinal, ela alimentou e vestiu Tereza durante quatro anos e meio. Se a quiser, terá de pagar. (AMADO, 1979, p. 71).

Esse status de produto negociável logo será reafirmado, quando o doutor Emiliano Guedes pagará para tirar Tereza da pensão de Gabi – e, mais tarde, ao “exercer o ofício” - onde foi parar depois de ter sido presa pelo assassinato do capitão Justo:

[...] Chegou de noite e logo partiu a cavalo para Cajazeiras, o tempo de tomar banho e mudar de roupa. Dirigiu-se diretamente à pensão de Gabi. Desmontando, cruzou os batentes do prostíbulo, acontecimento inédito, nunca antes ali pusera os pés. [...] Perguntou à cafetina: “Está parando aqui moça de nome Tereza... [...] É verdade sim senhor, beleza de menina...” [...] Ela vai comigo... Tirou da carteira algumas notas, entregando-as à emocionada proxeneta: Vá buscá-la .. Não precisa mala, basta a roupa do corpo, nada mais. Nem precisa se arrumar. (AMADO, 1979, p. 239, grifos do autor).

Emblemático dessa situação em que a personagem se torna um produto, cuja qualidade deve ser garantida ao comprador, é o fragmento a seguir, no qual o capitão Justo, enquanto seu “legítimo dono”, a avalia:

[...] Com a luz pequena e suja inspeciona a mercadoria: cara, um conto e quinhentos mil reis e mais o vale para o armazém. Não se arrepende, dinheiro bem empregado. [...] É preciso lhe ensinar a temer, a respeitar o amo e senhor que a comprou a quem de direito, é seu dono [...]. (AMADO, 1979, p. 107-109).

Tradicionalmente, conforme vimos no capítulo dois deste estudo, a trajetória da mulher na sociedade tem revelado que esta deve viver sob o domínio do pai, e na falta deste, do irmão mais velho, até que, ao casar fique sob o jugo do marido. Esse aspecto, bastante divulgado em muitas obras literárias – a exemplo do que tratamos no capítulo três – é definidor do paternalismo inerente ao patriarcalismo que, segundo Funari⁷⁰ cristalizou o “[...] monopólio masculino sobre a vida social como um todo”, firmando “[...] não somente a desvalorização e a subordinação do “campo” feminino, mas principalmente a inferiorização do seu ser social”. Portanto, à mulher atribui-se a condição de ser frágil, menor, tutelado, incapaz de dirigir a própria vida, inclusive os seus próprios instintos e afetos.

Ainda passando pelas transformações biológicas inerentes à adolescência, “[...] uma menina por demais verde, [...] os peitos, ainda não eram peitos, eram formas nascentes, as ancas apenas se arredondando. Tão-somente um começo de mulher [...]” (AMADO, 1979, p. 110-111) foi levada e, à força, embora reagindo veementemente, embarcou no degrau de um destino que jamais escolheu.

Iniciou-se, a partir daí, a odisseia de Tereza Batista, cujo objetivo maior na vida era a “[...] busca de afeto verdadeiro”, pois era “[...] necessitada de calor humano”. (AMADO, 1979, p. 22-23).

Desde que deixara a casa dos tios, a personagem passou por muitas mudanças, que significaram uma ruptura com todo seu passado de liberdade e de brincadeiras que ficou para trás, assim como ficou sua alegria, a sua dignidade enquanto ser humano. Tereza se fechou por dentro, em sua solidão, não se apegou a mais ninguém. Assim:

[...] Riscou da memória os dias de infância, despreocupados, no roçado dos tios, na escola de dona Mercedes, com Jacira e Ceição, na guerra heroica dos moleques, na feira aos sábados, festa semanal; para não se lembrar da tia Felipa mandando-a vir com o capitão, o capitão é um homem bom, na casa dele tu vai ter de um tudo, vai ser uma fidalga. Tio Rosalvo tirara os olhos do chão, saíra da leseira crônica para ajudar no cerco, fora ele quem a prendera e entregara. No dedo da tia o anel a brilhar. O que foi que eu fiz, tio Rosalvo, que crime cometi, tia Felipa? Tereza quer esquecer, recordar é ruim, doi por dentro; ao demais vive com sono. Levanta-se ao raiar da manhã, não tem domingos nem feriados; de noite, o capitão. Por vezes até o dia amanhecer. Quando acontece ele partir em viagem ou permanecer na cidade, noites santas, abençoadas noites. Tereza dorme, descansa do medo, na cama varre da memória a infância morta, mas o vira-lata a acompanha no sono de pedra. (AMADO, 1979, p. 127).

70

(FUNARI, 2003, p.116-117).

Dor, violência e servidão passaram a ser as companheiras de Tereza que, por várias vezes, durante dias e noites, foi espancada até cair, inerte, no chão. Não bastasse isso, sofreu com agressões verbais, foi estuprada e, em consequência disso, ficou trancada por dentro, entrou num processo gradual de depreciação humana, que a nivelou a um animal e, como tal, foi apanhada por Marquinho rastreador de animais. Depois de apanhada, “o capitão a cobriu” como se fosse um animal no cio. Assim, a personagem, que sempre demonstrara afinidade com animais, foi passando por um processo de zoomorfização, que pode ser percebido em vários momentos do romance:

[...] Ladra o cão, Tereza ri, também ela um animal do campo, sadio e inocente. [...] menina por demais verde... um cão do inferno, mas formosa pintura, [...] os uivos de dor... [...] De gatas saiu do colchão... [...] Matilhas de cães respondiam nas distâncias aos uivos de Tereza: toma, cadela, para aprender. [...] a menina geme, um choro de resmungos... [...] eta bicha sediciosa ruim de domar... [...] não quer juntar ao lote essa novilha que tem em casa?... Falo da mocinha, sua criada... [...] Por isso, na cadeia, Tereza virara um bicho. [...] Pensando bem, ... não é mulher é bicho do mato, animal sem sentimentos.”⁷¹

Ao focalizar a sua câmera sobre a trajetória de *Tereza Batista*, Jorge Amado flagra um ser completamente destituído de dignidade, enfrentando as adversidades de um cotidiano marcado por violência e preconceito no exercício da prostituição enquanto uma atividade de subsistência.

Antes de fixar a atenção sobre esse universo feminino, cabe-nos uma referência à estruturação das relações afetivas que envolvem a protagonista. Primeiro, é lícito ressaltar, uma vez mais, que, dividida em cinco capítulos, cinco serão as fases da vida da personagem, assim como cinco serão os principais lugares que servirão de cenário na narrativa e cinco também as principais relações afetivas de Tereza. Em torno desse número cinco, se sustenta uma narrativa cíclica, cujo início e término se unirão num mesmo ponto em que ocorre o resgate da dignidade perdida.

Vale destacar nesse momento que, dentre os cinco homens que se envolvem com Tereza, somente um – Januário Gereba, o mestre saveiro – é oriundo da classe baixa. Apesar disso, possui um barco e trabalha por conta própria. Almério das Neves – por ser dono de padaria – presume-se que tenha uma vida financeira razoavelmente equilibrada. Os demais são de classe alta e, se não têm título, são descendentes de alguém que o possui, como é o caso de Daniel, o filho do Juiz de Cajazeiras do Norte. Curiosamente, é exatamente com

71

(AMADO, 1979, p. 73, 111, 112, 113, 114, 115, 130, 196).

Gereba – aquele cuja situação econômica e social o coloca em posição de menor prestígio, se comparado aos outros quatro – que Tereza terminará.

Certamente, a vertente crítica de Jorge Amado chama atenção para as uniões entre pessoas de mesmo nível social, fortemente preconizada e enraizada em nossa sociedade desde os tempos do Brasil Colônia, conforme registramos no capítulo dois, em que tratamos da trajetória histórica e político-social da mulher.

Com o pressuposto de que a narrativa gira em torno do número cinco, acreditamos que, em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, o tema da viagem parece ser o fio condutor desse círculo que marca a trajetória da protagonista. O início do ciclo se dá em **Cajazeiras do Norte**, onde ocorre a transição de uma vida livre para uma vida de escravidão, quando a personagem viverá como companheira do **capitão Justo** e, ao mesmo tempo, se envolverá num caso com **Daniel**. Depois de Dan, “cai” nas mãos do doutor **Emiliano Guedes** e com ele habitará um chalé na cidade de **Estância**. Dessa cidade, seguirá para **Aracaju**, onde encontrará o verdadeiro amor – **Januário Gereba**. Depois de Aracaju, acompanha o **Dr. Oto Espinheira** até **Buquim**, de onde parte para a última viagem, cujo destino é a **Bahia**, onde reencontrará seu príncipe encantado.

Dentre esses cinco homens que passaram pela vida de Tereza Batista, apenas um – o doutor Oto Espinheira – exerceu fraca influência na trajetória da heroína, o que talvez se explique pelo fato desse envolvimento ter se dado, sem muita importância e em curta temporada –, justamente no período que anteriormente denominamos de intermediário, quando há uma pausa na narrativa. Portanto, a partir desse momento, nos interessa abordar apenas o capitão, Daniel, o doutor e Januário Gereba.

Importa-nos, nesse momento, direcionar um olhar mais apurado aos pontos de convergência existentes nas relações Capitão/Tereza e Doutor/Tereza. A esse respeito, o narrador afirma que “[...] enquanto do capitão era serva, cativa do medo, do doutor é amante, escrava do amor” (AMADO, 1979, p. 293). Esse é um aspecto que evidencia um ponto comum e muito importante entre esses dois personagens. Ambos antecipam a figura da hegemonia masculina já no título que antecede seus nomes, a que tiveram direito pela posição que ocupam socialmente. O que nos faz concluir que, na verdade, Tereza se manteve serva desses dois homens poderosos: do primeiro por imposição e pelo medo; do segundo, pela relação homem provedor/mulher assistida, que logo será transformada em amor-gratidão.

Ambos encarnam a figura imponente dos “coronéis” e senhores latifundiários a quem todos reverenciavam, principalmente por serem os chefes políticos no lugar, responsáveis pela escolha do delegado, do Juiz e até mesmo por deverem grandes favores a esses homens importantes. Dono de usina e doutor formado sem exercer a profissão, Emiliano Guedes era proprietário de “[...] léguas e léguas de campo, de verde canavial”⁷². Já o Capitão, cuja patente também se devia ao fato de possuir terras, não tanto quanto o doutor, mas o suficiente para “[...] não permanecer reles paisano”⁷³, se destacava mais pelo poder que impunha com armas nada lícitas, como: “[...] a taca de couro cru, o punhal, a pistola alemã, a chicana e a ruindade” (AMADO, 1979, p. 14).

A despeito do lugar de destaque que esses dois homens ocupam na sociedade, o narrador ironiza as patentes e títulos adquiridos conforme os bens possuídos, principalmente no que diz respeito à posse de terras: “[...] são os tempos modernos, cunhado, mas não se apoquente: mudam os títulos – coronel é doutor, capataz é gerente, fazenda é empresa -, o resto não muda, riqueza é riqueza, pobreza é pobreza com fartum de desgraça”⁷⁴.

Em outras palavras, os tempos mudam, porém nada altera em relação aos miseráveis e marginalizados, que continuam pobres, enquanto os ricos ostentam a riqueza que passa de geração a geração. Numa sintaxe que se organiza em torno da tópica da miséria e do social, a obra cumpre seu papel de registrar que, historicamente, tem sido assim: explorador e explorado mantém-se em posições extremas e, no geral, em meio a esses dois polos, o feminino é relegado à posição de inferior e subserviente.

A violência é um elemento que mantém elo entre a caracterização do capitão e do doutor. No primeiro, é explícita; no segundo, é encoberta pelo manto da hipocrisia. No exercício pleno da criação literária, esbanjando talento e poeticidade, Jorge Amado distende a palavra e desnuda a saga de Tereza Batista, fazendo da ficção um espaço de desvelamentos. No palco de existências, reduzidas à precariedade do quase nada, a protagonista integra uma cadeia de seres reveladores de que o universo feminino, em pleno século XX, embora tenha avançado muito, no que se refere ao espaço social da mulher, ainda reflete a figura cristalizada de um ser que apenas perde, não possui, é a própria figura da degradação humana.

Com efeito, o texto é riquíssimo no pôr a nu o cotidiano de violência, iniciada dentro de casa, quando Tereza é objeto de transação comercial, que para sempre marcará a sua vida.

⁷² (AMADO, 1979, p. 14).

⁷³ Id; Ibid, p. 14.

⁷⁴ (AMADO, 1979, p. 14).

Por essa razão, há aspectos recorrentes em sua trajetória que, embora já mencionados, poderão ser retomados em vários momentos dessa análise.

O futuro infeliz que sempre esteve à espera da protagonista é um fato já anunciado na epígrafe da obra e reafirmado, na fala de Rosalvo para Tereza: “[...] o seu destino é de peste, fome e guerra”⁷⁵.

Durante mais de dois anos, Tereza foi escrava submissa, no trabalho e na cama, atenta e diligente. Ao migrar, do quarto dos fundos para o espaço aberto do armazém do capitão, ela deixa de ser apenas objeto sexual e passa a ser, também, uma empregada não-remunerada para trabalhar na venda. Explorada dia e noite, aos poucos, esse cotidiano de violência transformou, progressivamente, o perfil da personagem, pois à medida que se tornava uma pessoa mais forte, maior era a tristeza em que mergulhava. Seu coração conheceu inédito sentimento: o ódio.

