

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL**  
**FACULDADE DE LETRAS – FALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL**

**DE GABRIELA A TIETA:**  
**A CONFIGURAÇÃO DAS HEROÍNAS PERIFÉRICAS AMADIANAS**  
**NOS ESPAÇOS DE MODERNIZAÇÃO RURAL E URBANA**

**Lígia dos Santos Ferreira**

**MACEIÓ-AL**  
**2009**

**Lígia dos Santos Ferreira**

**DE GABRIELA A TIETA:  
A CONFIGURAÇÃO DAS HEROÍNAS PERIFÉRICAS AMADIANAS  
NOS ESPAÇOS DE MODERNIZAÇÃO RURAL E URBANA**

Tese submetida à defesa pública como exigência final para obtenção do grau de doutora em Letras e Linguística, área de concentração em Estudos Literários, da linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL.

**Orientadora:** Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães

**Maceió–AL  
2009**

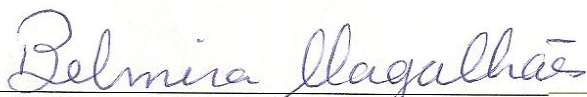
**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

- F385d Ferreira, Lígia dos Santos.  
De Gabriela a Tieta : a configuração das heroínas periféricas amadianas nos espaços de modernização rural e urbana / Lígia dos Santos Ferreira, 2010.  
166 f.
- Orientadora: Belmira Rita da Costa Magalhães.  
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.
- Bibliografia: f. 159-166.  
1. Amado, Jorge, 1912-2001 – Crítica e interpretação. Gabriela, cravo e canela, Tereza Batista cansada de guerra e Tieta do agreste. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Mulheres. I. Título.

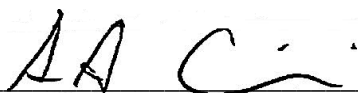
CDU: 869.0 (81).09

## Lígia dos Santos Ferreira

Tese "**De Gabriela a Tieta: a configuração das heroínas periféricas amadianas nos espaços de modernização rural e urbana**" apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutora em Estudos Literários.



Presidente da banca: Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (Orientadora/UFAL)



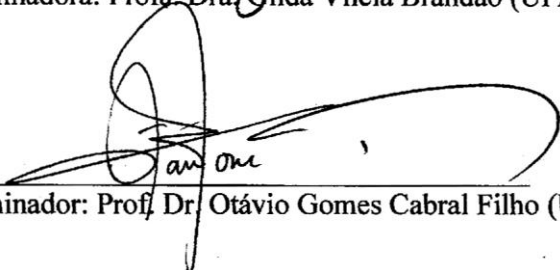
1º Examinador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi (UFPB)



2ª Examinadora: Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira (UFC)



3ª Examinadora: Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão (UFAL)



4º Examinador: Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (UFAL)

Data de aprovação: 18/11/2009

Às heroínas periféricas, em especial à minha mãe,  
Maria José dos Santos Ferreira (*In memoriam*).

## Agradecimentos

Inúmeros são os agradecimentos...

Primeiro, os institucionais: à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES; ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), por meio dos/as funcionários/as, bolsistas, docentes e discentes; à bibliotecária Helena Cristina Pimentel do Vale (Biblioteca Central/UFAL) e a Lúcia Lima; aos/às funcionários/as da biblioteca da Universidade Federal da Bahia (UFBA); à Fundação Casa de Jorge Amado (Bahia), em especial, ao arquivista Carlos Lima; às senhoras Maria de Fátima Carneiro Gonçalves e Ana da Silva, funcionárias responsáveis pelo acervo da biblioteca do Museu Théo Brandão; a todos da Aliança Francesa de Maceió pelas imensas oportunidades a mim concedidas; a Íris Ferreira, pelo grande incentivo; às/aos colegas e alunos/as queridos/as do campus de União dos Palmares, da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), do campus de Arapiraca da UFAL, da Fundação Educacional do Baixo São Francisco Dr. Raimundo Marinho (FEBSFRM-AL) e da Faculdade Católica São Tomás de Aquino (FACESTA-AL), que me incentivaram, foram ouvintes e compreensivos/as.

Àquelas pessoas que participaram de alguma fase (ou de todas!) do processo de formulação desta tese: à minha querida orientadora profa. Dra. Belmira Magalhães pela imensa amizade, incentivo, contribuição acadêmica e profissionalismo desde o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Filosofia/UFAL (1999); ao meu eterno orientador prof. Dr. Otavio Cabral; ao prof. Dr. Andrea Ciacchi pela gentil e lukacsiana participação; à profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira, pela imediata aceitação e atenta leitura; à profa. Dra. Gilda Vilela Brandão, sempre disposta a ler os meus textos apresentando ricas contribuições; ao prof. Dr. Walter Matias, presente em minha história acadêmica; à profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins pela gentil aceitação; à profa. Ângela Neves pela carinhosa amizade; à “professora maluquinha” Marilene Machado, por ensinar-me os encantos da didática, e pela feliz presença; à querida profa. Dra. Enaura Quixabeira por me proporcionar muitas oportunidades de crescimento acadêmico e profissional; ao estimado prof. Renato Gama, um incentivador inigualável; à professora e amiga Eucy de Mello, por me contagiar com sua alegria de viver e pela revisão do *Résumé*; ao amigo querido Ricardo Cavalcanti pelo *Abstract*; aos que compunham o grupo de estudo e de amizade: Andrea Moraes, Helson Sobrinho, Luciano

Acioly e Marcio Calheiros; ao poeta e revisionista Sidney Wanderley; à Adriana Deodato, Lídia Ramires e Mônica Nascimento, atuais amigas e incentivadoras na profissão docente.

Às/aos minhas/meus amigas/os queridas/os: Dirlene, Milena, Maria, Luíza, Nilton, Valmir, Ivanildo, Renan, Apolinário, Waldênia, Ricardo, Zezinha (e muitos/as outros/as!) incentivadores/as e compreensivos/as ante as minhas desculpas e ausências; à minha tia, às afilhadas e primas pela paciência; a Lília, irmã que suportou as crises, as alegrias e as constantes redescobertas; por fim, ao meu companheiro Gilberto, que em tão pouco tempo entendeu qual é o “destino” de uma heroína periférica.

*“A literatura era para cantar as belezas da vida, o prazer de viver, o corpo formoso das mulheres. Sem hipocrisias”*  
(Prof. Josué, *Gabriela cravo e canela*, 2003, p. 297).

*“Jorge ama e nos leva a amar suas personagens”* (Chico Buarque)

*“Jorge é um dos inventores do povo brasileiro”* (Caetano Veloso)

*“Suas esplêndidas histórias retratam de uma maneira comovente o nosso país e o nosso povo, com uma universalidade capaz de encantar leitores em todo o mundo”* (Rubem Fonseca)

*“Em Jorge, a arte de fazer-se amar era espontânea, nunca premeditada”* (José Saramago)

*[...] A literatura brasileira continua produzindo a nossa identidade.  
[...] E também é possível que ainda falte uma distância histórica para a gente compreender melhor o que está acontecendo hoje.*  
(Jorge Amado)



## Resumo

Esta tese objetiva, a partir dos estudos da Literatura e Sociedade, analisar a trajetória das protagonistas dos romances *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do agreste pastora de cabras* (1977), de Jorge Amado. Através das vozes narrativas, as personagens são construídas no espaço ficcional de modernização rural/urbana, no qual a representação produz personagens masculinos que se pautam em princípios da razão patriarcal, cujo poder é centralizado no coronelismo, contrário ao discurso de progresso e modernização. As protagonistas percorrem uma trajetória ficcional que contribuiu para a aplicação da categoria de *herói problemático*, de George Lukács. A partir da adequação dessa proposta teórico-crítica sobre o herói do romance moderno à análise crítica da produção amadiana, desenvolvemos a categoria de *heroína periférica*, cuja construção se deve às relações dicotômicas entre localização periférica e representação de questões universais. Para o nosso estudo adotamos os pressupostos teóricos de Georg Lukács, Antonio Candido e o estudo crítico sobre a obra amadiana de Eduardo de Assis Duarte, Ana Maria Machado e Mark Curran.

**Palavras-chave:** Heroína Periférica. Modernização Conservadora. Representação da mulher. Narrador Ambilátero. Jorge Amado.

## Résumé

Cette thèse vise, à partir des études de la Littérature et de la Société, à analyser la trajectoire des protagonistes des romans *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) et *Tieta do agreste, pastora de cabras* (1977), de Jorge Amado. À travers les voix narratives, les personnages sont construits dans l'espace fictionnel de modernisation agricole/urbaine, dans laquelle la représentation produit des personnages masculins qui se règlent sur des principes de la raison patriarcale, dont le pouvoir est centralisé dans le « coronelismo », contraire au discours du progrès et de la modernisation. Les protagonistes parcourent une trajectoire fictionnelle qui a contribué à l'application de la catégorie de héros problématique, de George Lukács. À partir de l'adéquation de cette proposition théorique-critique sur le héros du roman moderne jusqu'à l'analyse critique de la production amadienne, nous développons la catégorie d'héroïne périphérique, dont la construction se doit aux relations dichotomiques entre localisation périphérique et représentation de questions universelles. Pour notre étude, nous adoptons les présuppositions théoriques de George Lukács, Antonio Candido et l'étude critique sur l'oeuvre amadienne d'Eduardo de Assis Duarte, Ana Maria Machado et Mark Curran.

**Mots-clés :** Héroïne Périphérique. Modernisation modérée. Représentation de la femme. Narrateur ambivalent. Jorge Amado.

## Abstract

This thesis objectives, from the studies of Literature and Society, to analyze the protagonists trajectory of Jorge Amado's romances: *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) and *Tieta do agreste pastora de cabras* (1977). Through narrative voices, the personages are constructed in the fictional space of urban/agricultural modernization, in which the representation produces personages who treat themselves in patriarchal reason principles, whose power is centered in the colonels, opposite to the progress and modernization speech. The protagonists cover a fictional trajectory that contributed for the application of the category of George Lukács's *problematic hero*. From the adequacy of this proposal theoretician-critical on the hero of the modern romance to the critical analysis of the *amadiana* production, we develop the category of peripheral heroine, whose construction must to the dichotomy relations between peripheral localization and representation of universal questions. For our study we will adopt the estimated theoreticians of Georg Lukács, Antonio Candido and the critical study on the *amadiana* workmanship of Eduardo de Assis Duarte, Ana Maria Machado and Mark Curran.

**Keywords:** Peripheral heroine. Modernization conservative. Woman Representation. Ambivalent narrator. Jorge Amado.

## Introdução

Os quatro capítulos desta tese expressam mais um olhar crítico sobre a produção literária de Jorge Amado de Farias, conhecido no mundo inteiro como Jorge Amado. O primeiro encontro, da pesquisadora e do objeto, teve início em 2001, com a leitura do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, indicada pela professora e orientadora deste trabalho crítico, Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/UFAL). Aquele ano traduziu-se como a descoberta da atuação política e da repercussão das obras do autor no Brasil e no mundo. Com a morte do escritor, intensificou-se a crítica e o interesse pelas obras amadianas, com o objetivo de propagar a contribuição de Jorge Amado como cidadão e escritor brasileiro.

Ao ler as obras desse romancista, fomos convidadas a analisá-las a partir da configuração do lugar da mulher em uma sociedade de classes, cujo comportamento obedece aos padrões patriarcais. Tal configuração ficcional chamou-nos a atenção para as características do reflexo artístico. E uma curiosidade conduziu nossa análise em toda a pesquisa: como entender a relação das protagonistas com alguns fenômenos da realidade objetiva representada nas obras do autor?

Por meio dessa problemática compreendemos que a leitura de um texto literário, em especial de um romance, pode possibilitar o entendimento da produção material e artística humana. Observar, criticamente, a constituição da obra que se lê produz a compreensão de aspectos mais complexos da realidade reinventada (ficção) e, conseqüentemente, da realidade em que vivemos.

O artista, em especial o escritor, promove – diante de sua posição social no mundo – o encadeamento de coisas ou fatos, dando novos sentidos às palavras para construir uma narrativa que se configurará no desafio de encantar as pessoas e apoderar-se de códigos estéticos específicos da obra produzida.

Um dos grandes desafios da crítica literária, ao considerarmos a literatura como arte, é, sem dúvida, conciliar duas posições aparentemente antinômicas: o prazer da leitura e a crítica. Estamos cientes de que cabe ao/à leitor/a dileitante encantar-se com a literatura, e à crítica decifrar os códigos estéticos, políticos e culturais das obras destinadas à análise. Evidente que uma posição não anula a outra. Na verdade, o que a maior parte da crítica percebe, e neste momento falamos da recepção crítica das obras de Jorge Amado (1912-2001), é que o prazer da leitura conduz leitores e leitoras à reflexão a partir de diversos aspectos explorados nas obras, como a representação de costumes e hábitos brasileiros expressos na configuração de coronéis, trabalhadores do cacau, mulheres e homens do campo e da cidade.

Essa dicotomia entre prazer e racionalidade, que a crítica por vezes adota, encontra base nas investigações acerca do universo humano desde o pensamento clássico grego, persistindo até hoje. A representação da realidade nos romances amadianos configura certa particularidade baiana, que se torna princípio e fim, e possibilita a análise dos comportamentos humanos, somente inteligíveis quando relacionados às condições socioeconômicas estabelecidas pela história de construção do país.

O objetivo da crítica que se pauta em analisar o romance sob orientação da Literatura e Sociedade é investigar a relação existente entre a historicidade e a estrutura da obra. Tem como função o tratamento mimético do real através da forma, entendendo o romance como uma particularidade de uma totalidade concreta. Relação dialética que se estabelecerá, em nosso estudo, a partir dos pressupostos teóricos de Georg Lukács, que concebe o romance como forma de expressão da sociedade moderna.

Por meio da análise das características estéticas, da qual o escritor fez uso para a composição de suas narrativas, compreendemos o projeto ao qual ele se filiou. Na primeira fase, denominada como ciclo do cacau, construiu-se a representação de coronéis e jagunços

contra os trabalhadores. Na segunda fase, ocupou-se da representação de costumes citadinos em direção à urbanidade, tendo a mulher como foco da cena. Tanto em uma fase como em outra, observamos a presença de características folhetinescas na composição dos romances, tais como: exposição de assuntos variados, predominância de ritmo narrativo linear, personagens-tipo e heróis/heroínas oriundos/as do povo.

Tudo isso para tecer tramas que evidenciam as questões sociais brasileiras mais latentes das décadas de publicação dos romances amadianos, como *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior (1958); *Tereza Batista cansada de guerra* (1972); e *Tieta do agreste pastora de cabras*<sup>1</sup> (1977), sob a proposta de uma narrativa que se prestou ao projeto neorealista no Brasil, denominando-a de romance social nordestino, cujo tratamento das questões locais ecoava as aspirações do projeto de modernização dos países em desenvolvimento.

No Brasil, tal projeto constituiu um processo de contradição à sua estrutura socioeconômica e cultural, pois, de um lado, era explorada a relação entre os costumes rurais e urbanos, apresentando o poderio e, posteriormente, o declínio dos coronéis do cacau; a utilização da força de trabalho dos retirantes nordestinos em troca de abrigo e alimentação; e a substituição do conservadorismo pelo culto à modernidade; por outro lado, a proliferação de personagens típicas conduziu-nos à reflexão sobre os papéis sociais impostos à mulher.

As personagens Gabriela, Tereza e Tieta, oriundas do campo, e Dona Flor<sup>2</sup>, da cidade, possuem em comum o fato de ser protagonistas das histórias da Bahia de Jorge Amado. Através da leitura da realidade que o autor faz para produzir sua literatura, há a recriação de um mundo denominado de narrativa amadiana.

---

<sup>1</sup> O título e o subtítulo adotados para o romance é “*Tieta do agreste pastora de cabras ou A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!*”.

<sup>2</sup> Em nossa análise, apenas citaremos a protagonista do romance “*Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor (esotérica e comovente história vivida por Dona Flor, emérita professora de Arte Culinária, e seus dois maridos — o primeiro, Vadinho de apelido; de nome Teodoro Madureira e farmacêutico o segundo ou A espantosa batalha entre o espírito e a matéria*”), por apresentar uma mulher nordestina cujo trajeto se desenvolve do início ao fim no espaço urbano. Entretanto, dedicar-nos-emos à análise dessa personagem com mais afinco em um próximo trabalho.

As ações das protagonistas amadianas – Gabriela, Dona Flor, Tereza e Tieta – possibilitam o reconhecimento da configuração romanesca, incluindo a perspectiva narrativa como fator de conhecimento do papel social da mulher nordestina na sociedade brasileira do século XX, que se constrói sob os pilares paradoxais da modernização – arauto da urbanidade – e da tradição – defendida no âmbito rural.

Atraídas pelos temas enfocados na literatura amadiana, em especial a representação da mulher, e pela polêmica acerca da receptividade da obra do escritor baiano, decidimos desenvolver este estudo, que exigiu nas leituras uma atenção especial às protagonistas; a análise de outros trabalhos; os diálogos com outros pesquisadores, para, assim, entender o *fenômeno literário Jorge Amado*. Tal postura também se integrou à proposta de alguns críticos<sup>3</sup> dedicados a estudar a obra do escritor com a finalidade de rever juízos emitidos no passado e explicar o quanto a representação literária amadiana revela o processo de formação da cultura brasileira. O que exige um compromisso sério e responsável com esse escritor de tamanha criatividade, a fim de construir um trabalho que fuja da produção de uma crítica de cunho, essencialmente, biográfico. Assim, consideraremos a discussão sobre a fortuna crítica e o sucesso de Jorge Amado ante o público brasileiro e estrangeiro como característica de um escritor em cujo conjunto de obras literárias destaca-se a protagonização dos/as explorados/as sociais como foco principal.

Cientes de que a nossa pesquisa não esgota e tampouco limita os vários olhares sobre a obra amadiana, pudemos notar, ao longo desta pesquisa, que, no âmbito acadêmico, ainda se estabelece uma posição maniqueísta em face das obras do autor. A grande discussão é sobre o valor artístico, devido à inserção de características, de um lado, políticas, concedendo à obra um caráter panfletário, por outro, demasiadamente sensuais, retomando a imagem da “*terra brasilis*” tão propagada pelos primeiros colonizadores. Na verdade, são esses excessos que

---

<sup>3</sup> Citamos algumas personalidades da crítica literária brasileira com análises relevantes sobre as obras de Jorge Amado: Ana Maria Machado (2006), Vicente Ataíde (1999), Eduardo de Assis Duarte (1995; 1997), Fábio Lucas (1997), José Paulo Paes (1991), Roberto DaMatta (1987), Antonio Candido (1945) (Cf. Referências).

constituem a relevância da obra amadiana, pois eles trazem à cena a representação de mulheres e homens da periferia social.

É por isso que as obras impregnaram e impregnam a mente das pessoas pela intensa relação entre a ficção e a realidade objetiva. O efeito estético ao se ler um exemplar desse romancista é que não há como negar que a realidade ficcional evoca a realidade sociocultural e econômica brasileira do século XX, em especial da Bahia ou de qualquer outro local do Nordeste brasileiro, mas esse aspecto singular, aliado às questões referentes às relações entre homem e mulher submetidos à lei patriarcal, faz com que entendamos questões mais universais.

A aceitação laudatória, por um lado, e o desrespeitoso silenciamento, por outro, revelam o quanto Jorge Amado foi e é polêmico, e o quanto ainda se precisa estudá-lo com tenacidade. Ainda hoje, muitos trabalhos são elaborados com o propósito de fazer com que “a figura de cidadão seja subjugada à do escritor” [informação verbal]<sup>4</sup>, para assim buscar explicações históricas e literárias acerca da contradição estabelecida durante décadas entre o escritor e as suas obras.<sup>5</sup> É o que, certamente, esta pesquisa pretende fazer ao participar dessa importante discussão proposta pela crítica amadiana.

Nosso intuito é analisar os romances *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior (1958), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do agreste pastora de cabras* (1977) por considerá-los como produções literárias singulares que representam, por meio de personagens, narrador/es, espaço e tempo ficcionais, questões decorrentes das práticas sociais, uma vez que entendemos o projeto literário de Amado como uma proposta

---

<sup>4</sup> Expressão usada por Eduardo de Assis Duarte em sua participação como examinador da tese de doutorado “*Seara Vermelha*: discurso ideológico/partidário e suas implicações no estético”, de Paulo de Souza, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, em 2006.

<sup>5</sup> Haja vista a realização da quarta edição da FLIP (Festa Literária Internacional de Parati), no Rio de Janeiro, de 9 a 13 de agosto de 2006, em homenagem a Jorge Amado (1912-2001), com mesa-redonda formada por Myriam Fraga, Alberto da Costa e Silva, Eduardo de Assis Duarte, o lançamento do livro de Ana Maria Machado e publicações de matérias em revistas e jornais de maior veiculação no país. Além das discussões sobre a obra amadiana promovidas por professores-visitantes brasileiros e catedráticos das Universidades de Berkeley e Oxford (Cf. livro de Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista*: como e por que ler Jorge Amado hoje, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006, p. 136-137).



dialética entre conservadorismo e modernização, homem e mulher, campo e cidade, tendo como foco narrativo a protagonização de mulheres oriundas da periferia social.

Pretendemos responder à problemática imposta por essas narrativas à luz da análise literária de orientação dialética, no que tange às ações das personagens que representam mulheres configuradas em espaços rurais em direção ao espaço urbano, defendendo a tese de que a condição dada à mulher do campo pela estrutura patriarcal, historicamente detentora de uma posição social periférica, é de uma trajetória que constrói elos sociais, mas não a faz representante do todo, apenas de uma parte da sociedade, constituindo-a como uma heroína popular, o que, para o nosso estudo, resultará na categorização de *heroína periférica*, devido ao destaque dessa personagem e à não superação das condições sociais em que vive.

A partir dessa tese, discutiremos as seguintes questões: qual a relação entre personagem e espaço nos romances estudados? Quais são os traços de identificação das protagonistas e de algumas personagens secundárias em cada obra? Qual a trajetória dessas *heroínas periféricas* (heroínas populares)?

O percurso dado a este trabalho apresenta alguns julgamentos críticos acerca das obras de Jorge Amado sob o ponto de vista de Ana Maria Machado (2006), Jerusa Ferreira (2006), Antonio Candido (2004), Pierres Rivas (2004), Alfredo Bosi (2001), Eduardo Duarte (1997) e Mark Curran (1981).

A partir da exposição da categoria defendida, *heroína periférica*, optamos pela adoção do conceito de *representação* para entender o papel social da mulher em uma estrutura patriarcal. Faremos algumas citações de Simone de Beauvoir (2001), Heleieth Saffioti (1987) e Zuleika Alambert (1986). Desse modo, discutiremos sobre a protagonização nos romances amadianos indicados e a configuração das *heroínas periféricas*. Tal categorização tornou-se possível ao fazer uma releitura do conceito de “herói problemático”, de George Lukács (1965, 1981, 2001), associado ao conceito de “periferia” como representante de classe composta por

pobres e desvalidos de um país de Terceiro Mundo, proposta por Antonio Candido (1979), o que possibilitou o estudo da categoria “espaço narrativo”, vinculando-a aos conceitos de ruralismo e urbanidade no Brasil, a partir da sistematização do conceito de modernização – tudo isso visando o entendimento do projeto autoral em relação às protagonistas.

Os capítulos estão assim organizados: no primeiro, discutiremos a obra amadiana e a posição da crítica brasileira, além da configuração da categoria *heroína periférica*, que servirá como eixo condutor para as análises de cada romance expostas ao longo dos capítulos subsequentes; no segundo, apresentaremos, através da trajetória da protagonista Gabriela e de outras quatro personagens, a dicotomia da modernidade a partir das figuras populares e pela erudição adotada na forma literária, para a compreensão do processo histórico, em que a emancipação da mulher ainda se encontra atrelada ao ideário de amor romântico, da felicidade possível somente aos homens; no terceiro, o olhar poético se cruza com o olhar materialista, tendo como foco a trajetória sofrida e solitária da protagonista Tereza Batista, a partir de uma estrutura narrativa que apresenta o aproveitamento formal de gêneros da cultura popular como a literatura de cordel, cujos assuntos são a configuração do espaço rural, a exploração sexual, o papel social da mulher e sua relação com o masculino; no quarto capítulo, apresentaremos algumas questões sobre o desmascaramento das relações estabelecidas no campo e na cidade a partir da protagonista Tieta, que foi expulsa do campo por ter escolhido viver a livre-sexualidade e vai para a metrópole, onde lhe cabem poucos papéis.

## Capítulo 1

### De Herói Problemático a Heroína Periférica: uma categoria de análise

#### 1.1 Herói problemático + mulher + periferia = *Heroína Periférica*

*O romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa.*

Georg Lukács

Adotaremos a perspectiva lukacsiana com o propósito de entender o romance como uma representação da realidade, como um reflexo distinto do cotidiano e da ciência. Não como recorte imediato da objetividade do real por qualquer subjetividade ou espelho, mas como um recorte proposto por uma subjetividade e objetividade artísticas. Por isso, nossa análise dos romances de Jorge Amado partirá do pressuposto de que as protagonistas, às quais denominaremos heroínas, são representações de papéis sociais impostos à mulher pela lei patriarcal, contrariamente às ideias feministas sobre o conceito de mulher moderna em meados do século XX.

Entendemos que o romancista propôs, em seus romances, uma discussão acerca da modernização no país, que se intensificou no final dos anos 1950, trazendo a conturbadora contradição entre o novo e o velho, em todos os aspectos. Principalmente no que diz respeito à educação de homens e mulheres, que ditava uma inferiorização destas àqueles. Cabia à mulher uma educação para o lar, mesmo almejando uma independência econômica, dado o fato da naturalização dos papéis de mãe e esposa.

Além do pensamento patriarcal de determinar o espaço doméstico como *locus* da mulher, em meados do século XX, alguns intelectuais, poetas e romancistas ainda concebiam uma divisão de espaços como “masculinos” e “femininos”. Havia livros de etiqueta social,

adotados em cursos para mulheres, os quais ensinavam um modelo de educação para a mulher como “alargamento do espaço doméstico”. O estudo de Maria Stephanou<sup>6</sup> sobre o livro *A mulher e o lar*, de O. S. Marden, apresenta o cerne do posicionamento contraditório à proposta de desenvolvimento das capacidades humanas.

A educação deve ser a base da liberdade feminina, segundo Marden, que defende a tese de que a mulher não pretende alcançar preponderância social sobre o homem, mas ser uma colaboradora na vida coletiva. O feminismo é uma modalidade do magno problema cuja solução conduzirá ao equilíbrio social. Por isso, tem importância primacial: **alarga os limites do lar doméstico para que coincida com os do mundo**. Daí que Marden sustenta que para uma mãe o lar vai até onde chegarem os interesses de seus filhos, implicando que a mulher tem de ser educada para exercer sua atividade fora do limitado âmbito da casa. Sua educação tem de ser completamente remodelada, de maneira que a prepare para o exercício de uma profissão, assegurando independência econômica, para as funções de esposa e mãe, sob todos os aspectos (p. 365, grifo nosso).

Entendemos esse aprisionamento ao espaço privado como uma impossibilidade de a mulher tornar-se livre para enfrentar os desafios que a realidade sociopolítica e econômica estabelece aos seres humanos, assim como faziam os heróis gregos e como fizeram Medeia e Antígona nas tragédias de mesmo nome, originariamente compreendidas como representação das ações de tipos humanos da cultura grega. Desse modo, relacionaremos o conceito de *heroína periférica*, proposto por nosso estudo, ao conceito de *herói problemático*, proposto por Georg Lukács, devido à construção da trama para posicionar as protagonistas dos romances amadianos em situações socioeconômicas bastante semelhantes às realidades de países periféricos. Afinal, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2001, p. 60).

---

<sup>6</sup> O artigo intitulado “**Ser e viver como mulher moderna**: a educação feminina segundo manuais de etiqueta dos anos 40 a 60 do século XX”, de Maria Stephanou, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, integra o projeto, financiado pelo CNPq e coordenado pela Dra. Maria Teresa Santos Cunha (UDESC), que se intitula “Tenha Modos! Educação e Sociabilidade em Manuais de Civilidade e Etiqueta (1845-1950)”.

Pode-se notar, em livros desse tipo, a resistência à criação de movimentos de mulheres em luta contra a não participação social e política, as regras patriarcais e as falsas propostas de modernização, reproduzindo socialmente o papel concedido à mulher pelo sistema de produção, cuja apropriação do trabalho dá-se por uma classe que não a dos/as trabalhadores/as.

N’*O manifesto comunista*, Karl Marx e Friedrich Engels assinalaram que essa concessão dada à mulher mantém a condição de que sejam meros instrumentos de produção. O que não foi entendido pelo burguês, devido ao fato de que ele se beneficia de tal condição. Afinal, “não contente em ter as esposas e as filhas dos proletários à sua disposição, sem falar nas prostitutas comuns, sentem grande prazer em seduzir a esposa um do outro” (2002, p. 38). Fato ainda mais intenso em Estados periféricos como o Brasil.

Cientes da polêmica discussão de gênero, na contemporaneidade, analisaremos a visão da mulher, proposta nos romances de Jorge Amado, a partir da dicotomia natureza x cultura<sup>7</sup>, em busca dos elementos mediadores necessários para compreensão das situações sociais postas na obra. Com o pretexto de discordar dos papéis sociais referendados pelo pensamento científico positivista de seres inferiores e superiores, principalmente nos campos de estudo da biologia e da antropologia – o que acarretou na universalização dos problemas e das atribuições sociais da mulher, a fim de moldar as individualidades de acordo com as necessidades políticas e econômicas dos Estados.

É essa dicotomia que irá distinguir, na história da cultura, mulheres e homens. Segundo Adriana Piscitelli (p. 54-55), “A subordinação das mulheres passa a ser pensada também como um universal, passível de ser explicado pela associação das mulheres à natureza e dos homens à cultura”. Noção que será adotada em romances de Jorge Amado.

---

<sup>7</sup> Essa dicotomia entre Natureza e Cultura foi apresentada pelo antropólogo estruturalista francês Claude Lévi Strauss, em *Cru e Cozido*, como princípio de interpretação da entropia. Antonio Candido, em “A passagem do dois ao três” analisa um texto de Affonso Romano de Sant’Ana sobre *O cortiço* e critica a visão dicotômica de Sant’Ana por não encontrar elementos mediadores entre duas situações sociais: o Sobrado e o Cortiço.

Ao admitir o romance como produção social do mundo moderno, explica-se o porquê de o herói do romance europeu ser denominado por Lukács como problemático. Todas as transformações socioeconômicas e culturais configuraram um herói cuja característica foi retirada das relações sociais estabelecidas.

Em nossa análise, o romance brasileiro apresenta uma heroína com comportamentos distintos das heroínas européias, ela enfrenta outras questões inerentes às sociedades subdesenvolvidas. Primeiro elas se configuram como gênero, precisam se definir qual o papel social que assumem; segundo, como etnia, qual a cor que possuem; e, ao final, como classe. É evidente que essa configuração tanto na realidade objetiva quanto na romanesca se dá indissociavelmente. Essa é a condição da mulher da periferia de um país periférico.

Sabe-se, desde Aristóteles (384–322 a. C.), que o desenvolvimento das relações sociais produz novas habilidades, capacidades, possibilidades e necessidades a cada ato humano, conseqüentemente, novas objetividades e subjetividades. No entanto, são os sistemas ideológicos estabelecidos ao longo da história que promovem tensões significativas para a produção artística. Diante disso, podemos compreender porque o tipo representativo do mundo moderno, como o herói/a heroína do romance, constitui-se das contradições.

Tais contradições são transpostas para o romance a partir de uma linguagem que configurará elementos ficcionais. Daí “a história do romance [ser] a história de uma luta heróica, que freqüentemente trilha caminhos tortuosos, mas luta vitoriosa contra as condições desfavoráveis que a vida burguesa moderna impõe à figuração poética” (LUKÁCS, 1981, p. 179).

Esses “caminhos tortuosos” trilhados pelas heroínas dos romances *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior (1958 – GCC); *Dona Flor e seus dois maridos*: história moral e de amor (1966 – DFSDM); *Tereza Batista cansada de guerra* (1972 – TBCG); e *Tieta do Agreste pastora de cabras* (1977 – TAPC), escritos por Jorge Amado,

impõem a este estudo a tarefa de analisar, a partir dos elementos de composição dos romances, a categorização da *heroína periférica*.

Inicialmente, admitimos que o romance é a epopeia da sociedade moderna. A unidade primitiva entre indivíduo e sociedade, exposta na epopeia antiga, foi compreendida, mais sistematicamente, por Friedrich Hegel como o período “da atividade independente, da autonomia do homem; o período dos ‘heróis’” (LUKÁCS, 1981, p. 178). Conceção formulada pelo também alemão F. Blankenburg. Com isso, o filósofo idealista admite o conceito de heroísmo não como coragem ou virtudes guerreiras, mas como “ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade, condições estas que permitem a composição, a pintura de caracteres etc., próprias de Homero” (LUKÁCS, 1981, p. 178). Afinal, deve-se às contradições da sociedade burguesa, período de “maturidade” da humanidade, a oposição entre a epopeia homérica (a poesia) e o romance (a prosa), o qual produzirá um herói adaptado à sociedade burguesa.

Em sua teoria sobre o romance, Georg Lukács (1981), por sua vez influenciado por Hegel, considera, também, que a epopeia antiga se opõe radicalmente ao romance, embora ambos sejam formas do desenvolvimento social. O filósofo húngaro avança um pouco mais em seus juízos estéticos quando julga que “apenas assumindo o reflexo como princípio básico é possível fundamentar teoricamente a universalidade da objetividade artística e, com ela, a universalidade da forma artística” (p. 193).

A teoria do reflexo estético, por vezes vista de modo estreito e deformado pela crítica contemporânea, considera a arte como representação do processo sócio-histórico, isto é, como desenvolvimento da autoconsciência da humanidade. Nos termos de Lukács (1991, p. 193): “A determinação social da gênese, a necessária tomada de posição de toda representação, pode realmente se efetivar apenas sobre o terreno de uma tal universalidade do mundo reproduzido e dos meios de reprodução”.

Daí as relações sociais serem representadas no objeto artístico como um processo de autoconsciência da humanidade ante as suas produções materiais e imateriais. Nessa perspectiva é entendida como uma particularidade resultante da relação entre a subjetividade e a objetividade do real. O romance é a configuração de uma realidade produzida a partir das experiências das relações entre os seres sociais, em uma relação dialética entre sujeito e objeto ao longo da história.

Esse “apesar de tudo” das ações humanas deve-se à representação concreta do objeto artístico, em nosso caso, do romance, que possibilitará a aquisição da experiência estética. Por meio da fruição da leitura dos romances, os/as leitores/as tornam-se mais críticos/as e, de certo modo, experientes dos fatos sócio-históricos representados esteticamente. Há de se salientar que a arte não é um espelho da realidade. É uma composição abstrato-concreta da fragmentariedade do mundo focalizada pelo/a artista.

Antonio Candido (1976), como estudioso da estética marxista, constituiu como categoria crítica para entender a relação entre os aspectos sociais e os aspectos de composição do romance, como proposta de dissolução do dilema fatores externos *versus* fatores internos à obra literária, o conceito de *redução estrutural*. Isso significa dizer que “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (p. 15). Afinal, “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (p. 5).

Os romances de Jorge Amado apresentam, em nossa análise, uma configuração ficcional que alia fatores extraliterários (sócio-históricos) aos internos (composicionais), em alguns momentos, mais evidentes por conta das técnicas escolhidas pelo autor.



Compreender o papel social que representa as protagonistas em destaque exige, antes de mais nada, a compreensão de que são as relações concretas que nos servirão de elemento de análise da proposta ficcional, pois é a história que determina a literatura. Isso significa que, partindo da concepção de que a realidade material é constituída de práticas materiais, podemos entender por que a história social da mulher se desenvolveu sob os ditames dos regulamentos repressores efetuados pelas restrições à participação social e pelas violações ao corpo, concebidos como estatuto natural. Fundamento ideológico que manteve e mantém as instituições sociais.

[...] O controle sobre a mulher tem como objetivo manter uma determinada ordem na sociedade. A comunidade judia, que excluía a mulher de qualquer atividade intelectual, conseguiu assim mesmo que sua cultura fosse transmitida por seu intermédio. Era a meta a ser atingida. Essa “tutela”, exercida por um poder masculino sobre a totalidade das mulheres no mundo greco-romano, vê-se reforçada pelo sistema sócio-religioso judaico, onde a mulher tinha, desde sempre, como único destino, a situação de “mãe casada”, de esposa, aquela que conceberia talvez um dia o Messias, anunciado pelas profecias (PRADO, 1979, p. 48).

Como o nosso objeto de estudo, a categoria da *heroína periférica*, é um conceito criado a partir da reflexão sobre o espaço literário ocupado pelas protagonistas pobres, mestiças e nordestinas representadas nos romances amadianos, entendemos que a contradição existente entre as classes sociais na realidade material promove outras contradições nos diversos níveis de sociabilidade. Diante de tal constatação, cabe à mulher, submetida historicamente às leis patriarcais, a aguda exploração que ultrapassa o campo do trabalho, como produção material, e chega ao nível da sexualidade, iniciar um processo de resistência a essa cultura de inferiorização.

Nosso intuito não é, de modo algum, desenvolver, com o estudo da *heroína periférica*, uma análise da subjetividade da mulher como uma categoria em-si, mas como um construto social, reconhecendo que a relação estabelecida entre homens e mulheres em uma

cultura patriarcal se constrói sob pilares da dominação, e isso se dá nos romances amadianos. Tal posição social, evidente na realidade concreta, é transposta nos romances e mostra o quanto se tornou difícil no século passado imaginar uma sociedade em que a submissão feminina fosse superada. As lutas feministas esbarravam sempre nessa contradição que está para além da igualdade das forças de produção entre homem e mulher. Afinal, a figura da mulher nos romances é um construto literário, antes de tudo, que modifica o externo (o construto social da mulher), de uma maneira que a crítica procura explicar.

O efeito estético da obra amadiana expõe esse fato, e a categoria da *heroína periférica* exige, de certo modo, a compreensão de que os fatores internos, como certo silenciamento imposto às personagens, os papéis e as funções sociais (solteira, esposa, amante – rapariga – e prostituta) e a exploração/repressão sexual são representações da história das sociedades de classes mais rudimentares à contradição agudizante do capitalismo.

A configuração de personagens pobres, mulheres e homens desafortunados ainda não concede à obra de Amado a originalidade que alguns críticos julgam encontrar. No entanto, a opção por essas personagens constrói um projeto literário em que a protagonização provém da periferia; quer dizer que o sujeito da trama ora é apresentado de modo realista, quando expõe as mazelas sociais, ora idealista, quando elege como heróis figuras exploradas – periféricas –, que contam com a ajuda dos deuses, fantasmas, homens fortes e mulheres guerreiras para lutar contra os problemas causados pela contradição das relações sociais. Essa é a proposta estética para os romances das duas fases, marcadas pelo fato de que “Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente à sua humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 47).

A produção literária amadiana elege como cenário dos romances, inicialmente, a zona cacauceira, sua influência política e cultural nas ações das personagens, utilizando a paisagem litorânea das cidades do Nordeste brasileiro como espaço de progresso; e, por fim, a

cidade em desenvolvimento como reflexo do perfil socioeconômico do país, ao mesmo tempo, espaço onde as personagens oriundas do Nordeste buscavam destaque profissional, mas continuaram à margem da modernização, “um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana” (BERMAN, 2007, p. 158).

O espaço representado nos romances não se mostra como uma inovação literária, mas idealiza e potencializa a capacidade de superação dos marginalizados, negando adequação destes à realidade nos moldes burgueses. Os heróis e heroínas amadianos/as constituem um misto de herói épico (representante dos valores coletivos de uma comunidade) e romanesco (representante dos ideais individuais de felicidade e amor).

O herói épico nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Essas personagens não enfrentavam a complexidade e a solidão que a humanidade alimenta radicalmente na modernidade. As heroínas amadianas enfrentam problemas sociais difíceis, lutam contra as mazelas produzidas pelas relações capitalistas que insistem em mantê-las em um espaço socioeconômico periférico, no entanto, possuem uma existência mítica que visa uma liberdade utópica.

Decorre daí a vinculação de Amado à proposta estética latino-americana neorealista do século XX, que visava uma produção literária voltada às questões periféricas que assolavam o continente, a fim de refletir sobre os problemas que mais atingiam os países ditos

subdesenvolvidos. Desse modo, mantinha-se um diálogo com os outros países que sofriam as mesmas mazelas, em resposta aos países colonizadores.<sup>8</sup>

Antonio Candido (1979), ao analisar a literatura latino-americana produzida por Jorge Amado e escritores como José Lins do Rego, Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegria, entre outros, pôde constatar que eles produziram romances sociais com a finalidade de focalizar a degradação humana a partir de “destinos” individuais oriundos de regiões menos favorecidas socioeconomicamente.

O que os caracteriza é, todavia, a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação em sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual (CANDIDO, 1979, p. 360, grifo do autor).

O mundo ficcional amadiano constitui-se de múltiplas vozes, nascidas de uma interpretação que o autor baiano fez acerca da realidade e de representantes do povo, das periferias dos países, das cidades, dos pensamentos dominantes, da vida humana e das literaturas.

Diante desses aspectos compreendemos a obra amadiana da segunda fase como uma figuração literária em que as narrativas constroem heroínas em conflito com os seus desejos interiores e os desejos que a sociedade estabelece para elas. Essa contradição entre indivíduo e sociedade configura um tipo de herói da literatura moderna: o *herói problemático*, nos termos lukacsianos.

Para Lukács (2000), o herói romanesco difere do herói épico por viver uma dualidade entre a esfera exterior e a interior (a realidade exterior e a interior do herói na obra

---

<sup>8</sup> Cf. *Literatura e subdesenvolvimento*, Antonio Candido, 1979; *A descoberta da América* (que ainda não houve), Eduardo Galeano, 1988; “Existe uma estética do terceiro mundo?”, Roberto Schwarz, 1987; *Cultura popular y enunciación novelesca*, Françoise Perus, 1996.

literária). Estabelece-se um conflito em que o herói, portador de “valores autênticos”, enfrenta uma luta constante contra “valores inautênticos”, na releitura de Lucien Goldman (1976). Na verdade, o herói/a heroína moderno/a possui desejos inatingíveis e opostos aos da coletividade. A realidade em que vive impossibilita “salvar a todos dos males da sociedade”. Por isso, o romance “é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Essa totalidade perdida pela heterogeneidade efusiva das ações humanas encontra eco na obra literária e espaço para a voz do narrador e das personagens. Assim, o herói ou a heroína, na epopéia moderna, enfrenta as contradições peculiares à gênese social e transpõe para o espaço ficcional as possíveis saídas para os conflitos instaurados na particularidade estética.

Tais conflitos entre totalidade e singularidade concretas servem de base para a construção de nossa categoria de análise – *heroína periférica* –, no âmbito da crítica literária, ao analisar a representação da mulher na literatura. Ela constitui, em verdade, uma síntese textual do mundo periférico referencial, isto é, da atuação que ela possui no mundo periférico. Essas representações de mulheres à margem dos modelos somente são percebidas como resultado de uma aguda contradição quando se tornam protagonistas das tramas literárias.

As *heroínas periféricas* estão à margem do processo de emancipação. Gabriela assemelha-se a dona Flor: esposa, cozinheira. Mas, Gabriela é a própria expressão da liberdade; Dona Flor desloca-se do modelo não periférico para o periférico. Um periférico em costumes, em ações, em comportamentos; Tereza Batista é toda periférica, ela é a síntese do lugar mais periférico. Paradoxalmente, ela assume o papel de líder; já Tieta é a síntese móvel, porque tem traços exacerbados de um todo empírico, no sentido estilístico, da personagem que não tem referência, que aceita os modelos estabelecidos pelo patriarcalismo.

Essa imagem conduzirá a análise das personagens amadianas configuradas no espaço de inter-relação entre o campo e a cidade, temática frequente na literatura da primeira metade do século XX. Interessantemente, a liberdade de deslocamento que as protagonistas vão adquirindo nesse espaço ao longo das tramas explica-se a partir da posição do narrador heterodiegético, que conduz as personagens nos moldes românticos quando as transforma em figuras capazes de mudar a vida dos homens.

As representações de mulheres como protagonistas que dão nome aos romances: Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta, protagonizam histórias relacionais, mas, ao mesmo tempo, representam imagens dialéticas do velho e do novo; da tradição e do moderno; do desenvolvimento econômico e da miséria humana. Na verdade, elas são desencadeadoras da discussão sobre a posição social da mulher nas quatro narrativas.

O herói de Jorge Amado é um homem ou uma mulher que diz *não*, um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade. No entanto, apesar dos fortes modelos do romance proletário, a lhe sugerir ações de inconformismo dentro de um quadro de militância sindical ou partidária (que, no fundo, também integrariam estruturalmente o operário no complexo produtivo da sociedade organizada), é inegável que toda a grandeza dos personagens amadianos escapa para uma ação na periferia social (MACHADO, 2006, p. 74).

A trajetória percorrida por cada uma das protagonistas na trama tem como ponto de chegada as cidades. O deslocamento das personagens do campo para a “urbe” evidencia a configuração do espaço urbano como palco dos efeitos de uma sociedade modernizante. Projeto da segunda fase da literatura modernista no Brasil, que compreende o período de 1930 a 1945.

Gabriela, Tereza Batista e Tieta são filhas do campo. As duas primeiras saem em direção às cidades em desenvolvimento, Ilhéus e Salvador; enquanto a última advém de uma pacata cidade do interior, Santana do Agreste, de onde é expulsa muito jovem e segue em direção à metrópole situada no sul do país, São Paulo. Por fim, Florípedes Paiva Madureira

tornar-se-á dona Flor, personagem que alia os costumes tradicionais (dona Flor) aos costumes urbanos (a professora de culinária Florípedes). A alcunha dada a essa protagonista desvela, o jogo do duplo feminino. Ela é Florípedes, que se transformará em Flor, em seguida, dona e, por fim, Flor. Simbolicamente, a simples imagem da beleza da flor e da ameaça dos espinhos. Afinal, dona Flor era boa “dona de casa e boa diretora de sua escola de culinária, onde acumulava todos os cargos, contando apenas com a ajuda da empregada broca e esmorecida e a assistência amiga da pequena Marilda, curiosa de pratos e temperos” (DFDM, p. 293)<sup>9</sup>.

As imagens dialéticas resultantes do movimento das personagens na trama simbolizam uma fase de Jorge Amado em que o herói épico-romântico é substituído por heroínas, que trocam o projeto político-ideológico, exclusivamente partidário, e evidencia-se a partir da relação entre o campo e a cidade (urbanidade), quando esta última passa a ser encarada como um espaço de tensão para as protagonistas.

O coronel é uma das figuras que impossibilitam ações mais autônomas das personagens. Na literatura amadiana há a representação do começo, do auge e do declínio desses sujeitos sociais, cujo poder lhes era delegado sem a menor preocupação com a legalidade de seus atos. A presença desse antagonista demonstra um movimento inverso à trajetória das heroínas Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta.

Os coronéis figuram o cenário amadiano com recorrência. Nos romances *Gabriela, cravo e canela*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*, a atuação dos coronéis Ramiro Bastos, Justiniano Duarte e Artur da Tapitanga, respectivamente, possui um valor simbólico para o discurso narrativo. O primeiro integra a força política mais antiga e manipuladora da cidade de Ilhéus e o poder que exerce interfere na vida de todos os moradores e visitantes da cidade; o segundo marca a trajetória de Tereza Batista ao terem cerceado o direito de uma vida feliz, invadindo sua integridade física e moral; o terceiro

---

<sup>9</sup> Adotaremos a sigla DFDM correspondente ao título do romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1958).

sempre desejou que Tieta, pela beleza que nutria, fosse uma de suas “cabritas”, para assim cometer abusos contra ela, como fazia com outras jovens em sua fazenda. Desejo que não logrou êxito, pois o poder dos coronéis apresenta-se em declínio nessa narrativa.

O declínio político do coronel quase sempre provocou esfacelamento de poder, atritos e lutas políticas mais acirradas. Com o tempo, aquela forma de supremacia sociopolítica se substituiu por outra, mais sutil, menos ostensiva: na pessoa de um líder mais moço, crescido e formado nas cidades — e mesmo com uma cultura universitária, quase sempre em regressão; ou por representante de uma classe comercial e incipientemente industrial ativa e ávida de poder político; ou ainda pela demagogia de certos líderes populares e pelo oportunismo político (VILAÇA, 2003, p. 45).

Podemos observar que esses representantes da consciência do atraso político e econômico, de relativa presença no romance social nordestino em meados do século XX, simbolizam o poder político das pequenas cidades em conflitos com os ideais de transformação dos costumes em direção ao progresso e à construção de novos comportamentos. Essa é a lógica da narrativa, principalmente no que diz respeito aos direitos dos menos favorecidos, em especial das mulheres.

O respeito que obtinham das pessoas era um misto de medo e crença na proteção política que aqueles podiam garantir à população das pequenas cidades, quase sempre desprovidas de qualquer espécie de benefício público. A opressão cometida pelos coronéis, impondo sua força política, causa a ausência da escolha do outro e respalda as atitudes mais irascíveis. Em nosso estudo sobre Tereza Batista (2004), constatamos que:

[...] Tal cenário reflete a realidade objetiva do Nordeste, a fome ocasionada pela escassez de meios naturais e sociais, promovida pelo latifúndio<sup>10</sup>, é a alavanca para aqueles que detêm o poder através da aquisição de terras e de votos em desrespeito às leis. A dominação reforçada pelo *status* que ocupam dá aos coronéis-capitães a autoridade para explorarem quem bem queiram e como queiram (FERREIRA, 2004, p. 13-14).

---

<sup>10</sup> Estamos utilizando o termo latifúndio como categoria sociológica presente desde a colonização brasileira e sempre subsumida à lógica do capital, segundo Caio Prado Jr. (1980) e Sérgio Buarque de Holanda (1995).



Essa autoridade dos coronéis concedida politicamente infringe o direito de liberdade de homens e mulheres. O que implica dizer que, no caso das mulheres, que possuíam escassa participação no modo de produção direta, consideradas como naturalmente mães e dona do lar, as zeladoras do âmbito privado, como personagens representam o movimento de deslocamento do espaço privado ao público, para assim tornarem-se heroínas de suas trajetórias.

Isso pode ser visto nas ações narrativas das quatro protagonistas. Afinal de contas, na realidade sócio-histórica ainda se veem mulheres excluídas das relações diretas de produção de bens, exploradas pelas relações sociais que se estabelecem no sistema capitalista, fato mimetizado pelas narrativas neorealistas e analisado com mais detalhes nos capítulos subsequentes.

Desse modo, a concepção de redução estrutural auxiliará a nossa análise, visando à construção da categoria de *heroína periférica*, adequada às ações desenvolvidas no nível da fatura dos romances amadianos em destaque.

## **1.2 Sociedades periféricas, questões universais**

Como foi exposto acima, a aquisição da experiência estética dá-se pela fruição dos objetos artísticos. Portanto, entendemos que a aceitação ou a rejeição de um objeto artístico explica-se a partir dos critérios estéticos atrelados aos aspectos políticos e culturais, construídos historicamente.

A tarefa da crítica literária é investigar, analisar e julgar os elementos dispostos na configuração de uma obra. Enquanto que um/a leitor/a diletante apenas emite opiniões relacionadas ao efeito imediato proporcionado pela obra, revelando se gostou ou não de um romance ou de algum gênero literário.

[...] Tato e gosto, categorias a bem dizer subordinadas, que pertencem inteiramente à simples esfera da vida e são insignificantes para um mundo

ético essencial, ganham aqui um grande significado constitutivo: unicamente por meio delas a subjetividade, do início ao fim da totalidade romanesca, tem condição de manter-se em equilíbrio, de pôr-se como objetividade epicamente normativa e superar assim a abstração (LUKÁCS, 2000, p. 74).

Esse perigo de se configurar um aspecto subjetivo em vez de uma totalidade existente deve-se à não coincidência ou não convergência “entre a ética como fator intrínseco da vida e o seu substrato de ação nas estruturas” (LUKÁCS, 2000, p. 74) da sociedade capitalista, que propõe contradições, como toda sociedade dividida em classes, entre a totalidade e a fragmentariedade, contrário à grande épica, que prima pela convergência entre as ações individuais e coletivas da sociedade representada. Tal relação propõe à estética discutir a subjetividade artística e a objetividade do real, seja ela a totalidade concreta, seja ela a particularidade artística.

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários [...] Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva (LUKÁCS, 1965, p. 78).

Ao se tratar das obras de Jorge Amado, escritor classificado pela maior parte da crítica brasileira como um dos representantes da ficção regionalista da denominada geração de 1930, a crítica se divide ao questionar os aspectos estéticos inseridos nas obras do escritor, confundindo-os com sua trajetória política tão atuante que, para muitos, assumiu uma dimensão mais elevada que o fazer literário.

Essa má interpretação entre o fazer literário e a prática político-partidária serviu de parâmetro para julgar as obras amadianas durante décadas do século XX, o que rendeu algumas contestações, como a do escritor e crítico Deonísio da Silva (2001), que logo após a morte de Jorge Amado recordou a entrevista do escritor lusitano José Saramago (2001), declarando-se indignado por creditarem o sucesso do escritor baiano ao Partido Comunista.

Perguntava-se sobre o que diriam anos depois de sua morte. Deonísio da Silva (2001), também consternado, responde a Saramago:

Já tinham dito, meu caro José Saramago. E em excelentes universidades. Com efeito, já havia sido cometido, em décadas anteriores, um erro palmar de interpretação: atribuir ao escritor juízos de personagens que fizeram ao longo de tantos romances memoráveis o que Jorge Amado mais fizera em vida: a denúncia social, a incapacidade de nossas elites de ouvir o povo, mirar-se em seus exemplos e resolver os problemas como quem trabalha resolve, isto é, trabalhando, e não vivendo de cirandas financeiras e outras extorsões.

Os romances de Jorge Amado com protagonização de mulheres também denunciam as injustiças sociais, de cujo foco é a exploração do corpo. Eles constituem um projeto literário que traz como elemento central a construção de tramas compostas de situações típicas para representar mulheres e homens das classes menos favorecidas socioeconomicamente, transformados/as, no romance, em tipos populares.

Apenas um número limitado dos novos homens e das novas situações que são típicos do ponto de vista histórico-social será conservado — no bom ou no mau sentido — na memória dos homens, será assimilado pela posteridade como propriedade duradoura. Mas esta seria uma escolha meramente conteudística, cujo valor é ainda limitado porque, do ponto de vista do típico conteudístico, a oposição entre efêmero e perene não pode deixar de ser relativa (LUKÁCS, 1981, p. 194).

Para representar tipos, como mulheres mestiças e pobres, a tessitura narrativa amadiana faz uso de uma antiga configuração da identidade e da subjetividade da mulher sob a tutela do discurso hegemônico que incentiva a sensualidade do corpo e a submissão ao masculino; ao mesmo tempo, usa a polifonia<sup>11</sup> para romper com o silenciamento das classes periféricas, propondo ações narrativas que ora concordam com a opressão patriarcal, ora vislumbram uma nova alternativa para a condição das mulheres. Essa proposta literária de dar voz aos tipos oriundos da periferia social produz personagens populares e marcantes,

---

<sup>11</sup> Cf. o capítulo sobre o conjunto das diferentes linguagens que compõem o discurso narrativo: “O plurilingüismo no romance”, em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin (2002).

revelando o quanto são intensas as mazelas produzidas pela sociedade brasileira: oligárquica e latifundiária.

[...] nenhum tipo pertence em tudo e por tudo a esta ou àquela categoria; para decidir sobre isso, deve-se também considerar até que ponto o reflexo artístico consegue captar as propriedades típicas de modo que nelas se expresse um momento — no bem ou no mal — desta durabilidade. As propriedades humanas típicas conservadas pelo próprio desenvolvimento histórico serão, por isso, muito mais numerosas do que as mantidas vivas nas representações artísticas. A durabilidade dos tipos criados pela arte, portanto, tem uma base objetiva na própria realidade, mas a possibilidade de que os tipos figurados nasçam e durem decorre de sua própria atividade (LUKÁCS, 1981, p. 194).

Notamos que o modo de produção capitalista possibilitou a implantação do conceito de modernidade nas diversas estruturas socioculturais e econômicas dos países ricos e pobres. Estes últimos tentam superar, de todas as formas, as históricas diferenças econômicas, embora mudem de nomenclatura constantemente, de países novos, países subdesenvolvidos, países em desenvolvimento a países emergentes, ainda assim são países submetidos à ordem econômica dos países ricos, os quais foram favorecidos pelo desenvolvimento da arquitetura, da industrialização e da tecnologia, enfim, da modernização, explorando a força produtiva e acumulando bens para tornarem-se cada vez mais poderosos na política e na economia mundial. Esses países constituem uma relação entre Centro e Periferia, por conseguinte, estabelecem uma relação interna também entre Centro e Periferia, o que distinguirá as diferenças entre as classes e manterá a distinção entre as culturas e os seres sociais.

Os romances de nossa pesquisa, publicados a partir do decênio de 1950, trazem ao proscênio as mulheres como figuras típicas, como heroínas, compondo uma “saga da periferia”. Esse contexto configura um painel de contradições entre as classes e os gêneros, por meio dos conflitos entre o rural e o urbano. Questões oriundas, de certo modo, da perspectiva literária do início do século XX, que propôs a combinação entre nacionalismo e cosmopolitismo “como duas forças de um mesmo processo de contenção”, nos termos de Antonio Arnoni Prado (1983, p. 9).

Por um lado, “legitimava-se o interesse das elites em anular os vários desequilíbrios regionais, para diluí-los no projeto ideológico de um novo tempo de unidade nacional, voltado para a homogeneidade da soberania”; por outro, “retomava-se o cacoete europeizante da burguesia ilustrada em ascenso, para impor às reformas um modo de ruptura que não chegava ao antagonismo” (PRADO, 1983, p. 9).

De acordo com o raciocínio do crítico acima, que discute a posição de escritores e críticos da elite intelectual carioca, como Elísio de Carvalho e João do Rio, podemos inferir que a contradição acima exposta na formação da vanguarda literária brasileira de 1900 a 1930, possibilita o entendimento de que o projeto literário amadiano apresenta características literárias provenientes das fases de “consciência amena de atraso” e de “consciência catastrófica de atraso”, correspondentes à ideologia de “país novo” e “país subdesenvolvido”, respectivamente.

Para o mundo que mudava, o mapa da trajetória ganha aos poucos um desenho visível, onde parece inegável que a literatura, alinhando-se como um instrumento à disposição das elites, vai colocar-se virtualmente sob o mesmo percurso do *nacionalismo hegemônico* em plena ascensão e pronto a legitimar-se de passo acertado com as minorias ilustradas. A partir daí, interessa mostrar que o traço forte do reformismo em circulação dará o tom das primeiras investidas com que os dissidentes se lançam na vida literária: o seu modo de consciência, é bom insistir, é o do autoritarismo ambíguo, mas sempre radical, que se manifesta na República com o “mito do cidadão armado, liberal e idealista”, responsável por um novo tipo de inconformismo, que, apesar de ostensivo, jamais se volta contra a ordem e a disciplina (CANDIDO, 1983, p. 10, grifo nosso).

As expressões “consciência amena de atraso” e “consciência catastrófica de atraso”, levadas a cabo pelo crítico Antonio Candido (1979, p. 345), demonstram que as contradições sócio-históricas da América Latina, em especial, do Brasil, pululam na literatura do século passado, tendo o decênio de 1930 como estreia literária de Jorge Amado, decênio de intensas mudanças no país, tanto no âmbito socioeconômico quanto no artístico.

Nesse contexto, Jorge Amado desenvolve sua subjetividade artística, produzindo romances que representam os conflitos entre as oligarquias e o povo – uma maioria fragmentada sem representatividade sociopolítica na realidade concreta, desejosa de transformações sociais. Essa produção foi dividida pela crítica das obras do escritor baiano em duas fases. É bem verdade que os romances da primeira, publicados entre 1931 e 1954, como: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1936), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Seara vermelha* (1946), caracterizam-se pela representação da conquista das terras pelos coronéis para o cultivo do cacau. Destacam-se os homens como protagonistas, também oriundos das classes sociais periféricas, cuja representação foi denominada de “saga do oprimido”, nos termos de Eduardo de Assis Duarte (1996). Fase mediada por *Os subterrâneos da liberdade* (I, II, III), publicado em 1954, em que há uma exacerbação dos ideais do Partido Comunista Soviético.

Todas essas características foram elaboradas conforme os preceitos estéticos do projeto autoral, com o intuito de mostrar, artisticamente, a forma de desenvolvimento socioeconômico, cultural e político a partir da ficção, ao transformar as tramas em espaços de exposição dos desejos utópicos do século XX.<sup>12</sup>

Uma literatura respaldada nos princípios do realismo deu lugar, paulatinamente, a uma arte literária que apresenta características realistas, quando denuncia as mazelas sociais, e românticas, quando acredita em um herói ou uma heroína advindo/a do povo. O efeito desse pensamento se torna evidente no projeto autoral de Jorge Amado.

Revelando-se um leitor de Charles Dickens (1812-1870) – escritor inglês que insere a crítica social na ficção literária inglesa com *Oliver Twist* e *David Copperfield* –, ele apresentou em seus romances características do Realismo, tais como: “observação e a análise

---

<sup>12</sup> Cf. O livro *Vidas Secas: os desejos de sinha Vitória*, de Belmira Magalhães, 2001, que analisa a representação da impossibilidade de mudanças efetivas da estrutura agrária no Nordeste brasileiro na década de 1930, expulsando os sertanejos para outros lugares com melhores condições de sociabilidade.

da realidade para conhecê-la com precisão; preocupação revolucionária, atitude crítica e combativa e denúncia das desigualdades sociais” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 240; 241; 242). Porém, as influências do Romantismo de Goethe (1749-1832), Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Dumas (1802-1870), Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Almeida Garrett (1799-1854), Gonçalves Dias (1823-1864), Castro Alves (1847-1871), em especial, de José de Alencar (1829-1877), não o abandonarão.

Características românticas como o reformismo (em vez de isolar-se, o artista se propõe a reformar o mundo), o sonho (traduz-se na aspiração por um mundo diferente, frequentemente representado por símbolos e mitos) e o exagero (as qualidades e os defeitos são radicalmente expostos, porque a perfeição só existe no passado ou no futuro, em um lugar ou tempo distante ou sonhado) constroem o palco das tramas amadianas.

O projeto político para a arte literária de Amado, nas publicações de 1958 a 1994, enfoca assuntos cotidianos ao tecer histórias diversas com tons melodramáticos, pitadas de aventura, amor, traição, comédia, drama etc., ao estilo do *roman-feuilleton* do século XIX, gênero que surge como nova concepção de ficção dessa época:

[...] A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura [...] como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do “suspense” e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas etc. (MEYER, 1996, p. 31).

No início das tramas, o narrador amadiano menciona o termo “folhetim” e adota o exagero desse tipo de narrativa em uma forma romanesca. Às influências da estrutura narrativa dos folhetins acrescenta-se o tratamento mimético da noção de realidade como construção social e literária. A literatura folhetinesca assume uma forma ligeira, que quebra

um pouco a verossimilhança do texto. Concebe-se, desse modo, o *romance popular*, cuja erotização textual parte do propósito central de mostrar as protagonistas como figuras do povo, às quais denominamos de *heroínas periféricas*, resultantes da escassez do campo (no sentido moral e econômico) aos efeitos da modernização e da urbanidade.

Preocupação social e política, imersão numa atmosfera de sensualidade e erotização e mergulho na cultura popular são apenas alguns dos aspectos positivos dessa opção [pelo folhetim e pelo romance popular]. Talvez sejam os mais imediatamente visíveis e reconhecíveis. Existe, porém, outro, fundamental e importantíssimo: a perfeita afinidade entre esses gêneros e a própria sensibilidade do romancista (MACHADO, 2006, p. 62).

Os esquemas literários já consagrados na primeira fase permanecem na segunda fase amadiana. No entanto, o tom narrativo evoca os efeitos dos costumes tradicionais sobre as personagens de mulheres e a dicotômica relação entre espaço rural e espaço urbano, ainda existente no processo de modernização brasileiro, descentralizando-se dos princípios político-partidários e das façanhas do herói da primeira fase que sonhava com a luta proletária, fase caracterizada pelo *romance romanesco*.

O *romance romanesco* paga tributo à tradição, carrega a marca indelével da aventura, do gesto heróico, da façanha impossível; remonta aos arquétipos mais longínquos da cultura ocidental e desloca o mito rumo à experiência cotidiana. Combinado ao projeto militante e à denúncia social, traz para a narrativa devotada ao engajamento e ao combate à alienação aquele sopro imemorial próprio ao mito, à lenda ou à saga. Com isto, transforma a luta do camponês ou do proletário brasileiro numa luta em favor da dignidade humana, universalizando-a (DUARTE, 1996, p. 251, grifo do autor).

Essa é a posição ante as obras da primeira fase. Integram a segunda, além dos romances em análise, *Os pastores da noite* (1964); *Tenda dos milagres* (1969); *Tocaia Grande: a face obscura* (1984); *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988); *A descoberta da América pelos turcos ou De como o árabe Jamil Bichara, desbravador de florestas, de visita à cidade de Itabuna, para dar abasto ao corpo, ali lhe ofereceram fortuna e casamento ou ainda Os esposais de Adma* (1992 em francês); e as novelas literárias A



*morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959) e *Os velhos marinheiros ou A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso* (1961).

Há, ainda, outros gêneros literários produzidos por Jorge Amado que se enquadram nas duas fases descritas acima, como contos: “Sentimentalismo” (1931), “O homem da mulher e a mulher do homem” (1931), “História do carnaval” (1988), “As mortes e o triunfo de Rosalinda” (1965), “Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco” (1979), “O episódio de Siroca” (1882), “De como o mulato Porciúncula descarregou o seu defunto” (1989); na literatura infanto-juvenil: “O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor” (1976), “A bola e o goleiro” (1984), “O capeta Carybé” (1986); na poesia: “A estrada do mar” (1938); no teatro: “O amor de soldado” (1947); textos biográficos: “ABC de Castro Alves” (1941), “O cavaleiro da esperança” (1945), relatos autobiográficos: “O menino grapiúna” (1981), “Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei” (1992); guia de viagens: “Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e de mistérios” (1945), “O mundo da paz (viagens)” (1951); documento político/oratória: “Homens e coisas do Partido Comunista” (1946), “Discursos” (1993); livro traduzido: “Dona Bárbara (Doña Barbara)” (1934); livros em parceria: “Lenita” (1929), “Descoberta do mundo” (1933), “Brandão entre o mar e o amor” (1942), “O mistério dos MMM” (1962); além de diversos artigos publicados na imprensa.

Diante desses dois momentos amadianos, considerando apenas, para efeito de nossa pesquisa, a produção de romances e novelas literárias, notamos que os aspectos da História brasileira são relevantes para a compreensão das tramas ali tecidas e que a representação de figuras do povo e a eleição do espaço baiano produzem um conhecimento acerca do Brasil no século passado. Principalmente, no que diz respeito às relações estabelecidas pela política e pela moral ambientada no espaço rural brasileiro.

Apesar da temática social bastante realista da obra amadiana, o crítico literário Antonio Candido (2004) percebeu que há uma relação entre documento e poesia no projeto estético-cultural do escritor baiano, pois reflete sobre questões histórico-políticas, ao mesmo tempo que ilustra os aspectos exóticos do país, muito comum na primeira fase.

[...] **Documento e poesia** são representados, na obra de Jorge Amado, por um certo número de preocupações e de temas. Encarados **do ângulo do documentário, os seus romances constituem sempre uma asserção e uma informação**. Informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos, asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe.

**Do ângulo poético, são temas formadores da ambiência em que o documento é exposto e vivificado**; em que adquire realce e ganha força sugestiva. São certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais – como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor. Constantes que obsedam Jorge Amado (CANDIDO, 2004, p. 46, grifo nosso).

A postura adotada diante da contraditória relação “consciência amena de atraso” *versus* “consciência catastrófica de atraso” apresenta um projeto literário característico da década de 1930. Por conseguinte, nas obras amadianas da segunda fase observamos um caminhar em direção à concepção de país subdesenvolvido, no qual as contradições entre as classes se exasperam e as representações se fragmentam.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos 1950. Mas desde o decênio de 1930 houvera mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que o romance adquiriu, sob este aspecto, uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 1979, p. 345, grifo do autor).