O excerto a seguir, apesar de longo, merece destaque por ser rico para caracterizar até que ponto a tirania de Justiniano Duarte da Rosa pôde chegar, bem como por remeter às marcas deixadas nos pés da personagem – que, apesar de referidas anteriormente, merecem ser retomadas por expor uma cena de horror que atinge tonalidades da mais expressiva violência impune de homens contra mulheres. Até então, Tereza tinha sido valente e, mesmo sofrendo agressões de toda ordem, reagiu, custou a conhecer o medo. Por querer fazer prevalecer seu desejo de não se entregar ao capitão, numa segunda tentativa de fuga recebeu um castigo:

[...] Meia hora depois, Justiniano Duarte da Rosa apareceu à porta, riu seu riso certo, sentença fatal. Trazia na mão um ferro de engomar cheio de brasas. Levantou-o à altura da boca, soprou por detrás, voaram faíscas pelo bico, brilharam lá dentro os carvões acendidos. Passou o dedo na língua, depois no fundo do ferro, o cuspe chiou.

Arregalaram-se os olhos de Tereza, o coração encolheu e então a coragem lhe faltou, soube a cor e o gosto do medo. Tremeu-lhe a voz e mentiu:

- Juro que não ia fugir, só queria tomar banho, tou grossa de sujo. [...]

- Não me queime, não faça isso, pelo amor de Deus. Nunca mais vou fugir, peço perdão; faço tudo que quiser, peço perdão. Pelo amor de sua Mãe, não faça isso, me perdoe, ai, me perdoe!

Sorriu o capitão ao constatar o medo nos olhos, na voz de Tereza; finalmente! Tudo no mundo tem o seu tempo e o seu preço.

A menina estava atada de cordas, deitada de barriga para cima. O capitão sentou-se no colchão diante das plantas nuas dos pés de Tereza. Aplicou o ferro de engomar primeiro num pé, depois no outro. O cheiro de carne queimada, o chiado da pele, os uivos e o silêncio da morte.

Depois de fazê-lo, o capitão a desamarrou; já não eram necessárias cordas e vigilância, cabra no corredor, fechadura na porta. (AMADO, 1979, p. 116).

⁷⁵

Id; Ibid, p. 78.

Sem dúvida, merece destaque a construção da cena descrita, que se legitima pelo vigor poético resultante da destreza com a qual Jorge Amado transfigura uma realidade dura e concreta. Como artífice da palavra, capta, seleciona criteriosamente e combina signos, para dar conta de traduzir o horror desse momento que enreda o leitor nas malhas da emoção e do sentimento de impotência diante de tamanha tirania. Numa relação metonímica, essa situação reflete a realidade de muitas mulheres ao longo de todos os tempos e em diferentes contextos.

No trecho “[...] riu seu riso certo, sentença fatal”, a força da linguagem transfigura e desnuda uma situação real e tão absurda, que nos causa uma espécie de cólera. “[...] Tereza por fim obediente. Curso completo de medo e respeito, sozinha no mundo e com medo, Tereza Batista, argola no colar⁷⁶ do capitão”. À protagonista, não restou alternativa a não ser a de se curvar aos caprichos e desmandos daquele homem.

No cotidiano da personagem não faltou também a terrível pressão psicológica. Bastava imaginar a ira na voz ou nos gestos do capitão ou mesmo ouvi-lo altear a voz ou gritar um nome feio e logo “[...] voltava-lhe a sensação de morte na sola dos pés” (AMADO, 1979, p. 123).

Em meio a essa situação constante de pânico, transcorreram anos, sem que ela tivesse o direito a fazer amizades, nem mesmo com as mulheres, pois todos se afastavam dela por medo da ira do capitão, que sempre afirmava que “[...] protegida sua não era para andar de conversa fiada, de dentes abertos” (AMADO, 1979, p. 127); segundo, porque muitos a evitavam pelo preconceito à posição social que ocupava na vida do capitão.

Outro aspecto que liga a figura dos dois coronéis, diz respeito, especificamente, ao emparedamento feminino. Com ambos, a protagonista viveu um regime carcerário que se distingue apenas em alguns aspectos.

No tratamento do feminino, afirmam os críticos literários, um recurso recorrente em Jorge Amado é o fato de que a ascensão da mulher, seja social, econômica, cultural e até mesmo a performance na arte de amar na cama, sempre depende de um homem. Para ilustrar, embora superficialmente, podemos citar D. Flor, que aprimorou sua performance sexual com Vadinho e ascendeu socialmente depois de casada com Teodoro; Gabriela, retirante nordestina que, ao ser desposada por Nacib, passou a ter prestígio na sociedade de Ilhéus; Tieta, por sua vez, montou “seu próprio negócio” graças ao dinheiro que ganhou, após se envolver com homens importantes da sociedade paulista.

⁷⁶ O capitão carregava em seu pescoço um colar de argolas de ouro que correspondiam a cada virgem que possuía sexualmente.

Com o capitão, Tereza viveu, inicialmente, em cárcere privado. Por saber das aptidões que ela tinha para escrever e fazer cálculos, o capitão ordenou que fosse trabalhar no armazém. Aqui, cabe registrarmos o saber como possibilidade de ascensão feminina. Em outras palavras, podemos dizer que é a mulher saindo do interior do lar, do recesso da casa - ambiente a ela reservado pelos cânones convencionais de uma sociedade alicerçada nos preceitos patriarcais - se projetando no espaço aberto, muito embora ainda cercada por molduras. O fato é que, embora tenha deixado o quartinho dos fundos da casa, Tereza permanecia numa espécie de cárcere aberto.

Ao olhar por outro ângulo, diríamos que, de certa forma – deixando de ter o quarto dos fundos como “alcova” e passando a utilizar o quarto de casal de Justiniano, bem como o trabalho no armazém – houve uma evolução da personagem, tendo em vista sua situação inicial em que seu espaço era limitado ao âmbito da casa da fazenda ou da cidade. Portanto, na posição de quem fica à margem das coisas vendo a vida e a ‘banda’ passarem. Percebe-se, portanto, um deslocamento horizontal do feminino, um percurso que prefigura uma evolução progressiva desse espaço, no sentido de dentro para fora.

Nesse espaço aberto, Tereza ficou exposta ao que Samara (1983, p. 31) chamou de “relações ilícitas” e, em pouco tempo, inexperiente, facilmente foi aliciada pelo “Dom Juan” da capital — Daniel, o filho do Juiz da cidade.

Dessa experiência, restou apenas a violência moral a que foi submetida. Flagrados na cama, Tereza reage, matando o capitão a facadas, por não suportar ver Daniel exposto a uma cena de humilhação pública e:

[...] Daquele momento em diante, a liberdade parecia uma realidade para quem viveu por mais de dois anos sob a tirania do capitão Justo. A voz livre de Tereza cobriu os céus da cidade, ressoando por léguas e léguas, varou os caminhos do sertão, os ecos chegaram à fímbria do mar. É outra Tereza ali começando. Na cadeia, no reformatório, na pensão de Gabi trataram-na por Tereza Medo Acabou; muitos nomes lhes deram vida afora, esse foi o primeiro. (AMADO, 1979, p. 193-194).

No entanto, a personagem sofreu nova decepção. Aproveitando-se de sua posição social, Dan contou sua versão da história, enquanto Tereza amargou sua desilusão:

Pusilânime e hipócrita, [...] fizera-se passar por bom e corajoso, por honesto e correto, jurando-lhe amor eterno, prometendo levá-la consigo para a Bahia, libertando-a da escravidão da palmatória e da taca de couro cru, em verdade pronto para largá-la no alvéu, sem ao menos se despedir. De tudo ela soubera na cadeia, não faltou quem lhe contasse: ficou decepcionada ao saber que em seu depoimento na polícia, Daniel se fez de vítima, colocando toda a culpa em Tereza, afirmando ter sido seduzido pela mesma. (AMADO, 1979, p. 194).

Tereza, sem nenhum prestígio social e sozinha no mundo, sem ninguém para defendê-la, foi detida pelo assassinato do capitão. O Juiz, por ser o pai de Daniel, obviamente a condenou sentenciando que, naquele caso, ela era a única culpada, argumentando que era “[...] tão jovem e tão perversa, coração de pedra e vício” (AMADO, 1979, p. 121). Nesse contexto, câmeras e refletores se posicionam sobre a sociedade, na qual os poderosos são mais favorecidos, em detrimento dos fracos, justificando assim a postura, nada parcial, do magistrado.

Não bastasse a decepção com as verdades sobre Daniel, Tereza apanhou de um cabo e dois soldados da Polícia Militar, além de ter sido ordenada a fazer o asseio dos três cubículos e da latrina. Agora, num novo processo de zoomorfização, ela “[...] virara um bicho, metida num canto do cubículo, trancada em si mesma, sem confiar em ninguém” (AMADO, 1979, p. 196). Vale registrar que a personagem também foi espancada por policiais, na Bahia, quando detida por participar de arruaças e da greve do “Balaio Fechado”.

Essa greve merece destaque pela importância que teve ao representar um momento emblemático das forças de resistência contra a opressão⁷⁷, descrita pelo vereador Reginaldo Pavão – o famoso “caça-votos-e-prestígio”⁷⁸, que, de coração sangrando, dirige-se à população soteropolitana para falar do dantesco espetáculo: “[...] a desenrolar-se ante seus olhos ‘obliterados pela emoção’, comparando-o àqueles ocorridos na ‘Roma dos Césares, de que nos fala a sublime História Universal’, uma tragédia grega”⁷⁹

O fato é que, grevando, as prostitutas venceram contra a ordem de mudar a zona do meretrício para outro local. Em defesa das putas, Castro Alves – poeta condoreiro – abandona “[...] o alto do pedestal onde declamava de mão estendida para o mar, reclamando justiça para o povo”⁸⁰, para entoar “[...] melodia condoreira, ao mesmo tempo doce e imperativa”⁸¹ e levantar a bandeira do movimento que reivindicava “[...] TODO PODER ÀS PUTAS”⁸².

Nesse ponto da narrativa, abre-se um espaço para reverenciar os poetas, “[...] eternos boêmios - aqueles que pela madrugada afora discutem o destino do mundo e salvam a humanidade das catástrofes e do aniquilamento, os guardiões do sonho do homem”⁸³, pessoas

⁷⁷ Que remete à ação dos militares contra qualquer pessoa que ousasse se contrapor ao regime de governo militar.

⁷⁸ AMADO, 1979, p. 398.

⁷⁹ Id; Ibid, p. 390, grifos do autor.

⁸⁰ Id; Ibid, , p. 398.

⁸¹ Id; Ibid,, p. 396

⁸² Id; Ibid,, p. 403.

⁸³ Id; Ibid,, p. 402.

capazes de tornar possível – pelas vias da ficção e da poética – a realização dos desejos de liberdade.

Caso contrário, questiona o chofer de táxi, que nesse momento assume a narração: “[...] como seria possível a putas sem tostão, sem armas e sem leitura, enfrentar a polícia e ganhar a guerra do balaio fechado se não contassem com a ajuda de santos e orixás, de feiticeiros e poetas? O que teria sido delas, me responda, se para tanto têm competência e fantasia”⁸⁴.

A conclusão a que o motorista chega é a de que não há como explicar milagres, encantamentos e magias, que incluem a presença do poeta, morto há cem anos, salvando raparigas, por acreditar que: “[...] Quem no mundo pensa tudo explicar, trocando em miúdo cada fato, prendendo a vida nas cancelas das teorias, é apenas... um falso materialista⁸⁵, sábio de meia-tigela, um historiador de voo curto, um tolo”⁸⁶. O fato é que coisas desse tipo só acontecem na “Bahia – terra de esconjuros e ebós – onde os absurdos são o pão de cada dia do povo”⁸⁷.

Já, com o doutor, “[...] Tereza viveu escondida no jardim, no pomar, dentro de casa. Apesar da cortesia e do conforto, da atenção constante e da afeição crescente, aquele começo teve muros e grades de prisão” (AMADO, 1979, p. 276).

A relação, entre Emiliano e Tereza, desenvolveu-se numa aura paternalista, baseada na doação total e incondicional da protagonista em troca de uma proteção que lhe garantia subsistência e afeto. Por isso, embora não tenha sido trancada num quarto, tal como ocorreu enquanto viveu com o capitão Justo, ela se submeteu a viver num chalé afastado da cidade, na condição de amásia, onde seus dias se resumiam à constante espera do seu provedor, configurando, dessa forma, o assistencialismo característico da relação homem/mulher.

No decorrer da convivência com Tereza, o doutor vai se revelando um macho tão opressor quanto o capitão Justo. No que diz respeito aos direitos da mulher-dama, mais precisamente, à maternidade, ambos – capitão e doutor – comungam a mesma opinião: não aceitam filho fora do casamento. Em seu discurso rude, característico do patriarcalismo, o

⁸⁴ Id; Ibid., p. 404.

⁸⁵ Nas entrelinhas desse discurso subjaz uma crítica ao materialismo, tomado em seu conceito segundo FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999 (p. 1298), cuja tendência admite (...) segundo o desenvolvimento paralelo das ciências, ou que as chamadas condições concretas materiais, são suficientes para explicar todos os fenômenos que se apresentam à investigação, inclusive os fenômenos mentais, sociais ou históricos.

⁸⁶ Id; Ibid., p. 404.

⁸⁷ Id; Ibid., p. 404.

primeiro impõe sua opinião: “[...] Filho só com Dóris, filho legítimo”⁸⁸. O capitão não tomava cuidado nem reconhecia paternidade. Quando alguma menina aparecia grávida, mandava-a embora. Abortasse, parisse, fizesse como entendesse, a ele não importava.

No entanto, é em Emiliano Guedes que esse discurso⁸⁹ se materializará de forma mais intensa. Mesmo tendo o direito a uma vida alegre, à garantia de segurança e de subsistência, mais uma vez, Tereza será violentada, ao contar ao amásio que está esperando um filho:

[...] Tu tens de tirar, querida. Não quero filho na rua. – a voz educada, porém crua, inflexível: Sempre fui contra, é uma questão de princípios. Ninguém tem o direito de pôr no mundo um ser que já nasce com um estigma, em condição inferior. Ademais, quem assume compromisso de família não deve ter filho fora de casa. Filho a gente tem com a esposa, se casa para isso. Esposa é para engravidar, parir, criar filhos; amante é para o prazer da vida, quando tem de cuidar de menino fica igual à outra, que diferença faz? Filhos na rua, não é assim que eu penso. Eu quero minha Tereza para meu descanso, para me fazer a vida alegre nos poucos dias de que disponho para mim, não para ter filhos e amolações.⁹⁰

[...] Decida, Tereza, entre mim e o menino. Nada lhe faltará, garanto, só não terá a mim. (AMADO, 1979, p. 268).