Diante de um quadro político-econômico nacional de desigual divisão de rendas, a literatura tem como função refletir sobre as questões decorrentes das relações instituídas. Para tanto, o ponto de vista narrativo possui relevante papel. Em Amado, o ponto de vista da trama adota a terceira pessoa do discurso (heterodiegético: *hetero* = múltiplo; *diegese* = discurso) –

a mais adequada ao realismo, segundo Lukács –, produzindo o efeito de que a narração possui o domínio das ações.

Nos romances da segunda fase, em que a categoria social *mulheres* se torna o foco da protagonização, o narrador constrói as características de cada uma delas e as conduz para a efetivação dos atributos da sensualidade e volúpia, concepção presente na produção literária brasileira desde os primeiros textos informativos, escritos pelos colonizadores, que transmitiam uma ideia de mulher exótica; ao mesmo tempo, apresenta uma mulher que luta, simbolicamente, contra a submissão.

Por conta das características atribuídas ao corpo da mulher, as protagonistas amadianas configuram uma trajetória em que o sexo é a tônica e a motivação dos conflitos, construindo uma postura de luta contra a exploração vista como natural e a possibilidade de que o trabalho conceda à mulher a liberdade sexual, temas em pauta nas lutas feministas do século XX. Evidenciava-se nessas lutas que o conflito entre os gêneros impedia o desenvolvimento da luta de classes, tendo em vista a emancipação humana.

Segundo Zuleika Alambert (1986), para entender a luta da mulher, “de modo algum podemos contrapor a luta de classes à luta dos sexos. O fundamental é descobrir no geral e em cada caso e situação concreta os vínculos dialéticos entre a luta pela superação da sociedade de classes e a luta pela libertação da mulher” (p. 119).

Como cidadão e intelectual brasileiro, Jorge Amado residiu em diversos países simpatizantes do comunismo e obteve conhecimento do momento histórico de luta pela conquista de novos direitos para a mulher. Desse modo, reconhecemos o grande feito do escritor ao eleger a mulher como protagonista de alguns de seus romances; porém, o ponto de vista narrativo em terceira pessoa dificulta a completa representação do momento histórico referido.

Acontece que o narrador amadiano escolhe, como enredo, discutir a alteridade, e quando não a reproduz, timidamente o faz. Fato que nos leva a concordar com Zuleika Alambert (1986), quando propõe que a luta de classes também é uma luta de sexos, em virtude de a reprodução da espécie, ainda hoje, ser encarada como responsabilidade da mulher. A evidente temática da modernização somente pode ser compreendida, nesses romances amadianos, atrelada à exploração da mulher pelo homem; psicológica, física, econômica e culturalmente.

É lógico que se pode explicar a subordinação feminina pela influência da ideologia, da mitologia sexual dos desejos do homem de submeter na mulher a natureza ou de proteger do “diferente”, com a instrumentalização da mulher como “ponto” e meio de comunicação no universo simbólico elaborado pelo homem em relação a alguns processos biológicos, como a menstruação, a gravidez e o parto. Mas é um fato que o homem não apenas *temeu* ou *exaltou* a mulher, não apenas a explorou, não somente tentou submetê-la ou tentou colocá-la num falso pedestal, excluindo-a do poder. Na verdade, fez tudo isso: submeteu-a, excluiu-a do poder e a explorou. E se pode fazê-lo, significa que descobriu e deu vida às condições materiais de seu domínio; condições materiais que se constituíram e ainda se constituem no processo fundamental da existência humana, no processo de produção ao qual se relaciona o processo de reprodução da espécie (ALAMBERT, 1986, p. 120, grifo da autora).

Essa relação entre “temeridade” e “exaltação” da mulher pode ser vista nos romances amadianos que estabelecem intertextualidades com outros tipos de personagens femininas da Literatura.

As protagonistas Tereza Batista e Tieta podem ser comparadas à célebre cortesã Lúcia, do romance *Lucíola*, de José de Alencar, ou com a *Marguerite Gautier*, da *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, ou com a elegante prostituta judia da *haute-bourgeoisie* de São Paulo, Madame Pommery, do único romance de mesmo nome do autor José Maria de Toledo Malta, sob o pseudônimo de Hilário Tácito.

A personagem Malvina, de *Gabriela, cravo e canela*, é uma Ema Bovary às avessas. Lê bastante e idealiza-se como uma personagem que romperá a tradição a começar pelos

desacordos com o pai para não aceitar a tradicional educação que as mulheres recebiam herdada inclusive por sua mãe, considerando-a um aprisionamento. O casamento por imposição dos pais era visto por Malvina como um atraso, como uma dependência financeira da mulher ao homem. Acreditava que somente o amor a impulsionaria ao casamento. Decepcionada, foge daquela tradição para inserir-se na concepção de modernidade, na qual os preceitos familiares e culturais serão submetidos ao *rés do chão*, para usar a expressão de Karl Marx. O desejo de trabalhar e manter-se sozinha renderá um posto de secretária, na metrópole.

Gabriela contraria os contos de fadas tradicionais quando recusa o *status* de esposa que o seu “príncipe árabe” poderia lhe conceder. Dona Flor mantém-se como síntese dessas personagens. Ela é a efetivação da contradição filosófica entre ordem e desordem, razão e sensibilidade, matéria e espírito, enfim, entre trabalho e prazer:

Se dona Flor jamais fora janeleira [como Glória] nem de arengas, como ocupar seu tempo, meu doutor? Ele [o doutor Teodoro] a queria com as alunas na escola ou a exhibir-se pela rua Chile, caminho certo, atalho curto para os castelos ali pertinho, nas transversais da Ajuda? Guardasse seus poréns, não repetisse tal proposta, dona Flor tinha orgulho da escola, de sua fama, de seu bom conceito. Custara-lhe esforço e perseverança esse renome, um capital (DFSM, 2008, p. 298).

Muitos são os exemplos vistos na literatura. Mas essas aproximações são apenas um pretexto para afirmar que a temática focalizada nas obras de Jorge Amado relaciona-se à protagonização (o papel do herói ou da heroína) à identificação de tipos. Fato que intensifica a receptividade das obras, constituída por leitores/as que se sentem atraídos pela forma como são configurados os “destinos” dessas personagens populares.

### 1.3 Jorge Amado: do sim às mulheres à rejeição da crítica

Para Eduardo de Assis Duarte (1997, p. 89), a simples resposta para o questionamento acerca da intensa recepção<sup>13</sup> das obras de Jorge Amado é a de que ele “colo[cou] o povo como personagem para ganhá-lo como leitor[a]”. Uma atitude recorrente dos/as romancistas do século XX. No entanto, além da representação de “explorados[as] e marginais do campo e da cidade”, o crítico reconhece que

[...] importa, primeiramente, prestar atenção à *forma* com que são representados e à *linguagem* dessa representação. E, em segundo lugar, importa prestar atenção às sincronias históricas que presidem o surgimento dessas heroínas e desses heróis que chamam os olhos do[a] leitor[a] para as margens do espectro social (grifo do autor).

A riqueza de Jorge Amado está na oralidade como o retorno da fala que entra na narrativa. Um dos críticos brasileiros que pontuou esse aspecto como característica de uma literatura de menor peso estético foi Alfredo Bosi (2001). Ao fazer uma síntese da obra do escritor Jorge Amado, ele o denomina de “romântico e sensual”, e afirma que o escritor baiano apresenta um “modelo literário” por adotar a oralidade como propósito narrativo.

A concepção de “modelo literário” distorce a proposta da literatura como representação da realidade a partir da ótica do/a artista. Explica-se a adoção de marcas da oralidade nas narrativas em análise como uma técnica muito usada no século XIX e início do XX para diferenciar a linguagem popular da erudita. No entanto, para Bosi (p. 406, grifo nosso):

---

<sup>13</sup> A editora Companhia das Letras iniciou no mês de março de 2008 um projeto de lançamento das novas edições de Jorge Amado com base nos originais revisados pelo autor. A eles serão acrescentados posfácios inéditos de escritores e intelectuais como Milton Hatoum, Mia Couto, Ana Maria Machado, Roberto Da-Matta, Affonso Romano de Sant’Anna, João José Reis, Reginaldo Prandi, Moacyr Scliar, Tatiana Belinky, Lygia Fagundes Telles, Ana Miranda e José Castello, entre outros. Com projeto gráfico moderno, elaborado pelos artistas gráficos Kiko Farkas e Elisa Cardoso, do Máquina Estúdio, os volumes trazem capas com imagens de fotógrafos como Marcel Gautherot, Thomaz Farkas e Genevieve Naylor, que têm trabalhos identificados com a Bahia. Além dos romances, dos livros de memórias e das histórias infantis, serão preparadas também versões em quadinhos e edições de bolso de algumas das obras do escritor. Um livro inédito, com artigos que Amado escreveu para um jornal de Salvador comentando a Segunda Guerra Mundial, será lançado ainda este ano (Matéria postada no *site* da Livraria Saraiva, em 16 de março de 2008).

Jorge Amado, **fecundo contador de histórias regionais, definiu-se certa vez “apenas um baiano romântico e sensual”**. Definição justa, pois resume o caráter de **um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes “vitais”: românticas e sensuais...** A que, vez por outra, emprestaria matizes políticos. A rigor, não caminhou além dessa colagem psicológica a ideologia do festejado escritor baiano. Nem a sua poética, que passou incólume pelo realismo crítico e pelas demais experiências da prosa moderna, **ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista.**

O “modelo oral-convencional de narração regionalista” ao qual se refere o crítico acima concede a Jorge Amado o estatuto de representante literário da baianidade, uma espécie de construtor de uma realidade regional via subjetividade artística, isto é, a partir do tratamento mimético dado à realidade sócio-histórica. Essa “Bahia ficcionalizada”, no sentido mais lato da expressão, apresenta personagens e espaços de ação daqueles/as que não têm visibilidade na Bahia não ficcional. Ao escolher “os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra”, dando-lhes vida e sensualidade, Amado só poderia se definir como “um baiano romântico e sensual” e como um “escritor de putas e vagabundos”, expressão proferida em entrevista<sup>14</sup>. Desse modo, ele traduziu sua posição política enquanto artista e definiu a forma literária que melhor representava artisticamente as relações e os conflitos sociais observados.

Essa forma de ficcionalizar a realidade brasileira foi, para Alfredo Bosi (2001, p. 406) “um descuido formal a pretexto da oralidade”, por não adotar, aparentemente, um método de composição rigorosa que obedecesse aos padrões literários formais. Com efeito, a oralidade focaliza, em nossa leitura, as relações concretas entre as personagens a partir de ações reais ou potenciais, tendo em vista o significativo uso da oralidade na sociedade brasileira, principalmente, no Nordeste.

---

<sup>14</sup> Cf. o documentário *Jorge Amado*, dirigido por João Moreira Sales, que apresenta muitos momentos do escritor baiano, com a participação de Zélia Gattai, entrevistas com Gilberto Gil, Chico Buarque, João Ubaldo Ribeiro, Pierre Verger, Caribé e mãe Stella de Oxossi, além de depoimentos de pessoas do povo, lançado pela Ravina e VídeoFilmes, distribuído pela Companhia das Letras em 2008.

Antonio Candido, no artigo “Poesia, documento e historia”, publicado pela primeira vez em 1945, discute a posição da crítica a respeito da exigência feita à obra amadiana, por não apresentar problemas psicológicos que contemplassem a tendência analítica do romance personalista. Para ele, “uma evidência de que os críticos se esquecem freqüentemente é que a análise psicológica não é única via de conhecimento do homem”. As mais diversas posições constituíram o sucesso de Jorge Amado e fizeram com que ele fosse considerado o maior fenômeno literário de vendas no Brasil do século XX. Pode-se dizer que o comércio interno de livros teve com esse romancista uma experiência jamais conseguida por qualquer outro. São, aproximadamente, 75 anos de sucesso de público, com todas as polêmicas que um escritor que se julgou um *contador de histórias* e se fez um *urdidor de narrativas* pôde enfrentar.

Ana Maria Machado (2006), em seu livro *Jorge Amado: romântico, sedutor e anarquista*, retoma a discussão sobre as características da crítica feita às obras amadianas e responde ao painel de pitoresco proposto por Alfredo Bosi (2001), expondo sua posição a favor do escritor baiano. Recorre à opinião do escritor Albert Camus (1913-1960), que ao longo da carreira sofreu várias críticas e, por muito tempo, teve sua produção literária considerada como irrelevante na França. Para esse escritor argelino, a qualidade estética das obras de Jorge Amado advém, justamente, da exploração de temas folhetinescos tão peculiares à literatura popular.

[...] *Barbárie, liberdade, emoção, folhetim, vida, excessos, desmedida*. A escolha das palavras é significativa. Em tão poucas linhas, Albert Camus tocou em vários pontos que sua leitura lhe revelou. Leitura inteligente e sensível, pois apenas nas décadas mais recentes é que tais pontos iriam ser reavaliados e resgatados, muito embora na ocasião e ainda durante um bom tempo fossem justamente esses os aspectos a que a intelectualidade mais levanta objeções (MACHADO, 2006, p. 34, grifo da autora).

Essas características mencionadas por Albert Camus sobre a narrativa do escritor baiano encontram na representação de mulheres a protagonização de tramas com personagens



oriundas da classe popular, compondo o bloco daqueles que possuem poucas escolhas e, portanto, poucas condições para satisfazer suas necessidades. Na malha narrativa amadiana, pululam os porta-vozes da margem social, da periferia, que por muitos séculos foram relegados ao silêncio.

A literatura amadiana contribuiu também para a consolidação de uma baianidade que se manifesta no sincretismo religioso, na miscigenação, na culinária, na festividade, no ruralismo e na urbanidade. Tudo isso é inserido nos romances de modo leve, bastante descritivo e com baixos níveis de tensão romanesca. Esse pouco tratamento narrativo e psicológico fez com que Alfredo Bosi (2001) considerasse os romances amadianos como pitorescos.

Não sendo o aperfeiçoamento da forma literária a preocupação central de Jorge Amado, parte da crítica literária brasileira da segunda metade do século XX dedicou exígua atenção às suas obras. O pouco que se fez detém extrema regularidade com a vinculação ideológica do autor ao Partido Comunista Soviético, que propunha aos artistas a elaboração de obras propagadoras de ideais político-partidários, através do chamado *realismo socialista*, cuja definição constava nos estatutos da União dos Escritores Socialistas:

[...] sendo o método de base da literatura e da crítica soviéticas, exige do artista uma representação veridicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. O caráter verídico e historicamente concreto desta representação artística da realidade deve combinar-se com o dever de transformação ideológica e da educação das massas no espírito do socialismo (Apud ALMEIDA, 1979, p. 223).<sup>15</sup>

Notamos que a introdução das teses do Partido Comunista foi decisiva na primeira fase de Jorge Amado. Ainda assim, reconhecemos nada impedir que em uma obra artística sejam inseridos elementos políticos. No entanto, o modo como se integram os elementos

---

<sup>15</sup> Jorge Amado também transcreve essa definição no livro *O mundo da paz*, publicado em 1951, cuja temática são os países socialistas e pelo qual foi processado e enquadrado pela Lei de segurança nacional. Contou com cinco edições, pois em 1953 “o escritor proíbe reedições da obra, por acreditar que o livro ‘trazia uma visão desatualizada da realidade dos países socialistas’” (Cf. Cadernos de Literatura Brasileira, 1997, p. 16).

externos na tessitura narrativa deve possibilitar uma interpretação estética que assimile uma dimensão social como fator de arte e não como fator puramente político.

Nos últimos vinte anos, notamos que a observação que a crítica literária, de Eduardo de Assis Duarte aos dias atuais, faz dos fatores atuantes na organização das obras amadianas produz a ideia de que as questões políticas constituem um movimento narrativo pendular. Ora são evidenciadas as ações de personagens comprometidas com a tese socialista, tornando-se heróis épicos, ora são focalizadas personagens femininas, pobres, mestiças e oriundas do campo, subordinadas à razão patriarcal, essencialmente opressora, por isso, *periféricas*.

São narradores e personagens que constroem as protagonistas amadianas. Elas são faladas e pouco falam, característica fundamental para entender como se deu, historicamente, o processo de silenciamento da mulher. Uma espécie de molde dos ditames sociais, influenciador nas ações das protagonistas dos romances, em que o silêncio, estado central para as questões de gênero, é exposto, fato visto também em narrativas contemporâneas. “Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social” (DALCASTAGNÈ, 2006, p. 219).

Em diálogo com Eni Orlandi (1997) a partir da teorização das formas do silêncio, objeto de estudo da Análise do Discurso, e transpondo-a para a literatura, entendemos que a existência de poucas falas das protagonistas pode ser interpretada como uma prática histórica para a manutenção da subordinação de uma classe a outra, ou de uma categoria social a outra. Aceitamos a concepção de que o silêncio “não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*” (ORLANDI, 1997, p. 70).

O silêncio imposto às mulheres garante a oposição entre homens e mulheres, entre o público e o privado. Mantém o discurso hegemônico, instaurando posições antidemocráticas.

Para Orlandi (1997), há duas grandes divisões nas formas do silêncio: o silêncio fundador e a política do silêncio. Significa que:

[...] O fundador é aquele que torna toda a significação possível, e a política do silêncio dispõe as coisas entre o dizer e o não-dizer. A política do silêncio distingue por sua vez duas subdivisões: a) o constitutivo (todo dizer cala algum sentido necessariamente) e b) local (a censura) (p. 105).

Ao mesmo tempo que há o silenciamento das mulheres, fundando uma identidade julgada feminina, as protagonistas oriundas do espaço rural nordestino, com mínima escolaridade, têm apenas de responder às questões impostas ao seu “destino”: casar-se ou ser amante dos coronéis. O que implica dizer que os limites das mulheres frente à lógica patriarcal é um limite das relações históricas e, conseqüentemente, aparece como um limite do ponto de vista narrativo. Simbolicamente, ecoa, nesse silêncio significativo, a polifonia do romance, cruzando vozes contraditórias: patriarcais e modernizantes.

Há a política do silêncio para as protagonistas que elas falam que os seus “destinos” são esses e que não pode mudá-los. Afinal, o silêncio constitutivo define que todo dizer cala algum sentido necessariamente.

Conforme José Paulo Paes (1991), a constituição da polifonia na obra amadiana se deve à existência de pequenas histórias que convergem para a história central, formando uma “colcha de retalhos” que configura, artisticamente, a cultura popular baiana, dialogando com muitas expressões populares. Esse caráter polifônico advém da condição de que “cada elemento, por mínimo que seja, tem o seu lugar certo e a sua função específica a cumprir na ordem de uma totalidade social artisticamente representada” (p. 29).

A relação entre as trajetórias das personagens e os espaços configurados tende a formular um conjunto de tipos bastante peculiar à narrativa que almeja a representação popular. Esse “conjunto de tipos” nos romances em análise advém de personagens que representam figuras típicas como homens e mulheres, de mesma ou distinta classe social,

vivendo dramas sociais, pintados com características folhetinescas. Desse modo, observamos certa limitação amadiana no que diz respeito ao tratamento positivo do popular, aproximando o nosso escritor baiano do escritor modernista Mário de Andrade.

A análise da técnica narrativa de fusão do narrador erudito e popular, adotada por Jorge Amado, explora os tipos recriados do imaginário popular, com o objetivo de, por meio deles, denunciar as mazelas sociais, tendo em vista que é “a filosofia popular que Amado adapta à sua ideologia política, para criticar [...] a realidade brasileira” (CURRAN, 1981, p. 58).

A saída imaginativa das protagonistas em destaque é a realização da vida e do trabalho, para Gabriela, isto é, do reconhecimento dos papéis determinados para a mulher naquela sociedade; da luta entre a matéria e o espírito, para Dona Flor; da guerra incansável pelo amor, para Tereza Batista; e a manutenção dos preceitos morais do patriarcalismo, mesmo em tempos de modernização, para Tieta do agreste. Acreditamos que as protagonistas sucumbem à lógica patriarcal imposta às mulheres, devido ao fato de que, dentro da sociedade capitalista não há saída.

[...] o que irá distinguir cada caso é que os personagens são vivos, cada um é uma pessoa. E cada pessoa é diferente, tem sua própria história, sua maneira de vivê-la. A sensação que o leitor tem é a de que, com a liberdade de ser fiel a si mesmo, com suas contradições únicas e pessoais, cada personagem vai crescendo, ocupando novos espaços, se expandindo em seus próprios termos e, no próprio desenrolar de seu desenvolvimento, vislumbra diferentes possibilidades imaginativas que lhe permitem sugerir ao autor saídas ainda não testadas (MACHADO, 2006, p. 101).

Percebemos a existência de características folhetinescas<sup>16</sup> do século XIX contidas nos romances amadianos, tais como um vasto elenco de personagens; uma linguagem fluída;

---

<sup>16</sup> Os folhetins causaram exaltação na sociedade europeia do século XIX ao apresentarem histórias literárias que fugiam, inevitavelmente, das questões cotidianas mais sérias, criando um espaço para histórias de amor açucaradas. A cada dia era publicado um capítulo nos periódicos locais, o que estimulava a população a consumir as histórias e, conseqüentemente, aumentavam as vendas e a popularidade da imprensa escrita (Cf. Júlio Castañón Guimarães, 1997; Marlyze Meyer, 1996). Esse gênero literário influenciou muitos escritores brasileiros, entre eles José do Alencar, cuja obra contava com o apreço de Jorge Amado.

um narrador que conclama um interlocutor existente no romance, geralmente uma personalidade popular (um poeta, um cantador); os subtítulos ou lemas explicativos; o desenvolvimento de pequenas histórias dentro de uma trama composta de aventura, amor, traição, ciúme, morte, paixão, despedida e saudade. No entanto, entendemos que essas características são incorporadas às características romanescas, cujas tramas constituem protagonizações mais intensas por causa das narrações centradas no herói ou heroína.

Assim foi que andei assuntando, por aqui e por ali, nas feiras do sertão e na beira do cais e, com o tempo e a confiança, pouco a pouco puseram-me a par de **enredos e tramas**, uns engraçados, outros tristes, cada qual à sua maneira e conforme sua compreensão. Juntei quanto pude ouvir e entender, **pedaços de histórias, sons de harmônica, passos de dança, gritos de desespero, ais de amor, tudo de mistura e atropelo**, para os desejosos de informações sobre a moça de cobre [Tereza Batista], seus afazeres e correrias. Grande coisa não tenho para narrar, o povo de lá não é de muita conversa, e quem mais sabe menos diz para não tirar diploma de mentiroso (*TBCG*, p. 11, grifo nosso).

Desse modo, notamos que essas características mostram a tensão entre o popular e o erudito. Os recursos estilísticos adotados por Amado mostram que houve uma intenção de mesclar os gêneros literários para construir os romances dos decênios de 1950 a 1970, no Brasil, cuja temática focaliza as contradições do país a partir das categorias sociais de homens e mulheres. Esse fazer literário à moda popular, em Amado, serve de reiteração das características socioculturais de um país que fora colonizado pelos portugueses no século XVI e, ao longo dos séculos, tentou implementar um projeto de construção de uma literatura que propusesse uma identidade nacional.

Os “enredos e tramas” contam com recursos estruturais que ratificam essa contradição entre as classes, constituindo figuras caricatas e jocosas, evidenciadas na escrita amadiana. Os extensos títulos dos capítulos (ou episódios) e os subtítulos apontam a influência da cultura popular (o circo, a literatura de cordel) e da literatura erudita (os tratados e os romances clássicos), satirizando, na matéria literária, as narrações das trajetórias de

personagens de figuras locais e nacionais, além de acentuar a curiosidade de quem lê, pois anunciam e apresentam as muitas personagens acompanhadas de fatos e acontecimentos:

Aventuras & desventuras de um bom brasileiro (nascido na Síria) na cidade de Ilhéus, em 1925, quando florescia o cacau & imperava o progresso. – Com amores, assassinatos, banquetes, presépios, histórias variadas para todos os gostos, um remoto passado glorioso de nobres soberbos & salafrários, um recente passado de fazendeiros ricos & afamados jagunços, com solidão & suspiros, desejo, vingança, ódio, com chuvas e sol & com luar, leis inflexíveis, manobras políticas, o apaixonante caso da Barra, com prestidigitador, dançarina, milagre & outras mágicas ou UM BRASILEIRO DAS ARÁBIAS (GCC, p. 1).

Em uma análise atenta aos aspectos de composição da obra amadiana, podemos concluir que as características folhetinescas apresentadas nos romances em análise podem ser entendidas como integrantes de um projeto literário construído pelo autor a fim de expor a riqueza cultural e as expectativas populares na literatura do país. Tal qual fez Mário de Andrade com a produção do romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), em que o protagonista assume múltiplas faces da cultura brasileira.

Esse projeto literário amadiano subsidiará a discussão sobre a identidade brasileira, mais especificamente, da mulher nordestina brasileira. Devido à estruturação dos romances em quadros cênicos, torna-se fácil a adaptação para outras linguagens como a televisiva e a cinematográfica. Fato que explica o julgamento do que é reproduzido nas telas como se fosse a matéria literária, como a cena de Gabriela em cima do telhado para pegar a pipa das crianças, estratégia midiática para explorar o corpo de uma protagonista “amoral”.

Outro fator marcante da configuração romanesca é a adoção do ponto de vista narrativo em terceira pessoa, por meio de dois tipos de discurso: o discurso indireto, baseado na técnica dos folhetins, que propunha como método literário a variedade de temas e, conseqüentemente, a confecção de um amplo quadro sociocultural, e do discurso indireto livre (um misto da voz narrativa e das vozes das outras personagens).

### Morte e ressurreição de Tieta ou A filha pródiga

Contendo introdução e palpites do autor, inesquecíveis diálogos, finos detalhes psicológicos, pinceladas de paisagens, segredos, adivinhas, além da apresentação de algumas figuras que desempenharão destacado papel nos acontecimentos passados e futuros narrados neste apaixonante folhetim – em cada página a dúvida, o mistério, a vil traição, o sublime devotamento, o ódio e o amor (TAPC, p. 1).

Observamos que o modo de figuração do alemão *Formung*, em oposição *ao ato de dar forma* "Formen", termo que Lukács (1965) adota designando "forma consumada", mostra-se adequado à forma narrativa escolhida por Amado. Daí considerarmos a expressão "cosmovisão caleidoscópica", utilizada por Tânia Pellegrini (1999, p. 141), referente à obra amadiana, como fator inerente à proposta autoral.

Vê-se tal relação nas narrativas ao expor várias temáticas da manifestação cultural que caracterizam os quatro romances em destaque e, de modo estratégico, constituem um olhar crítico a respeito dos aspectos socioeconômicos e culturais do Brasil. Jorge Amado formaliza "uma percepção visual caleidoscópica, intermitente, rápida, centrípeta, colorida e multivária da realidade do 'país do carnaval', corporificada na montagem das imagens" (PELLEGRINI, 1999, p. 141), carregando nas tintas quando fala do poder e da virilidade do homem, e da mulher como realizadora dos prazeres dos homens. Ele é um escritor que opta por construir narradores que adotam uma linguagem não muito distinta das personagens, chegando a confundir-se com elas em alguns momentos, principalmente quando há a intercalação de diálogos e de narrações, através do discurso indireto livre.

Contente com seu Nacib. Era bom dormir com ele, a cabeça descansando em seu peito cabeludo, sentindo nas ancas o peso da perna do homem gordo e grande, um moço bonito. Com os bigodes fazia-lhe cócegas no cangote. Gabriela sentiu um arrepio, **era tão bom dormir com homem, mas não homem velho por casa e comida, vestido e sapato. Com homem moço, dormir por dormir, homem forte e bonito como seu Nacib** (GCC, p. 183, grifo nosso).

Essa possível diluição de fronteiras entre narrador e personagens busca, no emprego da linguagem espontânea e irregular, predominantemente oralizada, caracterizar, por um lado, a atitude elitista em reproduzir a linguagem popular a partir do que se ouve e não da simplicidade no uso da língua oficial e por outro, dar atenção às variações linguísticas já existentes em um país de inúmeras influências culturais como o Brasil.

O jogo cultural entre popular e erudito evidencia-se quando o narrador *ambilátero*<sup>17</sup> revela a fábula, mas ao mesmo tempo brinca com o enredo ao defender uma verdade parcial: “Me desculpem se eu não contar tudo, tintim por tintim, não o faço por não saber – e será que existe no mundo quem saiba toda a verdade de Tereza Batista, sua labuta, seu lazer? Não creio nem muito menos” (*TBCC*, p. 11).

Há produção de um universo de personagens e histórias dialogando com a cultura popular, principalmente, a literatura de cordel. Ao adotar aspectos desse gênero literário na configuração de alguns capítulos romanescos, maximiza o efeito dos temas sociais mais explorados, como o “drama dos despossuídos, a defesa do candomblé e o tratamento pioneiro dado às lutas das mulheres” (FRAGA, 2006).

Ao ceder lugar às múltiplas vozes populares, Amado mostrou como se efetuam as relações de classe e dominação no Brasil, através da representação daqueles/as que viviam na parte norte do país ou daqueles/as que vinham de países para trabalhar e/ou produzir riquezas em terras brasileiras. As tramas desenvolvidas em torno desse pretense crescimento nacional escolhem como tipos recorrentes do romance popular regionalista: retirantes, coronéis, exportadores de cacau, pescadores, doutores, comerciantes.

Desse modo, “abre-se mais o leque de vozes da margem: da perspectiva de *classe* para as de *gênero* e *etnia*, tão presentes nas contendidas deste final de século [XX]. Sinal dos

---

<sup>17</sup> Apresentaremos as características deste narrador *ambilátero* no capítulo seguinte.



tempos e traços de uma escrita permanentemente demarcada pelo relógio da história" (DUARTE, 1997, p. 97).

A linguagem expressa pelos resumos dos episódios ou partes e extensos títulos dos capítulos lembra “os programas de circo outrora distribuídos de porta em porta para anunciar as atrações da noite, em especial o dramalhão com que costumava encerrar-se o espetáculo”. Os títulos e subtítulos de “imitação caçoísta típico da paródia” mostram um “estilo deliberadamente ‘passadista’, fora de moda, [que] é simétrico do pretérito dos acontecimentos narrados no romance” (PAES, 1991, p. 33).

A estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju  
ou  
O dente de ouro de Tereza Batista  
ou  
Tereza Batista e o castigo do usurário (*TBCG*, p. 1).

O espaço criado para o desenvolvimento das tramas é uma Bahia sob o olhar de Jorge Amado, com ritos, mitos, culinária e sensualidade, onde transitam as personagens Gabriela, Nacib, Mundinho Falcão, dona Sinhazinha Mendonça, Glória, Malvina, coronel Ramiro Bastos, dona Flor, Vadinho, Teodoro, Tereza Batista, coronel Justiniano Duarte, doutor Emiliano Guedes, Januário Gereba, Tieta, Perpétua, Ascânio Trindade, Leonora, Ricardo, o professor Josué, os poetas José Saraiva e Barbozinha.

Todas essas personagens são representações das vozes de figuras do mundo imaginário de Jorge Amado. “O povo, muitas vezes uma abstração teórica, torna-se enfim uma grande personagem, a poderosa voz que iria ecoar, daí por diante, cada vez mais forte, em seus romances” (FRAGA, 2003, p. 35).

Trazer o povo ao proscênio fez de Jorge Amado um escritor polêmico, ora querido ora relegado. Seus personagens constam nos cânones da Literatura Brasileira como

importantes referentes sócio-históricos das relações estabelecidas no país durante séculos; ao mesmo tempo, refletem o quanto a tradição erudita no Brasil se sente incomodada com a participação dessa camada social na protagonização das narrativas. Essa predileção pelo povo como tema dos debates modernos, da filosofia à literatura, somente aparece no século XVIII, a partir da consciência do poder popular, com a Revolução Francesa. De acordo com o crítico Néstor Canclini (2003, p. 208):

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população. [...] O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.

Portanto, é a figura do povo, que traduz uma narração que parte da margem, dos/as silenciados/as que contam histórias mas não possuem registros oficiais nos cânones da História. Pouca atenção se dispensa à complexidade dessas histórias diante da conduta classificatória entre o popular e o erudito.

## Capítulo 2

### **Dicotomia da modernidade:** novas formas, antigos conteúdos

#### **2.1 Máscaras populares em forma erudita**

[...] *A literatura era para cantar as belezas da vida, o prazer de viver, o corpo formoso das mulheres. Sem hipocrisias* (GCC, p. 297).

A configuração da voz narrativa em Jorge Amado parte de influências da literatura erudita e da literatura popular. Mark Curran (1981) considera que, na estrutura narrativa amadiana de *Tereza Batista cansada de guerra*, há a atuação de um narrador ambilátero, cuja técnica narrativa decorre da relação entre dois discursos: o erudito e o popular. Este, por apresentar vozes de personagens conhecidas da cultura popular baiana aspectos da literatura de cordel; aquele, pela presença de um narrador heterodiegético, voz narrativa característica dos romances do século XIX, tais como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Oliver Twist*, de Charles Dickens, *Senhora*, de José de Alencar, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *Inocência*, de Visconde de Taunay, entre outros.

Essa concepção acerca de *Tereza Batista* pode ser estendida aos outros romances aqui em análise, pois notamos, também, que o popular e o erudito integram o projeto amadiano e expõem à crítica certa discussão entre forma romanesca e folheto de cordel. Nos termos de Mark Curran (1981, p. 69-70): “O gênio de Jorge Amado está na adaptação do conceito, a habilidade de criar, estilística e ideologicamente, uma obra erudita que expresse sua própria ideologia, usando a máscara da cultura do povo”.

O narrador amadiano opina e dá voz às personagens, por vezes, silencia as protagonistas. Notamos que os discursos inseridos nas tramas amadianas intencionam

relacionar as vozes do narrador e da personagem, por meio do recurso do discurso indireto livre, à tensão entre linguagem erudita e linguagem popular como efeito estético. Essa tensão se desenvolve no mundo ficcional como uma representação do que ocorre no mundo capitalista de exploração das forças produtivas, estabelecendo a contradição entre as classes sociais, conseqüentemente, entre os sexos, ao retomar a herança histórica de que há papéis sociais naturalizados para mulheres e homens. Tudo isso é transposto para o mundo criado pelo escritor baiano através da técnica narrativa. Diante disso, perguntamo-nos: por que as protagonistas têm tão poucas falas e a narração das suas ações é feita por vozes exteriores, tendo em vista o destaque à subjetividade do herói moderno, da *heroína periférica*?

O caráter repetitivo da narrativa e as poucas falas das protagonistas, tem exceção em *Tieta do agreste pastora de cabras*, publicado em 1977, cuja trama traz um diálogo entre a protagonista e Leonora, contando toda a sua trajetória, desde a partida à chegada em Santana do Agreste. Tieta perfaz uma espécie de ciclo da jornada da heroína<sup>18</sup>.

Quanto aos outros romances, é construída uma narração que corrobora com o processo de silenciamento ao qual as mulheres foram submetidas durante séculos para confirmar a ideia de que cabe à mulher ser julgada pela sociedade e, assim, exercer o seu papel conforme lhe fora ditado.

Tempo bom, meses de vida alegre, de carne satisfeita, boa mesa, suculenta. De alma contente, cama de felizardo. No rol das virtudes de Gabriela, mentalmente estabelecido por Nacib na hora da siesta, contavam-se o amor ao trabalho e o senso de economia. Como arranjava tempo e forças para lavar a roupa, arrumar a casa – tão limpa nunca estivera! –, cozinhar os tabuleiros para o bar, almoço e jantar para Nacib? Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas mas tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada. Parecia adivinhar os pensamentos de Nacib, adiantava-se à (sic) suas vontades, reservava-lhe surpresas: certas comidas trabalhosas das quais ele gostava – pirão de caranguejo, vatapá, viúva de carneiro –, flores num copo ao lado de seu retrato na mesinha da sala de visitas, troco do dinheiro dado para fazer a feira, essa idéia de vir ajudar no bar (*GCC*, p. 165-166).

<sup>18</sup> Não nos deteremos em uma análise mitológica do herói (da heroína), como faz Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*, ao analisar o romance *Finnegans Wake*, de James Joyce, publicado em 1939, mas vale a indicação de leitura.

Vimos que os atributos de Gabriela se confundem com o que a sociedade patriarcal julga como atividades do lar e obrigações de mulher. O cuidado que a protagonista tem com Nacib despertará o desejo de tê-la como sua esposa. Ela apenas desempenha a atividade doméstica, essa é a sua função, pois não almeja ser esposa, o que a faz dispensar o *status* que a educação patriarcal impôs como desejável, porque tão só deseja ser cozinheira, o que lhe garante viver de seu trabalho. Desse modo, será livre para se envolver com outros homens.

Gabriela é uma retirante com dotes culinários e uma vida sexual guiada por seus desejos. Deitava com quem desejasse, sem considerar-se “pecadora”, como julga a moral patriarcal que guia as ações de homens e mulheres no Brasil, principalmente no Nordeste. Portanto, até mesmo João Fulgêncio, livreiro, julga o envolvimento de Gabriela com Tônico como um ato de “rapariga”, não de “esposa”. Depois do episódio em que Nacib encontra Gabriela na cama com Tônico, vai à casa de João Fulgêncio, que lhe diz:

— Recorde-se. Eu lhe disse: tem certas flores que murcham nos jarros.

Era verdade, nunca tinha se lembrado daquilo. Não dera importância. Agora compreendia. Gabriela não nascera para jarros, para casamento e marido.

Mas se fosse apenas rapariga? – continuava o livreiro. — Você ia embora de Ilhéus? Não falo do sofrimento, a gente sofre porque quer bem, não porque é casado. Porque é casado, a gente mata, vai embora.

— Se fosse só rapariga ninguém ia rir de mim. Com as pancadas bastava. Você sabe tão bem como eu.

— Pois fique sabendo que você não tem nenhum motivo para ir embora. Gabriela, perante a lei, nunca passou de sua rapariga (GCC, p. 315).

Essa discussão encontra no emprego da linguagem coloquial – quando se assemelha aos folhetins – e erudita – de tom eloquente –, vista nos títulos e subtítulos dos capítulos, uma prova de que a protagonista conta com as ações e vozes das outras personagens, inclusive do narrador, para superar os obstáculos impostos à sua existência. A partir daí, pelo tom narrativo, falsamente grandiloquente, à moda dos tratados filosóficos, destaca-se o

aproveitamento cultural ao tratar de assuntos sérios em seu conteúdo, dispostos, jocosamente, pelo discurso narrativo. Com base nisso, veem-se alguns dos títulos que compõem o romance *Gabriela*:

De como Nacib despertou sem cozinheira (*GCC*, p. 27-31);  
 De como Nacib contratou uma cozinheira ou dos complicados caminhos do amor (*GCC*, p. 113-17);  
 De como se iniciou a confusão de sentimentos do árabe Nacib (*GCC*, p. 164-169);  
 De como o árabe Nacib rompeu a lei antiga & demitiu-se com honra da benemérita confraria de São Cornélio ou de como a senhora Saad voltou a ser Gabriela (*GCC*, p. 313-18).

Notemos que a fábula traz uma ideia recorrente no século passado: a relação entre um homem de classe média e uma mulher oriunda da periferia social em meio ao espaço de transformação rural e urbano. Como é desenvolvida esse o enredo? Para nós, a voz narrativa amadiana desempenha um papel de reproduzir os ditames patriarcais construindo o paralelo entre a cultura e a economia.

Assim, configura-se o avanço da modernização (progresso) e o atraso cultural (comportamentos morais distintos entre homens e mulheres), somente compreendidos como efeito das sociedades periféricas, nas quais se enquadra o Brasil. Pois “grandes países periféricos são aqueles países não-desenvolvidos, de grande população e de grande território, não-inóspito, razoavelmente passível de exploração econômica e onde se constituíram estruturas industriais e mercados internos significativos” (GUIMARÃES, 2007, p. 26).

Fundamentadas, na concepção do Brasil como um país periférico, que constitui relações agudamente periféricas, o que chamaremos de “periferia da periferia”, é que entenderemos a configuração das personagens e dos espaços das tramas amadianas.

O enredo de *Gabriela* traz um narrador que conta uma fábula do tempo do Império até a safra de 1925-26, julgando as ações das personagens em função do tão propagado progresso, tendo em vista o desenvolvimento da cidade de Ilhéus com o crescimento da

exportação do cacau escoado pelo porto da própria cidade. Evento que contou com o apogeu do cacau e seu rápido declínio no início do século passado, tendo a literatura como veículo, como assevera Argemiro Brum (1999, p.139):

O cacau, depois de uma fase inicial, teve maior expressão nas primeiras décadas do século XX. Planta nativa da Amazônia, o cacauzeiro encontrou *hábitat* adequado no sul da Bahia, onde se desenvolveu o cultivo. Matéria-prima na fabricação do chocolate, passou a ter grande procura no mercado mundial, com preços atrativos. Não chegou a ser um ciclo econômico propriamente dito. Sua importância circunscreveu-se a uma região bem delimitada do país. Localizado numa área restrita, provocou violenta disputa pela posse das terras – o que não é novidade – e deu origem a uma sociedade com características bem específicas, que tem no romancista Jorge Amado seu grande retratista e intérprete literário.

Escolhida como espaço ficcional, a cidade de Ilhéus, na Bahia, servirá de palco para a construção ficcional dos comportamentos morais, políticos e econômicos em vista desse progresso. O romance retrata o desejo de progresso que intensifica as contradições entre as relações de produção material e imaterial, entendendo esta última como as reproduções sociais, pois no Brasil o atraso econômico se mostra evidente. Desse modo, a ineliminável contradição entre os costumes rurais (comportamentos morais e sociopolíticos) e a pretensa modernização (desenvolvimento econômico) encontra palco em todos os temas expostos no romance. Um exemplo dessa contradição pode ser observado na tradicional imposição do casamento às mulheres.

Chegava um dia o pai com um amigo, acabava o namoro, começava o noivado. Se não quisesse, o pai obrigava. Acontecia uma casar com o namorado quando os pais faziam gosto no rapaz. Mas em nada mudava a situação. Marido trazido, escolhido pelo pai, ou noivo mandado pelo destino, era igual. Depois de casada, não fazia diferença. Era o dono, **o senhor**, a ditar as leis, a ser obedecido. Para ele os direitos, para elas o dever, o respeito. Guardiãs da honra familiar, do nome do marido, responsáveis pela casa, pelos filhos (GCC, p. 219, grifo nosso).

Esse dever constituiu o “destino de mulher” nas sociedades mais rudimentares. O que parece contraditório é que a proliferação da ideia de modernização somente pode ser entendida relacionando-a à submissão de parte do processo, neste caso, das mulheres. Mas, sabendo que essa proposta tem caráter cultural e econômico, a resistência à ideia de naturalização dos comportamentos da mulher possibilita a transformação dos papéis sociais. Tal pensamento foi abundantemente reproduzido em áreas do interior nordestino brasileiro, resultando em certa ambivalência entre os papéis destinados a homens e mulheres, historicamente.

É essa ambivalência do Outro, da Mulher, que irá refletir-se na sua história; permanecerá até os nossos dias submetida à vontade dos homens. Mas essa vontade é ambígua: através de uma anexação total, a mulher seria rebaixada ao nível de uma coisa; ora, o homem pretende revestir de sua própria dignidade o que conquista e possui; o Outro conserva, a seus olhos, um pouco de sua magia primitiva; como fazer da esposa ao mesmo tempo uma serva e uma companheira, eis um dos problemas que procurará resolver; sua atitude evoluirá através dos séculos, o que acarretará também uma evolução do destino feminino (BEAUVOIR, 2002, p. 102).

Esses costumes são expressos em *Gabriela, cravo e canela* por meio de uma estrutura narrativa composta de quatro capítulos, cujos títulos apresentam quatro personagens femininas: Ofenísia, Glória, Malvina e Gabriela, divididos em duas partes intituladas: “Um brasileiro das Arábias”, tendo como destaque Nacib, o comerciante árabe naturalizado brasileiro, e “Gabriela, cravo e canela”, a retirante nordestina.

Consideramos que os quatro capítulos da narrativa apresentam as personagens de histórias de submissão aos regimentos patriarcais que as definem como integrantes da categoria social *mulher*. Umas mais, outras menos reprimidas, mas todas submetidas à repressão sexual. A narração dessas fábulas leva-nos à compreensão de que as quatro personagens integram a historicidade do comportamento feminino no romance.



Como título do primeiro capítulo do romance tem-se "O langor de Ofenísia". Para o contexto narrativo, a personagem Ofenísia representa uma espécie de debilidade moral para o sistema que determina a passividade das mulheres. Integrante da família Ávila, apaixona-se pelo imperador (Dom Pedro II), morre física e virgem ("castigo" ou "paga" pela luxúria), sem ao menos reparar no apaixonado poeta Teodoro de Castro, que também morre, tornando-se muito popular na época e depois relegado ao esquecimento. Na verdade, Ofenísia preferia submeter-se ao escárnio social ficando com o imperador, do que se envolver com o poeta, que não possuía nenhum destaque social. No entanto, ela viveu "uma histórica platônica que não passou de olhares sem consequência" (GCC, p. 98). Mesmo assim, não aceitou o amor do poeta Teodoro, porque seu amor era de outro.

Notamos que na introdução do capítulo "O langor de Ofenísia" há um parêntese que indica o significado da personagem no romance: "Que muito pouco aparece mas nem por isso é menos importante" (GCC, p. 3), seguida de outra transcrição "Neste ano de impetuoso progresso... (de um jornal de Ilhéus, em 1925)" (GCC, p. 3). Diante desses e dos outros títulos, analisados a seguir, mostra-se a aparente variedade de temas, elegendo como centro a relação entre os costumes impostos às personagens femininas e os acontecimentos político-econômicos como par dicotômico, isto é, a relação entre o velho e o novo. No contexto da narrativa, dois mundos distintos, mas que se complementam, são configurados a partir do recurso da multiplicidade de gêneros textuais tais como: testamento, moda, prólogo, rondó, lamento, cantiga para ninar e cantar de amigo.

É por meio desses gêneros textuais que Jorge Amado mimetiza as transformações dos comportamentos na cidade ilheense. Na composição poética denominada "Rondó de Ofenísia" são expostas as argumentações de Ofenísia, apaixonada pelo imperador, e do irmão Luiz Antônio, que não aceitava esse envolvimento pelo fato de o imperador ser casado. Mas para Ofenísia o que importava era o amor que sentia por aquele homem de "barbas de tinta

negra”. Ela desafiava a moral da pequena cidade, aceitando até ser a concubina do monarca, que representa a tradição. Mais uma demonstração de que a mulher é culpada pela corrupção dos padrões de moralidade.

*Não quero o conde, o barão,  
senhor de engenho não quero,  
nem os versos de Teodoro,  
não quero rosas nem cravos  
nem brincos de diamante.  
**Tudo que quero são as barbas  
tão negras do imperador!**  
Meu irmão, Luiz Antônio,  
da casa ilustre dos Ávilas,  
escutai, ó meu irmão:  
**se concubina não for  
do Senhor imperador  
nessa rede vou morrer  
de langor** (GCC, p. 5, grifo nosso).<sup>19</sup>*

Percebemos que a escolha de uma forma literária clássica para discutir um “amor clandestino”, ambientado no Brasil Império, em uma obra publicada em 1958, demonstra a relação entre as novas formas em conteúdos antigos. Através de um poema clássico de forma fixa, o rondó, cujo tema é Ofenísia, surge o parâmetro para o comportamento de todas as personagens em destaque nos capítulos. Com efeito, supomos que esse par dicotômico, a que nos referimos anteriormente, evidencia-se nas ações das personagens, cuja trajetória reforça a tradição de que à mulher cabe a culpa pelo pecado original.

O idílio de Ofenísia servirá como exemplo de pureza e candura, segundo o ponto de vista da personagem mais conservadora da cidade, o dr. Maurício Caires. A doença do espírito foi transformada em doença do corpo, com a obsessão pela ideia de que a exploração do corpo da mulher se constitui como uma violação da dignidade da mulher, jamais restaurada. Fato bem recorrente na produção literária do Romantismo, do qual podemos recordar a protagonista de *Lucíola*, de José de Alencar. Lúcia se apaixona por Paulo, mas não pode amá-lo inteiramente porque a vida que teve como cortesã maculou seu corpo, não seu espírito.

---

<sup>19</sup> O texto original apresenta alguns trechos em itálico; logo, manteremos a forma do texto original.

Portanto, tentará até o fim da narrativa expurgar os pecados negando o desejo que sente por ele e cativando a ideia de irmandade.

Ao retratar os anseios de uma personagem da família Ávila, considerada uma nobre, que viveu no período do Império (1822-1889), o narrador constrói uma representação da figura feminina do romance como um exemplo conservador, o qual servirá de baliza para entender o processo de constituição dos costumes da cidade e dos costumes contrários. Todos os acontecimentos da cidade ilheense, no romance amadiano, relacionados a histórias de amor e traição são comparados à história da personagem Ofenísia, a amante incomensurável e pura. Ela servirá de baliza aos julgamentos das demais personagens femininas da cidade. Como integrante da classe dominante, a classe regimentadora das leis, sua memória será convocada quando se tratar do comportamento moral da mulher, tendo em vista não ser real o amor que nutria pelo imperador.

— Mulher honrada é fortaleza inexpurgável.

— O sangue... — disse o Doutor, a voz lúgubre como sob o peso de uma maldição eterna. — O sangue terrível dos Ávilas, o sangue de Ofenísia...

— E você a dar com o sangue... **Querendo comparar uma história platônica que não passou de olhares sem consequência com essa orgia imunda.** Comparar uma fidalga inocente com uma bacante, o nosso sábio imperador, modelo de virtudes, com esse dentista depravado... (GCC, p. 98, grifo nosso).

Essa conjunção de personagens configura uma constelação de mulheres amantes e amáveis. Tal constelação de casos relacionais se inicia com o assassinato de dona Sinhazinha, que coincide com o início da relação de Gabriela e Nacib. O flagrante de adultério constitui o contraponto do caso de Ofenísia, uma prima distante.

O caso do cirurgião-dentista Osmundo Pimentel – forasteiro – e dona Sinhazinha Mendonça foi objeto de comentários e insinuações. O coronel Jesuíno Mendonça tomou

conhecimento da traição através de um bilhete anônimo e não poupou coragem; matou os dois na casa do “amante”.

— E assim o destino transforma uma senhora honesta, religiosa e tímida em heroína de tragédia...

— Heroína? Não me venha com literaturas. Não queira absolver a pecadora. Onde iríamos parar? – dr. Maurício suspendia a mão num gesto ameaçador. — Tudo isso é resultado da degeneração dos costumes que começa a imperar em nossa terra: bailes e tardes dançantes, festinhas em toda parte, namorinhos na escuridão dos cinemas. O cinema ensinando como enganar os maridos, uma degradação.

— Ora, doutor, não culpe nem o cinema nem os bailes. Antes de existir tudo isso já as mulheres traíam os maridos. Esse costume vem de Eva com a serpente... – riu João Fulgêncio (*GCC*, p. 98).

Toda a cidade foi mobilizada pelo acontecimento, e a notícia foi comunicada ao grupo de homens que se encontravam diariamente no bar Vesúvio pelo negrinho Tuísca: “— O coronel Jesuíno matou dona Sinhazinha e o doutor Osmundo. Tá tudo lá no meio do sangue...” (*GCC*, p. 91). Desse fato inesperado, porém aceitável pela cidade, repete-se a tradição. E poucos se compadecem por dona Sinhazinha, porque havia uma cultura moral na cidade que regulamentava a punição dos traidores com atos de violência e/ou de morte.

Assim era. Numa região recém-chegada de barulhos e lutas freqüentes, quando as estradas para as tropas de burro e mesmo para os caminhos abriam-se sobre picadas feitas por jagunços, marcadas pelas cruces dos caídos nas tocaias, onde a vida humana possuía pouco valor, não se conhecia outra lei para traição de esposa além da morte violenta. Lei antiga, vinha dos primeiros tempos do cacau, não estava no papel, não constava do código, era no entanto a mais válida das leis e o júri, reunido para decidir da sorte do matador, a confirmava unanimemente, cada vez, como a impô-la sobre a lei escrita mandando condenar quem matava seu semelhante (*GCC*, p. 92).

Uns achavam a comparação entre Ofenísia e dona Sinhazinha um verdadeiro desrespeito à memória da cidade, outros julgavam inevitável esse fim, pois havia um grau de parentesco entre as duas personagens:

— Dona Sinhazinha era ainda aparentada dos Ávilas. Família de mulheres românticas. Ela deve ter herdado o destino da prima, sua vocação para a desgraça.

— Que Ofenísia? Quem é essa? – quis saber um comerciante do Rio do Braço, vindo de Ilhéus para a feira e desejoso de levar ao seu povoado o maior e mais completo sortimento de detalhes do crime.

— Uma antepassada minha, beleza fatal que inspirou o poeta Teodoro de Castro e apaixonou D. Pedro II. Morreu de desgosto por não ter ido com ele.

— Pra onde?

— Ora, pra onde... – gracejou João Fulgêncio. – Para a cama, para onde poderia ser...

— Para a Côrte. Não lhe importava ser amante dele, o irmão teve de trancá-la a sete chaves. O irmão, o coronel Luiz Antônio D'Ávila, da guerra do Paraguai. Ela morreu de desgosto. Em dona Sinhazinha havia sangue de Ofenísia, esse sangue dos Ávilas marcado pela tragédia!

Nhô-Galo surgia afobado, soltava a notícia no meio da mesa:

— Foi carta anônima. Jesuíno encontrou na fazenda.

— Quem teria escrito?

Perdiam-se num silêncio de cogitações (GCC, p. 128).

Há uma relativa comparação entre Gabriela e Ofenísia; esta introduz o capítulo do romance amadiano, aquela o finaliza. Após duas centenas de páginas, o dr. Maurício Caíres lança um livro contando a história de Ofenísia, e na capa do livro tem-se uma ilustração cuja semelhança com Gabriela espanta a todos. O que pode ser entendido como uma simbólica ruptura proposta pela repetição de ações das personagens ante o mundo patriarcal. Na verdade, Gabriela é uma personagem de ações amorais e Ofenísia propunha ações imorais ao contexto socioeconômico em que estava inserida.

[...] Outra observação curiosa, apesar de seu caráter pouco literário, fez Nhô-Galo conversando, na papelaria, com João Fulgêncio:

— Já reparaste, João, que a nossa avó Ofenísia mudou um pouco de físico na brochura do Doutor? Antes, me lembro muito bem, era uma magricela parca de carnes como um pedaço de jabá. No livrinho engordou, leia a página quatorze. Sabe com quem parece o retrato de agora? Com Gabriela (GCC, p. 309).

A constelação do romance *Gabriela, cravo e canela* Glória tem em Ofenísia, Glória, Sinhazinha, Malvina e Gabriela pontos em comum, principalmente no que diz respeito às suas

relações com os homens no romance. Afinal, todas romperam com as regras socioculturais estabelecidas.

Segundo João Fulgêncio e Nhô-Galo, essas mulheres, principalmente Gabriela, possuem um poder de sedução, uma espécie de força que atrai as pessoas para fazerem coisas bem diferentes, para fazerem pequenas revoluções, como o episódio em que ela dançou reisado na rua, conduzindo todas as pessoas que estavam no Clube Progresso para o baile de Ano-novo dos ricos. Diante disso, João Fulgêncio, leitor crítico e dono de livraria, considera a força natural de Gabriela para uma “revolução popular”. Característica proveniente de uma força desmanteladora em face dos ditames sociais, transformada, na narrativa, em espetáculo para homens e mulheres.

Riu João Fulgêncio seu riso inteligente e sem maldade:

**Quem não se apaixonou por ela na cidade?** Se ela fosse candidata a intendente derrotaria o Capitão e Maurício, até os dois juntos. Todo mundo votava nela.

— Não as mulheres...

— Mulher não tem direito a voto, compadre. Ainda assim, algumas votavam. Ela tem qualquer coisa que ninguém tem. Você não viu no baile de Ano-novo? **Quem arrastou todo mundo para a rua, para dançar reisado? Creio que é essa força que faz as revoluções, que promove as descobertas.** Pra mim, não há nada de que eu goste tanto como de ver Gabriela no meio de um bocado de gente. Sabe no que penso? **Numa flor de jardim, verdadeira, exalando perfume, no meio de um bocado de flores de papel** (GCC, p. 309, grifo nosso).

A proposta do narrador é contar uma história sobre o “idílio da mulata Gabriela e do árabe Nacib” (GCC, p. 7), integrantes de classes sociais distintas. Ele, um comerciante em ascensão e fazendeiro em potencial, porém estrangeiro – forasteiro –; ela, uma retirante em busca de trabalho, um prato de comida e um lugar para dormir, quadro de necessidades primitivas. Fundamentando essa relação, estabelecem-se os conflitos entre os coronéis, representantes dos velhos costumes, e o exportador Raimundo Falcão – Mundinho Falcão –, precursor da modernização na cidade. Desse modo, associam-se diretamente os grupos em questão: político-econômicos e morais.

## 2.2 A modernização das máquinas e o anacronismo dos comportamentos

Gabriela é o foco principal da narrativa. A posição do narrador vai pouco a pouco se evidenciando quanto aos rumos que a protagonista irá seguir. Há uma preocupação conteudística no processo de elaboração de Gabriela que não se coaduna com a realidade criada para as relações dispostas no romance.

De tal modo que no início do romance ela pouco participa das ações, apenas é conduzida pelo narrador como se fosse moldada, paulatinamente, às circunstâncias criadas. Assim, a personagem vai se compondo, como em um trajeto de identificação, e sendo composta com características que, efetivamente, contrariam a razão patriarcal.

Essa inadequação pode ser explicada ao analisarmos as características físicas atribuídas à personagem, aliadas à sua origem socioeconômica, que impossibilita intervenções substanciais em um mundo formado por representantes da Lei, coronéis e exportadores de Ilhéus. Essas características reforçam a construção do imaginário coletivo acerca da mulher mestiça e pobre como personagem que exala, naturalmente, sensualidade e pecado.

**os cabelos longos, espalhados nos ombros.** Depois de lavados e penteados tinham-se transformados em **cabeleira solta, negra, encaracolada.** Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente.

Caído o braço roliço, o rosto moreno sorrindo no sono, ali, adormecida na cadeira, **parecia um quadro.** [...] Corpo de mulher jovem, feições de menina.

**Dela vinha um perfume de cravo, dos cabelos talvez, quem sabe do cangote** (GCC, p. 126; 127, grifo nosso).

Gabriela é uma configuração exótica da mulher brasileira, um “quadro” pintado com características do Naturalismo. Ela é mais um tipo de mulata com cheiro de plantas

aromáticas, pois “no seu farto cabelo crespo e reluzente, puxado para a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um gancho” (AZEVEDO, 1972, p. 71) – assim era a personagem Rita Baina, do romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Descrição bastante comum para a literatura nos moldes do Naturalismo.

Glória também é uma personagem que se associa a esse painel de descrição da mulher. Ela está sempre exibindo seus seios fartos na janela, atraindo a atenção dos homens e a repreensão das mulheres da cidade. Sua companhia permanente é a janela. Esse estar no espaço público e no privado ao mesmo tempo é a condenação de Glória, que segundo sua história nasceu para amásia. A janela é o espaço de Glória. Como na canção de Chico Buarque, *Ela e sua janela* (1966): “Ela e seu castigo/ Ela e seu penar/ Ela e sua janela”.

A exposição de Glória contribui para a efetivação do exemplo moral daquela cidade em processo de modernização. Ela é “um bem” para aquela sociedade, fundada sob pilares rigidamente patriarcais. Ao mesmo tempo que é um fetiche para os homens, é um agravo aos bons costumes. Ironicamente, o narrador amadiano reproduz o discurso sexista sobre a importância da mulher que seduz e atrai os homens.

[...] Admiravam Glória na janela, o juiz considerava aquilo um verdadeiro escândalo. João Fulgêncio ria, discordava:

— Glória, seu doutor, é **uma necessidade social**, devia ser considerada de utilidade pública pela intendência como o Grêmio Rui Barbosa, a Euterpe 13 de Maio, a Santa Casa de Misericórdia. **Glória exerce importante função na sociedade**. Com a simples ação de sua presença na janela, com o passar de quando em quando pela rua, ela **eleva a um nível superior um dos aspectos mais sérios da vida da cidade: sua vida sexual**. Educa os jovens no gosto à beleza e dá dignidade aos sonhos dos maridos de mulheres feias, infelizmente grande maioria em nossa cidade, às suas obrigações matrimoniais que, de outra maneira, seriam insuportável sacrifício (GCC, p. 134-135, grifo nosso).

A localização da casa em que Glória fora alojada aborrece as senhoras da cidade porque contraria uma tradição de isolamento das “prostitutas”. No século XIV, foram estabelecidos regulamentos pela Igreja sobre a prostituição, que a considerava desde um



“perigo para a ordem e a moral pública” até uma necessidade social. Nesse período, Inglaterra e França adotaram alguns procedimentos que oficializavam a posição das prostitutas, mas, ainda assim, como grupo segregado. “Para as prostitutas era proibido circular ou se alojar na cidade ou nos subúrbios de dia e à noite. Tinham que se manter nos lugares a elas designados” (LINS, 2000, p. 241). Apesar de muitas conquistas, ainda há a exclusão social das prostitutas. Segundo Rossana Albuquerque (2008, p. 38):

O caráter progressivamente mercantilizador, no entanto, não exclui a necessidade da moral reguladora da sexualidade. Disso resulta que há, também na sociedade capitalista, uma tensão moral entre família e prostituição – permanecendo o estigma sofrido pelas prostitutas. A família monogâmica precisa ser preservada e protegida pelos valores vigentes. A prostituição permanece como seu antônimo e as mais diversas leis aplicadas pelo Estado moderno (correspondente à sociedade capitalista) refletem as sucessivas tentativas de isolar as prostitutas do convívio urbano ou impedi-las de atentar contra a moral familiar burguesa.

Tais mudanças são ocasionadas pelas relações entre homens e mulheres da realidade sócio-histórica. No romance em destaque, observamos que a proposta de modernização será efetivada como uma espécie de modernização conservadora, pois as ações de Gabriela não serão aceitas como adequadas ao comportamento de uma esposa, apenas para uma retirante, cozinheira e amante. Fato que caracterizará a particularidade da heroína oriunda da periferia (da relação entre homens e mulheres) da periferia (da posição social que ocupa).

Vê-se, nesse romance também, que às “raparigas” era permitido uma casa (um lar), mas deveriam ser mantidas no anonimato, nas “ruas de canto”, em lugares que evitem exposições públicas, regra tolerada pelas “senhoras casadas” da cidade, representantes da moral religiosa (GCC, p. 87, grifo nosso):

A áspera Dorotéia, toda em negro de virginal virtude, atrevia-se a murmurar em santa exaltação:

— Também o coronel Coriolano podia botar casa para a rapariga numa **rua de canto**. Vem e planta com ela bem na cara das melhores famílias da cidade. Bem no nariz dos homens...

— Pertinho da igreja. Isso até ofende a Deus...

Toda essa exposição sobre as mulheres e suas posições sociais mostra que existem diferenças relevantes entre os termos empregados para caracterizar as personagens femininas amadianas como “rapariga” e “prostituta”. O livro de Rosana Ribeiro Patrício (1999), *Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado*, apresenta um estudo sobre o tema e é aplicável a outras obras do autor:

[...] As “raparigas” e as prostitutas diferenciam-se por sua condição de vida. A “rapariga” pode ser uma jovem trazida das roças ou uma ex-prostituta, que passa a ser a “protegida” de um determinado coronel, com direito a casa posta, conta aberta nas lojas e uma empregada para os serviços domésticos e para lhe servir de companhia. Essa empregada recebe do coronel o encargo de vigiar a conduta da “protegida” na sua ausência, podendo transformar-se, no entanto, em sua aliada, em situações de transgressão, inclusive de infidelidade. Já a prostituta é a mulher que *vende* seus serviços sexuais a homens indistintos, em ambientes determinados, a exemplo do Bataclan, casa de prostituição de luxo dirigida por Maria Machado. Como não está presa a um único homem, tem relativa liberdade de trânsito e “trabalha” para garantir seu sustento. No entanto, depende do interesse dos homens por seus serviços, caso contrário, poderá ser dispensada pela dona da casa (p. 34, grifo da autora).

A partir da definição desses termos, empregados pela cultura nordestina e recorrentes na obra amadiana, poderemos entender qual o papel de Glória e Gabriela na trama em análise. Como personagem-título do segundo capítulo, Glória será foco de uma discussão, mas representará todas as personagens, e sua individualidade só pode ser compreendida a partir das condições socioeconômicas às quais estava submetida.

Em “A solidão de Glória” (Na sua janela a suspirar), podemos associar ao subtítulo, como no primeiro e nos outros capítulos, a relação entre a vida singular da mulher e os problemas econômicos da cidade: “Atrasados e ignorantes, incapazes de compreender os tempos novos, o progresso, a civilização, esses homens já não podem governar... (de um artigo do Doutor no *Diário de Ilhéus*)”.

Ser um fetiche para as personagens masculinas do romance não faz de Glória uma mulher feliz. Descrita como uma mulata, trazida e instalada na casa da cidade pelo coronel

Coriolano Ribeiro para ser sua “rapariga” com certo luxo e conforto, ela substitui os desejos de ser amada e ter liberdade para se relacionar em troca de bens materiais.

Na verdade, Glória não queria perder a “conta na loja e no armazém, [a] empregada para todo serviço, [os] perfumes, [o] dinheiro guardado a chave na gaveta”. O que representa uma exploração de classe. Mas, para ela, era uma forma de minimizar a solidão. A recompensa pelos favores sexuais prestados ao coronel. A composição poética de abertura do capítulo, intitulada “Lamento de Glória” (p. 85), transmite a insatisfação que sente a personagem com o papel social que exerce:

*Tenho no peito um calor  
ai! um calor no meu peito  
(quem nele se queimará?)  
Coronel me deu riqueza  
riqueza de não acabar:  
móvel de Luiz XV  
pra minha bunda sentar.  
Camisa de seda pura,  
blusa branca de cambraia.  
Não há corpete que caiba,  
nem de cetim nem de seda  
nem da mais fina cambraia,  
o fogo que está queimando  
a solidão do meu peito.*

*Tenho sombrinha pro sol  
dinheiro para esbanjar.  
Compro na loja mais cara  
mando na conta botar.  
Tenho tudo que desejo  
e um fogo dentro do peito.  
De que vale tanto ter  
se o que desejo não tenho?*

A referência à “riqueza” dada pelo coronel a Glória em detrimento do direito de escolha pelo amor livre de qualquer censura demonstra que, enquanto os homens da cidade buscam as transformações socioeconômicas, as mulheres oriundas de classes sociais periféricas almejam experiências pessoais mais calorosas e sentimentais, menos interesseiras e

solitárias. Isto decorre da sede de opulência, em todos os sentidos, pertencente a cada personagem e radicada em toda a trama. Ainda no Lamento (p. 85):

*Meus olhos são de quebranto,  
os meus seios de alfazema  
com um calor dentro deles.  
Como é meu ventre não conto,  
mas esse fogo que queima  
nasce da brasa acendida  
na solidão dessa lua  
do doce ventre de Glória.  
O segredo dele não conto  
nem de sua brasa acendida.*

*Ai, um estudante quisera  
de buço apenas nascido.  
Quisera um brioso soldado  
de túnica bem militar.  
Quisera um amor, quisera  
para esse fogo apagar  
com a solidão acabar.*

*Empurrai a minha porta  
a tranca já retirei,  
não tem chave de fechar.  
Vinde essa brasa apagar,  
nesse fogo vos queimar,  
trazei um pouco de amor  
que eu muito tenho pra dar.  
Vinde esse leito ocupar.*

*Tenho no peito um calor  
ai! um calor no meu peito  
(quem nele se queimará?)*

Entendemos que esse calor do qual Glória se lamenta é o desejo de amar deliberadamente, como fizeram Ofenísia, dona Sinhazinha, Gabriela e Malvina. Desejo de obter uma vida em que os amores também possam ser frutos de escolhas autônomas. Na impossibilidade desse desejo, Glória, que já tinha sido bastante pobre, não queria voltar à miséria, por isso se submetia à “clausura” sentimental.

A sensualidade de Glória, auxiliada pela beleza de formas avolumadas, termina por ofuscar a questão da escolha que as personagens femininas têm no contexto ficcional. Como o

poder político do coronelismo está atrelado à razão patriarcal, todas as ações são submetidas a essas ordens. Diante desse pano de fundo, a narrativa constrói uma visão, de certo modo “positiva”, referente à sensualidade de Glória e de Gabriela. Essa sensualidade como marca brasileira traduz o fenômeno explorado por Jorge Amado e em outras obras literárias. Para alguns se faz como uma característica negativa do feminino; em Jorge Amado, passa a ser uma qualidade da mulher brasileira.