Coagida, Tereza, que sonhara com a maternidade, “[...] - Ah, um filho nascido dela e do doutor, crescendo belo e arrogante, de olhos azuis-celestes e maneiras finas, a quem nada faltasse nesse mundo, um fidalgo como o pai!”, cai em si questionando sobre qual destino teria um filho, tendo “[...] rapariga como a mãe, de déu em déu, de mão em mão?”⁹¹. Depois, se decide pelo aborto, “[...] colocando o amor de mulher acima do amor de mãe”⁹², pois “[...] Emiliano estava acima de tudo e de todos”⁹³.

O instinto materno aflorara em Tereza Batista desde a época em que ela desejou brincar com uma boneca e, tempos depois, quando quis tomar em seus braços a filha do capitão. Ela acreditava que “devia ser bom ter um filho ou mesmo uma boneca”. Agora, que teria a chance de ter um filho do doutor, por quem aprendeu a ter tanto amor e devotamento, a personagem foi “castrada”.

Prevaleceu, mais uma vez, a “lei do mais forte sobre o mais fraco” e ela foi impedida de exercer o seu direito de escolha. Daí porque, num primeiro momento, sua reação foi de um desânimo tamanho que “uma luz se apagou dentro dela. Conteve o coração. (...) um cão

⁸⁸ (AMADO, 1979, p. 264).

⁸⁹ Aqui aplicado no sentido de um conjunto de enunciados que caracterizam o modo de agir ou de pensar de alguém ou de um grupo específico. (HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

⁹⁰ Id; Ibid, p. 264.

⁹¹ (AMADO, 1979, p. 265).

⁹² Id; Ibid, p. 272.

⁹³ Id; Ibid, p. 268.

batido pelo dono, um fio de voz se desfazendo em mágoa, Tereza Batista no colo do doutor, amásia não tem direito a filho.”

Após a incontida explosão de alegria e a decepção por receber um não do doutor, Tereza, encurralada, pôs-se a refletir, assumindo um discurso que desvelou as reais condições de vida das prostitutas:

[...] Fosse parideira e havia de desejar um filho do doutor para sentir-se a mulher mais feliz do mundo e, não obtendo permissão, sofreria demais. O usineiro fora franco, direto, até mesmo um pouco rude, ele sempre tão delicado e atento. [...] O doutor tinha razão. Botar filho no mundo filho natural e condenar um inocente ao sofrimento. Na pensão de Gabi testemunhara mais de um caso: o filho de Catarina morrendo aos seis meses devido a maus-tratos da mulher paga para cuidar dele; a filha de Vivi ficara fraca do peito, escarrando sangue; a tomadora de conta, uma peste velha, a gastar na cachaça o dinheiro dado por Vivi para comida. As mães da zona, os filhos ao pior abandono, entregues a estranhos. Daquela vida ruim de mulher-dama o pior era a aflição com os filhos. (AMADO, 1979, p. 265).

Sant’Anna (2001) afirma que, historicamente, o dom da maternidade é uma prerrogativa exclusiva da esposa, ficando a amásia para o sexo e o prazer. Do contrário, essa ficaria igual àquela, como afirmou o próprio doutor Emiliano Guedes. Não estranha, portanto, que o papel de mãe, constantemente, seja ratificado na narrativa como um direito não permitido às prostitutas.

Esse é um aspecto revelador da condição de inferioridade relegada a elas, além de ser comum no tratamento do feminino em Jorge Amado. Uma investigação a respeito da relação entre prazer e família, na história de Gabriela, Dona Flor e de Tieta, é sintomático que as três, como Tereza, também não sejam mães, senão mulheres devotadas ao prazer.

Mais uma vez, Jorge Amado consegue combinar a sutileza da linguagem metafórica com a crueza do momento do aborto, conferindo poeticidade até mesmo em hora tão difícil para a protagonista e fazendo com que também cheguemos a sentir a emoção da dor dessa perda. Violentada e ferida em suas entranhas e em seu ser, Tereza amarga sua dor afirmando: “[...] hoje ventre fecundo; amanhã, pasto da morte... Adeus, filho que não conhecerei, desejado menino, adeus”⁹⁴.

Por pensar no mal que fizera a Tereza, Emiliano percebera que, a partir daquele momento, ela não mais era apenas bonita e jovem; “[...] sendo sensível e inteligente, nos sentimentos transformara-se em mulher madura, vivida de caráter. Menina somente era na

⁹⁴

(AMADO, 1979, p. 268).

idade. O que ela perdeu somente se compensa com carinho, afeto, ternura e amizade. Só com amor se paga”⁹⁵.

Para o narrador essas palavras soaram como uma ironia, haja vista que, “[...] afeto, carinho, ternura, amizade, regalos e dinheiro, com certeza são moedas correntes no trato das amásias. Mas, o amor....o amor, desde quando Emiliano?”⁹⁶. Considerada a trajetória das amásias, certamente, o amor, em geral, seria uma utopia.

O amor, conforme já afirmado, é o que busca a protagonista para a sua vida. A princípio, pensara ter encontrado em Daniel. Depois, já convivendo com o doutor, ao recordar o momento em que o viu pela primeira vez, pensou ter sido Emiliano o primeiro a despertar esse sentimento em seu coração:

[...] Quando o doutor se alteou para assumi-la, Tereza o enxergou tal como o conhecera na roça do capitão, bem antes de vir com ele viver: montado em árdego ginete, na mão direita o rebenque de prata, a esquerda a afagar o bigode, atravessando-a com olhos de verruma – dá-se conta de tê-lo amado desde então, pois, escrava morta de medo, ousara reparar num homem. Pela primeira vez. (AMADO, 1979, p. 310).

Ressalte-se que, nas entrelinhas do trecho citado, a personagem demonstra prazer ao ser assumida pelo cavaleiro, numa posição que parece valorizar a superioridade dele em relação a ela, ao mesmo tempo em que a descreve como uma escrava a baixar a cabeça diante de seu senhor.

Tratar do envolvimento entre Tereza e Gereba requer uma volta ao passado, quando ela vivia em Aracaju, livre, alegre, e sempre rodeada de amigos e admiradores. Mais madura, sabia muito bem o que queria e como lutaria para conseguir. Ao analisar as fases da vida da protagonista, o narrador chega à conclusão de que, talvez por ter servido a vida inteira – primeiro como escrava, depois como amásia e, por último, como prostituta, para ganhar a vida – ela se dava fácil, sempre solícita e gentil com todos, por isso conquistando facilmente grande número de amigos.

Tereza conheceu Gereba em meio a uma briga na noite em que ela estrearia como dançarina no cabaré **Paris Alegre**. Ao vê-la no meio da confusão, ele se envolveu no “bafafá” e a salvou, escondendo-a da polícia, que logo chegou ao local para restabelecer a ordem. Depois disso, a convivência, cada vez mais frequente, se encarregou de torná-los mais íntimos e fez nascer um sentimento de amor a arder no peito e pulsar fortemente em seus corações.

⁹⁵ Id; Ibid, p. 273-274

⁹⁶ Id; Ibid, p. 274.

Daí porque, esperava-se que ambos consumassem essa relação e vivessem de fato uma entrega total característica entre amantes. No entanto, os fatos sugerem o contrário, uma vez que Gereba parecia fugir dessa realidade.

Entender esse posicionamento de Gereba nos impulsiona a lembrar o discurso de posse de Jorge Amado, na Academia Brasileira de Letras, quando afirmou: “Sou um rebento baiano da família de Alencar⁹⁷”. Suas palavras se confirmam na obra em análise, na medida em que o tratamento dado ao amor revela-se nos moldes da estética romântica, muito embora inscrito sob outros padrões, conforme veremos no transcurso deste estudo.

Na obra em análise, a exemplo do que é recorrente em Alencar, a mercantilização das relações humanas ocupa espaço privilegiado. Some-se a isso, a capacidade de transgredir normas e convenções, muito peculiares às personagens femininas de Jorge Amado, que também constitui um traço marcante, principalmente na personagem *Iracema*, de José de Alencar.

No que diz respeito ao tratamento dado ao amor, o romancista cearense constrói – na obra *Iracema* - uma personagem que se enquadra no estereótipo da heroína romântica, frágil e submissa ao seu amor-paixão, conforme afirma Duarte (1990), citado no capítulo que tratamos sobre a representação da mulher na literatura.

Para melhor entendermos essa relação entre a literatura amadiana e a de natureza romântica, retornemos ao passado, mais precisamente ao século XIX, quando chegou ao Brasil o romance de folhetim. Do francês *feuilleton*, constitui uma narrativa em prosa, publicada em capítulos seriados que aqui multiplicou e difundiu o gosto pela leitura.

Assim, narrativas curtas e de linguagem acessível são temperadas com muita emoção e realismo que, tematizando assuntos dos mais simples aos mais complexos, despertam grande interesse do público leitor, graças à técnica empregada, sobretudo, ao final de cada capítulo – que sempre interrompe alguma situação ou deixa dúvidas sobre algo que aguça a curiosidade de todos pela sucessão dos fatos.

Quanto a sua estrutura, esse gênero se compõe basicamente de três partes: uma harmonia inicial; uma tensão causadora de um desequilíbrio e, por último, o resgate do equilíbrio inicial. Via de regra, essas histórias são encerradas com a vitória do bem sobre o mal, em que o amor triunfa depois de vencer obstáculos. Em algumas situações, não ocorre o

⁹⁷ AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: _____. **Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura**. Rio de Janeiro, Ed. Record: 1972. p. 14.

famoso *happy end*, uma vez que os amantes sucumbem diante das forças de opressão que enfrentam. De uma forma ou de outra, o final é sempre grandioso.

Retomando o estudo de *Tereza Batista Cansada de Guerra* e sua relação com as narrativas românticas, é mister destacar que, para merecer o prêmio final, Tereza deverá superar e vencer vários obstáculos, a exemplo do que também ocorre nas narrativas de Joaquim Manuel de Macedo.

Em sua trajetória, dentre tantos outros, o maior obstáculo a superar estaria ligado ao seu relacionamento com Gereba. Nele, finalmente, Tereza encontrara o amor verdadeiro com o qual sempre sonhara. No entanto, por força das circunstâncias, esse amor se revelaria impossível por motivos aqui já referidos.

No contexto desse interdito, o mar – que historicamente tem aparecido como motivo de separação entre apaixonados – agora será palco da despedida dos dois amantes. Desiludida, a personagem permanece à beira do cais, enquanto o mestre saveiro parte de volta para a esposa.

Desolada, a protagonista sofre, enquanto “[...] A noite a envolve e penetra de trevas e vazio, de saudade e ausência”, suspirando “ai meu amor, mar e rio.” Note-se que, nesse contexto, a linguagem é fundamental para dar conta de transmitir com poeticidade as emoções características de uma separação entre amantes. Se valendo de metáforas e de um lirismo, típico das cantigas de amigo⁹⁸ – que se estendem nas descrições e nos diálogos ao longo da narrativa – Jorge Amado instala, nesse ponto, uma aura de romantismo peculiar a ocasiões como essa, em que um clima de melancolia envolve a personagem.

O fato é que, não bastando o preconceito, insultos e violências, de todos os tipos, que cruzaram o caminho da prostituta do Agreste, cuja vida miserável servira de mote para a narrativa, o destino ainda lhe reservara mais uma desilusão.

Em que pese essas dificuldades na vida da heroína, destaque-se o seu espírito de guerreira, se tornando, cada vez mais, o traço mais marcante de sua personalidade. Fadada à condição de sujeito reduzido aos labirintos da sujeição e anulação, quando precisou “vender o corpo” para sobreviver, depois da morte de Emiliano, a personagem experimentou, mais uma vez, o dissabor de ser negociada. No entanto, jamais se rendeu fácil. Sempre refutou o ofício. Por isso, conseguiu trabalho como sambista de cabaré, em Salvador, passando a “função” a ser atividade esporádica.

⁹⁸ Referidas por Coelho (s/d), no capítulo três deste estudo.

Para Tereza, “[...] penosa é a obrigação das prostitutas”⁹⁹, que servem aos desmandos masculinos, sem direito a escolha ou reclamação e, muito menos, ao amor, ao casamento, à maternidade e ao prazer na cama. Pandoras “[...] a quem cabe a culpa de tudo de ruim que acontece no universo”¹⁰⁰, essas mulheres – que incorporam uma classe com a qual nem os políticos¹⁰¹ se importam, a não ser para o exercício da “função” – são aliadas de qualquer exercício de direito e de escolha.

É exatamente sobre a miséria e a exploração na vida dessas mulheres que se abre um espaço na narrativa, ratificando a proposta do autor – sempre atento e sensível à dor do outro¹⁰² – em retratar o social, construindo uma literatura em que o povo se reconhece e se sente representado:

[...] Quando uma puta se despe e se deita para receber homens e conceder-lhe o supremo prazer da vida em troca de paga escassa, sabe o ilustre... quantos estão comendo dessa paga? Do proprietário da casa ao sublocador, da cafetina ao delegado, do gigolô ao tira, o governo e o lenocínio. Puta não tem quem a defenda, ninguém por ela se levanta, os jornais não abrem colunas para descrever a miséria das prostitutas, assunto proibido. Puta só é notícia nas páginas de crimes, ladrona, arruaceira, drogada, mariposa do vício, presa e processada, acusada dos males do mundo, responsável pela perdição dos homens. (AMADO, 1979, p. 336).

Encarnando a figura da prostituta, na companhia do capitão, Tereza não tinha o menor direito ao prazer, apenas se tornou “fêmea à disposição, cordata e pronta”. Sexo e cama passaram a ser sinônimo de “dor, sangue, sujeira, amargura, servidão”. Para o capitão, a conjugação sexo e prazer feminino jamais seria possível, pois nunca se preocupou em sensações recíprocas.

Sant’Anna (2001)¹⁰³, baseando-se nas considerações da antropóloga Ilana Strozemberg no ensaio “Gabriela, cravo e canela ou as confusões de uma cozinheira bem temperada”¹⁰⁴, afirma que essas informações nos ajudam a ir configurando o perfil das personagens femininas em Jorge Amado e a obter a radiografia do que está atrás da superfície da narrativa, pois:

[...] Haveria, segundo Ilana, nesse romance, três tipos de mulheres: raparigas, esposas e solteironas. Cada uma tem relação específica com três tópicos que circunscrevem tradicionalmente o universo feminino: o prazer; a maternidade; a

⁹⁹ (AMADO, 1979, p. 123).

¹⁰⁰ Id; Ibid, p. 336.

¹⁰¹ Nesse trecho, vale lembrar que o Prefeito de Buquim resolveu o seguir o exemplo de muita gente e também se dispôs a estabelecer manceba. Afinal, “um prefeito necessitava de representação: automóvel, talão de cheques e concubina” (Id; Ibid, , p. 221).

¹⁰² Conforme afirma Machado (2006), sobre a produção literária de Jorge Amado, que tratamos no primeiro capítulo deste estudo.

¹⁰³ Sant’Anna (2001).

¹⁰⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

cozinha. A cozinha vai ser o espaço natural das esposas e solteironas. A maternidade é privilégio somente das casadas e às raparigas é concedido o espaço do prazer. Isto poderia, assim, ser visualizado, entendendo-se os sinais de + e - como presença/ausência, permissivo/interditado. (SANT'ANNA, 2001, p.270).

Para tornar mais didática, essa relação mulher e seu universo, desenhada por Strozemberg¹⁰⁵, transcrevemos o seguinte esquema:

TÓPICOS	RAPARIGAS	ESPOSAS	SOLTEIRONAS
Prazer	+	-	-
Maternidade	-	+	-
Cozinha	-	+	+

Para o estudioso, o esquema é generalizante, pois a análise da obra de Jorge Amado evidencia certas especificidades e complexidades das personagens que, conforme o momento da narrativa, certamente nos impediria de aplicar todas essas informações.

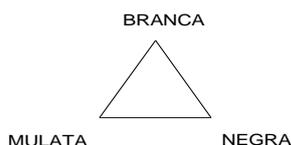
Como nosso objetivo, aqui, não é o de aprofundar essa questão, parece-nos suficiente apenas registrar que essa relação retratada segue o modelo da sociedade patriarcal, no que diz respeito à organização do papel da mulher, quando Sant'Anna (2001, p. 271) lembra um dito popular congruente com essa relação: “[...] a preta no eito, a mulata no leito e a branca no lar”, por considerar que “[...] ler Jorge Amado é obrigatoriamente ler sobre isto”.

Detendo-nos um pouco mais sobre esse aspecto que envolve a mulher, novamente beberemos na fonte de Sant'Anna (2001) que, após análise desse papel desenhado para as mulheres, afirma que essa organização é determinada pela cor, função erótica e condição econômica do sexo feminino.

Numa linguagem geométrica, essa ideia poderia ser representada por um triângulo, cujos vértices apontariam para a diferença de espaços e tratamento dado ao gênero feminino. Em outras palavras, diríamos que essa relação de diferenças – pautada nos moldes patriarcais – lembra uma pirâmide social, cujo ápice é ocupado pelas esposas, em geral mulheres brancas, delicadas como uma flor, que tinham a função da procriação, além de servirem para exibição perante a sociedade. Na base, estariam as raparigas e solteironas.

¹⁰⁵

Citada por Sant'Anna (2001).



Baseando-nos nesse esquema sugerido por Sant’Anna (2001), propomos a seguinte alteração: na base dessa pirâmide, estariam dois grupos de mulheres socialmente inferiores às esposas: as mulatas e as negras. Essas ocupariam o espaço da cozinha e senzala, além de servirem de ama de leite; aquelas estariam fadadas a servir aos caprichos sexuais dos senhores, portanto, relegadas ao espaço privado, sendo vistas apenas como caça e fruta, prontas para serem degustadas.

A princípio, considerando o período em que Tereza Batista viveu na casa do capitão Justo, a personagem não se encaixa nesse esquema, que liga o exercício da prostituição ao sexo e prazer, confirmando, assim, a teoria de Sant’Anna (2001), que postulou a impossibilidade de, dependendo do momento da narrativa, enquadrar todas as personagens amadianas.

Esse aspecto encontra eco na indefinição do papel da personagem na vida do capitão. O próprio narrador questiona a situação de Tereza Batista, pois, apesar de dormir no leito conjugal e estar, há mais de dois anos em companhia dele, ocupando um lugar especial na galeria das “crias”, “protegidas”, ou “xodós” na vida de Justiniano, a protagonista não ocupa a posição de amásia.

Destarte, o “ofício”, que é uma atividade que suscita muitos questionamentos, a começar pelo papel que essas mulheres exercem ou poderiam exercer na sociedade, é indefinido até mesmo na narrativa, assim como são as inúmeras denominações que recebe:

[...] Existem as amigadas – amásias, concubinas, moças, mancebas, comborças, amigas. Não implicando a amigação em compromissos de honra assumidos ante juiz e sacerdote, apenas juras de amor e tratos de dinheiro... Quem vai armar escândalo por causa da amasia, matar por concubina? (AMADO, 1979, p. 336).

A condição de amásia ou concubina pressupõe a existência de acordo entre a escolhida e o protetor; um corpo de obrigações mútuas, direitos, regalias e vantagens. Em suma, uma relação que implica gastos de dinheiro e esforços de compreensão. Na verdade, Tereza só teve direito aos restos do enxoval de Dóris – a esposa falecida do capitão, a saber: um par de sapatos, um espelho, um pente e berloques de mascate. Fora isso, não passava de uma criada

igual às demais ou pior. Diariamente, a sua rotina envolvia o trabalho na casa e no balcão do armazém durante o dia e à servidão na cama, sempre submissa e à disposição do furor de posse de Justiniano, executando ordens e caprichos.

Em pesquisa sobre a representação da mulher na literatura, Almeida¹⁰⁶, chegou à conclusão de que “[...] o maior obstáculo para o avanço da mulher por terrenos proibidos está na internalização dos padrões culturais”, afirmando que os homens teriam exercido forte influência para isso, uma vez que “[...] teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais: e extremamente miudinhas” para as mulheres. O agravante nisso, é que as próprias mulheres se convenceram disto.

Com efeito, embora sejam características já mencionadas, a submissão, a subserviência e a desigualdade – impostas pelo capitão – merecem destaque novamente por terem sido internalizadas pela protagonista, principalmente quando se envolveu com Daniel e Emiliano. Com Daniel, ao ver-lhe os pés magros, de unhas tratadas, pensa que “[...] seria um prazer lavá-los, cobri-los de beijos”¹⁰⁷. Com o doutor – o ato de vassalagem, traduzido pelo enorme prazer que a protagonista sentia em descalçar e desnudar o amásio belo, limpo e sábio. Tudo isso, bem ao contrário do que era obrigada a fazer, todas as noites, para o capitão Justo, que encarava como uma penosa obrigação de escrava.

Ainda com Emiliano, é lícito citar alguns trechos em que essa característica se acentua na personagem, a qual sempre se vê inferior ao amásio: “[...] levantou-se, alta estatura de árvore... o seu senhor”¹⁰⁸ “[...] superior a todos”¹⁰⁹ “[...] como viver... sem ouvir tua voz de dono, sem reconhecer teu passo de senhor?”¹¹⁰

Tereza incorpora o estigma da submissão e do recato principalmente quando conhece Januário Gereba. Apesar de reconhecer que ambos estão completamente atraídos um pelo outro, a relação deles não ultrapassa os limites platônicos, porque ela acredita que dele deve partir a iniciativa.

Acrescente-se a isso, o fato de que Tereza “[...] mantém-se à espera como compete à mulher de brio: dele deve partir a primeira palavra carregada de subentendido, o primeiro

¹⁰⁶ Citado por Telles (1988, p. 22).

¹⁰⁷ (AMADO, 1979, p. 165).

¹⁰⁸ Id; Ibid, p. 227.

¹⁰⁹ Id; Ibid, p. 271.

¹¹⁰ Id; Ibid, p. 233.

agrado” (AMADO, 1979, p. 40) é aspecto importante na construção dessa personagem aqui transfigurada numa espécie de Penélope do agreste baiano.

Recato não parece ser uma característica muito comum às prostitutas, mas ratifica o comportamento de alguém que, por força do destino, “caiu” na prostituição sem, contudo, desistir do ideal de encontrar o seu verdadeiro amor e construir sua família. No plano ficcional, essa postura também evidencia a idealização da personagem Tereza Batista, aqui desenhada dentro dos padrões patriarcais – também característicos da estética romântica – que considera ideal para um relacionamento sério, inclusive o casamento, apenas a mulher virtuosa e recatada.

Esse tipo de mulher, que – de uma perspectiva masculina – fica em casa “descansando”, sempre à espera do homem, tem um campo de ação que se estende até onde vão as paredes de sua casa, enquanto o domínio do homem é a rua. Vendo por esse ângulo, Tereza Batista poderia ser a mulher que quase não age, aquela que se torna o objeto das ações do homem, se enquadrando num tipo de personagem feminina considerada uma versão tupiniquim das Mulheres de Atenas¹¹¹. Esse tipo de mulher, da estirpe das Mulheres de Atenas, efetivamente, corresponde muito mais ao modelo estrutural da sociedade brasileira, cujos alicerces advêm dos princípios patriarcais.

“Após largos anos de terna convivência, leito de delícias, amigação perfeita,¹¹²” com Emiliano, inicialmente, o papel social de Tereza se apresenta bem definido. Em Estância, morou numa casa montada por ele, que sempre a tratava carinhosamente por “Favo de Mel” ou “Tereza Mel de Engenho”. Em seu novo “lar”, a protagonista passou a viver momentos de amor, alegria, prazer e, sobretudo, segurança e aconchego, como jamais vivera. Além disso, saciou sua sede de conhecimento, “devorando” os livros do amásio que encontrava na estante ou, em outros momentos, ouvindo as leituras que fazia para ela.

Quanto a essa relação, percebe-se uma referência a uma situação muito comum na época, ao retratar a vida dupla dos poderosos coronéis. Na figura do doutor Emiliano Guedes, temos um representante dessa classe, uma vez que mantém, de um lado, a família oficial e constituída, segundo os preceitos da sociedade e os dogmas da igreja católica; do outro, uma amante, com casa montada. Cabe lembrar, nesse contexto, que segundo o prefeito de Buquim, manter amásias também representava um status. Por isso, a exemplo dos coronéis, se dispôs a

¹¹¹ Aqui referidas como metáfora da obediência feminina ao comando masculino, em todas as esferas da vida, cuja matriz remonta a sociedade ateniense do período clássico.

¹¹² (AMADO, 1979, p. 228).

estabelecer manceba. Afinal, afirmou ele: “[...] um prefeito necessitava de representação: automóvel, talão de cheques e concubina”¹¹³.

Outro fato interessante que podemos observar é a subversão dos costumes daquela época, no que diz respeito à preservação da integridade da família. A maioria dos coronéis tinha por princípio manter a concubina em total anonimato e sigilo. Gradativamente, ao apaixonar-se por Tereza, o doutor não poupou esforços em exibi-la publicamente aos habitantes de Estância. Um verdadeiro choque para os hipócritas, que aqui poderão ser representados por Nina – a criada do chalé – para quem os dois eram “[...] viciados, o caduco e a sem-vergonha”¹¹⁴;

Com o passar do tempo, Tereza – que até então “[...] só tinha comido a banda podre da vida”¹¹⁵, de Gata Borralheira¹¹⁶, ascendeu ao trono de rainha - pôde aprender os prazeres da vida, desde a degustação dos melhores vinhos do Porto, passando por regras de etiqueta, como sentar à mesa, como se servir e se portar durante uma refeição, até os experientes prazeres da cama. Tereza agora sabia:

[...] O valor da lealdade e o roubo do champanhe, a medida mais longa do prazer e a mais profunda. Na cama, as carícias prolongadas, para o refinamento do prazer do desfrute total de cada instante, na descoberta e na conquista da ilimitada escala da volúpia. Fazendo de Tereza ao mesmo tempo fêmea eximia e senhora dona. Na cama, se abrasava à simples contemplação da máscula figura de Emiliano Guedes e ao menor toque dos dedos sábios. (AMADO, 1979, p. 239).

É notável lembrar, nesse momento, que, com o capitão, “cada ensinamento durava dias e noites de aprendizagem; era preciso usar a mão aberta na cara, o punho fechado no peito, o cinto, a palmatória, a taca” (AMADO, 1979, p. 115). Com o doutor, tudo foi diferente e nova transformação ocorreu em Tereza, que deixou de ser a chucra menina do sertão, retirada da cadeia e do prostíbulo, corpo e coração marcado a ferro e fogo, pois:

[...] As marcas foram desaparecendo, no trato do doutor ela cresceu em formosura, em elegância, em graça, em mulher no esplendor da juventude. Antes solitária, fez-se risonha e comunicativa; era trancada, abriu-se em alegria. (AMADO, 1979, p. 240).

Tendo muito aprendido com o doutor, no que diz respeito aos espaços sociais, alguma coisa a protagonista a ele ensinou, ao lhe demonstrar, no correr dos dias: “[...] ser falsa e vã toda e qualquer diferença estabelecida entre os homens na medida e no peso do dinheiro e da

¹¹³ Id; Ibid, p. 221.

¹¹⁴ Id; Ibid, p. 231.