Nesse sentido, a mestiça continua sendo vista pela ótica da sensualidade à flor da pele, mas isso coloca-se no plano positivo ao lado de outras qualidades como o labor, o caráter e a “prestatividade” desinteressada. E ainda, numa extrapolação do simples estereótipo, a mestiça, como tipo ideal, passa a ser valorizada como modelo de mulher brasileira (PATRÍCIO, 1999, p. 79).

O *grand finale* da personagem não supera a limitação de escolhas. A influência das transformações ocorridas na cidade e nas personagens possibilitou a conciliação entre o amor do professor Josué e a riqueza do coronel Coriolano Ribeiro, que os deixa ir embora sem a menor resistência. Uma solução ficcional que demonstra uma pacífica aceitação da perda de “propriedade” do coronel. Além do mais, algum tempo depois da partida de Glória com Josué, as três personagens foram vistas andando juntas: o coronel, Glória e o professor. Uma espécie de dona Flor de Ilhéus: “desde que o fazendeiro montara casa para Glória, perto da estação. Por vezes até comiam os três no restaurante, davam-se bem” (GCC, p. 358). O que nos leva a crer que a *heroína periférica* não supera tais limitações socioculturais por estar inserida nos conflitos entre o velho e o novo. Por integrar um projeto de modernidade conservadora.

Ao longo da narrativa, percebemos o quanto os papéis sociais da mulher são estereotipados e fragmentados. São eles: moça casadoira, solteirona, rapariga, prostituta, esposa e empregada. Isso faz com que as próprias mulheres se discriminem, reiterando os

valores patriarcais instituídos pelo poder patriarcal. Tomemos uma estrofe do Lamento de Glória (p. 85):

*Me viram a cara as mulheres,  
os homens olham de longe:  
sou Glória do coronel,  
**manceba** do fazendeiro.  
Alvo lençol de linho  
e um fogo no meu peito.  
Na solidão desse leito  
meus peitos estão queimando,  
coxas de chamas, boca  
morrendo de sede, ai!  
sou Glória, a do fazendeiro  
que tem um fogo no peito  
e no lençol do seu leito  
se deita com a solidão.*

Oriundas de outras cidades, Glória e Gabriela chegam a Ilhéus de formas e com propósitos diferentes. De origem pobre, buscavam, antes de mais nada, suprir suas necessidades básicas (alimentação e moradia). Glória, na verdade, é conduzida a Ilhéus pelo coronel Coriolano Ribeiro como sua “protegida”. Ela, desejosa de melhores condições de vida, aceita tal condição.

Para suprir suas necessidades mais primitivas, Gabriela sai de sua cidade natal em direção a Ilhéus junto ao seu velho tio, que morre no caminho, com o intuito de arranjar um trabalho. Ela percorre sua trajetória desejando ser cozinheira e ter “moços” para amar; do mesmo modo que Glória, ambas queriam apenas o prazer do amor.

Com isso, notamos que a condição de vida oferecida a Glória pelo coronel compensava as outras ausências. Enquanto Gabriela possuía um pouco mais de opções, por possuir uma forma de manter sua independência, através de uma profissão, poderia escolher sobre outros aspectos desta decorrentes. Importava deitar-se apenas com aqueles homens que lhe agradavam. Os bens materiais não dizem nada para Gabriela, apenas o prazer da vida faz-

lhe sentido. Certa libertação dos preceitos morais faz dela uma personagem que não se enquadra no “modelo” social de mulher que a razão patriarcal construiu:

— Alma de criança, talvez – o Capitão queria entender.  
 — De criança? Pode ser. De passarinho? Besteira, Josué. Gabriela é boa, generosa, impulsiva, pura. Dela podem-se enumerar qualidades e defeitos, explicá-las jamais. Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la. Para mim basta vê-la, saber que existe (GCC, p. 319).

Diante da configuração de Gabriela como uma *heroína periférica* encontramos, nos elementos apresentados e nos que virão a seguir, mais características para compor essa heroína que representa as classes periféricas.

No terceiro capítulo do romance surge a personagem Malvina, traduzida pelo título “O segredo de Malvina” (Nascida para um grande destino, presa em seu jardim), cujo subtítulo conclui: “A moral se enfraquece, os costumes degeneram, aventureiros vindos de fora... (de um discurso do dr. Maurício Caires)”.

Estabelece-se na trama um paralelo entre Malvina e Glória porque o professor Josué, antes apaixonado pela primeira, entregar-se-á à última sem o menor pudor, até ser expulso com Glória da casa mantida pelo coronel Coriolano, ou seria morto, tendo em vista a condição de “rapariga” de Glória. Tudo isso só foi possível devido ao encantamento de Malvina pelo engenheiro responsável pela construção da barra de Ilhéus, Dr. Rômulo Vieira, comprometido, alegando estar sua mulher internada em um hospício. Mesmo sendo casado, o engenheiro andava de namoro com Malvina, motivo suficiente para ser expulso da cidade pelo pai dela, o coronel Melk Tavares.

Melk Tavares, a cara fechada, o rebenque na mão, os olhos na filha, parou junto deles. Como se não visse o engenheiro, nem o olhou. Disse a Malvina, a voz como uma chibatada:

— Já para a casa! – o rebenque estalou seco contra a bota.

Ficou parado olhando a filha andar num passo lento. O engenheiro não se movera, um peso nas pernas, o suor na testa e nas mãos. Quando Malvina

entrou no portão e desapareceu, Melk levantou o rebenque, encostou a ponta de couro no peito de Rômulo:

— Soube que o senhor terminou seus estudos da barra. Que telegrafou pedindo para continuar, ficar dirigindo os trabalhos. Se eu fosse o senhor não faria isso, não. Mandava um telegrama pedindo substituto e não esperava que ele chegasse. Tem um navio depois de amanhã – retirou o rebenque levantando-o, a ponta roçou de leve o rosto de Rômulo. — Depois de amanhã é o prazo que lhe dou (*GCC*, p. 214).

Malvina, a filha do coronel Melk Tavares, contraria, desvia o que estava previsto pela regra paterna. Ela propõe um rompimento do círculo de repetição dos papéis-modelos para mulheres na cidade, mas não logra êxito, o que a incentiva a fugir para outro lugar, neste caso, para a metrópole, em busca de trabalho. Com sua atitude proporá àquela cidade uma mudança de costumes.

Malvina estabelece seus próprios princípios com o intuito de ser diferente da mãe, ser ativa e ter autonomia para fazer as próprias escolhas. Ela não se curvou às ordens do pai, pensou em fugir com o engenheiro pelo qual se apaixonara, mas ele foi embora sozinho. Depois disso, é obrigada a estudar na Bahia, em uma escola religiosa, e foge para a metrópole paulista, a fim de trabalhar e estudar, o que era permitido somente aos homens, naquele contexto. Enfim, Malvina representa a “mulher autônoma” que nega se submeter à ordem patriarcal para seguir uma “linhagem” social. Ela propõe a derrubada dos ideais hegemônicos, pois deseja libertar-se das imposições paternas e patriarcais para seguir um trajeto proposto pelas opções de escolha, bem maiores quando foge do ciclo de submissão feminina de Ilhéus, contrariando a lógica de que “a mulher é sempre escolhida, não escolhe” (SAFFIOTI, 1987, p. 30).

[...] Para Malvina não se tratava de amor, de paixão a explodir. **Amaria quem lhe oferecesse o direito a viver, quem a libertasse do medo ao destino de todas as mulheres de Ilhéus.** Era preferível envelhecer solteirona, de negro na porta das igrejas [como Ofenísia]. Se não quisesse morrer como Sinhazinha, de tiro de revólver (*GCC*, p. 279, grifo nosso).



Obedecer às regras impostas aos papéis femininos fazia com que Malvina se assemelhasse a todas as outras mulheres em destaque no romance. Ela cuidava de um jardim como imagem do lar; foi submetida a uma educação cujo objetivo era formar moças casadoiras; filha única, educada e rica, uma moça exemplar. Por isso, ela representa a atualização das personagens que foram educadas para o casamento com um homem de posição social favorável, destinadas a mães zelosas dos/as filhos/as. Malvina despertou do “sono da ignorância” e desistiu da espera do “príncipe encantado”, que viesse salvá-la da situação de opressão e angústia. Tal frustração deve-se à fuga do engenheiro e ao autoritarismo do pai, tornando-a consciente do poder de escolha como forma de atuação no mundo e de representação humana.

Os planos de Malvina frustram-se mais uma vez, quando Dr. Rômulo, pressionado por Melk Tavares, literalmente foge da cidade sem lhe dar sequer uma satisfação. Este fato contribui para sua tomada de consciência, ao perceber que sua saída de Ilhéus por mãos de um homem representava ainda uma atitude típica de mulher dependente (PATRÍCIO, 1999, p. 52).

Os anseios de Malvina sempre contrariaram os valores impostos às mulheres de Ilhéus. A rebeldia da menina e a fuga para a cidade grande, a fim de trabalhar como secretária, mostram o início do rompimento do ciclo de dominação masculina sobre a mulher, pelo menos da família Tavares. Essa ruptura é pequena, ainda assim, significativa no que diz respeito à participação da mulher no espaço público por meio do trabalho.

A ruptura de Malvina deve ser considerada em termos relativos, já que ela necessitou sair da cidade para reconstruir sua vida em outro lugar, noutra posição social. Ela não enfrenta a sociedade ilheense *por dentro*, mas sim excluindo-se de seu meio. [...] Na verdade, sua exclusão do universo narrativo mostra as limitações das mudanças sociais que ocorriam na cidade, situadas num patamar ainda insuficiente para possibilitar a libertação da mulher das amarras dos valores patriarcais (PATRÍCIO, 1999, p. 52).

A “cantiga para ninar Malvina”, que introduz o terceiro capítulo, retrata o conflito que a personagem enfrenta ao negar a moral instituída aos homens e às mulheres da cidade de Ilhéus como leis incontestáveis, tais como: o casamento, a submissão, a obediência, o desejo de uma forma de vida de uma moça casadoira. Ao transgredir tais preceitos não se submetendo ao mando, ela sabe que será expulsa daquela comunidade, sem a menor chance de reintegração. De certo modo, ela deixará de usufruir do conforto que para Glória é de grande importância. Eis a diferença entre elas: a origem social de Glória lhe concede poucas possibilidades de sobrevivência.

Nessa cantiga existem duas vozes, a do narrador, que ordena o sono de Malvina: “*Dorme, menina dormida/ teu lindo sonho a sonhar./ No teu leito adormecida/ partirás a navegar*”, e a voz da personagem em destaque (GCC, p. 151):

*Estou presa em meu jardim  
com flores acorrentada.  
Numa casa me enterrar  
na cozinha a cozinhar  
na arrumação a arrumar  
no piano a dedilhar  
na missa a me confessar.  
Acudam! vão me casar  
na cama me engravidar.  
[...]*

*Meu marido, meu senhor  
na minha vida a mandar.  
A mandar na minha roupa  
no meu perfume a mandar.  
A mandar no meu desejo  
no meu dormir a mandar.  
A mandar nesse meu corpo  
nessa minh'alma a mandar.  
Direito meu a chorar.  
Direito dele a matar.*

Consciente das rígidas regras sociais para as mulheres, Malvina não se conforma com o fato de que a esposa deve obediência ao marido e cuidar da casa e dos filhos sem reclamar; que a “protegida” deve respeito ao “protetor”; que a “prostituta” deve agradar

sexualmente aos homens realizando as mais incríveis fantasias. A “menina adormecida” acorda do pesadelo formado pela ideias que regem os comportamentos humanos e foge em busca de seus próprios sonhos. Sonho de iguais direitos entre homens e mulheres.

[...] só se pode falar em uma sociedade livre quando não há opressão entre homens e mulheres [...], enfim, onde a exploração humana não seja o elemento fundante das relações sociais. Este conjunto de possibilidades, que reflete apenas um dimensão da questão, só poder encontrar solo concreto a partir da superação desta sociedade (ALBUQUERQUE, 2008, p. 113).

O grito de socorro da cantiga almeja o salvamento dessa mulher que busca autonomia da rede de imposições ao gênero feminino: “*Acudam! vão me afogar./ Acudam! vão me matar./ Acudam! vão me casar*” (p. 151). Malvina deseja salvar-se desse jogo em que a mulher é submetida aos desejos e autoridade dos homens. À espera pelo “homem ideal”, sofre uma frustração, o que a lança para a realidade dos fatos: “*Acudam! me levem embora/ quero marido pra amar/ não quero pra respirar./ Quem seja ele – que importa?/ moço pobre ou moço rico/ bonito, feio, mulato/ me leve embora daqui./ Escrava não quero ser./ Acudam! me levem embora*” (p. 151).

Malvina, educada para os costumes rurais, liberta-se para viver outros conflitos, outras regras no espaço urbano. Essa pista ficcional revela a dificuldade de libertação do gênero feminino da ordem estabelecida pela razão patriarcal. E Malvina compreende quais as possibilidades de fuga desse “destino” de mulher:

Na reflexão de Malvina estão assinaladas as únicas possibilidades de fugir ao destino da mulher “de família”: manter-se solteira ou tornar-se adúltera. Na primeira opção, através do recato e da prática religiosa, a mulher pode ainda manter-se integrada ao plano da ordem, ocupando um espaço social determinado. Na segunda opção, dá-se a ruptura total através da transgressão máxima, passível de punição fatal. No limite, dentro dos valores tradicionais, não há alternativa realmente viável para a mulher. Ou integra-se à ordem ou sofre suas sanções (PATRÍCIO, 1999, p. 52).

No romance em questão, Malvina terá de partir, para assim efetivar a autonomia proposta à personagem pelo projeto autoral, que constrói uma fábula em que o conflito de

antigos e novos valores resultará em uma nova ordem política, moral e econômica (GCC, p. 151; grifo nosso):

*A navegar partirei  
acompanhada ou sozinha.  
Abençoada ou maldita  
a navegar partirei.  
Partirei pra me casar  
a navegar partirei.  
**Partirei pra me entregar**  
a navegar partirei.  
**Partirei pra trabalhar**  
a navegar partirei.  
**Partirei pra me encontrar**  
para jamais partirei.*

O desejo de “navegar para partir” aponta o desejo de ruptura da relação entre o velho e o novo, com os princípios familiares daquele contexto, que instituem todos os direitos aos homens e a submissão às mulheres, sem considerar qualquer grau de sentimento. Essa fuga de Malvina é impulsionada pela ideia de um mundo em que não haveria mais dominação sobre as mulheres, uma espécie de lugar ideal, um *locus amoenus*.

### 2.3 O idílio de Gabriela e Nacib

O quarto e último capítulo, intitulado “O luar de Gabriela” (Talvez uma criança, ou o povo, quem sabe?), sintetiza a relação entre a esfera utópica constituída pelas ações da protagonista e as transformações materiais propostas à cidade de Ilhéus pelo exportador carioca Mundinho Falcão.

Através da condenação do coronel Jesuíno Mendonça: “Pela primeira vez, na história de Ilhéus, um coronel do cacau viu-se condenado à prisão por haver assassinado esposa adúltera e seu amante” (GCC, p. 363), demonstra-se que o declínio dos coronéis aponta para um novo momento político. Afinal, “transformaram-se não apenas a cidade, o porto, as vidas

e povoados. Modificaram-se também os costumes, evoluíram os homens... (da acusação do dr. Ezequiel Prado, no júri do coronel Jesuíno Mendonça)” (*GCC*, p. 239).

Percebemos que a protagonista é construída capítulo a capítulo em favor de uma possível transformação do “destino” que lhe foi apontado no início da trama. Tendo como lembrança a violência sexual cometida pelo tio quando criança, Gabriela, já adulta, caminha em direção a Ilhéus para a realização do seu sonho: ser cozinheira. Ela conhece Nacib, comerciante descendente de árabe, no *mercado de escravos* (sic) e começa a trabalhar como cozinheira na casa e no bar Vesúvio. Com o tempo, tornam-se amantes e se casam por vontade de Nacib. Um enredo semelhante a um conto de fadas.

A primeira e a segunda parte do romance apresentam o idílio entre os dois representantes de classes sociais distintas, Gabriela e Nacib. Este, um comerciante estrangeiro, de classe média, que sonha em comprar um pedaço de terra para produzir cacau, ser fazendeiro e adquirir o *status* que os plantadores de cacau possuíam, em especial, o poder dos coronéis. Ao final da narrativa ele faz sociedade de um restaurante com Mundinho Falcão, que se candidatará a deputado federal, e à noite ganhava dinheiro com jogos no andar de cima do restaurante.

Mundinho tinha uma simpatia especial pelo árabe. Costumava afirmar após as complicações matrimoniais de seu atual sócio, ser Nacib o homem mais civilizado de Ilhéus. Aparentando grande compenetração, escutou-o falar, expondo o problema. Nacib desejava a opinião do exportador: considerava-se ele sócio ou não do jogo?

— E qual a sua opinião, mestre Nacib?

Pensando como homem direito, acho que o senhor é sócio, deve ter metade dos lucros como tem no restaurante. Pensando como grapiúna, podia dizer que não há papel assinado, que o senhor é homem rico, não precisa disso. Que a gente nunca falou de jogo, que eu sou pobre, tou ajuntando um dinheirinho para comprar uma rocinha de cacau, essa renda extra me serve muito. Mas, como diria o coronel Ramiro, compromisso é compromisso mesmo quando não está no papel. Trouxe as contas do jogo pro senhor examinar... (*GCC*, p. 356).

Esse sonho de ser rico e trabalhar menos (a modernidade e a contravenção) permeia as obras amadianas tal qual a realidade brasileira dos dias atuais. Soa como uma herança histórica em que as riquezas naturais devem ser exploradas para assim se transformarem em riqueza material, sem, no entanto, depender diretamente do trabalho dos que possuem um negócio ou dinheiro para investir, e sim do trabalho de terceiros.

Percebe-se, na narração a seguir, uma vontade imensa de Nacib para cultivar cacau: “Tinha era de ganhar dinheiro para um dia comprar roça de cacau. Se Deus ajudasse, haveria de comprar. Talvez então pudesse olhar o rosto de Malvina, tentar decifrar o seu enigma. Ou, pelo menos, botar casa para rapariga igual a Glória” (*GCC*, p. 144). Vê-se o *status* “medido” pela parceria que pode vislumbrar. Uma espécie de efetivação do “jeitinho brasileiro”.

Através dessa concepção, a história entre a retirante e o estrangeiro comerciante apontará diversas perspectivas, entre as quais a possibilidade de amor entre as figuras externas àquele mundo de “costumes ferozes” (*GCC*, p. 111) e hierarquias determinadas, pois a inserção de Nacib no meio de coronéis e exportadores se tornara possível por ser proprietário do Bar Vesúvio, ponto de encontro da maior parte das personalidades importantes da cidade.

O árabe, naturalizado ilheense desde criança, participava das conversas, opinava, contava histórias de sua cultura, mas não concordava com determinados costumes da cidade por julgá-los arcaicos, principalmente o de matar a mulher e o amante por traição. Apenas pensava dessa forma; ele não tinha coragem de dizer, pois achava que só Mundinho Falcão podia fazê-lo. Nacib considerava uma contradição manter os costumes da cidade juntamente com a noção de progresso, isto é, uma modernização conservadora.

Como poderia ele [Nacib] achar que mulher moça e bonita pudesse merecer a morte por ter enganado homem velho e bruto, incapaz certamente de um carinho, de uma palavra terna? Essa terra de Ilhéus, sua terra, estava longe de ser realmente civilizada. **Falava-se muito em progresso**, o dinheiro corria solto, o cacau rasgava estradas, erguia povoados, mudava o aspecto da cidade, **mas conservavam-se os costumes antigos**, aquele horror (*GCC*, p. 111-112, grifo nosso).

Nacib reflete sobre essa contradição bem peculiar à história brasileira: progresso *versus* costumes antigos, ou modernização *versus* conservadorismo. Em discussão sobre o descompasso das atividades econômicas desenvolvidas no Brasil durante o século XIX em relação ao mundo, com alguns traços ainda hoje remanescentes, sobretudo por causa do tráfico negreiro e da monocultura, Roberto Schwarz (1990, p. 36) assinala:

É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado.

Os pensamentos de Nacib e o comportamento de Gabriela prenunciam essa transformação paulatina e localizada. Ambos comporão o painel socioeconômico da história brasileira no século XX como categorias importantes: o trabalho da retirante nordestina como cozinheira, essencial às cidades em desenvolvimento e o de comerciante estrangeiro em ascensão social.

A ideologia do nacionalismo era dominante no mundo, na época [década de 1940]. No plano econômico, o nacionalismo expressava-se na utilização independente das potencialidades do país e na busca de um desenvolvimento autônomo com forte base industrial. A indústria era tida como fundamento para a independência econômica (BRUM, 1999, p. 213).

Considerando a intenção de Nacib em ser independente e possuir suas riquezas, assim como o país, o percurso dessas duas personagens revela algo novo para as relações de gênero na realidade concreta. Gabriela se submete economicamente a Nacib. Mas sexualmente, até quando ela assim o desejar. Pois não se importa com *status*. Neste aspecto, a protagonista constrói suas normas para a sexualidade.

— Tudo! Tudo, menina, tudo que quiser que (sic) ele dá – baixava a voz num sussurro. — Se você souber fazer, ele pode até casar com você...

— Casar comigo? Por quê? Precisa não, dona Arminda, por que vai casar? Seu Nacib é pra casar com **moça direita, de família, de representação**. Por que havia de casar comigo? Precisa não...

— E você não tem vontade de ser uma **senhora**, mandar numa casa, sair de braço com seu marido, vestir do bom e do melhor, ter representação?

— Era capaz de ter de calçar sapato todo dia... Gosto não... De calçar sapato. De casar com seu Nacib, era até capaz de gostar. Ficar a vida toda cozinhando pra ele, ajudando ele... – sorria, ronronava para o gato, tocava-lhe o nariz molhado e frio. — Mas qual, seu Nacib tem mais que fazer. Não vai querer casar com uma qualquer como eu, que ele já encontrou perdida... Quero pensar nisso não, dona Arminda. Nem que ele fosse maluco (*GCC*, p. 181-182, grifo nosso).

Nota-se que Gabriela se julga incapaz de assumir o papel de esposa do comerciante Nacib. Acha que seus modos e seu posicionamento perante o mundo não se enquadram nos ditames de uma “mulher de família”, pois não era “virgem”. A naturalização de seus atos não faz dela uma “senhora distinta”.

Desse dispositivo ético-moral, observemos a relação entre o rural e o urbano, considerando aquele como centro das atividades econômicas do país, como base para as relações configuradas nesse romance amadiano e nos outros três, *corpus* desta pesquisa. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 73):

Toda estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. É preciso considerar esse fato para se compreenderem exatamente as condições que, por via direta ou indireta, nos governaram até muito depois de proclamada nossa independência política e cujos reflexos não se apagaram ainda hoje.

A partir da concepção de desenvolvimento urbano brasileiro entendemos porque em *Dona Flor e seus dois maridos* as duas personagens masculinas, Waldomiro Guimarães, o Vadinho, e Dr. Theodoro Madureira, completam a vida da protagonista Florípedes, que consideramos uma mulher a caminho da modernidade. O primeiro representa a boêmia e a esperteza do malandro das grandes cidades, a desordem; e o último representa a rigidez das



tradições rurais, a ordem: “como muito bem dizia o farmacêutico, a desordem, a barafunda, os hábitos desregrados levam os casais à discussão, ao desentendimento, primeiro passo para a desarmonia conjugal, para os atritos e a distância entre os esposos” (*DFDM*, p. 300).

Isso mostra o paralelo entre a contradição dos costumes rurais e das liberalidades urbanas, entre Gabriela e Nacib. Na verdade, a proposta autoral compõe um idílio entre essas duas personagens contraditórias, em espaços de contradição histórica, mostrando, via arte literária, a possibilidade de um amor que promova transformações socioculturais.

É fato que as duas personagens configuram o diferencial no romance: um por não acreditar nos “costumes feudais” impostos às mulheres, e a outra por não cultivar as plantações de cacau como uma possível riqueza para a melhoria de sua vida, tampouco almejar um homem rico para sustentá-la. Gabriela sai de sua cidade natal apenas para encontrar trabalho. Sua única vontade era empregar-se como cozinheira.

Em retirada a Ilhéus, cidade em desenvolvimento por causa das plantações de cacau, Gabriela é acompanhada por outras personagens, somente identificadas ao longo do caminho. É o sonho de riqueza de Clemente e Negro Fagundes que contrasta, inicialmente, com o projeto de Gabriela, que é trabalhar como cozinheira e amar moços bonitos.

Segundo José Paulo Paes (1991), as obras de Jorge Amado, especificamente *Cacau e Gabriela*, adotam cidades baianas que servem de espaço ficcional e expressam relações de dependência e proximidade à cultura cacauera. Surge assim a protagonista Gabriela como metonímia da zona do cacau, enfim, da cidade:

[...] Tal dependência e proximidade estão metonimicamente expressas no fato de os forasteiros que lhe andam pelas ruas se entontecerem com “o perfume das amêndoas do cacau seco, tão forte”. Esta **metonímia de ordem olfativa** é particularmente significativa num romance onde o primado do aromático, patente desde as duas especiarias referidas no seu título – cravo e canela, – **remete de pronto aos prazeres do paladar, intimamente ligados aos do sexo numa tábua de valores sensuais** [...], em que a cozinha regional ocupa o mesmo lugar de honra do ritual religioso (PAES, 1991, p. 30, grifo nosso).

O mundo das três personagens, Ofenísia, Malvina e Glória, que compõem o idílio amoroso é construído a partir das relações que mantêm com os homens e, conseqüentemente, das posturas tomadas ante as normas instituídas socialmente. Já o mundo de Gabriela é constituído da relação que mantém com a vida e a natureza.

Um fato curioso é que Nacib, depois de ser acordado naquele dia por Filomena, jamais será o mesmo. Começa aí um novo ciclo pessoal e profissional para ele, como o ciclo da plantação do cacau:

Ninguém, no entanto, fala desse ano, da safra de 1925 à de 1926, como o **ano do amor de Nacib e Gabriela**, e, mesmo quando se referem às peripécias do romance, não se dão conta de como, mais que qualquer outro acontecimento, foi **a história dessa doida paixão** o centro de toda a vida da cidade naquele tempo, quando o impetuoso progresso e as novidades da civilização transformavam a fisionomia de Ilhéus (GCC, p. 11, grifo nosso).

Antes de ser abandonado pela cozinheira que trabalhava há anos com ele, Nacib não se preocupava com a vida de solteiro. Dormia com as mulheres dos cabarés, acordava tarde, trabalhava no bar tranquilamente, pois tinha Filomena para cuidar dos afazeres domésticos e cozinhar os salgados para o bar. No entanto, quando conhece Gabriela, maltrapilha e faminta no *mercado de escravos*, acredita, inicialmente ter feito um péssimo negócio; duvidava que ela soubesse cozinhar algo de bom, mas depois percebe a “pedra bruta” que encontrou, que, paulatinamente, será lapidada. Somente ao vê-la com roupas limpas e localizada em outro espaço, encanta-se com o cheiro de cravo que exala, a pele de canela e um corpo sedutor.<sup>20</sup>

Quando observamos a postura de Gabriela, percebemos a naturalidade de seus gestos e a relutância em aceitar padrões sociais que não considera importantes. Na verdade, ela queria viver porque “viver era bom” (p. 450). Mesmo exercendo os papéis sociais impostos a

---

<sup>20</sup> Cf. ensaio de Lícia Pedreira, “*Gabriela clove and cinnamon: a reiteration do exótico*”, que trata do exótico nas traduções de *Gabriela, cravo e canela*.

ela: retirante (sertaneja), cozinheira, amante e esposa, possuía sonhos simples no universo da razão patriarcal, que assegura à mulher determinado *status*.

Gabriela se constrói como uma mulher vinculada aos aspectos da natureza e preocupada em satisfazer apenas suas necessidades humanas básicas. Esse mesmo “cantar” mostra a trajetória de uma personagem que fora tratada como rainha por ter se casado e recebido um sobrenome. O que fez com que ela deixasse de ser uma retirante, sem conhecimento do local e da data de nascimento, para ser a senhora Saad, exclusivamente do agrado de Nacib. Fato de curta duração no tempo e nas ações narrativas. Segue o cantar (GCC, p. 241):

*Palácio real lhe dei  
um trono de pedrarias  
sapato bordado a ouro  
esmeraldas e rubis  
ametistas para os dedos  
vestidos de diamante  
escravas para servi-la  
um lugar no meu dossel  
e a chamei de Rainha.*

Por não se preocupar com o *status* da senhora Saad, seguirá sua vontade e amará outro homem. Fato que desfará o encanto, trazendo-a de volta à condição de “inocente pensar”, “de riso verdadeiro”, e será alojada por trabalho. Enfim, uma plebeia de trajes simples e espantosos dotes domésticos e sexuais, todavia, enfeitada com “seu vestido de chita e verdes chinelas” e feliz com “sua ânsia de amar”:

*Manda-a de volta ao fogão  
a seu quintal de goiabas  
a seu dançar marinheiro  
a seu vestido de chita  
a suas verdes chinelas  
a seu inocente pensar  
a seu riso verdadeiro  
a sua infância perdida  
a seus suspiros no leito  
a sua ânsia de amar.  
Por que a queres mudar!*

Enquanto Gabriela pouco se interessava por bens materiais, os homens próximos a ela eram ambiciosos: Clemente, Nacib, Negro Fagundes e os coronéis tinham o cacau como um *devir* próspero de poder e riqueza. Eles sonhavam com em ser fazendeiros, proprietários de lavouras de cacau e políticos bem-sucedidos.

Só interessa produzir, expandir a propriedade, ganhar dinheiro na alta, estar de bem com os compradores estrangeiros. Fica nítida a situação nos vários romances do escritor: só produzir cacau – não há nada mais. O que acontece em volta, deve-se ao cacau e à sua expansão: prédios altos (urbanização), casas exportadoras (no começo brasileiras, depois, absorvidas pelos grupos estrangeiros), bancos, grandes hotéis, as luzes e o brilho do centro, os contrastes com a periferia dos deserdados (ATAIDE, 1999, p. 102).

Diante do progresso de Ilhéus e do desejo de *status* que cercavam a maioria da população daquela cidade, Gabriela queria apenas um trabalho, comida, um lugar para dormir e um moço bonito com quem se deitar, na condição de amante e empregada, sem institucionalizações.

No diálogo abaixo, entre ela e Clemente, evidencia-se que Gabriela não pertence a ninguém, pois possui um impulso de liberdade não característico do mundo feminino do contexto da narrativa tipicamente patriarcal. Clemente tem esperanças de ficar junto de Gabriela, no entanto esse não é o desejo da protagonista:

— Já que tu não quer ir, vou arranjar jeito de ficar em Ilhéus. Só que não tenho ofício, além de lavar a terra não sei fazer um nada...  
 Ela tomou-lhe a mão num gesto inesperado, ele sentiu-se vitorioso e feliz.  
 — **Não, Clemente, fique não.** Pra quê?  
 — Tu veio pra ganhar dinheiro, botar roça, ser um dia fazendeiro. É disso que tu gosta. Pra que ficar em Ilhéus passando necessidade?  
 — Só pra te ver, pra gente tá junto.  
 — E se a gente não puder se ver? **É melhor não, tu vai pra teu lado, eu vou pro meu.** Um dia, pode ser, a gente se encontra outra vez. Tu feito um homem rico, nem vai me reconhecer (GCC, p. 112, grifo nosso).

Um importante símbolo da inadequação de Gabriela a esse mundo de opulência é a repulsa da heroína em usar sapatos. Seus pés exigem o contato com o chão, com a natureza.

Historicamente, sabemos que os escravos não podiam usar sapatos; apenas os homens livres e senhores de escravos podiam usá-los.

O sapato também é referência nos contos de fadas. Em *Cinderela*, a menina pobre se transforma num passe de mágica ao usar um sapato de baile, ou seja, ao se vestir com roupas de gala a menina adquire tudo que lhe é inacessível em sua classe social e, por isso, de uma noite para o dia perde o sapato, retornando a sua condição primeira.

Gabriela não tinha nenhuma pretensão de casamento, porque gostava mesmo de viver sem seguir normas sociais, e as malhas de sociabilidade tecidas no romance indicam que a ela cabia outro tipo de comportamento. Desse modo, ela infringe a lógica da produção e reprodução do mundo do trabalho, exposta no romance pela valorização da estrutura familiar.

Jorge Amado propõe, nos melhores romances que envolvem o tema (*Gabriela, cravo e canela, Dona Flor e seus dois maridos, Tereza Batista cansada de guerra, Tieta do agreste*), a hegemonia do amor, jamais a felicidade e da contemplação amorosa, tanto psicológica quanto física. As mulheres traem os maridos, não têm vergonha de fazê-lo, pois as necessidades da psique e do corpo são maiores do que a convenção social burguesa. Os maridos vão buscar nos bordéis, nas amantes, o encontro perfeito para as necessidades do sexo. Jorge Amado não tem compromisso com a hipocrisia burguesa do casamento (ATAIDE, 1999, p. 97).

A simbologia do sapato serve com meio de adaptação aos valores da família tradicional. A exigência do uso de sapatos causava a Gabriela uma sensação de aprisionamento igual à representada pelo passarinho dentro de uma gaiola, dado como presente por Nacib. Assim que Nacib não se dá mais conta, ela liberta o passarinho.

Quem se acostuma com viver preso? Gostava dos bichos, tomava-lhes amizade. Gatos, cachorros, mesmo galinhas. Tivera um **papagaio na roça**, sabia falar. **Morrera de fome, antes do tio**. Passarinho preso em gaiola não quisera jamais. Dava-lhe pena. Só não dissera para não ofender seu Nacib. Pensara lhe dar um presente, companhia pra casa, sofrê cantador. Canto tão triste, seu Nacib tão triste! Não queria ofendê-lo, tomaria cuidado. Não queria magoá-lo, diria que o pássaro tinha fugido.

Foi para o quintal, abriu a gaiola em frente à goiabeira. O gato dormia. Voou o sofrê, num galho pousou, para ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu. O gato acordou (GCC, p. 204, grifo nosso).