¹¹⁵ Id; Ibid, p. 152.

¹¹⁶ Id; Ibid, p. 140.

posição”¹¹⁷. Tereza não sabe mandar e sequer trata a criadagem “[...] com a exigida distância e a depreciativa bondade reservada aos domésticos e aos pobres em geral”¹¹⁸.

Constatamos que as reflexões do narrador são congruentes com o comportamento da personagem na medida em que, ao interpelar o leitor e questionar “[...] inferior a quem e por quê?”¹¹⁹, esse questionamento o faz concluir que as diferenças só se revelam em peso e medida de exato valor quando o assunto é a morte, quando o que vale mesmo é a “inteireza do homem”, o resto seria bobagem.

Assim, constatamos que a convivência com Emiliano e as consequentes transformações na vida da protagonista a “lapidaram”, tornando-a mais bela e refinada. “O doutor lhe deu caseiro para jardim e quintal, para lhe guardar a porta (e de começo, por não lhe conhecer direito a compostura, para guardar também lealdade e honra), criada de servir e cozinhar, lhe disse minha rainha e a cumulou de afeto”¹²⁰.

No entanto, permaneceu a mesma pessoa simples e bondosa, que sequer se transformara na senhora, conforme desejo do doutor, preferindo apenas ser mulher direita e de palavra. Continuou a ser “[...] igual a do rico e do pobre, comeu com talher de prata e fina educação, comeu com a mão, assim a comida é mais gostosa”¹²¹. A postura de Tereza ratifica as palavras de dona Lalu, ao final do romance, quando afirmou que Tereza é a representação do povo.

Seguindo a linha de raciocínio de Tereza, ao considerar inexistente toda e qualquer diferença social entre as pessoas, urge que direcionemos nosso olhar ao local que o doutor escolheu para viver com a amásia: a cidade de Estância¹²². Considerando as intenções iniciais de Emiliano, a saber: o prazer e passatempo, outra escolha não teria sido melhor, pois a queria apenas para o desfrute: “[...] enxergando na menina as matérias-primas necessárias, beleza, inteligência, caráter, aquela flama nos olhos negros, à formação de amásia ideal; diamante bruto a ser lapidado, criança a ser transformada em mulher.”¹²³

Sendo objeto de prazer para o doutor, Tereza assim o via:

[...] Um cavaleiro medieval montado em seu cavalo, cujos adornos eram de prata e couro. Já com 64 anos, passara a ser uma árvore alta e frondosa, de acolhedora

¹¹⁷ Id; Ibid, p. 186.

¹¹⁸ Id; Ibid, p. 186.

¹¹⁹ Id; Ibid, p. 186.

¹²⁰ (AMADO, 1979, p. 186).

¹²¹ Id; Ibid, p. 186.

¹²² Definida como um lugar onde se passa uma temporada, de férias, em tratamento etc.; propriedade rural, moradia, habitação. (HOUAISS, 2001, p. 311).

¹²³ Id; Ibid, p. 276.

sombra, porém rocha irreduzível, [...] o “senhor”, o “doutor”. Para Tereza, era um deus, “um cavaleiro andante, um ser sobre-humano, um senhor que a levou à condição de amásia, de moça de verniz de finura e educação. (AMADO, 1979, p. 277, grifos do autor).

Ao longo de toda a narrativa, a cidade e o chalé foram definidos como *locus amenus*, o lugar do idílio de Tereza Batista e Emiliano Guedes:

[...] Ali, no jardim de pitangueiras, a lua desmedida de Estância escorrendo ouro sobre mangas, abacates e cajus, o aroma do jasmim-do-cabo evoluindo-se na brisa do rio Piauitinga. [...] Ali não “cabem o pesadelo, os termos inglórios do combate, a solidão... [...] Ao transpor o portão do jardim, é como se ele arribasse ao porto mágico de um mundo inventado onde só a paz, a beleza e o prazer existem. Ali a vida o espera no riso, nos olhos, nos braços de Tereza Batista. [...] Estância, formosa e doce terra, conto ideal de amigacões, cidade única para nela se viver um grande amor....¹²⁴.

Ressalte-se, nesse excerto, o apogeu do romantismo que emana da narrativa. A exemplo de Manuel Bandeira, que evadiu para um paraíso imaginário o qual chamou de *Pasárgada*, escapando da realidade e de seus problemas, Jorge Amado – em choque com a realidade que o circunda, em plena ditadura militar – aspira e constrói um paraíso em pleno sertão nordestino, com o propósito de se distanciar das dificuldades da vida real. Para tanto, deixou aflorar sua veia poética, enraizada no estilo do Romantismo, para encontrar, nas metáforas e sinestésias, uma forma de representação da natureza – como um lugar de refrigério.

Nesse contexto, cabe lembrar, também, que no início desse relacionamento, configurou-se um:

[...] Tempo de prova, com muros e grades - não tanto devido às limitações impostas pelo recato de Tereza e o comedimento do doutor; “os muros erguiam-se dentro deles”. Tereza confusa, retida, temerosa, revelando na maneira de agir o peso das lembranças do passado próximo - aquele em que as sementes brotaram e o riso desabrochou. (AMADO, 1979, p. 276).

Porém, o tempo se encarregou de transformar essa convivência:

[...] Quando à volúpia somou-se a ternura, quando as provas terminaram e o doutor a reconheceu mulher direita, digna de confiança e estima, não somente de interesse, quando as dúvidas de Tereza deixaram de existir e ela se deu sem reservas, de corpo e alma [...]. (AMADO, 1979, p. 276).

¹²⁴

Id; Ibid, p. 206, 228, 299.

Nesse sentido, a cidade de Estância configurar-se-ia como o “[...] éden perdido no sertão¹²⁵” – o paraíso, onde não caberiam desigualdades sociais. Lá, o doutor perde a imponência e se equipara a Tereza. Da mesma forma, metamorfoseada em rainha, a protagonista nivelou-se à posição do amásio. Assim, numa relação que unia dois lados opostos, explorador/homem e explorado/mulher equiparam-se, num mesmo nível, independente da posição que ocupam na sociedade. Numa noite enluarada, enquanto os amantes trocam juras de amor, o poderoso e respeitado doutor transformara-se em outro homem, em vez de rebenque levava uma rosa na mão, tomando a personagem como sua mulher:

Ontem, na quermesse, começou nossa vida, Tereza. Agora o tempo inteiro nos pertence , e o mundo inteiro. Já não te deixarei sozinha, agora estaremos sempre juntos, aqui e onde seja; viajarás comigo. Acabou-se a amigação, Tereza. És minha mulher. Nunca mais me tratarás de doutor. Seja onde for. (AMADO, 1979, p. 313).

Às vésperas de morrer, Emiliano reconheceu o quanto foi mesquinho e injusto, não se importando com o futuro de Tereza. Talvez porque estivesse passando por um momento de crise de consciência e se dando conta de que, se morresse, a amásia ficaria sem nada para viver. Nesse momento, o doutor chega à conclusão de que seria uma espécie de capitão em nova versão:

[...] No fundo cometo uma injustiça com você, lhe tendo aqui em Estância, isolada, entre os muros do chalé, quase uma prisioneira. Não é verdade, Tereza? [...] para corrigir, ao menos em parte, a injustiça: tu me deste paz, alegria, amor e eu, em troca, te mantive presa aqui, na dependência de minha comodidade, uma coisa, um objeto, uma cativa. Eu o dono, tu a serva, até hoje me tratas de senhor. Fui tão ruim para ti quanto o capitão. Um outro capitão, Tereza, envernizado, passado a limpo, mas, no fundo, a mesma coisa. Emiliano Guedes e Justiniano Duarte da Rosa, iguais, Tereza. (AMADO, 1979, p. 312-313).

De fato, o doutor tem razão. Ao lembrarmos os traços afins entre ele e o capitão, observamos que, além daqueles já referidos, a caracterização e os nomes dados a ambos são aspectos profícuos para a compreensão do trecho citado, na medida em que se apresentam reveladores da vertente irônica de Jorge Amado. Na descrição do capitão, é recorrente a associação de sua imagem ao chicote de couro cru e à violência, o que não combina muito bem com os vocábulos **Rosa** – que compõe o seu sobrenome e, semanticamente, liga-se à fina flor da roseira – e **Justo**, forma abreviada de seu primeiro nome **Justiniano**, que poderia significar alguém que age segundo as normas da justiça e da moral.

¹²⁵

Id; Ibid., p. 206.

Emiliano Guedes é apresentado com o título de **doutor** que, semanticamente, também pode remeter ao profissional que cuida das pessoas, com o objetivo de curá-las e livrá-las da dor e do sofrimento, o que de fato não se confirma se levarmos em conta o episódio do aborto de Tereza. Ao longo da história, o doutor é referido como uma pessoa de fino trato, sempre educado nas suas relações sociais; homem de posses e de muito respeito que se vale do poder e da violência somente em último caso. Por isso, sua figura também está ligada ao chicote, muito embora de forma mais erudita: **rebenque de prata**. Por outro lado, também está associado a uma rosa, com a qual Tereza sempre o recebia de volta a Estância; aquela que colocou nas mãos dele, depois de morto, e que levou consigo ao deixar a casa.

Em que pese a ironia com a qual nomeou o capitão, Jorge Amado recolhe o mesmo vocábulo - **ROSA** - para construir, em relação ao doutor, uma metáfora de seu lado bom, despertado pelo amor de Tereza. Parece-nos lícito acreditar que se trate de uma simbologia a representar uma característica, que segundo a crítica literária, é comum na primeira fase da ficção amadiana: a crença em seus personagens – geralmente pertencentes a grupo de marginalizados – que se redimiam e desenvolviam sua consciência na luta classes.

Retomando os últimos momentos de vida de Emiliano, vale lembrar, também, que apesar de referir a intenção de deixar Tereza amparada legalmente, a verdade é que o doutor morreu e não tomou nenhuma providência para esse fim. O que nos leva a concluir que, se realmente amasse Tereza e com ela se importasse, Emiliano jamais a deixaria desamparada. Por outro lado, nas entrelinhas desse discurso, pode-se perceber o desnudar das reais condições sociais das amásias que, durante muito tempo, não tiveram direito algum sobre qualquer bem do amante, ficando esse direito assegurado única e exclusivamente à família do amásio.

Cumpre-nos registrar, nesse ponto da história, o falso moralismo que cobre com o manto da hipocrisia verdades que não convêm ser reveladas. Em se tratando da morte de Emiliano - pessoa tão importante - jamais a família dele deixaria chegar ao conhecimento do público o real motivo e circunstâncias que levaram o doutor ao óbito. Por isso, seu genro acertou todos os detalhes com o médico, para que tudo parecesse ter acontecido dentro da ambulância, a caminho do hospital. Certamente, uma morte mais honrada para um homem digno como Emiliano Guedes.

Antes de deixar o chalé em Estância, após a família de Emiliano tomar posse do imóvel, Tereza passa pelo constrangimento de ser insultada pelo genro do doutor, que —

antes de oferecer uma boa quantia em dinheiro, afirmando ser uma espécie de indenização pelo tempo que vivera com Emiliano e também para garantir o futuro da amásia do sogro — lhe dá um prazo para que desocupe a casa.

Vislumbra-se, por trás desse discurso, a verdadeira intenção de Túlio, que é a de se aproximar de Tereza, talvez por pensar como a sociedade em geral, que rotula as prostitutas como uma “presa” fácil de ser fisgada, uma “desfrutável”. Insultada, Tereza o deixa falando sozinho, despede-se de Emiliano e parte, levando consigo apenas sua mala, a rosa que antes dera ao defunto e um xale que ele teria lhe dado de presente.

Com efeito, *Tereza Batista Cansada de Guerra* pode ser considerada uma obra atemporal, por trazer à tona a temática das prostitutas miseráveis, aqui representadas na figura de Tereza Batista. Flagrante dessa situação que se arrasta pelas páginas do romance é o excerto a seguir, feito de uma linguagem chula, porém elucidadora da marginalização relegada a essas mulheres privadas de qualquer qualificação social e direitos: “[...] E a vida de uma puta do sertão, morta de fome, que merda vale?”¹²⁶.

Em sua trajetória, Tereza Batista tem demonstrado resistência ao enquadramento num caminho que seguiu por forças circunstanciais. Conforme já mencionado, seu maior ideal é a busca do amor verdadeiro. Por isso, estando carente de afeição, se tornou presa fácil para o jovem caçador Daniel.

Nesse ponto, o lirismo inerente ao romantismo cabe referência, por se revelar uma técnica utilizada na construção da saga de Tereza Batista, principalmente no que se refere à construção do cenário. Flagrante desse aspecto é a cena em que Daniel e Tereza têm sua primeira noite de amor, marcada pelo erotismo peculiar às obras de Jorge Amado. Esse é o momento em que a feminilidade da protagonista aflora, pois se torna mulher ardente quando:

[...] Ali, junto do portão, a chuva a lava e limpa; o coração de Tereza pulsa de encontro ao peito de Dan e ela fita a face do anjo Gabriel descido dos céus, os lábios dele são donos de sua boca onde a ponta da língua tenta penetrar. — Tereza não reage, deixa-o fazer, mas ainda não participa, ainda fechada no medo e no asco. Ali, no quintal, no começo da noite desmedida, quando Daniel lhe abriu os lábios e com a língua e dentes invadiu sua boca [...] Tereza se entrega, não pensa mais no capitão, um desafoço por dentro. Quando, por um instante, ele a deixa respirar, ela, sem jeito, sorri e chama Daniel para entrarem no quarto. [...] Naquela noite inumerável, sem princípio nem fim, de encontro e despedida, de sucessivas auroras, Tereza, condenada à morte, escapou da forca galopando em cavalo de fogo. (AMADO, 1979, p. 165).

¹²⁶

(AMADO, 1979, p. 218).