A liberdade de Gabriela, oriunda de suas experiências opressoras, representa a reflexão e a reformulação romanesca das regras sociais impostas a qualquer um que ocupar um *status* mais elevado. O que de fato caracteriza Gabriela é a sua liberdade de vida, que soa como certa amoralidade.

[Gabriela] Tomaria cuidado, não queria magoá-lo [Nacib]. Só que não podia ficar sem sair de casa, sem ir à janela, sem andar na rua. De boca fechada, de riso apagado. Sem ouvir a voz de homem, a respiração ofegante, o clarão dos seus olhos. *Peça não, seu Nacib, não posso fazer* (GCC, p. 204; grifo do autor).

Os sapatos inauguram os primeiros presentes de Nacib a Gabriela, têm valor socioeconômico e instituem as regras sociais que, a partir daquele momento, Gabriela deveria seguir. Quando se recusa a usar os sapatos, mostra a total inadequação às leis ditadas, excluindo-se do novo *locus* social, retornando ao de origem. Tudo isso acontece por meio da trajetória que a personagem percorre: a chegada a Ilhéus, cozinheira de Nacib, amante dele, o casamento, a traição, a anulação do casamento, a separação e o retorno ao convívio do árabe, como cozinheira e amante.

Decidiu comprar-lhe uma lembrança, necessitada estava de um par de sapatos. Andava descalça o tempo todo em casa, vinha de chinelas ao bar, não ficava bem. Uma vez Nacib já reclamara: — *arranje uns sapatos*, brincando na cama, coçando seus pés. Os tempos na roça, a caminhada do sertão para o sul, o hábito de andar de pés no chão, não os haviam deformado, ela calçava número 36, eram apenas um pouco esparramados, o dedo grande, engraçado, para um lado (GCC, p. 169, grifo do autor).

Contrariando seu modo de viver, Gabriela faz concessões por algum tempo, mas não se adapta às normas porque não vê sentido nelas. Ela aproveita ao máximo tudo que vive e não almeja cargos ou *status*; assim, diz ela a dona Arminda: "Tudo que tenho, eu aproveito. Mesmo o sapato que seu Nacib me deu. Vou com ele pro bar. Mas, não gosto não, gosto mais de chinelos. Andar de sapato, não gosto não..." (GCC, p. 190).

Nacib, estrangeiro – forasteiro –, comerciante de classe média, que mistura água ao *whisky*, deseja sair da sua condição periférica para ser centro<sup>21</sup>, por isso, quando se encanta por Gabriela, tenta adequá-la a um mundo institucionalizado, ao mundo em que ele quer se inserir, porém ela integra uma outra esfera em relação à dele e não se enquadra naquele meio social. Afinal, ele precisa de uma esposa para assim adequar-se às regras dominantes.

O processo de sociabilidade da retirante nordestina Gabriela destoa das regras de etiqueta que o comerciante árabe Nacib lhe impõe, porque o espaço que ele deseja ocupar é bastante rígido, propõe a erudição como cultura, que nem mesmo ele consegue entender. Tais regras no romance não permitem a alegria e a espontaneidade que Gabriela sempre buscou. Para ela é difícil entender por que não se pode ir ao circo, uma atividade lúdica e pueril, e deve-se ir a uma conferência, cujo significado lhe parece estranho.

— Conferência, Bié. Chegou um doutor, um poeta, faz cada verso que só vendo. É formidável, basta dizer que é doutor duas vezes. Um sabichão. Tava todo mundo rodeando ele, hoje. Um tal de discutir, de dizer versos... Coisa supimpa. Vai fazer conferência amanhã, na intendência. Comprei dois bilhetes, pra mim e você.

— E como é conferência?

Nacib torcia os bigodes:

— Ah! é coisa fina, Bié.

— Melhor que cinema?

— Mas rara...

— Melhor que circo?

— Não se compara. Circo é mais pra menino. Quando tem número bom, vale a pena. Mas conferência só tem uma vez ou outra.

— E como é? Tem música, dança?

— Música, dança... – riu. — Tu precisa aprender muita coisa, Bié. Não tem nada disso não.

— E o que é que tem pra ser melhor que cinema, que circo?

— Vou explicar, preste atenção. Tem um homem, um poeta, um doutor que fala sobre uma coisa.

— Fala de quê?

— De qualquer coisa. Esse vai falar de lágrima e de saudade. Ele fala, a gente escuta.

<sup>21</sup> Semelhante problemática pode ser observada em um trecho do filme de produção indiana *Quem quer ser um milionário* (2009), que traz um diálogo entre os dois irmãos indianos de origem pobre, Jamal e Salim, sobre a modernização da cidade ocorrida em Bombaim. Jamal, trabalha servindo chá em uma empresa de *telemarketing*; Salim presta serviços a Javed Khan, um *gângster* da favela em que eles moravam quando eram crianças. Nesse diálogo, Salim olha, de cima de um prédio em construção, para a cidade em crescimento e diz a Jamal: “—Aquela era a nossa favela. Dá pra acreditar? A gente morava bem ali, cara. Agora são só negócios. A Índia está no centro do mundo... e eu.. estou no centro do centro. Isso é tudo do Javed”.

Gabriela abriu uns olhos espantados:  
 — Ele fala e nós ouve (sic). E depois?  
 — Depois? Ele acaba, a gente bate palmas.  
 — Só isso? Mais nada, não?  
 — Só isso, mas aí é que está: o que ele diz.  
 — E o que é que ele diz?  
 — Coisas bonitas. Às vezes falam difícil, a gente não entende direito.  
 É quando é melhor.  
 — Seu Nacib... O doutor falando, a gente ouvindo... E seu Nacib compara com cinema, com circo, que coisa! E logo seu Nacib, tão instruído. Melhor que circo, pode ser não (GCC, p. 253).

O desejo de vida de Gabriela não subsiste à lógica da dualidade; para ela tudo pode ser proveitoso, à medida que se faça o que se tem vontade, de preferência, um pouco de cada coisa. Desse modo, o narrador apresenta a dicotomia erudito x popular, adotando o recurso da ironia. Mesmo sem encontrar uma explicação significativa de que conferência era melhor do que circo, Nacib assume uma posição a favor da erudição.

No entanto, não concorda com as regras de comportamento instituídas como modelo para todos. Por isso, a traição de Gabriela feriu muito mais o amor que o comerciante árabe nutria por ela do que a honra masculina, porque, para ele, isso não passava de ignorância. O narrador anuncia que “termina a história de Nacib e Gabriela, quando renasce a chama do amor de uma brasa dormida nas cinzas do peito” (GCC, p. 362).

[Gabriela] Acaba infringindo aquela antiga regra, que dava aos homens casados o direito de tirar a vida das mulheres: comete adultério. Mas, como pode ser punida quem não infringiu regras porque não as tem? A única punição para Gabriela seria a morte, porque a vida era sua única regra. Mas isso o autor não foi capaz de fazer com sua personagem, porque significaria negar a possibilidade de mudança para uma realidade diferente. Ele busca outra solução. A solução de devolver à sua personagem o que é dela, extirpando-lhe o que lhe foi imposto pelo contexto social em que a inseriu (MAGALHÃES, 1997, p. 32).

A personagem Gabriela se forma como um elemento natural, com cheiro e gosto de cravo e cor de canela. O seu cheiro encanta, enfeitiça os homens, e o sabor de sua culinária possui características semelhantes às de seu próprio corpo. De uma forma ou de outra, a arte



de cozinhar serve para ela como um meio de firmar sua identidade como uma mulher que trabalha e, por isso, tem mais escolhas.

Podemos observar que a arte de cozinhar e o adultério estão presentes também em *Dona Flor e seus dois maridos*. Ambos os romances configuram a culinária e a sexualidade como um processo vital e simbolizam a representação do mundo feminino em uma sociedade patriarcal. Essa ocupação do âmbito privado compõe um talento para realizar atividades ainda consideradas femininas, apesar de caracterizar a mulher como uma trabalhadora que começa a enfrentar a concorrência dos homens. Como mostra o caso do *chef de cuisine* expulso da cidade, a fim de que Gabriela pudesse ser contratada por Nacib e Mundinho.

Dessa forma, o estereótipo da mulata exímia cozinheira é trabalhado, no romance em estudo, no pólo da positividade, no sentido de legitimar seu lugar social como trabalhadora (cozinheira de bar) e, como sujeito de uma atividade que se procura valorizar como autenticamente brasileira (a cozinheira regional), elegê-la como símbolo da identidade nacional (PATRÍCIO, 1999, p. 88).

Observamos que a postura de Gabriela se coaduna com a das outras personagens femininas; há uma verdade expressa pela amoralidade das ações da personagem. De certo modo, ela contesta as regras estabelecidas pelo poder masculino, quando cria suas próprias normas de conduta, aquém da estruturação familiar e política estabelecida pela trama. Esse caráter utópico da heroína, por um lado, aproxima-a da noção de heroína romantizada; por outro, lança uma lente crítica sobre o cenário de inadequação efetiva da personagem feminina que trabalha e, por isso, não institucionaliza seus sentimentos. Como no caso de Teresa Negritude, de *Dona Flor e seus dois maridos* (2008, p. 451):

Sentindo-se frustrada e ofendida, a geógrafa fez-lhe ver o absurdo e o ridículo da situação: a ela, Teresa Negritude, competia sustentar a casa e o negro macho, ela tinha seu orgulho, sua honra a defender. Um ou outro presente, ainda vá; o pássaro a deixara comovida, mas daí a querer contribuir para o aluguel, ah!, era um despropósito.

Desse modo, observamos que as personagens femininas amadianas desse romance envolvem-se em tramas que exigem a tomada de posição contrária às regras estabelecidas pela cidade ilheense. Gabriela, das três personagens femininas destacadas, nega o enfrentamento do conflito social e aponta, a partir das necessidades primitivas, esfera inicial das relações sociais, a reflexão acerca da condição da mulher na sociedade de classes subdesenvolvidas, que pagarão tributo ao velho a partir de práticas modernizantes conservadoras: Nacib não mata Gabriela, o “arranjo” do casamento é desfeito e tudo fica como antes, sem ser o mesmo.

## Capítulo 3

### Olhares poéticos sobre questões materialistas: ações mágicas em defesa da heroína

#### 3.1 As “pelejas” da configuração romanesca

*Peste, fome e guerra, morte e amor,  
a vida de Tereza Batista é uma história de cordel  
(TBCG, p. 10).*

“Que ta coquille soit très dure pour te permettre  
d’être très tendre : la tendresse est comme l’eau :  
invincible”<sup>22</sup> (TBCG, p. 10).

André Bay (“*Aimez-vous les escargots ?*”)

As epígrafes supracitadas aparecem nas páginas iniciais do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado, cuja primeira publicação deu-se em 1972, e se caracterizam como marcas dos assuntos abordados pelo “narrador ambilátero”, categoria adotada por Mark J. Curran (1981) e exposta no segundo capítulo deste trabalho.

Curran (1981) discute essa posição narrativa ao considerar a estrutura da obra como um “romance de cordel em prosa, literatura erudita, mas com tema, personagens, forma e tom da literatura de cordel” (p. 51), a partir da pista ficcional do narrador de que a trajetória da protagonista será de “peste, fome e guerra, morte e amor”, nos moldes de uma história de cordel.

De acordo com a proposta de análise da protagonista como *heroína periférica*, notamos que a protagonista é configurada, do início ao fim da narrativa, a partir da voz do narrador, seguindo a trajetória em espaços ficcionais que vão desde a casa da roça em Sergipe,

---

<sup>22</sup> “Que tua concha seja bastante dura a ponto de te permitir ser bastante terna: a ternura é como a água: invencível.” André Bay (“Você gosta de escargots?”). Tradução nossa.

passando por Aracaju, Cajazeiras, Estância, até a Bahia. Neste caso, consideraremos “vozes do narrador”, pois se percebem dois tipos de vozes narrativas, a erudita e a popular, confirmando a conceituação de Curran (1981) acerca do “narrador ambilátero”, que servirá a nossa análise como um narrador que se constitui como centro e periferia. Esse narrador propõe a ambiguidade entre os elementos da literatura popular dispostos na forma romanesca.

Essas andanças de Tereza Batista se passaram naquele país situado nas margens no rio Real, nos limites da Bahia e de Sergipe adentro um bom pedaço; ali e também na Capital. Território habitado por uma nação de caboclos e pardos, cafuzos, gente de pouca pabulagem e de muito agir, menos os da Capital, sestrosos mulatos de canto e batuque. Quando me refiro à Capital Geral desses povos do norte, todos entendem que falo da cidade da Bahia, por alguns dita Salvador ninguém sabe por quê (*TBCG*, p. 11).

Essas “andanças de Tereza Batista” aparecem como pista ao longo do romance. De fato, a existência ficcional dessa personagem representa “o mundo dos pobres e desvalidos”, tema comum à literatura popular, tornando-se uma instituição para as vozes dos necessitados. Uma espécie de discurso periférico em resposta ao discurso dominante (centro).

Em *Tereza Batista cansada de guerra* narra-se uma vida bastante sofrida de uma menina pobre, “órfã de pai e mãe, sozinha no mundo” (p. 14), oriunda do interior de Sergipe, que viveu, de um lado, experiências dolorosas e tristes e, de outro, míticas e românticas.

Além da temática de cordel, dos personagens e dos conflitos, o ambiente de cordel está presente desde o começo, no romance: tudo é maior do que a vida, tudo em proporções ou dimensões exageradas. É a hipérbole do estilo popular: Teresa Batista, igual a ela não houve ninguém em valentia, e o Capitão Justo, o mais perverso de todos; o Coronel Emiliano, o maior proprietário de todos. Este tom exagerado, empregado em todo o romance, é estritamente popular. É parte da herança que Jorge Amado toma de empréstimo à literatura popular (CURRAN, 1981, p. 58).

O emprego hiperbólico no romance concorre com a lítotes da realidade representada. Da origem periférica à localização de protagonista, a heroína Tereza Batista enfrentará os cruéis desafios de sua trajetória, suavizada pelas ações mágicas que, vez ou outra,

acompanham-na. E por meio do discurso do narrador ambilátero são expostos os elementos da mitologia afro-brasileira, que acompanharão a trajetória da menina que se fará mulher, enfrentando as armadilhas das difíceis relações a que é submetida. Semelhante às “pelejas” da literatura de cordel, sua atuação se manifesta como um porta-voz das mazelas sofridas pelas personagens.

Nesse romance, a degradação humana imposta à mulher é enfocada em seu mais alto nível, devido ao exagero do narrador ao descrever os eventos e ao mostrar que a heroína é incansável. Há um grande destaque a temas como a prostituição, o poderio dos coronéis, a corrupção das instâncias políticas e o enriquecimento ilícito. Enfim:

Toda a casta de hipocrisias sociais: imprensa que cria ambiente propício aos empresários, a especulação imobiliária, o submundo da prostituição, o arbítrio do poder político e econômico, o despotismo dos coronéis e dos capitalistas nacionais e estrangeiros, com poder de vida e morte sobre todas as pessoas, o arbítrio policial, tudo está presente na ficção de Jorge Amado, criticado impiedosamente pela malícia e pelo humor (ATAIDE, 1999, p. 100).

As experiências vividas servem de palco para a denúncia social e expõem as características que as auxiliaram para “guerrear” contra um mundo de exploração da mulher. Tais características em alguns momentos assumem um caráter mítico, porque em algumas ações são concedidos à heroína poderes sobrenaturais. Esse fator é confirmado, também, pela linguagem narrativa, que se utiliza, frequentemente, de termos da mitologia afro-brasileira: “encantado”<sup>23</sup>, “ébó”<sup>24</sup>, “orixá”<sup>25</sup>, “iansã”<sup>26</sup>, “iemanjá”<sup>27</sup> etc.

---

<sup>23</sup> Designação genérica para caboclo, que é uma “1. designação dada à personificação de espíritos indígenas brasileiros, também cultuados pelos iniciados ao lado das divindades africanas, mas tidos nas categorias de “entidades nobres” e não de “santos”. Tomam, por isso, nomes das mais conhecidas tribos brasileiras (Tupiniquim, Tupinambá, Cariri, etc.) precedidos por títulos de nobreza (Dom, Sultão, Rei, Príncipe, etc.)” (CASTRO, 2005, p. 183; 228)

<sup>24</sup> Despacho, oferenda propiciatória a Exu e às divindades, que em geral é deixada em alguma encruzilhada, dentro de um prato de barro onde se colocam, entre outra coisas, uma garrafa de cachaça, farofa de dendê, charutos, velas, dinheiro, fitas vermelhas, ao lado de um galo preto, vivo ou não. Quando feito com bicho-de-quatro-pé(s) cantam-se sete cantigas, com galo (aquicó), apenas quatro (Idem, ibidem, p. 224).

<sup>25</sup> 1. Designação genérico (sic) das divindades do panteon iorubá (povo concentrado na Nigéria Ocidental e no reino de Queto, no Benim, onde são chamados de “anagot”) ou nagô-queto; 2. Designação genérica das

*Tereza carregou fardo penoso, poucos machos agüentariam com o peso; ela agüentou 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 (TBCG, p. 13-14; grifo nosso).<sup>28</sup>*

Com isso, reitera-se a ideia comum de que os pobres do Brasil conseguem superar todas as dificuldades da vida porque são fortes e perseverantes por contarem, também, com a proteção divina para livrá-los das ciladas. Importante frisar que essa proteção divina conta com a crença hegemônica no Deus do Cristianismo. Mas, no romance amadiano, essa hegemonia cristã é substituída por um sincretismo, e a intervenção dos orixás reforça a construção da protagonista como heroína.

O abandono do deus cristão pela heroína amadiana, tal qual o herói moderno pelos deuses gregos, diga-se, pelos ideais éticos de universalidade, possibilita o apego à cultura afro-brasileira como valorização da cultura negra no país, historicamente marginalizada. Uma espécie de retorno às raízes socioculturais para mostrar o quanto os/as negros/as foram explorados e tratados como não humanos. Essas reflexões podem ser observadas através das ações de Tereza Batista ante a sua primeira “peleja”, o Capitão Justiniano Duarte da Rosa. Atuação tão desumana, que Jorge Amado recorre à mitologia afro-brasileira, caracterizada pela relação de mesmo peso entre o bem e o mal, em defesa de Tereza Batista. Diz um dos narradores populares (TBCG, p. 14):

---

divindades africanas cultuadas no Brasil, mais conhecidas do que outras através dos inúmeros estudos sobre o candomblé-queto da cidade do Salvador (Id., *ibid.*, p. 256; 309).

<sup>26</sup> Orixá do fogo, trovão e tempestade, uma das três esposas de Xangô, mulher corajosa e destemida, a única aiabá (a mãe velha, a rainha) a quem é permitido dançar qualquer toque consagrado às outras divindades. Nomes: Ajimudá, Balé, Cuiabalé, Euá, Obá, Oiá (Id., *ibid.*, p. 246; 247; 248).

<sup>27</sup> O orixá do mar, equivalente à N. Sra. da Conceição, do Carmo ou das Candeias. Nomes: Açabá, Agué, Xalugá, Coquê, Cuqueto, Iamim, Iemanjá-Açabá, Inaê, Janaína, Marbô, Ocuñimun, Odê, Oloxá (Id., *ibid.*, p. 249-250).

<sup>28</sup> O texto original apresenta esse trecho em itálico, então, manteremos a forma original.

*Posso lhe afiançar, irmãozinho, para começo de vida o de Tereza Batista foi começo e tanto; as penas que em menina penou bem poucos no inferno penaram; órfã de pai e mãe, sozinha no mundo – sozinha contra Deus e o diabo, dela nem mesmo Deus teve lástima. Pois 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.*

É por meio do misticismo que são encontradas algumas saídas para os problemas expostos na narrativa, porque se evidencia a débil posição da protagonista para transformar as circunstâncias socioculturais. O que reitera a nossa tese de que as protagonistas amadianas são *heroínas periféricas*.

Diante do fato de que o romance é um gênero que representa a sociedade burguesa através dos conflitos do herói moderno, para Georg Lukács, *o herói problemático*, observamos nas tramas amadianas o desvelamento de questões inerentes à sociedade capitalista, ainda sociedade moderna, em que os conflitos internos das heroínas se formam como desejo de transfiguração das relações de gênero, o que despertará uma nova concepção de mulher, para depois lutar enquanto força produtiva pela dissolução das classes e, conseqüentemente, pela emancipação humana.

Reapropriar-se do corpo significa transfigurar o objeto sexual em sujeito consciente de sua sexualidade, isto é, em sujeito sexuado, não mais *para-o-outro* mas *com* o outro, em fraterna igualdade, capaz de expressar-se e de comunicar-se. Só assim a “natureza feminina” poderá tornar-se *humana*, quer dizer, *social*, e “a relação imediata, natural, necessária” da mulher com a mulher será “a relação da mulher com o homem”. A mulher ser genérico, a mulher ser humano nasce dessa transfiguração (GUTIÉRREZ, 1985, p. 103, grifo da autora).

Ao apresentar uma personagem que viverá todos os tipos de contrariedade e conseguirá vencê-los, o narrador anuncia, como na literatura popular e nos folhetins, uma fórmula romantizada para a felicidade humana: o amor. Mesmo percorrendo uma trajetória de dor e sofrimento, a proposta para o *grand finale* de Tereza é o encerramento de um ciclo que se inicia no primeiro capítulo e somente nas últimas páginas se concretizará. O amor de

Tereza por Gereba foi um dos motivos para a heroína lutar contra as injustiças provocadas pelo poder concedido à classe dominante, responsável pela paulatina morte social da heroína.

*Em terreiro de pobre, **compadre**, desgraça dá de abastança, não se vê outra planta. Se o cujo não tem a pele curtida e o lombo calejado, calos por fora e por dentro, não adianta se pegar com **os encantados**, não há **ébo** que dê jeito. Lhe digo mais uma coisa, **meu chapa**, e não é para me gabar nem para louvar a força dos pés-rapados mas por ser a pura verdade: só mesmo o povo pobre possui raça e peito para arcar com tanta desgraça e seguir vivendo. Tendo dito e não sendo contestado, agora pergunto eu: que lhe interessa, **seu mano**, saber das mal-aventuras de Tereza Batista? Por acaso pode remediar acontecidos passados? (TBCG, p. 13, grifo nosso).*

Em *Tereza Batista*, o narrador popular, figurado em algumas páginas, possui as vozes destacadas em itálico, em primeira pessoa do singular, e se dirige a uma segunda pessoa com traços de personalidade, tais como os que aparecem nas primeiras citações deste capítulo: *irmãozinho, seu moço, meu compadre, meu chapa, mano, meu cunhado, amigo, cavalheiro*.

O caráter polifônico desse romance se constitui da admissão de um narrador popular cuja expressão se manifesta através de diversos contadores de histórias, discorrendo sobre a origem da protagonista. Uns dizem tê-la conhecido, outros acreditam que ela é uma personagem lendária de cordel do Nordeste brasileiro.

Antes do início das cinco partes que compõem o romance, o narrador erudito apresenta os motivos para contar a sua versão sobre a história de Tereza, influenciada pelas outras versões contadas pelo povo:

Quando souberam que eu ia voltar àquelas bandas, então me pediram para trazer notícias de Tereza Batista e tirar a limpo uns tantos acontecidos – o que não falta no mundo é gente curiosa, pois não.

Assim foi que andei assuntando, por aqui e por ali, nas feiras do sertão e na beira do cais e, com o tempo e a confiança, pouco a pouco puseram-me a par de enredos e tramas, uns engraçados, outros tristes, cada qual à sua maneira e conforme sua compreensão. Juntei quanto pude ouvir e entender, pedaços de histórias, sons de harmônica, passos de dança, gritos de desespero, ais de amor, tudo de mistura e atropelo, para os desejosos de informações sobre a moça de cobre, seus afazeres e correrias. Grande coisa não tenho para narrar, o povo de lá não é de muita conversa, e quem mais sabe menos diz para não tirar diploma de mentiroso (TBCG, p. 11).



Ao desautorizar-se quanto à veracidade dos fatos, o narrador institui à obra o caráter ficcional e apresenta a arte como representação de uma realidade. O que se evidencia é o desejo de contar histórias sobre uma personagem conhecida do povo ou criada pelo povo, utilizando-se de recursos estilísticos da literatura erudita (a forma romanesca) e o aproveitamento formal de gêneros da cultura popular, como a literatura de cordel (os temas, as personagens, o tom e as xilogravuras de Calasans Neto): “Me desculpem se eu não contar tudo, tintim por tintim, não o faço por não saber – e será que existe no mundo quem saiba toda a verdade de Tereza Batista, sua labuta, seu lazer? Não creio nem muito menos” (*TBCG*, p. 11).

O narrador popular – o contador de histórias – recupera o passado de Tereza a partir de tudo que ouviu sobre ela a fim de conceder a voz ao narrador erudito. O que construirá uma estrutura narrativa a partir do discurso indireto livre, moldando as personagens ao seu gosto. Esse recurso estilístico, recorrente em Amado, institui duas variações de narrador e dispersa o foco narrativo quando apresenta mais de uma verdade sobre a história romanceada. Afinal de contas, o narrador erudito conclui que a literatura produz um discurso moral que deve ser seguido como modelo, uma verdade incontestável, perceptível no zelo com a forma literária, enquanto o narrador popular menospreza a forma literária para ressaltar a denúncia dos conflitos sociais expostos nas tramas.

A discussão acerca de uma verdade (intrínseca à forma, na literatura; contestável, na ciência; e absoluta, para as religiões) que não mais pertence ao narrador é recorrente na literatura, e não menos em Jorge Amado. Evidencia-se uma preocupação em definir o autor da verdade sobre o fato ocorrido, principalmente quando diz respeito ao amor, como na novela *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragon, capitão de longo curso* (1968, p. 294):

Como vêem, já novamente torna-se difícil distinguir a verdade, despi-la dos véus da fantasia. Afinal, a quem amara o Comandante, a quem se

declarara na noite da grande Lua, na coberta? A Clotilde, a Grande Baqueana, madura e com chiliques, ou à agreste e impúdica (sic) Moema, cuja mão amparara seu braço na hora difícil, a mameluca com urgência de chegar a seu dramático destino? Quanto a mim, não sei e desisto de saber.

Essa fixação do narrador erudito pela verdade dialoga com os preceitos científicos da modernidade, cujo propósito é estabelecer relações, investigar as causas e encontrar a única verdade em meio às falsas verdades. Ao instituir o jogo do revelar e do esconder, o ponto de vista narrativo concede ao narrador erudito a construção de uma personagem tal quais os ditames sociais, e ao narrador popular, brincar com essa construção ficcional.

A protagonização propõe uma verdade a partir do ponto de vista da periferia, que contará com os narradores e com antagonistas como Libório das Neves, coronel Justiniano Duarte da Rosa, Daniel Gomes, a bexiga negra, o coronel Emiliano Guedes, o doutor Oto Espinheira e o padeiro Almério das Neves.

Habilmente, o autor adota o recurso de *media res* para iniciar a trama da personagem-título. Das cinco partes do romance, a primeira traz como título ou epíteto “A estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju ou O dente de ouro de Tereza Batista ou Tereza Batista e o castigo do usurário”, composta de 17 capítulos, que conta a estreia de Tereza como sambista, o primeiro encontro com Januário Gereba e o desmascaramento do embuste preparado por Libório das Neves para se apoderar da chácara de Joana das Folhas.

Nessa primeira parte do romance, a agressão de Libório das Neves a uma das mulheres do cabaré *Paris Alegre* incita a revolta de Tereza Batista, cuja trajetória se construirá, paulatinamente, sob o pendão da justiça e em defesa das mulheres oprimidas. Esse fato é entendido quando o narrador conta como foi marcada a infância de Tereza pela exploração sexual praticada por um coronel, o que a tornou uma mulher inadaptável aos padrões morais de uma sociedade patriarcal.

Superada a violência sofrida pelas agressões do coronel Justianiano Duarte da Rosa, a trajetória dessa personagem será marcada por um espírito de luta junto às prostitutas e pela busca de um amor nos parâmetros do Romantismo. Essa cisão moral, que direciona a trajetória da heroína, lança-a para a dicotomia entre o dever e o prazer.

De uns e de outros, ria-se Tereza, gentil e penhorada por se ver em ronda de mimos e madrigais, ela, sempre em busca de afeto verdadeiro, necessitada de calor humano. Mas não se dá fácil, talvez porque as únicas profissões que até então exercerá tenham sido as de criada para todo serviço (não seria melhor dizer escrava?), de prostituta e de amásia, por ter deitado na cama com homens diversos, por medo primeiro, para ganhar a vida depois. Quando, aberto o corpo em desejo, se entrega febril e incontinente, ela o faz sempre e tão-só por amor, não bastando a simpatia (*TBCG*, p. 23).

Tereza é construída como uma personagem cindida. Por mais que intencione integrar-se à sociedade, seu passado de menina e mulher explorada por coronéis caracterizar-se-á como uma mácula, cuja purificação se dará, apenas, no fim da trama, no reencontro com Januário Gereba, a outra face da protagonista, e lançando ao mar todas as mortes, físicas e simbólicas.

A condição social imposta à Tereza Batista demonstra o quanto os valores morais são relevantes para a constituição da estrutura familiar na sociedade burguesa, a qual define os papéis de esposa, amante e prostituta com o propósito de delimitar as capacidades da mulher em função do homem. Portanto:

A prostituição só pode ser entendida a partir da compreensão da própria estrutura familiar. No caso específico de que se vai tratar, a sociedade burguesa, a separação dessas duas realidades dá-se apenas na aparência, porque “uma” e “outra” são igualmente infelizes. Por quê? Exatamente porque são iguais entre si e diferentes do homem, socialmente falando. Ambas submetem-se ao domínio masculino. Além disso, rejeitam-se mutuamente, não são solidárias na desmistificação desse duplo padrão moral (melhor seria chamá-lo de imoral) que constitui o baluarte da falocracia (*MAGALHÃES*, 1997, p. 28).

Tereza é filha do campo, submetida a uma ordem socioeconômica nos moldes “feudais”, cuja autoridade é a do coronelismo, o que implica completa arbitrariedade social. Desse modo, tudo o que acontece nas cidades estará sob o controle desse chefe, considerado como “cabra-macho”, no Nordeste brasileiro.

É esse sistema que inviabiliza a fuga do tipo de vida escolhida pela tia de Tereza. O que resta é a anulação dos sentimentos, a substituição da condição de mulher para fêmea, a fim de suprir as necessidades financeiras da família que a acolheu, satisfazendo os desejos impulsivos (de macho) do coronel (arquétipo do poder naquela estrutura socioeconômica) como pagamento. Porque, segundo Marcos Vilaça e Roberto de Albuquerque (2003, p. 59; grifo dos autores):

[...] o coronel-coronel é definitivamente o cabra-macho: macho para com as fêmeas, mulheres suas – muitas vezes, mais de uma ao mesmo tempo –, que lhe deixavam prole de filhos tanto legítima quanto ilegítima; macho também pela brabeza: brabeza de matar, de mandar matar, dar surras; valentia para desafiar cangaceiros ou mesmo a polícia. Dessa fama de cabra-macho muitos deles se vangloriavam. Cabras-machos querem que se tornem seus filhos e até filhas, valorizando o ilegítimo que seja *homem* e preterindo os mulhereiros aos mais pudicos. Os arruaceiros aos caseiros. Os vaqueiros aos agricultores.

Por tudo isso, verifica-se uma correlação do *locus* de ação das outras protagonistas amadianas com o de Tereza, devido à origem marginal de todas as protagonistas, tanto no aspecto socioeconômico quanto no cultural. Isso determinará a trajetória da heroína, por concentrar em si os anseios de uma parte da sociedade também marginalizada socialmente. As protagonistas são representações da periferia que, como heroínas, possuem destaque de centro.

A história relacional dessa protagonista se compara à de Gabriela, que desejava entregar-se completamente, apenas, aos homens pelos quais nutria algum sentimento: “Mesmo se fosse para se encher de dinheiro, fazer pecúlio, não lhe interessava; tinha ainda

um pouco na bolsa e esperava agradar de sambista; por algum tempo ao menos queria ser dona de sua vontade” (TBCG, p. 24).

### 3.2 Olhar de poeta para questões materialistas

O narrador popular reclama a tradição oral e celebra em suas histórias os feitos dos deuses. Em *Tereza Batista cansada de guerra*, os deuses africanos integram as histórias e guiam os caminhos da protagonista. São os orixás que concedem à heroína a força para a luta incessante. O narrador atribui as características de Iansã, que significa mãe nove vezes, a Tereza Batista, simbolizando uma grande mãe do povo que adquire armas com seus amantes para a luta: Ogum, Oxaguiã, Exu, Oxossi, Logum Edé, Obaluaê e Xangô. De sofrimento e aprendizagem constrói-se a trajetória da protagonista, tendo como base o mito de Iansã (PRANDI, 2001, p. 296-7, grifo nosso):

**Iansã** usava seus encantos e sedução para adquirir poder. Por isso entregou-se a vários homens, deles recebendo sempre algum presente. Com **Ogum**, casou-se e teve nove filhos, adquirindo o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais. Com **Oxaguiã**, adquiriu o direito de usar o escudo, para proteger-se dos inimigos. Com **Exu**, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia, para realizar os seus desejos e os de seus protegidos. Com **Oxossi**, adquiriu o saber da caça, para suprir-se de carne e a seus filhos. Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu e usou de sua magia para transformar-se em búfalo, quando ia em defesa de seus filhos. Com **Logum Edé**, adquiriu o direito de pescar e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d’água para sobrevivência sua e de seus filhos. Com **Obaluaê**, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão. Dele nada conseguiu. Ao final de suas conquistas e aquisições, Iansã partiu para o reino de **Xangô**, envolvendo-o, apaixonando-o e vivendo com ele para a vida toda. Com **Xangô**, adquiriu o poder do encantamento, o posto da justiça e o domínio dos raios.

As experiências da protagonista com o coronel Justiniano Duarte da Rosa, o estudante Daniel, o médico Oto Espinheira, o coronel Emiliano Guedes, o comerciante

Almério das Neves e o pescador Januário Gereba fortaleceram a trajetória da heroína, que viveu uma verdadeira saga para adquirir o seu “poder de encantamento”.

A narração “ambilátera” revela, nos capítulos 2 e 3, como se desenvolveu o amor de Tereza e do coronel Emiliano Guedes, extirpado pela morte física do representante do poder econômico, como prova da impossibilidade relacional entre classes sociais distintas.