No despertar do amor, ali, naquela noite, ele foi príncipe, ela a princesa. Ambos viveram minutos corridos em “[...] ânsia e desmaio, noite longa de cem anos de revelações e alvíssaras” (AMADO, 1979, p. 167), em que ela começou sendo uma e terminou sendo outra. Em companhia do experiente Daniel, Tereza foi aluna exemplar na iniciação da arte de amar na cama. Finalmente, teve direito ao inédito prazer de uma intensidade tamanha que, por força da linguagem, essa breve noite pareceu ter cem anos de repetições e descobertas.

No que diz respeito ao amor, a cena em que a protagonista e o mestre saveiro se amam parece ser o momento mais marcante dessa conquista para a heroína. Bebendo na fonte dos românticos, o autor prepara uma cena típica para um casal consumir seu primeiro momento de amor:

[...] Eram quatro horas da manhã, filtrava-se a luz na noite ainda poderosa quando, [...] rumaram para Atalaia. Tereza, dengosa, se aconchega ao peito de Januário, na aragem fresca da antemanhã. De repente foi o mar. Ai, suspirou Tereza. Nas areias, rolaram; as ondas molhavam seus pés, a aurora nascia da cor de Januário. Finalmente Tereza descobrira de onde provinha o aroma a perfumar o peito do gigante, não era senão a fragrância do mar. Tinha cheiro e gosto de mar. [...] Era o mar infinito, ora verde, ora azul, verdeazul, ora claro, ora escuro, claroescuro, de anil e celeste, de óleo e de orvalho e, como se não bastasse o mar, Januário Gereba encomendara lua de ouro e prata, lanterna fincada no alto dos céus sobre os corpos embolados na ânsia do amor; eram dois ao chegar, são um só, nas areias da praia encobertos por uma onda mais alta. [...] Na noite da Atalaia perseguiam a lua no céu; sozinhos na praia imensa, tirando a roupa, entravam mar adentro, Tereza entregando-se no meio das águas, toda de sal e espuma. [...] — Agora tu não é Yansã, tu só é Yansã na hora da briga. Agora tu é Janaína, rainha do mar. — Lhe disse Januário, familiar dos orixás. (AMADO, 1979, p. 22-23).

Na estrutura romântica desse trecho, não poderia faltar a linguagem conotativa, a sugerir a conjunção carnal, numa cena grávida de elementos sensoriais a ressaltar, principalmente, a presença do mar - elemento da natureza que abriga a metáfora do lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos - sempre recorrente nos momentos desse casal que, nesse contexto, remete aos momentos delirantes da volúpia amorosa a envolver Tereza e Januário Gereba.

Dentre os traços românticos na obra, também podemos destacar alguns momentos de idealização quando, vez por outra, Tereza é comparada a uma “santa”. Primeiramente pelo capitão, ao imaginar o quanto poderá cobrar em dobro o rico dinheiro que investira na sua compra e depois por Gereba que a tratava carinhosamente como “Teta, minha santa”. No entanto, parece-nos haver uma subversão no que diz respeito à figura inacessível da mulher, uma vez que a ela, e não aos homens, são colocados obstáculos para impedir que seja feliz ao lado de três homens com os quais sentiu prazer em se relacionar: Daniel, o doutor e Gereba.

Parece-nos correto afirmar que, ao tecer as malhas desse romance, cujo pano de fundo são as denúncias contra a opressão dos marginalizados, Jorge Amado se vale de traços românticos, que atualiza a sua maneira, para delinear, com forte realismo, as verdades sobre uma sociedade excludente.

Tereza Batista assemelha-se à heroína romântica de José de Alencar, principalmente pela beleza exuberante¹²⁷ e pela conquista do amor a qualquer preço. No entanto, ao contrário da personagem alencariana – que sucumbe diante das intempéries que se opõem a sua realização amorosa, a moça de cobre – “que nunca desistia de lutar contra a má sina”, apesar de ter pensado, por duas vezes, em morrer – acredita na força de sua capacidade em traçar seu próprio caminho.

4.6 SOB O SIGNO DO EMPAREDAMENTO: a rainha do lar é a amásia perfeita

O século XIX, afirma Gonçalves (2006), foi um período emblemático do controle total sobre as emoções femininas, haja vista que:

[...] Em contraposição à tendência da ocupação do espaço público por um número crescente de mulheres, o século XIX teria estimulado, como em nenhuma época passada, a criação de uma série de mecanismos de controle sobre as sensações e os sentimentos. [...] Se a criação de normas e sua disposição de aplicá-las se estendem pelos mais diferentes países, de França a Portugal e de Portugal ao Brasil, será na Inglaterra que as prescrições assumirão caráter abrangente, a ponto de o século ser reconhecido como a “Era Vitoriana”. (GONÇALVES, 2006, p. 37-38, grifos do autor).

A “Era Vitoriana” assim foi designada por ter sido um período marcado pelo conservadorismo ditado pela Rainha Vitória, que preconizava a ética puritana típica das “classes médias” dos anos Oitocentos. Dessa forma, embora numa sociedade corrompida pelo progresso econômico, que levou muitas mulheres a prescindirem das atividades domésticas para se voltarem inteiramente para o trabalho fora de casa, o vitorianismo foi responsável pela instalação do modelo do “anjo do lar”.

Por essa razão, esse foi um período fértil no que tange ao comportamento recatado das mulheres, pois a família passou a ser mais valorizada e as mulheres deveriam representar “verdadeiros dragões da virtude”, ligados à domesticidade do lar, enquanto um espaço reservado ao exercício do dever, mas também do prazer. A esse respeito, Gonçalves (2006) acrescenta que:

¹²⁷ Por isso é referida como uma modelo digna de ser pintada pelos renascentistas Rafael e Ticiano.

[...] Tais modelos, construídos sobre oposições hierarquizadas em relação ao masculino, reforçavam uma tendência milenar, na qual, no lugar de se representar a mulher com base em suas condições concretas de existência, ela era apresentada valendo-se de modelos construídos pela imaginação masculina. [...] Essa tendência se manifestava por meio de temas que realçavam mulheres compassivas, cumprindo seus destinos de Penélopes, tecendo, bordando, fiando. (GONÇALVES, 2006, p. 37-38).

No palco desse novo cenário, a dona de casa surge como estrela principal, a quem cumprirá o papel de conservação das famílias e perpetuação das sociedades. Ligadas naturalmente ao lar e à família, essas mulheres terão, na maternidade, sua suprema realização, portanto uma necessidade pessoal.

Com efeito, embora tenha sido criada no século XX, pouco mais de uma década após a ascensão do movimento feminista, *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972) aponta um traço comum com *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966): a estrita ligação com o ambiente doméstico, elevando-as ao status de “rainhas do lar”. Dessa forma, Tereza sempre é associada a signos habitualmente inerentes ao universo feminino: boa dona de casa, boa cozinheira, instinto maternal, a mulher submissa, a mulher-que-espera passivamente – tal como Penélope, que aguardava o retorno de seu homem enquanto ele vivia as aventuras e odisséias a que tinha direito.

Para Andrade¹²⁸, esse padrão de comportamento feminino “caiu” muito bem às mulheres na passagem do século XIX para o XX, cujo perfil deveria evidenciar que “[...] a boa esposa era casta, silenciosa, não saía de casa, costurava e cuidava dos filhos”.

Corroborando essa opinião, uma sentença popular, que diz respeito ao papel social das mulheres, traz em si a metáfora da submissão feminina: “[...] Mirem-se no exemplo das mulheres de Atenas¹²⁹”. O perfil de Tereza se apresenta associado a essas mulheres virtuosas, na medida em que se revela excelente dona de casa.

Funari (2003, p. 116) afirma haver um tipo de relação social “[...] perpassada e moldada pelos atributos do gênero, ou seja, a classificação de identidades sociais pelas diferenças de gênero”, na qual o homem é o detentor da hegemonia no campo social, enquanto a mulher recebe uma “valoração negativa e a subordinação do campo feminino, em grande parte das esferas institucionalizadas da vida social”.

¹²⁸ (ANDRADE, 2003).

¹²⁹ Na sociedade ateniense clássica, a figura exemplar da mulher ligava-se ao âmbito doméstico e, conseqüentemente, a todas as práticas inerentes àquele espaço: cuidado com os filhos, com a administração da economia e com a organização da casa. Tudo isso, obviamente, sob as ordens do marido (ANDRADE, 2003, p. 116-117).

Para legitimar o discurso de que a mulher está afeita apenas às atividades domésticas, a primeira preocupação do doutor, pensando em preencher o tempo da amásia durante sua ausência, foi colocá-la num curso de corte e costura, comprar-lhe uma máquina de costura e agulha de tricô, apesar de afirmar que ela deveria deixar os afazeres domésticos para a criada da casa, pois a queria sempre bonita, cheirosa e arrumada para ele.

Segundo Gonçalves (2006), nos primórdios da massificação do ensino, o exercício do magistério foi uma profissão muito procurada pelas mulheres de diversas classes sociais, uma vez que representava uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho, que transcendia à realização pessoal, afastando-as de ocupações que se constituíam como prolongamento de muitas atividades desempenhadas no lar.

Com efeito, enquanto o doutor viajava, destituída do direito de optar por uma profissão não mais ligada ao interior do lar, Tereza preenchia seu tempo dando aulas para os filhos dos empregados. Tempos depois, em Aracaju, exerceria, mais uma vez, a função de professora. Ao saber que “Dona” Joana das Folhas poderia perder o sítio, sob a acusação de que o hipotecara, como garantia a um empréstimo solicitado a Libório, Tereza abraça a causa da pobre senhora e, muito astuta, arquitetou rapidamente um plano, considerando que, sendo analfabeta, D. Joana jamais poderia ter assinado aquele documento. Por isso, decidiu alfabetizar “Dona” Joana e, com a ajuda do Doutor Lulu Santos, provou que o malandro Libório falsificara a assinatura da mulher no recibo do empréstimo.

Quando esteve diante da “bexiga negra”, Tereza lutou, ao lado do povo, liderando o grupo dos marginalizados e, movida pelo sentimento de solidariedade, venceu a batalha. Essa talvez tenha sido uma referência ao espírito de luta característico do povo brasileiro, que jamais se rende frente aos obstáculos que enfrenta.

Entender a resistência de Tereza, diante de uma trajetória marcada por muitos obstáculos, implica retomarmos, também, algumas afirmações que o narrador faz em relação à personagem: “no duro trabalho, fizera-se forte e resistente”¹³⁰, “até então fora risonha e brincalhona, muito dada e festiva, amiga de todo mundo, doce menina”¹³¹ e “Tereza Medo Acabou” (AMADO, 1979, p. 183). Eis, portanto, a explicação para a reação de Tereza contra

¹³⁰ AMADO, 1979, p. 122.

¹³¹ Id; Ibid, p. 111.

o homem que tentou espancar uma rapariga no momento da esperada estreia da protagonista no cabaré.

Correndo o risco de infringir o estatuto ficcional dessa narrativa – quase a reduzindo a um documento do seu tempo – pretendemos nos deter um pouco mais no seu referente da vida real, em especial nessa personagem real, histórica, a mulher, aqui representada por Tereza Batista.

Há de se meditar sobre o percurso dessa mulher, cuja vida de dificuldades é ligada a atividades arquetipicamente femininas, que se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder masculino, que lhe custará muito caro. É assim que Tereza passa a ser conhecida, em todo o agreste baiano, como um símbolo de resistência às injustiças sociais, sobretudo, contra as mulheres.

Candido (2004) afirmou sempre haver relação entre a curva da existência e o modo de ser do personagem fictício. Daí porque, acreditamos que em *Tereza Batista Cansada de Guerra* há o desenho de um arco que vai desde a luta da personagem pela sobrevivência até chegar à vivência plena de uma relação feliz e fecunda. Tudo muito bem “temperado” com cenas que oscilam entre o erotismo e o lirismo romântico, tão peculiares às obras amadianas.

Ao saber da morte de Januário Gereba, a heroína, como todo ser humano, por não ter mais motivos para lutar, sempre tão obstinada, agora se entregava à dor da ausência, perdendo a alegria de viver e a de pelejar. Transformou-se em “Velha, cansada de guerra, morta por dentro” (AMADO, 1979, p. 418). Por isso, aceitou o pedido de casamento feito por Almério das Neves. No entanto, momentos antes da cerimônia, Gereba reaparece e ambos partem, enquanto Tereza se desfaz dos laços e lembranças tristes do passado para viver o seu grande amor.

Note-se que a construção desse final se encaixa no modelo folhetinesco e romântico que, via de regra, culmina com um *happy end*. Na obra em análise, percebe-se que, removidos os obstáculos e os tormentos, venceu o amor de Tereza e Gereba e ambos foram felizes para sempre.

Observemos mais detidamente as personagens presentes na visionária narrativa da saga de Tereza Batista. Basicamente, dois tipos de gente: de um lado, os poderosos, portanto detentores da soberania; de outro lado, os marginais, isto é, aqueles que foram mutilados física ou socialmente (infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos) e agora estão vinculados à marginalidade, aliados do poder econômico e, conseqüentemente, do poder decisório.

Excluída da esfera de produção, alijada do mundo do poder: eis o lugar social de Tereza Batista, enquanto representante, *a priori*, da mulher, numa sociedade que ainda “inspira e transpira” sob os moldes patriarcais.

No que diz respeito à conquista do direito de amar, lembramos duas situações marcantes na vida de Tereza Batista: ao conhecer Daniel, vivia tomada pelo medo; depois, assumiu o papel de mulher desejante. Por ele foi despertada afetivamente, “incendiada”; porém, depois abandonada. Tempos mais tarde, o mesmo acontece em sua relação com o doutor e, depois, com Gereba, que também a abandona. Uma leitura superficial nos leva a comparar a atitude desses dois homens: com um beijo, ambos a despertaram do sono e a resgataram para a vida, despertando-a para os prazeres do sexo e da experiência do amor.