Os amores de Teresa e Emiliano começam quando o narrador erudito conta a cena de morte. No capítulo 2, somos apresentados ao narrador popular, desta vez o oba Miguel Santana, Obá Aré da Bahia. Em resposta ao narrador erudito, este diz que nada sabe sobre o assunto, e o manda para Estância. Em seguida, no terceiro capítulo, é o narrador erudito que conta todo o episódio mencionado. Ao chegarmos ao capítulo 24, temos o comentário de outro narrador, o conhecido poeta popular da Bahia, Cuíca de Santo Amaro. Aqui vemos mais um aspecto da literatura de cordel e do ponto de vista de Jorge Amado (CURRAN, 1982, p. 77).

O sincretismo presente na narrativa tem em Tereza uma representante das forças do bem, no sentido adotado pelo mito dos orixás, o qual considera ser o bem e o mal forças complementares. A definição de algumas personagens com as características de alguns orixás revela uma cultura que contraria o maniqueísmo cristão.

— Lá vou eu, Yansã! – o caboclo lança seu grito de guerra e não se soube o porquê de Yansã: se o disse na intenção de Tereza, de designá-la com o nome do orixá sem temor, de todos o mais valente, ou se apenas quis informar o encantado da entrada na briga de mestre Januário Gereba, seu ogan no candomblé do Bogun (TBCG, p. 20).

A adoção do recurso *deus ex machina* e o discurso indireto livre concede a essa narrativa um tom mágico, para assim amenizar questões bastante penosas. Os narradores amadianos recorrem ao sobrenatural porque neles acreditam. E desse auxílio, a obra se apodera, paulatinamente, de um caráter lendário, folclórico, que não se distancia das características de uma narrativa popular. O *deus ex machina* é um recurso mecânico próprio

do texto dramático, para a resolução, de forma breve, de algumas impossibilidades de encenação. Quando adotado, quebra a verossimilhança da obra. Crítica feita por Aristóteles quanto à adoção desse recurso na tragédia (1993, LXXXIX, p. 81):

É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do Mito, e não do *deus ex machina*, como acontece com Medéia ou naquela parte da *Iliada* em que se trata regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou renunciados – pois aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no *Édipo* de Sófocles.

Outros exemplos desse recurso podem ser vistos em obras da cultura *pop*, como em uma das produções cinematográficas norte-americanas mais famosas da década de 1970, o *Superman*. O repórter do *Planeta Diário*, Clark Kent, sempre arranja uma desculpa para em algum lugar da cidade se transformar em super-herói e salvar Atlantic City dos perigos iminentes da sociedade moderna.

[...] saltando do táxi na porta de entrada da casa de Almério. Deixara Tereza nos braços de mestre Gereba. Não tinha naufragado, não estava morto? Que morto nem meio morto, vivo e bem vivo, um pedaço de homem de se lambe os beiços, rolete de cana caiana, Tereza mais sortuda. Quando o Balboa naufragara, fazia mais de três meses que ele e Toquinho, outro baiano, haviam desengajado, iniciando a volta para casa (*TBCG*, 1999, p. 426).

Há quem leia a narrativa em questão e perceba certa ambiguidade discursiva construída, propositalmente, para a discussão de temas como a exploração sexual de meninas pelos coronéis do Nordeste brasileiro e a represália às prostitutas.

Concordamos com Walnice Galvão (1976, p. 18), em seu ensaio “Amado: respeitoso, respeitável”, quando se refere à ambiguidade da narrativa ao propor uma relação entre a

leitura materialista e a leitura sobrenatural dos fatos, ou seja, uma relação entre o olhar do cientista e o olhar do religioso/místico:

Os orixás baianos intervêm *ex machina*, e tudo acaba bem; o que ocorre inúmeras vezes. Virtude em perigo, os bons ameaçados, fracos justos contra fortes injustos, o leitor pode olhar para o céu: algum orixá amigo surge para resolver o impasse; porque também os orixás, tal como o autor e o leitor, têm posição tomada ao lado dos oprimidos. Como a escrita é ambígua, admite, para quem quiser, a leitura materialista; mas a outra, a sobrenatural, que se dá como metafórica, é que é a “lírica”, a das peças de resistência onde o escritor mostra que sabe ser poeta quando quer.

À leitura materialista cabe a técnica narrativa, que mostra a posição erudita do narrador; à leitura sobrenatural cabe a ideia de um narrador que conta histórias a partir do ponto de vista de outras pessoas envolvidas com o fato ou sobre o qual apenas ouviu falar.

Essa intervenção sobrenatural, bastante comum na ficção, compõe um dos muitos recursos adotados por Jorge Amado para escrever seus romances, principalmente depois de *Jubiabá* (1935), em que os orixás baianos começam a ter destaque.

Entendendo a obra literária como a configuração de um mundo ficcional, por mais que ela traga elementos realísticos, discordamos de Galvão (1976) quando considera que a adoção do discurso indireto livre é uma forma de eximir o autor da responsabilidade com questões polêmicas inseridas na tessitura narrativa, como o papel da mulher na sociedade brasileira do século XX.

Acreditamos que o propósito do narrador ambilátero é parecer por vezes afastado de determinadas questões, por outras caminhar unido a elas, de modo que a adoção de vozes populares tragam à narrativa um efeito aparente de isenção dos problemas inseridos na trama. Na verdade, os narradores amadianos, como figuras do povo, emitem suas opiniões, mas é o narrador erudito que conduz a trama a favor de Tereza e de outras personagens oriundas de situações desfavoráveis, contrariando o que a referida crítica afirma:



Esta arma estilística de que Jorge Amado tão bem se sabe servir, o discurso indireto livre, permite a seus escritos a irresponsabilidade. Pois eles são narrador, sem que haja um narrador, por uma voz misteriosa que flui não se sabe de onde. Às vezes, em curtos trechos de duas ou três páginas, tipografados em itálico, o narrador é identificado no fim. Naturalmente, nestes casos são sempre reais – na moda, famosas e folclóricas da mitologia baiana – como Mãe Menininha do Gantois, Cuíca de Santo Amaro ou Camafeu de Oxossi (GALVÃO, 1976, p. 18).

A adoção do discurso indireto livre e dos narradores erudito e popular na obra amadiana pode ser entendida como uma técnica para denunciar as questões sociais lançadas nas tramas sem parecer ensaístico. A linha tênue entre os gêneros textuais permite que a representação de questões polêmicas na realidade objetiva sejam reelaboradas esteticamente a partir do gênero mais adequado. Afinal, a reflexão sobre a disputa de poder entre coronéis, a venda ou a troca do corpo de meninas pobres por comida para sanar a miséria dos pais e/ou responsáveis, e a manutenção de poderes arbitrários, frequentes no sertão nordestino e mantenedores da posição de muitos fazendeiros, políticos, juristas, usineiros etc., tem no romance importante instrumento.

Eficientemente, o escritor baiano traz o aproveitamento formal de gêneros da cultura popular no romance e denuncia as mazelas a partir de muitas vozes que, historicamente, foram silenciadas pela repressão da realidade objetiva. Contribuição para que o narrador não seja confundido com o autor e a obra não perca o efeito estético.

A apresentação das cenas-chave seguida de minuciosa narração parece uma estratégia artística para ratificar a ideia de “história romanceada” (MENEZES, 2006) sobre uma personagem popular oriunda do Nordeste brasileiro, que se transforma devido às incontingências sofridas ao longo de sua existência ficcional. Porém, conta com o auxílio de forças mitológicas e a criação de peripécias para superar todas as adversidades, pois diante das condições socioeconômicas e culturais existentes, jamais poderia enfrentá-las sozinha, fora da ficção. Tradicionalmente, a cultura popular nordestina sempre elegeu os santos para

proteção contra todos os males, os quais se exacerbam na história de Tereza, repleta de situações desumanas:

De início, enquanto resistiu e se opôs com desespero, viveu e se fez forte no ódio ao capitão. Depois, apenas no medo, mais nada. Durante o tempo em que habitou com Justiniano, Tereza Batista foi escrava submissa, no trabalho, não aguardava ordens; ativa, rápida, cuidadosa, incansável; encarregada dos serviços mais sujos e pesados, a limpeza da casa, a roupa a lavar, a engomar, na labuta do dia inteiro. No duro trabalho, fizera-se forte e resistente; admirando-lhe o corpo esguio ninguém a julgaria capaz de carregar sacos de feijão de quatro arrobas, fardos de jabá (*TBCG*, p. 122).

Essa desumanidade para com a protagonista perpassa diversos estágios (físico, moral, psicológico, econômico, emocional), e a cada capítulo exige uma luta constante. Na segunda parte do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, cujo título é “A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne-seca”, o narrador popular “Maximiano Silva, proclamado Maxi, Rei das Negras, vigia do Posto de Saúde de Buquim, sobrevivente e testemunha [da bexiga negra]” (p. 67-8), que festeja os feitos da protagonista, inicia a explicação sobre uma das lutas de Tereza Batista em que, junto com as prostitutas da Rua do Cancro Mole, combateram a epidemia. Como uma heroína, recebe as respectivas alcunhas: “Tereza Navalhada, Tereza do Bamboleio, Tereza dos Sete Suspiros, Tereza do Pisar Macio, Tereza de Omolu” (p. 67); “Tereza Medo Acabou” (p. 68).

A partir do segundo capítulo, o narrador erudito (discurso do centro) mostra como a imposição da força masculina provoca sofrimentos a Tereza Batista, com a atitude de sua tia Felipa, cuja responsabilidade era exercer o papel de mãe para a menina que perdera os pais muito cedo. Ao invés disso, desfaz-se dela ao vendê-la ao capitão Justiniano Duarte da Rosa, o que revela uma das facetas da sociedade patriarcal e capitalista<sup>29</sup>. Nesse contexto, era

---

<sup>29</sup> Existem civilizações que, durante séculos, fazem transações comerciais com as mulheres. Uma dessas civilizações é a de Moçambique, na África, que, milenarmente, mantém o lobolo, ou ‘o preço da noiva’. O noivo oferece prendas aos pais da noiva em troca da mão-de-obra da filha, que pertencerá ao marido a partir daquele momento. (Cf. *site*: <http://www.terravista.pt/Bilene/1494/lobolo.html>)

comum a realização de transações comerciais de pessoas como se fossem coisas. Em tal cenário, pessoas e coisas possuem o mesmo fim: serem vendidas e compradas.

O processo comercial estabelecido entre Felipa e o capitão Justiniano fornece as bases para o desenvolvimento e a compreensão da trama. Tereza Batista é vendida aos treze anos de idade para um coronel, no sentido cultural e político do termo. Isso significa que a exploração de menores de idade também fazia parte de suas funções sociais. Ele era conhecido pelas brutalidades que cometia, pelos bens que possuía (até as pessoas!), por sua postura machista, e mantinha o respeito de todos, por meio do medo.

Não surpreende a existência, na sociedade agropecuária do Nordeste Brasileiro, do culto dos valores ligados à brabeza, ao machismo. A estrutura autoritária, a fragilidade da coerção estatal organizada, a base patriarcal e pastoril, além de um certo grau de pioneirismo ligado à conquista da terra, amplamente o explicam (VILAÇA; ALBUQUERQUE, 2003, p. 58).

A resistência de Tereza aos intentos do capitão revela, em dezenas de páginas, o quanto a personagem lutou para não ser violentada. Às vezes, parece um combate invencível. A menina de treze anos foge para não ser levada da casa da tia, pois gostava de ser criança, de brincar de boneca e subir nas árvores com os amigos. Simples desejo diante de um mundo que a mirava para além dessa inocência infantil. A corrupção de sua infância perseguirá os pensamentos e ações da heroína, principalmente devido ao papel de prostituta, que assumirá como uma determinação social, depois da morte de seu algoz, o coronel Justiniano.

O papel de prostituta exercido pela protagonista, caracterizado como um “destino” socioeconômico e cultural, serve de porta-voz àquelas mulheres estigmatizadas pela sociedade como culpadas pela desintegração familiar. Ainda se pensa que “é a própria pessoa física da prostituta que deve ser exterminada porque significa o correlato da instituição da família, potência sexual assustadora, pressentimento de obscuras dívidas que podem vir a ser cobradas” (GALVÃO, 1976, p. 21).

Como resultado da impossibilidade de se casar, nos parâmetros patriarcais, por não possuir mais a “pureza sexual”, a prostituição será a justificativa dos erros do passado. Felipa também sofreu quando menina por ter o corpo violado: “Pouco mais [de treze anos] tinha Felipa quando Porciano lhe fez a festa e na mesma semana caíram-lhe em cima os quatro irmãos dele e o pai e, como se não bastasse, lambuzou-a o avô, o velho Etelvino, já com cheiro de defunto” (*TBCG*, p. 70). A perversidade do capitão não lhe causava estranheza, pois a experiência que teve lhe mostrou que a vida era assim mesmo. Diante do que passou quando menina, sabia que Tereza se deitaria com alguém, era só uma questão de tempo.

Devido ao contexto socioeconômico, cultural e político de características patriarcais em que as personagens femininas estão inseridas, o poder masculino se fortalece e se firma como uma máxima a ser obedecida. “Assim, ao longo da história, a mulher é vista como objeto, vendida como noiva, como escrava ou produtora de crianças e também propriedade exclusiva do homem” (MORAES, 2002, p. 22).

A preocupação de Felipa não era com o futuro da sobrinha. As coisas estavam cada vez mais difíceis: seu marido, Rosalvo, não trabalhava e somente ela ia ao mercado. Tal situação a deixava cada dia mais cansada. Vender o único bem que possuía poderia trazer alívio durante algum tempo.

O desejo da tia de Tereza era obter lucro com a virgindade da sobrinha antes que algum menino se aproveitasse daquele importante objeto de troca. Além do que, o marido já olhava para a menina com olhos de cobiça, o que impulsiona a precoce transação. De uma forma ou de outra, tanto Rosalvo, que se fazia de tio zeloso, quanto o capitão Justo desejavam Tereza:

— Tá ficando uma moça. — Comenta Justiniano Duarte da Rosa, a língua umedecendo os lábios grossos, um brilho amarelo nos olhos miúdos.

— Já é moça. — Declara Felipa, assumindo as negociações.

Mas é mentira, tu sabe que é mentira, Felipa, puta velha desgraçada, sem coração, ainda não chegou seu tempo de lua, não verteu sangue, é uma criança, tua sobrinha de sangue. — Rosalvo tapa a boca com a mão para não

gritar. Ah! se já fosse moça, capaz de aceitar homem, eu a teria tomado por mulher (TBCG, p. 72-73).

Poucas eram as escolhas que a menina Tereza possuía. As personagens Rosalvo e o capitão Justiniano, representantes do pensamento machista, de que uma menina virgem propicia mais prazer ao homem, desejam Tereza a qualquer custo. Pois a intenção dos dois personagens era possuir Tereza e saciar os tão propagados “instintos masculinos”. A beleza que tem a menina e, potencialmente, terá a mulher, é o fato ao qual o narrador se detém para justificar a “caça” dos dois personagens. Essa ideia da herança genética aparece em outros romances amadianos.

Felipa deseja apenas negociar, obter algum lucro, mesmo pequeno, Tereza é o único capital que lhe resta. Se pudesse esperar uns anos mais, com certeza faria melhor negócio pois a menina desabrocha com força e as mulheres da família eram todas bonitas demais, disputadas, fatais. Mesmo Felipa, hoje um caco, ainda conserva um vislumbre de galhardia, uma lembrança no meneio das ancas, no fulgor dos olhos. Ah! se pudesse esperar, mas o capitão se atravessou no caminho. Felipa nada pode fazer (TBCG, p. 71).

A contradição se evidencia no romance existe ante as personagens periféricas. Em relação às personagens que representam as estruturas de poder patriarcal tudo acontece tal qual na realidade extraliterária: coronéis possuem autoridade o suficiente para dominar as pessoas e oprimi-las de acordo com seus interesses. Quando uma menina com treze anos de idade, do âmbito rural, enfrenta sozinha um coronel, percebe-se a atuação do elemento de ficcionalidade como um meio de reflexão ou um anseio de superação das injustiças sociais.

Um coronel com apelido de *Justo* demonstra o sarcasmo do narrador e, ao mesmo tempo, a verossimilhança quando obedece a todos os princípios que constituem um coronel como poder político do latifúndio brasileiro e dos seus arrendados. Sem a menor piedade ele compra Tereza, violenta-a e a submete às suas ordens. Nada ocorre porque ela age conforme

as regras do capitalismo periférico, as regras de quem tem o poder. Nesse caso, ele é o poder, ele é a simbologia da justiça para os mais pobres.

O enfrentamento dos coronéis, na maioria das vezes, rendia a vida. Com efeito, os atos ilegais do capitão Justo demonstravam um poder instituído de modo personalizado, pois a acumulação de riquezas era condição primordial para designar sua posição social. Desse modo, a cidade fica desamparada e entregue aos desmandos de um só homem, que representa o medo e a intolerância.

O medo é instaurado na cidade pelo poder do coronel, já que tudo é governado por ele e as pessoas de baixa condição socioeconômica não têm a quem recorrer para fugir dessa situação coercitiva. Como não há solução no mundo material para extinguir esse coronelismo *à moda* do Nordeste brasileiro, alguns terminam cedendo aos caprichos de quem detém poderes em todos os setores da cidade. Suas ações não possuem limites.

Um dia, sem aviso prévio, embarca a menina no caminhão, por bem ou por mal, rindo na cara dos parentes. Quem tem coragem de protestar ou dar queixa? Quem é chefe político no lugar, quem escolhe o delegado? Os praças não são capangas do capitão mantidos pelo Estado? Quanto ao meritíssimo juiz, compra sem pagar no armazém de Justiniano e lhe deve dinheiro. Também, pudera, com a esposa e três filhos estudantes morando todos na capital, e ele ali naquele buraco, sustentando rapariga gastadeira, tudo isso na base do salário da fome pago aos magistrados, como fazer, respondam se souberem (TBCG, p. 70-71).

A solução proposta pelo narrador para os conflitos instaurados pelas ações coronelistas, expostas na narração da trajetória da heroína contra o coronel Justiniano Duarte durante dois anos ou no convívio cordial entre ela e o coronel Emiliano Guedes durante seis anos, tem um efeito idealista que, por vezes, apela também ao sobrenatural.

Disso decorre a reflexão sobre a condição humana, em especial, da mulher que não consegue se desvencilhar das “armadilhas” da razão patriarcal, as quais são construídas ideologicamente e reproduzidas a partir de conceitos e preconceitos que enfatizam a

individualidade dissociada da generalidade humana e, mais ainda, dificultam toda e qualquer possibilidade de intervenção no real. Enfim, são criadas situações de tensão entre forças sociais opostas no romance, estabelecendo relações reificadas. Quanto ao processo de desumanização cada vez mais intenso na realidade objetiva e muito discutido na literatura, Marx (Apud Lukács, 1965, p. 40-1) considera que:

No lugar de todos os sentidos físicos e espirituais, colocou-se, portanto, pura e simplesmente, a alienação de todos estes sentidos, substituídos pelo sentido do possuir. A esta absoluta pobreza precisou ser reduzido o ser humano para que ele pudesse engendrar de dentro de si mesmo a sua riqueza íntima... Assim, a supressão da propriedade privada representa a completa emancipação de todos os sentidos, de todas as faculdades humanas. E representa essa emancipação exatamente pelo fato de que tais sentidos e faculdades se tornem humanos tanto subjetiva como objetivamente (Apud LUKÁCS, 1965, p. 40-1).

As ações desumanizadoras apresentadas no romance, como a violência sexual cometida por homens de poder, representantes de instituições públicas e privadas, são efetuadas com o consentimento das pessoas que, sem ter o mínimo para viver, começam a comercializar as filhas, sobrinhas, netas etc. Tais parentes são vítimas da corrupção, da injustiça, do analfabetismo, da agiotagem e da maledicência. Enfim, violações da integridade dos indivíduos que os transformam em meros objetos historiográficos, em vez de sujeitos do processo histórico, constituindo um conjunto de mazelas e provocando os mais variados sentimentos, que poderão engendrar a mudança ou a permanência desse painel da condição humana peculiar à sociedade de classes.

Com isso, notamos a relação paradoxal estabelecida entre homens de poder (coronéis) e mulheres vitimadas pela exploração humana (prostitutas), consequência do processo de submissão entre classes e gêneros:

Assim, torna-se bem claro o processo de *construção social da inferioridade*. O processo correlato é o da *construção da superioridade*. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a

*construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior* (SAFFIOTTI, 1987, p. 29, grifo da autora).

Tal dicotomia mulher/inferior–homem/superior integra as ações humanas e motiva os pensamentos e comportamentos ao longo dos séculos, instaurando relações de desigualdades entre os seres humanos e promovendo segregações e diversos atos de violência. Pois a sociedade propõe ao homem a autonomia de sua subjetividade; já para a mulher, esta mesma sociedade defende o discurso de uma identidade feminina como criação da natureza “pronta e acabada”. Desse modo, o homem tem acesso livre às duas esferas que colaboram para a construção de sua identidade socialmente transcendente – as esferas pública e privada –, apossando-se de tudo que lhe apraz.

Os papéis sociais que são instituídos às personagens desse romance representam a dicotomia secular de que cabe às mulheres o espaço privado e aos homens o espaço público. Quando a mulher trabalha fora do lar tende sempre a ser considerada uma mulher não destinada ao casamento. O caráter periférico não é apenas o da origem social de Tereza, mas, também, o fato de ser mulher nesse contexto ficcional de fortes traços patriarcais.

A consciência de reversibilidade da ideologia patriarcal, na qual a mulher não se reconhece e não é reconhecida como partícipe, mas como “segundo sexo”, é objeto da crítica feminista, a começar pelo próprio discurso que configura sujeitos e objetos, isto é, a superioridade da classe dominante e a inferioridade dos subordinados à lógica de poder. Nas palavras de Simone de Beauvoir (1988, p. 13-14):

[...] o discurso de ‘um’ se diferencia do discurso do ‘outro’: o primeiro define o sujeito, o segundo, o objeto. Toda consciência, ao enfrentar o outro, apresenta uma hostilidade radical, e toda consciência tem a mesma pretensão: “a categoria do ‘outro’ é tão original quanto a consciência do ‘mesmo’. A alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Uma coletividade não se define nunca como ‘um’ frente a si mesmo”.



Contudo, nem sempre a mulher consegue reconhecer-se capaz de ocupar um espaço, que não foi criado para ela, sobretudo se seu processo histórico-social fora constituído sobre pilares de uma educação rigidamente patriarcal, a qual dita os comportamentos femininos e motiva as escolhas de suas vidas.

Apesar de todas as mudanças socioeconômicas e culturais do século XX, as mulheres representadas em Jorge Amado não avançam em suas escolhas profissionais, porquanto ainda exercem atividades bastante relacionadas às atividades domésticas, consideradas historicamente como tarefas femininas. Isso se deve a que as mulheres, “ao introjetarem valores patriarcais que afirmam serem elas ontologicamente inferiores e sem capacidade para pensar e para abrir caminhos, repetem esse padrão na escolha de ocupações de pouco prestígio, e, pior ainda, acreditam que elas se dão de forma livre e sem determinações”, conforme Elizete Passos (2002, p. 65); a mulher luta por uma heteronomia, isto é, uma variabilidade no processo de subjetivação.

Tereza se configura como uma personagem de ações muito práticas. As lutas contra as dificuldades que lhe aparecem surtem mais efeito do que seus diálogos. Sua voz no romance tem o significado de um sussurro diante do que faz, pois, constantemente, quem fala por Tereza é o narrador. É ele que assume a fala da protagonista, além de impulsioná-la a enfrentar as guerras sociais. De modo que não seria incoerente afirmar que há uma proximidade identitária entre a protagonista e o narrador, chegando até a se confundirem.

Nota-se, diante dessa perspectiva histórico-social, que a função da mulher está subordinada à do homem e que a cisão entre os dois gêneros, proposta pela concepção de *destino de mulher* e da *vocação de ser humano*, tende a ser reparada a partir da construção de novos valores ideológicos do gênero humano em que homens e mulheres são, igualmente, sujeitos históricos, o que não se efetiva objetivamente em nenhum desses romances.

O fenômeno que provoca a subordinação feminina à força masculina, visto no romance, atende à objetividade do sistema com suas normas bem definidas para o desenvolvimento das relações socioeconômicas. Como constata Beauvoir (1998), quando revela que "as mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse *para si* em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens" (p. 91).

A composição da personagem do capitão Justiniano Duarte da Rosa, como representante da razão patriarcal, resulta da junção de vários elementos que nos remetem às diferentes sociedades dominadas por homens. Ao lermos o que ele comete com as meninas, com Dóris e, principalmente, com Tereza Batista, temos a impressão de que nada poderá detê-lo, de que tudo a ele é possível; de fato, sua atuação possui uma ressonância em sociedades patriarcais, por deter as formas de representação da violência de gênero. Nem sempre a sociedade julga o verdadeiro responsável pelos atos de violência praticados contra "os mais fracos" socialmente, convertendo-os de vítimas em culpados, do mesmo modo que fazem as "comadres" no romance:

Para as comadres, o capítulo da vida sexual do capitão, devassa e acintosa, importa e pesa muito mais do que todo o resto. A **desonestidade** nas contas, múltiplas vezes comprovada, a violência no trato, dívidas cobradas na ameaça, brigas e embustes nas rinhas de galo, trapaças nos negócios de terras, crimes, mortes mandadas e feitas – tudo isso parece-lhes menos grave. Imperdoável, só a **descaração** – tanta patifaria! Imperdoável ao capitão e às raparigas, às moças e às meninas, julgadas e condenadas no mesmo ato de acusação. **Naquele capítulo não havia vítimas, culpado ele, o tarado, culpadas todas elas, "umas vagabundas, umas perdidas"** (TBCG, p. 88, grifo nosso).

A "desonestidade", a "descaração" e a imposição da força do capitão Justo são exemplos, no romance, do quanto a relação de violência entre os seres humanos pode ser considerada natural quando se estabelece um pensamento de que a violência é uma resposta a

um ato provocado por outrem. Esse “outro” é considerado como o inimigo e passa a ser o portador das ações mais horrendas e ameaçadoras.

Como representantes da razão patriarcal na tessitura narrativa, enquanto coronéis, o capitão Justiniano e o doutor Emiliano Guedes são personagens masculinas que dividem o romance em duas partes: na primeira, uma demonstração do coronelismo mais primitivo e, na segunda, um exemplo de refinamento e elegância para tornar as pessoas servis.

A posição socioeconômica do doutor Emiliano Guedes é superior à do capitão Justiniano Duarte, vista pelo próprio título que os identifica. A família Guedes possui na cidade uma herança história de poder e concentração de terras. O capitão e o doutor negociam gado, terras e pessoas como propriedades e competem entre si. O nível cultural do doutor supera e muito o do capitão, o que faz com que o/a leitor/a tenha a impressão de que o coronelismo se transformou na melhor forma de intervenção política para aquela sociedade.

[...] Justiniano o acolheu [Emiliano Guedes] com os salamaleques devidos ao chefe da família Guedes, o mais velho dos três irmãos, o verdadeiro senhor daquelas terras. Junto dele o rico e temido capitão Justo era um zé-ninguém, um pobretão, perdia a insolência e valentia (p. 129).

Mesmo usando métodos distintos, ambos exploram as pessoas, negociam meninas da cidade, tratam pessoas como coisas. Competitivos, tinham uma verdadeira ojeriza um do outro; a concorrência que havia entre eles favoreceu o envolvimento do coronel Emiliano Guedes com Tereza Batista logo que ela matara o capitão, porque antes não conseguiu “comprá-la”:

– Não quer juntar ao lote essa **novilha** que tem em casa? Se quer, faça preço, seu preço é o meu.

O capitão não entendeu de imediato:

– **Novilha**, em casa? Qual, doutor?

– Falo da **mocinha**, sua **criada**. Estou precisando de copeira na usina.

– É uma **protegida** minha, doutor, órfã de pai e mãe que me entregaram para criar, não posso dispor. **Se pudesse, era sua**; me desculpe não lhe servir.

Doutor Emiliano Guedes baixou a mão, com o rebenque de cabo de prata bateu de leve na perna:

– Não se fala mais nisso. Mande-me as vacas. Até mais ver (*TBCG*, p. 129-30, grifo nosso).

O modo como o capitão reage à "aquisição" de Tereza assemelha-se ao sucesso de uma negociação em que o valor pago por um produto é muito inferior ao que vale, uma verdadeira barganha. A disputa por Tereza entre os dois coronéis nos remete ao tráfico negreiro ocorrido no Brasil do século XVI ao século XIX. O capitão pagou por Tereza, usou-a e depois, quando desejar, a venderá para o usineiro.

Tereza custara-lhe um conto e quinhentos mil-réis, mais o vale para o armazém, Tereza novinha em folha, aos treze anos incompletos, Tereza com cheiro de leite e tampos de menina; se quisesse vendê-la, descabaçada e tudo, venderia com lucro, ganhando dinheiro na transação. Se quisesse vendê-la, doutor Emiliano Guedes, o mais velho dos Guedes, senhor de léguas de terras e de servos sem conta, pagaria bom preço para comer seu sobejo. Não pretendia vendê-la. Pelo menos por ora (*TBCG*, p. 130).

Por conta da posição social que ambos ocupavam, a competição e o desejo de obter os bens um do outro aconteciam correntemente. Seguindo a trama desta ficção, um dos "bens" mais importantes que o capitão Justiniano Duarte adquiriu será, posteriormente, do doutor Emiliano Guedes.

Sem poder levar, naquele momento, Tereza consigo, o doutor Emiliano Guedes a terá depois durante seis anos. Quando ela mata o capitão Justiniano Duarte, vai presa e, em pouco tempo, consegue a liberdade devido à ação do rábula Lulu Santos em nome do doutor. Ainda menina e tendo passado por tantas experiências frustradas com os homens (o capitão Justo e o estudante Daniel), é levada para a pensão de Gabi, de onde parte com seu protetor.

*Só no tempo do doutor (e de começo também dele duvidara) haveria Tereza de volver a confiar na vida e nas criaturas. Por que aceitara partir com Emiliano Guedes quando ele a foi buscar na pensão de Gabi e, tomando-lhe a mão, lhe disse: esqueça o que se passou, agora vai começar*

*vida nova? Para escapar da fila de clientes, crescendo a cada dia, interminável? (TBCG, p. 197, grifo do autor).*

Tereza estava na pensão da Gabi e o doutor foi até lá a cavalo, "tirou da carteira algumas notas, entregando-as à emocionada proxeneta: – Vá buscá-la! [...] Colocou-a na garupa do cavalo e a levou embora" (p. 239). Apesar do uso do cavalo, tão frequente nos contos de fada quando o príncipe encantado vai buscar a mocinha presa no castelo, Tereza vai embora com o doutor Emiliano Guedes na condição de amásia. O que significa dizer que na relação entre os dois sempre prevalecerão os desejos dele.

[...] O gesto de dar dinheiro, o ato do pagamento, introduz a relação mercantil e reduz a mercadoria o que é fruição. Ao mesmo tempo, da parte da mulher o receber dinheiro é retribuição de trabalho, mas também é degradação: foi comprada, não escolheu. A degradação opera para ambos, já que o outro deseja algo que só obterá se recorrer à mais brutal e grosseira das persuasões, a do dinheiro. A sedução sexual percorre vários níveis, vai desde a utilização da posição de classe, que se revela sem signos exteriores como o carro, a roupa, as boas maneiras, a conversa de pessoa viajada e instruída, até as conhecidas promessas de empregos e cargos, amor eterno e mesmo casamento. No ato de pagamento em dinheiro, instaura-se uma relação de poder, em que o poder, embora em matizes diferentes, está dos dois lados: ambos são dominantes e dominados, ambos são degradados (GALVÃO, 1976, p. 20).

Diferentemente do capitão Justianiano Duarte da Rosa, o doutor Emiliano Guedes possui um comportamento mais requintado devido aos estudos que fez, às viagens e ao gosto pelas bebidas e pela culinária. Ele trata Tereza como uma aprendiz e lhe ensina muitas coisas novas e importantes com o único objetivo: desempenhar bem o papel social de amásia de um homem rico. Chega até a pedir que negue sua história, que "esqueça tudo quanto passou, borre a memória" (p. 248), pois começara uma vida nova.

A solicitação do coronel de que Tereza esqueça as agruras por que passou durante, aproximadamente, três anos com o capitão, soa como algo fácil e indolor à heroína incansável

e virtuosa. Ainda assim, o projeto autoral idealista delega à protagonista a responsabilidade de transformar um representante da classe dominante através dos sentimentos.

Ainda há, na trama, uma tomada de consciência do doutor Emiliano Guedes, mas a morte, que serve de impedimento para qualquer transformação social das personagens e ações contrárias à lógica estabelecida pela razão patriarcal, mostra que a trajetória de Tereza fora construída como representação dos obstáculos sociais existentes na realidade objetiva.

— Está bem, não falo mais, mas vou tomar as providências necessárias. 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 (*TBCG*, p. 313).

A decisão que transformaria o *status* de Emiliano Guedes não se efetiva. O narrador dá cabo da vida dessa personagem para não quebrar a verossimilhança da narrativa. Se o usineiro deixasse de sê-lo, acabaria assim com o conflito de classe promovido pela relação entre Tereza Batista e Emiliano Guedes desde o início.

### **3.3 A morte como mazela social e como ruptura do olhar poético**

Após a morte do coronel Emiliano Guedes, Tereza recomeça a partir da retomada da objetividade de seu *locus*. Parte a fim de começar uma outra história. É o *ABC da peleja entre Tereza Batista e a bexiga negra*, um cordel que canta com as letras do alfabeto o combate empreendido pelas prostitutas contra uma grave moléstia, da qual foi acometida a população do distrito de Muricapeba.

Em vez de médicos, são as personagens periféricas (as prostitutas) com a ajuda de alguns populares que conseguem controlar a epidemia que ameaçava os moradores de lá. O narrador lança mão da imagem popular de que as piores doenças têm como hospedeiro as prostitutas. Pois julga que elas sejam pessoas que "nas moléstias do mundo se acostumavam ao pus, no desprezo dos virtuosos, dos amargos e dos bem-postos aprendem quão pouco vale a vida e o muito que ela vale" (*TBCG*, p.187), e justifica que o fato de elas não se contaminarem é porque "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 já diz tudo" (p. 187).