Na relação com o doutor e Gereba, exerce um papel de mulher forte, desejante, que forja o seu macho, e diante da qual o homem é uma criança. Essa mesma mulher já estava presente, quase uma década antes, na protagonista de *Gabriela Cravo e Canela*, uma das mais belas criações de Jorge Amado. A mulher, diante da qual o homem é fraco, tolo, todo dela, essa mulher é o objeto de uma conquista masculina, uma espécie de prêmio final que se desenvolveu em meio a trabalhos, embates e combates, que deixaram a sua marca.

Porém, a história de Tereza Batista subverte essa ordem no momento em que a ela é dado um status de heroína. Ao receber Janu como recompensa por ter saído vitoriosa em suas batalhas, após ter enfrentado obstáculos de toda ordem, a personagem finalmente conquista o direito de amar livremente.

Nas personagens femininas de Jorge Amado, a mulher é apresentada como a paladina dos valores do ser humano no universo feminino, operando de maneira a aguçar a crítica às mazelas humanas, principalmente, no tocante à opressão contra os mais fracos. Nesse caso, em especial, às mulheres, desenhando uma personagem que encarnará a figura de uma heroína, metonimicamente ligada aos baianos e, por conseguinte, ao povo brasileiro. Reaparece aqui o heroísmo, que segundo Duarte (1996), estava perdido na literatura burguesa do período realista. A prosa amadiana reencontra as motivações épicas, encarnadas agora no combate, principalmente feminino, às forças de opressão.

CONCLUSÃO

“A curva da existência é a natureza do seu modo de ser” (Candido, 2004).

“[...] Tereza Batista se parece com o povo e com mais ninguém. Com o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão” (AMADO, 1979).

Leituras e releituras de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, durante os últimos dois anos, significaram momentos de intenso prazer que, muitas vezes, sucumbiram diante do grande desafio de – à luz de uma análise crítica, apoiada nos pressupostos teóricos que iluminaram esse percurso, sobretudo sobre as questões do feminino e o tratamento da linguagem utilizada na narrativa – desvelar em que medida Jorge Amado transfigura a realidade com o objetivo de denunciar a violência e o poder, para enquadrar a personagem Tereza Batista no estereótipo da mulher que subverte os padrões do patriarcalismo, incansavelmente repetido e mostrado nos discursos e nas práticas de toda a história do Ocidente – a submissão como um espaço exclusivo do sexo feminino.

De fato, em nossa cultura ocidental, edificada segundo os preceitos patriarcais, observa-se o primado da hegemonia masculina em detrimento de um dos segmentos da sociedade: o feminino. Dessa forma, a organização da sociedade, em diferentes contextos histórico, político, social e econômico, em geral, tem se baseado numa perspectiva que marginaliza o feminino, impondo direitos e deveres, segundo o sexo. Além disso, a História tem registrado aspectos, como etnia e posição econômico-social, que têm parcela de contribuição na construção da identidade feminina.

Com efeito, essas diferenças no trato das questões sobre o feminino são notórias inclusive na Bíblia Sagrada. Na leitura da gênese do mundo e da humanidade, a posição feminina é relegada a segundo plano, uma vez que Deus criou Eva a partir da costela de Adão; o homem, por sua vez, foi criado à imagem e semelhança de Deus. Por ter induzido Adão ao pecado de comer o fruto da árvore do conhecimento, Eva – e todas as mulheres dela descendentes – recebeu como castigo a submissão ao homem, além das dores do parto e o estigma da predisposição à transgressão. A Adão, assim como a todos os homens, coube a

responsabilidade de provedor da família, enquanto as mulheres passaram a depender deles econômica e socialmente.

Os registros histórico-sociais da Idade Média revelam que o poder hegemônico da Igreja católica ratificava essa superioridade do homem em relação à mulher. Enquanto àquele era dado o direito à educação; a esta, essa prerrogativa era vedada. Ao clero, cabia a responsabilidade do ensino, cujo acesso - salvo exceção quando se tratava de mulheres ricas e com projeção social, como era o caso das rainhas -, somente era permitido às mulheres que se dedicavam integralmente à vida religiosa.

Dando um salto neste percurso histórico, chegamos ao século XIX, quando houve muitas transformações decorrentes dos avanços do capitalismo, como a ascensão da burguesia ao poder e o advento do Romantismo, que modificaram as relações sociais. O amor, nesse contexto, passou a ser visto como possibilidade de felicidade e motivo de união; e a virgindade, um requisito indispensável para uniões de valor econômico e político. Também foi um período de lutas feministas pela conquista do direito à igualdade dos sexos.

O século XX também foi um período de grandes transformações, ocasionadas principalmente pelas duas guerras mundiais. No Brasil, destaque-se a instalação do coronelismo no Nordeste, o ciclo de greves, revoltas e movimentos (Pau-Brasil, Verde-Amarelo e Antropófago). Nesse contexto, instalou-se uma crise histórica que repercutiu na sociedade e, por conseguinte, na literatura da época. No que concerne às representações artístico-literárias, a Semana de Arte Moderna (1922) representou importantíssimo movimento reivindicatório de uma literatura nacional, com identidade própria, liberdade formal e ruptura com a gramática normativa.

É sabido que, enquanto veículo de comunicação de circulação social, a Literatura se torna reprodutora de valores e padrões de comportamento que, dentre outros, por muito tempo, cristalizaram um modelo feminino submisso e passivo a ser seguido. Assim, durante muito tempo, tradicionalmente, o texto ficcional de autoria masculina, via de regra, reproduz essa ideologia, que circunscreve a mulher numa posição hierarquicamente inferior ao sexo oposto, portanto, a ele, submissa em todos os sentidos.

Além de “carregar” a responsabilidade da procriação e do cuidado com os filhos e o lar, as mulheres sofriam com o emparedamento doméstico e a repressão à sexualidade. Aos olhos de uma sociedade misógina, a realização pessoal delas estava ligada ao casamento e à

maternidade. Esta, uma afirmativa bem aos moldes do patriarcalismo, que emoldura a mulher nesse perfil de mãe e rainha do lar.

Dentre as inúmeras figuras que têm representado o feminino, na história da cultura ocidental, a mulher já foi associada ao mito de “Sofia”, quando aparecia dotada de sabedoria; já apareceu como valente e guerreira, como é o caso de Joana d’Arc e Diadorim; já foi o sexo frágil, como Iracema; a virgem pura, imaculada e virtuosa, como a Moreninha; a possível adúltera, como Capitu; a fogosa, como Soledade; transgressora, de personalidade forte e pensamentos avançados para sua época, como Madalena de São Bernardo e Ana Terra, de *O Tempo e o Vento*; foi emparedada e alienada, como Sinha Vitória; já foi, sobretudo na Idade Média, apavorante como bruxa e por isso refutada por todos; mas também já foi musa e, como tal, comparada a Vênus, pela beleza exuberante; foi associada às Sereias, pelo poder de sedução e encanto, como as mulheres amadianas. Assim, desenhadas de acordo com o contexto em que foram criadas, as mulheres e suas múltiplas faces têm sido inscritas no texto ficcional de todo os tempos.

A partir do século XX, a ficção começa a descortinar a representação feminina, mostrando-a “totalmente nua”, ou seja, sem disfarce de cavaleiro medieval ou renascentista, como é o caso daquelas que se ligam à figura de Joana d’Arc. São mulheres que, a partir de pensamentos e ações, passam a ocupar outro espaço e, conseqüentemente, a assumir um tipo de comportamento que subverte e nega todo o tradicionalismo do pensamento patriarcal, na luta pela defesa de seus direitos de agir e, sobretudo, de sentir.

Nesse contexto, surge a literatura amadiana eivada pela consciência social e por uma sensibilidade somente possível em alguém que viveu misturado ao povo e que sempre afirmou lutar pelas causas justas. Daí porque, principalmente a primeira fase de suas criações se caracteriza pela denúncia dos dramas de um Brasil marcado pelas diferenças sociais, em que a hegemonia de uma minoria se sobrepunha à maioria menos favorecida.

Acredita-se, que o melhor da produção de Jorge Amado se concentre na fase fértil dos romances épicos, situados nos tempos áureos da lavoura cacaueteira e do coronelismo, visto que nessas aventuras, ele retratava a miséria da população, geralmente figurada por pistoleiros, prostitutas, vagabundos e muitos outros que co-habitavam o mesmo espaço situado na ‘banda podre’ da sociedade.

Jorge Amado construiu o que a crítica literária chamou de crônicas de costumes, sendo que a partir de *Gabriela, cravo e canela*, enveredou suas histórias pelas trilhas do lirismo,

adentrando na intimidade dos lares baianos, para mostrar casos pitorescos, picantes e escandalosos, traduzidos por uma linguagem bastante acessível, cujos alicerces estão nas raízes populares que, em alguns casos, se assemelha à Literatura de Cordel.

Feito esse introito, que objetivou alinhar a trajetória da mulher, do ponto de vista da História, com as suas formas de representação na Literatura, nossa análise de Tereza Batista prosseguiu, de olhar atento às nuances que definiram o tratamento do gênero e, conseqüentemente, a identidade feminina da protagonista, a partir de um olhar masculino.

A priori, tomando como base o início do romance, nos deparamos com uma personagem, já adulta, que demonstra valentia, coragem, habilidade em confrontos físicos, que jamais leva desaforo para casa, principalmente quando sai em defesa dos fracos e oprimidos e, em especial, das mulheres. Firme em seus ideais, em busca da felicidade e do amor, supera qualquer dificuldade. Essa caracterização, que a distancia da figura do sexo frágil, encontra suas bases na sua infância, quando o comportamento de menina já renunciava o seu não enquadramento aos padrões patriarcais.

Nessa época, todas as referências à protagonista sempre a registraram num espaço exterior ao doméstico, em brincadeiras de cangaço e de guerra com os meninos, ou a correr e rolar pelos campos em companhia do cachorro ou a brincar nos galhos das árvores frutíferas. Depois de subir os degraus de um destino marcado pela violência, dor, miséria e prostituição, Tereza deixa aflorar sua maior qualidade: a capacidade de resistência à opressão. Tereza é a Eneida do sertão da Bahia.

Uma leitura mais atenta nos apontaria uma personagem que poderia ser considerada como o paradigma de certa imagem do feminino: o estereótipo da mulher submissa e perfeita, que sustenta sua perfeição na qualidade de mulher resignada, sempre à espera do seu homem, portanto, emparedada no seu silêncio e na total subserviência. Associada à fragilidade e à delicadeza de uma flor, é a mulher cândida e bondosa, sempre cordial com os amigos e com as pessoas carentes de qualquer forma de atenção.

É, também, a mulher romântica que sonha em encontrar seu príncipe encantado e suspira ais de amor. Não fosse o capitão Justo ter cruzado seu caminho, certamente, teria se guardado para o seu grande e verdadeiro amor. É a mulher que se encaixa perfeitamente no paradigma de rainha do lar, que não nasceu para a prostituição e sim para casar, ter filhos e ser boa dona de casa. É um ser sensível que sequer conseguia assistir à violência das brigas de galo, às quais era obrigada a ir acompanhando o capitão. Também é a legítima mulata

nacional, ratificando uma tendência da ficção amadiana, que é a apreensão de imagens do seu universo regional.

É aquela que não toma a iniciativa, por mais que mente, corpo e coração a impulsionem a agir ao contrário. Paradoxalmente a essa postura, quando apaixonada, se entrega ao seu amor, sem nenhum pudor. Nos braços do amante, toma a iniciativa e protagoniza cenas que escandalizariam o olhar hipócrita e preconceituoso da sociedade baiana.

Apesar de sua “profissão” ligá-la ao sexo por dinheiro, não consegue dissociar o amor do sexo, por considerar que não basta a simpatia para duas pessoas se relacionarem sexualmente. É sábia, astuta e perspicaz. Revestida por dons sobre-humanos, conseguiu ser a professora eficiente, ao alfabetizar em poucos dias a “Dona” Joana das Folhas e realizar feitos grandiosos que destacaram sua força física. É uma mulher ávida de conhecimento que, em Estância, investia em leituras, sempre que tinha a chance de encontrar um livro, ou, em outros momentos, quando ficava a ouvir as leituras de Emiliano.

A visão realista com que Jorge Amado ‘pinta’ a história de Tereza Batista, sob os matizes do Romantismo, tem como pano de fundo a denúncia das misérias humanas. A crítica aos direitos que são vedados às prostitutas – o da família, da maternidade e do verdadeiro amor – que se materializa por meio do processo de ritualização, cujo objetivo é purificar a personagem, tornando-a virtuosa e, por isso, digna e livre desse destino que atingiria, negativamente, todo homem com o qual viesse a se relacionar.

Para isso, o mar, que simbolicamente é metáfora materna, remete às águas amnióticas e às origens primitivas da vida, seria um elemento importante, na medida em que possibilitaria a redenção da heroína que, ao final, renasceria para uma nova vida. Inserida numa sociedade construída sob os moldes do patriarcalismo, a essa mulher é imposta uma moralidade castradora, que interdida de tal maneira o uso do seu corpo como instrumento de prazer. Esse seria um infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos.

Em certas passagens da narrativa, a voz da personagem será emudecida pela repressão masculina. Mas, estando calada – Tereza não pode denunciar/reclamar de sua situação – dá voz ao escritor, por intermédio do narrador que continua suas denúncias, eternizando seu protesto. Na obra, Tereza Batista torna-se uma heroína por ter ultrapassado muitos obstáculos em sua vida e aprendido a reagir em oposição às forças da opressão; passou do individual para o social, passou de pessoa à personagem; de documento de seu tempo para obra de arte.

É inegável que a temática privilegia a denúncia social, pondo a nu, dessa maneira, a negatividade da sociedade. As obras amadianas tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social, que se constrói a partir de sua engenhosidade ao trabalhar a linguagem. É o discurso utópico que dá voz àqueles que, em geral, não têm voz: prostitutas, pobres, pivetes e outros.

Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social; é o discurso que transforma os párias sociais em protagonistas da História – como na greve do Balaio Fechado, quando os marginalizados e injustiçados são convocados com a proposta de uma grande subversão (tomada, literalmente, no sentido etimológico).

A vida em companhia do doutor, implacavelmente, já desvenda o desamparo feminino, e a procura de proteção que, paradoxalmente, por vezes, a maternidade mascara. Com ele, tem todo o amparo e segurança de que sempre precisou e influenciaram na sua transformação. De mulher sofrida e marcada pelas injustiças sociais passou a ser mais alegre, mais bonita; uma rosa que desabrochou para os prazeres que a vida pode lhe proporcionar. Em que pese essas transformações, a personagem passa a ter uma pseudoliberalidade que lhe dá a falsa ilusão de que poderia ser uma senhora respeitável tanto ou igual as demais e que, por isso, teria direito à maternidade.

Constata-se que não houve muita evolução na vida da personagem, ao compararmos o período vivido com o capitão e com o doutor. Nas entrelinhas desse discurso, a pseudoliberalidade soa como uma crítica irônica ao movimento de emancipação feminina, amplamente divulgada na década de 60, que suscitou muitos sonhos e esperanças nas mulheres, especificamente, no que dizia respeito ao novo papel que desenvolveria na sociedade.

O confronto entre essas duas mulheres – a desamparada e a que aspira à maternidade – vislumbra um quadro doloroso que deflagra a maior violência a que Tereza foi submetida: seu desejo de mãe foi castrado. As dores dessa perda, ela deu lugar à amigação com Emiliano, aceitando, na condição de amásia, viver com ele sem que tivesse que dividi-la com outra pessoa, sem parecer a esposa, mas, representando o estereótipo da amante, aquela que vive para dar prazer e alegria ao amásio. Uma evidente referência à questão da alienação humana.

Num confronto que se faz da oposição homem/mulher, que não escapou do viés da luta de classes, Jorge Amado problematiza a questão macho *versus* fêmea, num embate em que o discurso do primeiro se faz pelo viés da violência aberta e brutal – sobretudo na esfera

sexual, sem recorrer ao uso de eufemismo; enquanto que o segundo, inicialmente, é o discurso da servidão. O discurso do poder, de uma relação senhor-escravo, é visto sob os holofotes da visão crítica radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa, que ecoa na relação homem/mulher, em que aquele transforma essa em objeto de prazer e de servidão, sem direito à maternidade, paralizando-a, dela roubando o mundo e arrebatando a liberdade, coisificando-a e reduzindo-a a nada, sem voz e sem poder de decisão sobre a própria vida.

A alienação é uma palavra-chave na relação entre os seres humanos – e por isso mesmo importante nos estudos sobre comportamento feminino – seja no nível social, seja no sexual. É assim que Jorge Amado tematiza a difícil trajetória de Tereza Batista, a qual supera todas as dificuldades, prendendo-se aos retalhos de um projeto pessoal de vida, fiapos dos sonhos e esperanças: embora seja ‘carta marcada’ pela vida infeliz que sempre levou, acalenta o desejo de encontrar seu príncipe encantado.

Tereza torna-se um tipo extremamente qualificado na galeria de personagens amadianas, protagonizando uma narrativa épica que se contrapõe a um tom intimista. Com uma boa dose de veracidade histórica, aliás, diga-se de passagem, pelo que se conhece, documentalmente, da vida das mulheres reclusas no gineceu e pelo protótipo da mulher transformada num grande clichê literário: a mulher-que-espera, restrita aos limites da casa, enquanto seu homem enfrenta odisséias – Penélope, patrona do amor conjugal e da fidelidade feminina.

O discurso amadiano se vale da realidade da vida das meretrizes como uma forma de denunciar o estereótipo da mulher submissa e das condições miseráveis a que elas são submetidas no exercício dessa profissão. A postura da personagem, diante das situações adversas que enfrenta, não corresponde ao comportamento comum das mulheres da vida, além de representar a não aceitação de seu destino de prostituta. Com uma “pitada” de ironia, Tereza, assim desenhada, se enquadra perfeitamente no perfil das personagens amadianas, sobretudo as femininas, que transgridem as normas vigentes na sociedade sempre acreditando na força que têm e na capacidade de escrever o próprio destino.

Nesse contexto, Tereza é metáfora do pássaro Fênix: sucumbe diante das intempéries da vida, mas renasce de suas cinzas para retomar sua trajetória de luta pela sobrevivência. Essa trajetória da heroína é a mesma das mulheres e suas conquistas; é a mesma do povo brasileiro.

Considerando que em literatura tudo é mimético, importa-nos destacar, nesse momento, as formas que Jorge Amado utiliza para retratar, pelo viés da ficção, realidades duras e cruéis, durante um período de repressão à liberdade de todas as formas. Carregando um estandarte em defesa do povo marginalizado, Tereza assume a posição de porta-voz do autor, para gritar, aos quatro cantos do mundo, as injustiças sociais contra os fracos e oprimidos.

Para além de uma arte que se faz em defesa do social, a literatura amadiana transfigura a realidade, lapidando a linguagem e fazendo dela seu maior e mais precioso instrumento estilístico. Oferece-nos ‘de bandeja’, pratos temperados com metáforas, sinestésias e uma linguagem simples, à moda de uma épica popular, com cenas ‘grávidas’ de imagens, sensações e significados que, mesmo diante do horror, nos conduzem ao estado de deleite, ao sermos transportados para o mundo imaginário por ele criado em pleno sertão baiano.

É nesse mundo – onde a ficção permite a realização dos sonhos impossíveis – que Estância assume uma dimensão maior, é o Éden perdido no sertão, onde se pode cultivar a ilusão das igualdades entre os povos. É o *locus amenus* que representa a Bahia e, por conseguinte, o Brasil sonhado por Jorge Amado.

A obra é um espelho que reflete a condição feminina, o que se justifica nas múltiplas faces da protagonista, ao receber vários apelidos e passar por vários estágios de transformação, algumas vezes, de forma tão traumática e violenta, que chegam a deixar lembranças que jamais se apagarão da sua memória. Nessa personagem, podemos encontrar quase todas as representações do feminino, tanto na vida real quanto na ficção. Assim, as marcas de violência em Tereza metaforizam as condições da mulher/povo brasileiro ao longo de sua trajetória. Portanto, a obra suplanta a mera abordagem do social para abrir espaço para reflexões acerca das lutas e conquistas da mulher.

Para isso, o autor se utiliza da ironia, a começar pelo título da obra. Inicialmente, pensamos se tratar de uma personagem fragilizada, à beira da desistência de seus ideais. No decorrer da história, essa afirmativa é desautorizada, uma vez que a protagonista se revela forte e resistente, que nada tem de cansada, pois acredita nos seus ideais e luta pelo seu objetivo maior: a busca por amor verdadeiro e pela liberdade de escolha do próprio destino. Apesar disso, por duas vezes pensou na morte como uma solução para seus problemas, numa atitude que a remete ao heroísmo romântico.

Por isso, jamais aceita a vida de prostituição, quer amor verdadeiro, uma família e filhos. Não porque é submissa e deseja ser a rainha do lar, mas pelas razões naturais que leva todo ser humano a desejar uma companhia. Nessa perspectiva, Jorge Amado assume uma posição de visionário que acredita na emancipação feminina, num período de intenso movimento de reivindicação pela igualdade de gênero.

Ao final desta pesquisa que teve a intenção primeira de revelar a representação da mulher em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, os dados obtidos nos autorizam a concluir que, na esteira das demais criações de autoria masculina, no imaginário amadiano, as mulheres se unificam na representação do paradigma da mulher baiana/brasileira: bonita e sensual, que, por mais livres e modernas que sejam, estão vinculadas ao lar e, de certa, forma submissas e que devem ser contidas para enquadrar seu comportamento aos padrões da sociedade.

No caso específico da obra em questão, esse fato explicaria o comportamento diferenciado de Tereza nas cinco fases de sua vida, que a transformam num eco que se reproduz, de várias maneiras, na literatura das sociedades patriarcais, sobretudo a de autoria masculina.

De fato, há momentos, na narrativa, em que Amado chega a reproduzir a mulher, segundo a cultura patriarcal. No entanto, o faz, pela via da ficção literária, embora sem muita preocupação com a erudição linguística, assumindo um discurso que se constrói pela denúncia e ironia e, algumas vezes, pela subversão, na medida em que cria uma protagonista rejeitando o destino que não escolheu, sempre buscando assumir as rédeas da própria vida.

Urge, portanto, que novos olhares críticos se voltem para a literatura amadiana, trazendo à tona as nuances que revestem o seu fazer literário, conferindo-lhe uma qualidade estética que lhe é própria e que suplanta o mero tratamento do social. Com o talento de um verdadeiro pintor, Amado construiu, de forma autêntica, cenas da vida cotidiana. A realidade, social e política de seus romances, é antes de tudo ficcional e não foge do literário.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR; CAMPEDELLI, Samira Benjamin. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1999.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 39. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

AMADO, Jorge. **Dona flor e seus dois maridos**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **Gabriela, cravo e canela**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura**. Rio de Janeiro, ed. Record: 1972.

_____. **Tereza Batista cansada de guerra**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **Tieta do agreste**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ANDRADE, Marta Mega de. A “cidade das mulheres”: a questão feminina e a polis revisitada. In: FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Circuito do Livro, 1988. II vol.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução CNBB – Conferência Nacional dos Bispos. 7. ed. São Paulo: Editora Canção Nova, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004; Maceió: EDUFAL, 2006.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades.** Maceió: EDUFAL, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida.** São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, s/d.

COUTINHO, Afrânio. **Érico Veríssimo: ficção completa.** Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1967.

DICIONÁRIO DE SIMBOLOGIA. Editado por Manfred Lurker. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. Revisão da tradução Vão Va Barkow, Marcos Holler e Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 455-456.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulher e Preconceito(s) no romance brasileiro. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.) **A mulher na literatura.** Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. II vol.

_____; DUARTE, Constância; BEZERRA, Kátia (Orgs.). **Gênero e representação na literatura brasileira.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992

EVARISTO, Marcela Cristina. O Cordel em sala de aula. In: BRANDÃO, Helena Nagamine (Coord.). **Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso; NEVES, Sonia Regina Rodrigues. **Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História e gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

MARCO, Valéria de. As mulheres fundadoras de Alencar. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. II vol.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MOISÈS, Massaud. **Criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

- MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- NASCIMENTO, Zaeth Aguiar do. O feminino e suas representações em Grande Sertão Veredas. In: DUARTE, Eduardo; DUARTE, Constância; BEZERRA, Kátia (Orgs). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- OLIVEIRA, Clenir Bellezi. **Arte literária brasileira**. São Paulo: Moderna, 2000.
- PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**: através de textos comentados. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- REGO, Francisca Magnólia de Oliveira. **Configurações do Feminino em Jorge Amado: Dona Flor e Tieta**. 2002. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Letras – Graduação) - Universidade da Amazônia, Belém, 2002.
- REVISTA DISCUTINDO LITERATURA. **Especial sobre Jorge Amado**. São Paulo, Ano 2, n. 9, p. 34-39, 2006.
- RIBEIRO, Luis Filipe. **Literatura e história**: uma relação muito suspeita. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 2000.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso. In: MOTA, Lourenço; ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Orgs.). **Personae**: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **O canibalismo amoroso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

TEIXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias**: acadêmica da ciência e da pesquisa. 5. ed. Belém: UNAMA, 2001.

TELAROLLI, Sylvia; MARCHEZAN, Luiz (Orgs.). **Cenas literárias**: a narrativa em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002.

TELLES, Norma. As mulheres loucas da literatura. São Paulo, **Escrita**, Ano XIII, n. 39, p. 25-28, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento**. São Paulo: Círculo do Livro, 1962.

_____. **O continente**. Porto Alegre: Globo, 1949.

VIANA, Lúcia Helena. Masculino e Feminino: papéis em jogo em São Bernardo. In: **A mulher na literatura**. GOTLIB, Nádya Batella (Org.). Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

VILARDAGA, Vicente. Baiano de todos os santos. **Discutindo literatura**. São Paulo, v. 2, n. 9, p. 34-39, s/d.

A N E X O S



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

RELATÓRIO DE ATIVIDADES CURRICULARES

Francisca Magnólia de Oliveira Rego, aluna do Curso de Mestrado em Letras, área de **Estudos Literários**, vem requerer, nos termos e condições regimentais, créditos nas atividades curriculares abaixo relacionadas realizadas durante o Curso, cuja comprovação vem anexada:

NATUREZA DAS ATIVIDADES	CRÉDITOS	NOME DO EVENTO E/OU TÍTULO DA PRODUÇÃO	CRÉDITOS (USO DA SECRETARIA)
Seminário de Pesquisa em Andamento	1 CR por apresentação		
Publicação de artigo	2 CR por artigo	<i>A Hora da Estrela: a tessitura de um contracanto no cinema.</i>	
		<i>Degustando a apetitosa história de uma mestra na cozinha e doutoranda na arte amar.</i>	
		<i>O Livro Didático: uma análise na perspectiva do letramento.</i>	
		<i>O Rebelde: pelo viés da ficção, um resgate histórico-sociocultural da Amazônia como caminho para a legitimação do caráter universal da obra.</i>	
Publicação de trabalho completo em anais	1 CR por trabalho	<i>III Fórum de Pesquisa em Arte – Arte, Hibridismo e Interculturalidade.</i>	
Apresentação de trabalho em eventos	1 CR por apresentação	<i>XIII Fórum Paraense de Letras</i>	
		<i>XIV Fórum Paraense de Letras</i>	
Participação em minicursos	1 CR por cada 15h		
TOTAL DE CRÉDITOS			

Belém, 01 de dezembro de 2009

Nº de Créditos concedidos: _____

COORDENAÇÃO: _____

SECRETARIA: Lançado no Sistema em ___/___/___

Aluna: _____