Tudo começou quando ela decidiu aceitar a proposta de viajar para o distrito de Muricapeba com Oto Espinheira, "o doutorzinho, não foi ele seu amásio, nem muito menos: companheiro de férias, por assim dizer e quando muito, para matar o tempo e escapar de ameaçadores pretendentes, frágil compromisso" (*TBCG*, p. 186). Essa nova forma de vida concede à Tereza possibilidades antes impensáveis no convívio com o capitão Justo, o estudante Daniel, o doutor Emiliano e o pescador Gereba. Com a experiência que obteve em todo esse tempo, ela agora tem a oportunidade de começar um relacionamento em que os papéis são definidos com autonomia.

Quando a epidemia da bexiga negra começou, o doutor Oto Espinheira, que morara com Tereza, se negou a atender os/as pacientes contaminados/as e, com medo, "caiu fora o diplomado quando sua obrigação de médico era estar à frente de todos, comandando, mas qual! Quando a bexiga desceu em Buquim, para enfrentá-lo só ficaram as marafonas, cavalheiro, chefiadas por Tereza Batista" (p. 186).

A partir daí, Tereza passa a assumir um papel social que caminha rumo à construção de um papel de heroína periférica. Com o auxílio de forças míticas, os problemas oriundos das mazelas provocadas pelo descaso socioeconômico e político encontram, nas ações de quem

menos se espera, a prostituta, uma solução para combatê-los. A partir desse fato singular, Tereza passa a servir de motivo de reflexão dos problemas universais que instituem a dualidade histórica entre fortes e fracos, superiores e inferiores. A indefesa mulher se torna a combatente, a guerreira incansável. Enfim, Tereza se assemelha aos heróis de cordel, isto é, “Teresa tem um pouco de pícaro, da mulher brava do sertão, do bom cangaceiro, da princesa amada por um príncipe, de todos os heróis de cordel” (CURRAN, 1981, p. 83).

Neste abecedário são tecidas muitas críticas sociais e iniciativas de superação de alguns problemas dos quais são vítimas os/as moradores/as de Muricapeba. Quem de fato exterminou a bexiga negra foram as prostitutas, com Tereza à frente, que, "com os dentes limados e o dente de ouro [...] mastigou a bexiga e a cuspiu no mato" (*TBCG*, p. 224). Mas, "se não tomarem tento um dia há de voltar para acabar com o resto e ai do povo!" (p. 224), o que nos leva junto com a narrativa a perguntar: "onde encontrar para o comando da peleja outra Tereza da Bexiga Negra?" (p. 224). Na realidade concreta, a responsabilidade cabe aos profissionais de saúde.

Os valores representados pela protagonista Tereza Batista, a heroína de origem pobre, caracterizam a obra amadiana como um veículo para a reflexão das questões referentes à ideologia imposta aos desfavorecidos socialmente, como uma tentativa de analisar as relações sociais estabelecidas no país. Nas palavras de Eduardo de Assis Duarte (1997, p. 92):

[...] configuração de um laço mimético com o real, que lastreia a seu modo um *conhecimento* do país, fundado tanto nas concepções partidárias, quanto numa fina intuição de nossa realidade e do caráter do nosso povo. Esse traço mimético emerge por entre as frestas do romanesco para deixar falar as vozes subalternizadas no processo social e, desta forma, contar a história dos vencidos.

E esse laço mimético mostra a intensidade popular em face de alguns problemas sociais. Tereza Batista percorre desde a casa na roça de Sergipe até a cidade de Salvador para



encontrar seu “destino”. Sofre muitas injustiças, ajuda mulheres e homens, influencia os pensamentos de um coronel, enfrenta mortes, até a festa de seu próprio casamento, um fim muito comum às histórias das meninas pobres, sofredoras e sem família.

Mas essa historia encerra o ciclo iniciado na primeira parte do romance, quando Tereza se apaixona pelo pescador Januário Gereba, paixão que percorre toda a trama e suporta todos os conflitos. Na quinta e última parte do romance, Januário Gereba “aporta” na casa de Almério das Neves – noivo da protagonista e “velho leitor de folhetins, [...] ouvinte fanático de novelas de rádio, habituado a encarar-se nos melodramáticos heróis” – e impede a realização do casamento de Tereza. Com efeito, o *happy end* da protagonista simboliza a proposta de uma nova vida, não como aquela imposta pelo doutor Emiliano Guedes, de classe social distinta, mas entre iguais.

Mas, para que fiquem juntos de fato, faz-se necessário um ritual: “lançar ao mar” todo o passado de dor e sofrimento para começarem uma vida nova. E, é o mar, símbolo bastante explorado pelo escritor baiano, que leva e traz novas representações de vida, configura-se nos diálogos intermediados pelas descrições narrativas que promovem um movimento similar às ondas e encerram um ciclo de *eros e tânatos* (vida e morte) na trajetória da heroína.

— Sabe que matei um homem? Era ruim demais, só merecia a morte mas até hoje carrego ele nas costas.

Januário guarda o cachimbo de barro:

— Oxente, vamos descarregar ele aqui mesmo, de uma vez para sempre. Era ruim, vai com os cações, raça de peixe desgraçada. Assim, tu fica livre dele.

Sorri na noite escura, em seu sorriso o sol renasce. Um já se foi, porém tem mais, Janu.

— Um homem morreu dentro de mim, na hora mesmo. Não sei se para os outros ele foi bom ou mau, para mim o melhor homem do mundo, **marido e pai**. Levo a morte dele nas entranhas.

— Se morreu naquela hora, então está no paraíso, foi direto. Quem morre assim é protegido de Deus. Largue o corpo do justo com as arraias, se livre da morte dele, mas guarde tudo de bom que ele lhe deu.

O mar se abriu e se fechou, Tereza suspira aliviada. Gereba pergunta:

— Tem mais algum? Se tem, a gente aproveita e joga no mar. Por aqui perto descarreguei a minha falecida.

Tereza lembrou-se daquele que não chegara a ser, arrancado de seu ventre antes da hora do nascimento. Pôs a mão sobre a de mestre Januário Gereba, Janu do bem-querer, fazendo-o mover o leme, mudar o rumo do saveiro, dirigindo-se para pequena enseada entre bambus na margem do golfo, escondido remanso. Estende-se Tereza na popa do saveiro:

— Venha e me faça um filho, Janu.

— Sou bom nisso como quê (*TBCG*, p. 420-1, grifo nosso).

Dessa forma, Tereza junto a Januário Gereba (o Janu) encerra de modo místico (idealista) o ciclo da heroína popular, fazendo jus aos recursos adotados, ao descarregar no mar todas as lembranças das experiências de morte, em vista do começo de um novo ciclo, anunciado pela existência de um novo ser. Nesse momento nada mais é possível. A *heroína periférica*, que luta durante toda a vida em busca de um mundo autêntico, concilia e transmite a continuação da luta social para o/a filho/a, cujas dificuldades serão semelhantes às das relações que viveu a protagonista.

## Capítulo 4

### Modernidade Conservadora: o *locus* da heroína periférica

#### 4.1 A modernização entre as relações do campo e da cidade

*Começo por avisar: não assumo qualquer responsabilidade pela exatidão dos fatos, não ponho a mão no fogo, só um louco o faria (TAPC, 1997, p. 2).*

As ações da protagonista do romance *Tieta do Agreste pastora de cabras*<sup>30</sup> ou *A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!*, publicado em 1977, pela editora Record, oferecem subsídios para uma análise do papel da mulher nordestina na sociedade brasileira do século XX, que se constrói sobre os pilares paradoxais da modernização, “um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana” (BERMAN, 2007, p. 158), e da tradição do campo .

A protagonista nasce em um espaço rural de características socioeconômicas e culturais retrógradas, periféricas, nos moldes brasileiros, depois de ter havido uma intensa movimentação comercial na cidade, bem antes da construção da estrada de ferro ligando a Bahia a Sergipe:

[...] Agreste foi terra de muito progresso e muito movimento comercial, entreposto da maior importância para todo o sertão dos dois Estados. Naquela época, a prosperidade presidia os destinos do atual cafundó de Judas. A situação privilegiada do município, às margens do rio, estendendo-

---

<sup>30</sup> Adotaremos para a indicação entre parêntese do romance *Tieta do agreste pastora de cabras*, edição da Record, de 1997, a sigla *TAPC*.

se até o mar, fizera de Sant'Ana do Agreste o centro de abastecimento de toda uma enorme região (*TAPC*, p. 71).

Diante desse espaço ficcional, de desenvolvimento econômico, o narrador adota metáforas bucólicas para desenvolver a trama de uma menina que foi expulsa do âmbito rural ao optar por viver sua sexualidade, e segue, paulatinamente, para o âmbito urbano, em que não há condições para desempenhar sua antiga atividade, de pastorear as cabras do pai, cabendo-lhe, apenas, desempenhar a atividade de prostituta e, por fim, de dona de bordel.

Como técnica narrativa, o uso do tema pastoril ambienta a fábula de Tieta em esferas distintas: árcade e modernizante. Uma pastora de cabras de Sant'Ana do Agreste, espaço configurado como uma cidade do interior da Bahia, que, por vezes, conduzia as cabras pelas dunas de Mangue Seco, cidade litorânea, onde as atividades econômicas se expandiam e começavam a desbancar a cultura do cacau, que perdurou por muitos anos na região.

Apesar de adotar um cenário da vida pastoril, a narração em nada se confunde com as poesias pastoris da Antiguidade. Podemos considerar que há um misto de poesia pastoril em prosa moderna, que fala de amor, de natureza e de progresso, bem ao gosto amadiano. A escolha pela combinação temática da modernização de uma cidade do interior da Bahia, como Sant'Ana do Agreste, caracterizada por atividades rurais, propõe novas perspectivas para as personagens que habitam esse cenário, cada dia menos agropecuário e potencialmente exótico. “Acredita que um dia, fatalmente, a fama do clima, a qualidade da água, a beleza da paisagem trarão às artérias e às praias de Agreste turistas ávidos de paz e natureza” (*TAPC*, p. 75).

O processo de conscientização do atraso social pode ser visto por meio das relações estabelecidas no espaço narrativo. As constantes viagens da marionete de Jairo conduzindo os habitantes de Sant'Ana do Agreste (campo) em direção à Bahia (cidade). O que aparece como marca histórica é que os pequenos produtores não conseguem obter renda com a venda de

suas poucas cabras. Desse modo, podemos notar o quanto uma obra publicada em 1977, no Brasil, propõe questões relevantes para a reflexão sobre os velhos e os novos valores.

O povo já perdeu as derradeiras esperanças, os moços partem na marquete de Jairo, moços e moças, porque nos últimos anos também as mulheres começaram a buscar vida melhor em terras mais ricas. Vão ser copeira ou cozinheira, costureira ou bordadeira, grande número acaba na zona, em Salvador, em Aracaju, em Feira de Santana. Muito apreciadas, por sinal (TAPC, p. 73).

Desse âmbito rural decadente, o narrador de Jorge Amado conta a trama de Antonieta, a Tieta pastora de cabras. Quando mocinha, pastoreava as cabras do pai e namorava bastante os meninos de que gostava. Invejada pela irmã mais velha, Perpétua, ela sofre com o falso moralismo do pai e de toda a cidade.

A paisagem inicial no romance remete-nos a uma vida bucólica, em que as cabras são pastoreadas pelas dunas e coqueirais e a protagonista usufrui da natureza intocada. Pareciam incólumes, também, os costumes desse “paraíso”, no entanto, as atitudes eram baseadas em valores bem arcaicos. Ernest Curtius (1996, p. 246) discorre em seu ensaio “A paisagem ideal” que “a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. Pode-se afirmar que durante dois milênios a literatura bucólica atraiu a maioria dos motivos eróticos. A elegia amorosa dos romanos sobreviveu poucas décadas”.

Com o intuito de esclarecer a configuração dos espaços da narrativa, façamos uma breve retrospectiva histórica, baseada no livro *O campo e a cidade* (1989), de Raymond Williams: a Inglaterra, cujo desenvolvimento econômico deve-se às etapas dos sistemas escravista, feudal e capitalista, produziu uma forma literária que representava um novo tipo de sociedade que surgia nos séculos XVI e XVII. Mas, se recuarmos na história da literatura, mais especificamente ao século IX a.C., encontraremos um texto que representa a vida pastoril: *O trabalho e os dias*, de Hesíodo, “numa estrutura muito específica de costumes e

crenças, é uma epopeia da lavoura, no sentido mais amplo do termo: a prática da agricultura e do comércio no contexto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados as virtudes fundamentais” (WILLIAMS, 1989, p. 28-9).

Colonizado por um país europeu de economia retrógrada e fragmentada, o Brasil sofre ainda hoje as incoerências históricas do processo de desenvolvimento econômico nos moldes capitalistas, que foi obrigado a acompanhar no século XIX, mesmo adotando formas arcaicas como as atividades agrárias exercidas por pessoas escravizadas e uma sociedade pautada em costumes e regras patriarcais.

Esse romance traz como pano de fundo a decadência das relações no campo quando apresenta questões pertinentes à época: o êxodo rural e o crescimento populacional nas cidades-metrópoles, a instalação de empresas multinacionais em locais isolados e pouco explorados do interior do país, a expulsão das mulheres por transgredir as leis patriarcais e a constante presença da mulher. Enfim, o decênio de 1970<sup>31</sup> foi o período em que as lutas feministas adotaram diversas posturas sobre as relações de gênero e o patriarcado. Mesmo sob a repressão militar, as lutas feministas estavam mais consolidadas no mundo inteiro e tinham forte repercussão no Brasil.

Embora não se aceitem as posturas do chamado feminismo radical, reconhece-se a enorme contribuição que as feministas desta tendência deram ao avanço dos estudos das relações de gênero. Esta contribuição consistiu, fundamentalmente, em colocar em pauta as relações de gênero através do amplo uso do termo patriarcado (SAFFIOTI, 1992, p. 194).

Dos escritores gregos aos modernos, o termo bucólico foi empregado na literatura com significados diferentes. No sentido primitivo, “era uma atenção intensa e renovada voltada para beleza natural” (WILLIAMS, 1989, p. 36); no século XVI, a natureza referida

---

<sup>31</sup> No mesmo ano de 1977 é publicado também o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, cuja temática corresponde às discussões da modernidade como a existência humana e a relação entre centro, representado pelo narrador Rodrigo S. M., e periferia, representada pela personagem nordestina Macabéa. Citaremos essa personagem em nossa análise mais adiante.

era a “natureza da observação – a do cientista ou do turista –, e não a do camponês que trabalha” (p. 36); o significado moderno comum do bucólico “refere-se à matéria simples, a qual incorpora ou implica verdades genéricas: até mesmo um romance proletário moderno, situado num cenário industrial, pode ser considerado bucólico neste sentido!” (p. 36).

De certa forma, podemos considerar o projeto literário desse espaço narrativo pastoril nos anseios das personagens como o Comandante e Tieta para manter Mangue Seco como uma paisagem ideal, cujos atributos contrariam o conceito de modernização. Ascânio deseja que a cidade se expanda em termos de infraestrutura residencial e industrial. E o propósito da relação entre os velhos e os novos costumes é mostrar que o *locus amoenus* sofre ameaça com a instalação da fábrica multinacional de dióxido de titânio. Com a destruição das fontes naturais daquela região efetiva-se o projeto de desenvolvimento industrial, cujos efeitos afetaram toda a cidade.

— Agreste inteiro vive no passado – Ascânio Trindade culpa a pasmaceira, responsável pela língua das beatas. – Até mesmo um homem viajado como o Comandante é contra o progresso. Quando eu falo em turismo para reerguer a economia do município, ele fecha a cara.

— Contra o progresso, vírgula, amigo Ascânio. Não confunda as coisas. Sou a favor de tudo que seja útil a Agreste mas sou contra tudo que venha roubar nossa tranqüilidade, essa paz que não tem preço que pague. (TAPC, p. 101).

O povoado de Mangue Seco é um microcosmo que todos querem preservar contra a instalação das indústrias químicas. Esse *locus amoenus* traz ao romance a ideia de um paraíso amoral, onde os desejos, o amor e as paixões são permitidos. É a beleza natural que inspira as tramas que ali são tecidas.

Lá atrás o rio, na frente o oceano, os olhos adolescentes percorrem e dominam a paisagem desmedida. Naquele momento de espera, de ânsia e de angústia, a menina fixou na memória a deslumbrante imensidão da cama de noiva que lhe coube. Do outro lado da barra, a beleza da praia larga e rasa do Saco, em mar de águas mansas, no Estado de Sergipe, a ampla aldeia de

pescadores, com armazém, capela e escola, um vilarejo. O oposto dos cômodos monumentais onde ela se encontra, a invadirem as águas, o espaço do mar, contidos pelos vagalhões na fúria da guerra. Aqui o vento deposita diária colheita de areia, a mais alva, a mais fina, escolhida a propósito para formar a praia singular de Mangue Seco, sem comparação com nenhuma outra, aqui onde a Bahia nasce na convulsa conjunção do rio Real com o oceano (TAPC, p. XI).

Nesta trama retrata-se, como nas outras narrativas amadianas apresentadas anteriormente, os conflitos entre o campo e a cidade, cuja personagem central perpassa os dois espaços e estabelece o “destino” das mulheres expulsas do campo, tentando a vida na cidade, assim como Malvina de *Gabriela cravo e canela* (1958).

Tieta, assim como Gabriela, sofreu a consequência da escolha pela livre sexualidade ao ser expulsa pelo pai. Sem ter para onde ir, pega carona em um caminhão com um estranho e começa aí uma peregrinação de cidade em cidade até chegar a São Paulo. Morou com um homem antes de chegar à metrópole, mas ele a espancava e exigia dinheiro, sendo assim levada a exercer o ofício de prostituta para se manter. Trabalhou durante algum tempo em São Paulo como prostituta até tornar-se proprietária de uma casa de prostituição. Passados 26 anos, volta à cidade natal e, por fim, é expulsa mais uma vez por seus familiares e conterrâneos, devido ao fato de não admitirem que Tieta tivesse trabalhado como prostituta. Única profissão que exerceu durante todos os anos que passou “longe de casa” e com que sustentou toda a família.

Descobrimo na extrema juventude do corpo, na ousadia do comportamento da pequena rapariga, traquinas, meiga e atrevida, aquela outra Tieta, pastora adolescente a correr cabras e homens nos outeiros e barrancos; ainda hoje recordada no burgo apesar do respeito devido à paulista rica, viúva de comendador do Papa, com prestígio e dinheiro a rodo. Petulante e ávida pastora a desafiar os preconceitos, a viver sua vida sem peias, sem rédeas, sem medo. Um dia, surrada e expulsa (TAPC, p. 474).

A primeira experiência sexual da pastora de cabras foi com um jovem médico, Lucas de Lima, que passara pela cidade e fora embora sem lhe dar explicações. Depois se envolveu



com um caixeiro-viajante, quando foi descoberta pela irmã Perpétua, que conta ao pai com o objetivo de que este a punisse. Trabalhou em cidades pequenas até chegar à metrópole paulista como prostituta, a fim de manter as necessidades mais básicas. Idealisticamente, São Paulo representou o grande centro de consumo e fortuna para todas as classes sociais.

A expulsão de Tieta por viver sexualmente fora dos padrões patriarcais da pequena cidade de Sant'Ana do Agreste salvaguardou a moral e os bons costumes. Esse ato pode ser entendido como segregação das pessoas que não compartilham as ideias e os comportamentos de determinada comunidade e estabelece o domínio e a homogeneidade de ações. No contexto ficcional, Tieta infringiu as regras da moralidade e deveria ser punida para servir de exemplo às outras “moças” que tentassem viver a sexualidade de acordo com os próprios desejos.

— Já não fui a mesma, diferente a minha gula. Não demorou, veio o caso do caixeiro-viajante; quando ele apareceu rondando a casa, Perpétua pensou que fosse por ela, a infeliz. Logo se deu conta, seguiu meus passos. O Velho me quebrou no pau e eu fui embora, só queria reencontrar Lucas em qualquer parte da Bahia. Não vi ele nunca mais, em troca fiz a vida no interior, vida de rapariga, em Jequié, em Milagres, em Feira, por aí afora. Eu te digo que escola de verdade é casa de mulher à-toa no sertão. Aí, sim, se aprende o ofício. Quebrei a cabeça nesse mundaréu até que me toquei pro Sul, cansada de sofrer. Queria a boa vida, comer do bom e do melhor, beber champanha, provar as iguarias do homem. Não feijão e carne-seca (*TAPC*, p. 107).

A escolha pela livre sexualidade feminina já havia sido tema do romance amadiano e demonstrou as consequências morais e econômicas à mulher e à sociedade campesina. Em *Gabriela cravo e canela* vimos a limitação social que a mulher enfrenta quando decide o que fazer de sua sexualidade e com quem iniciá-la. Notamos que o projeto autoral retoma a temática para reforçar a ideia de que o campo desenvolve malhas de sociabilidade bastante retrógradas em relação às metrópoles. Assim, a mulher, cujo percurso histórico foi de repressão e silenciamento, está ainda mais envolta nesse atraso social.

Também na trama de *Tieta do agreste pastora de cabras*, os hábitos culturais do campo eram regulados por normas impostas pelo patriarcalismo, do qual derivaram todas as relações, inclusive os conflitos instaurados pelo processo de modernização.

Tieta escolheu não obedecer à razão patriarcal, que censura a livre sexualidade feminina, sendo então retirada do convívio de seus familiares e dos/as amigos/as da cidade. Tieta exaspera os conflitos familiares quando retorna à cidade natal e se envolve com o sobrinho Ricardo, filho de Perpétua, uma irmã interesseira que se esconde no discurso religioso para obter benefícios, chegando a fingir que não percebeu a relação de intimidade sexual entre sua irmã e seu filho:

[...] ele [o sobrinho Ricardo] lhe adora. Mas sendo seminarista, teve de ir com o padre.

Tieta não responde nem comenta mas Perpétua percebe-lhe a decepção no franzir dos lábios e se alegra: a irmã rica sente falta do sobrinho, está se apegando aos meninos. Ainda bem (TAPC, p. 155).

A ingenuidade e inexperiência de Ricardo são características adequadas para a manipulação de Tieta, que pretendia se vingar da irmã, que sempre competiu com ela e ir morar em Mangue Seco. Perpétua vigiava e seguia todos os passos da irmã mais velha e mais bonita, daquela que era livre e decidida quanto ao que faria da vida.

Vou comprar um terreno lá, fazer uma casinha de veraneio. Um dos motivos de minha viagem foi esse: adquirir terreno em Mangue Seco e uma casa aqui na cidade, quero terminar meus dias em Agreste. Enquanto não vier de vez, Pai e Tonha ficam morando na casa, toma conta (TAPC 1997, p. 102).

Depois de estimular a expulsão da pastora de cabras e restaurar a paz e a moralidade naquela cidade, cujo atraso se evidenciava não somente na conduta das pessoas como também

na ausência de desenvolvimento econômico, Perpétua constrói máscaras para esconder a hipocrisia da família, como revela a protagonista ao contar as ações solitárias do pai:

— Em casa, um deus-nos-acuda, austero, moralista por demais, mandando todo mundo para a cama nem bem a gente se levantava da mesa do jantar. Em namoro, era proibido se falar.

Namorado de filha minha se chama palmatória e taca de tanger burro; bordão de marmelo é o nome completo, roncava Zé Esteves. Punha-se nas cabras quando julgava o pasto vazio. Existiam cabras viciadas (*TAPC*, p. 70).

O ideal da metrópole (sonho de ser bem-sucedido/a e feliz na cidade grande) conduziu Tieta para São Paulo, onde se apaixonou por Jarbas La Cumparista, que “subsistia com razoável largueza às custas do físico de gigolô latino-americano em filme de Hollywood” (*TAPC*, p. 129), e somente depois dá-se conta da intenção dele. Diz a protagonista:

Queria que eu fizesse a vida, ficando para ele o ganho, para sustentar sua malandrice, senti uma raiva subir pelo meu peito, uma sufocação. O mais difícil foi arrancar o amor cravado em mim, no meu corpo inteiro. Tinha me apaixonado, estava entregue. Pela primeira vez não era só gozo de cama, era uma coisa diferente, tão boa (*TAPC*, p. 107).

O tipo de amor que a protagonista dedicou a Jarbas remonta, mais uma vez, à concepção de um sentimento que não visa o casamento burguês, nem filhos, mas apenas a possibilidade de um momento dedicado a ela em um espaço privado às mulheres, aspecto constante nos romances amadianos. Tieta se apaixonou devido à carência e ao desejo de um homem ao seu lado.

— Xodó tão grande, eu não pensava em nada disso, ele não precisava prometer me tirar da zona. Se me levasse para viver com ele, em casa nossa, eu de rainha, muito que bem. Mas se quisesse apenas vir tarde da noite, após a ocupação, deitar comigo, falar de coisa à-toa, tomar de minha mão, dizer palavras doces, cantar em meu ouvido me abrindo por dentro e por fora, isso me bastava demais. Cega de amor (*TAPC*, p. 130).

Mas Jarbas, como Tônico Bastos, Oto Espinheira e Vadinho, dos outros romances, não é a personagem que atenderá às expectativas da protagonista de Jorge Amado. Aquele personagem se assemelha aos dos outros romances por levar uma vida de aproveitador das mulheres. Ele é um autêntico cáften (ou cafifa). Acostumara-se a ser sustentado com o dinheiro da prostituição das mulheres.

Quando elas estavam presas sem remédio à melosa lábia e à inegável competência nos embates de alcova, então Jarbas decretava a lei, ditava os itens do regulamento das finanças do casal: para ele, no mínimo, setenta por cento da receita diária, daí para cima. Cafifa de tal *status* implica em despesas. Empenho no trabalho, nada de vagabundagem, cadela (*TAPC*, p. 130).

Jarbas representou a fase da inconsciência da protagonista. Ao sonhar com um homem que a considerasse como uma igual, ela tentou, sem obter êxito, conciliar seus valores autênticos com os valores inautênticos da sociedade em que vivia. Através de uma expressão musical, o tango, o narrador retoma a consciência da protagonista e da trama, quando escolhe como título *la comparsa de miserias sin fin*, que fará com que Tieta assuma a realidade como princípio e fim de suas ações.

Com Jarbas, ela sofreu muitas decepções, e o sonho de ser feliz restou apenas como um desejo interior. Após essa “tomada de consciência”, chegou à conclusão de que: “— Quem sonha, paga caro. Bom é querer. [...] puta posso ser mas de alto bordo” (*TAPC*, p. 131).

Decepcionada com o amor, Tieta apenas se envolvia com os homens e gostava de poucos, porém não confundia sentimento e trabalho. Com Felipe Camargo do Amaral foi diferente, pois ele dedicou alguns momentos de sua vida durante quase vinte anos. Tieta, consciente de si, relata à Leonora os sentimentos que nutriu pelo comandante e a falta que ele fez quando morreu:

— Ele encontrava em mim alegria, o descanso, o outro lado da vida. Também não sei definir meu sentimento. Amor, amizade, gratidão, mistura

das três coisas? Por isso vim nessa viagem, porque ele morreu e fiquei de novo sozinha como no começo. Para pegar as duas pontas do novelo e dar um nó, ligar princípio e fim (*TAPC*, p. 131).

Paulatinamente, a protagonista conta sua trajetória histórico-social com a consciência de que sentimentos como amor, amizade e gratidão foram vividos em seus momentos com o comandante Felipe, da mesma maneira que Tereza Batista recuperou o sentido da vida durante os seis anos que esteve com Emiliano Guedes.

#### **4.2 O retorno da heroína**

Alguns anos depois de Tieta ter sido expulsa de Sant'Ana do Agreste, a família, através de uma revista, toma ciência do “casamento” de Tieta com um comendador, em São Paulo. Isso foi o bastante para apagar todos os ressentimentos e a repercussão dos fatos responsáveis pelo castigo. Afinal de contas, Tieta havia feito negócio lucrativo não só para ela, mas para toda a família.

A estrutura familiar serve a um jogo de interesse que deve manter a exploração do trabalho no limite máximo, mesmo que para isso haja necessidade do estancamento do desenvolvimento e do uso frequente da violência, entendida como parte do cotidiano dos miseráveis (MAGALHÃES, 2001, p. 94).

A menina volta para a cidade natal como mulher, depois da morte do comendador, com posses para si, para a família e para algumas pessoas da cidade. Ela não vem pedir acolhida, pelo contrário, vem conceder alguns presentes àqueles que antes a humilharam e a abandonaram. Antes expulsa, hoje rica e com prestígio, Tieta desordena os princípios morais da cidade.

Ali está ela, outra vez em Agreste em busca da moleca Tieta, pastora de cabras. Andara longo caminho, pisara pedras e cardos, rompera os pés e o

coração, antes de começar a subir, a ganhar, juntar e aplicar dinheiro sob a orientação de Felipe, a ter propriedades e a ser senhora de seu nariz. Durante todos esses vinte e seis anos, imaginara a volta a Agreste, sonhara com esse dia (*TAPC*, p. 109).

Com a protagonista amadiana a partida foi involuntária e a volta representa o simples desejo de encerrar um ciclo da vida. A comemoração pela volta é repleta de ambição e egoísmo pela riqueza que com muito trabalho conseguiu acumular. Em homenagem à chegada de Tieta e à morte do comendador, para todos os efeitos marido da protagonista, a família organizou uma recepção não muito festiva, apenas com música ensaiada pelo padre e flores, além da feição arrependida do pai pelo que fizera há vinte e seis anos:

De cima do degrau da marinete, Antonieta reconhece o pai. O pai e o bordão. É o mesmo, o mesmíssimo cajado que cantou em suas costas naquela noite de fim do mundo. Um frouxo de riso sobe dentro dela, não consegue contê-lo, estremece, incontrolável som a romper-lhe a boca, apenas tem tempo de encobrir o rosto com as mãos, antes de saltar. Acorrem todos a consolar a viúva em pranto, filha pródiga afogando os soluços nos braços do pai, comovente instante (*TAPC*, p. 81).

A narrativa mostra o quanto o episódio da expulsão de Tieta obrigou-a a compreender a imensidão do mundo e os diversos tipos de comportamento humano. Esse percurso construiu uma Tieta que retorna à cidade natal a fim de provocar um reencontro consigo, desmascarando os/as representantes da moralidade. Diz Tieta: “Quero apenas mergulhar no que fui, saber como seria se eu tivesse ficado em Agreste em vez de ir para São Paulo. Quero tomar banho na Bacia de Catarina, no rio, enterrar os pés na areia das dunas de Mangue Seco. Só isso” (*TAPC*, p. 131).

Como nos outros romances, a presença de um homem na vida das protagonistas amadianas tem a função de organizar ou desorganizar o rumo de suas histórias. Neste caso, o

encontro de Tieta com Felipe Camargo do Amaral fará dela uma prostituta de luxo, o que não invalida a sua condição periférica.

O comendador, de “cliente” tornou-se “protetor” de Tieta no randevu (castelo, nas cidades pequenas) denominado *Nid d’Amour* (Ninho de Amor). Quando ela passa a integrar esse grupo, e ao “Monseigneur Le Prince Felipe”, foi “servida com champanha” (p. 166). Depois de algumas vezes juntos, ele a escolhera como um bem particular, reservando-a para ficar a sua disposição. Em troca, ele a elege como sua protegida.

Quando em São Paulo, Felipe mantinha-se assíduo ao corpo de agreste, ao dengue, às carícias quase sempre castas, ao cafuné, aos ingênuos acalantos. Quando em viagem, tomava as medidas necessárias para que nada lhe faltasse, tivesse dinheiro bastante para não esquecê-lo e para respeitá-lo.

— Não botava chifres nele. Mãezinha?

— Chifres? Quem podia botar chifres nele era a esposa, dona Olívia, mas não me consta que pusesse. Eu, era sua protegida. Nunca me proibiu nada, a não ser que eu fizesse a vida. **Dei a quem quis, por querer, assim como dava em Agreste, antes de ser mulher-dama, para satisfazer o fogo me queimando o rabo, nunca por dinheiro.** Fui discreta nos meus casos, sempre o respeitei e jamais falamos disso (*TAPC*, p. 167-168, grifo nosso).

Essa proteção do comandante resultou em gerenciamento do “Nid d’Amour” e, mais tarde, Tieta o convenceu a emprestar-lhe dinheiro e comprar a parte da francesa no negócio. Assim o fez. Substituiu o nome do local por “Refúgio dos Lordes” e passou a ser chamada de Madame Antoinette, em uma reprodução do pensamento construído no Brasil, referendado pelo narrador, de que o sucesso e a credibilidade dos negócios no país se devem ao gerenciamento dos estrangeiros:

[...] francesa nascida nas Antilhas do casamento de um General de La Republique com uma mestiça. Educada em Paris, desperdiçando charme, mestra no ofício de escolher mulheres, especiarias para o gosto caro dos fregueses, os mais ricos de São Paulo, Dieu Merci. Para duas ou três raparigas que, como Leonora, habitam permanentemente no Refúgio dos Lordes, é Mãezinha, exigente e generosa, temida e amada (*TAPC*, p. 169).

Tieta reformou todo o prédio, separou um quarto para ela e Felipe, onde viveram alguns momentos juntos. “No apartamento reservado, com o máximo conforto, aos pés do leito, os chinelos de Felipe, sob o travesseiro, o pijama” (p. 169). Os anos iam se passando e Felipe “envelhecera, enviuvara, o Papa agraciara-o com o título de comendador, viajava pouco, apenas superintendia as múltiplas empresas, cada vez mais presente à cama e ao riso cálido de Tieta” (p. 169).

A ida de Tieta para São Paulo expressa o movimento migratório dos/as nordestinos/as no século XX e as funções desempenhadas por eles/as na metrópole. Cabe à protagonista explorar a sua sensualidade com a consciência de seu lugar social, a prostituição, que, apesar das lutas feministas, ainda atua como uma forma de assegurar os valores da família monogâmica, atravancando a efetiva emancipação da mulher.

A emancipação humana representa o patamar de liberdade que tem como pressuposto a efetiva realização do gênero humano, através da reapropriação das forças coletivas por parte da comunidade com a instauração do trabalho livre, consciente e associado. É portanto, uma forma superior de emancipação, pelo fato de que não se funda em relações sociais que têm como base a exploração do homem pelo homem (ALBUQUERQUE, 2008, p. 104).

A exploração do corpo feminino mostra o pouco que se evoluiu até na metrópole e, principalmente, cabendo às mulheres oriundas de outros locais e desprovidas das mínimas condições de sobrevivência e formas de atuação no mercado de trabalho. A dificuldade de inserção da personagem no mercado de trabalho que assegurasse não se prostituir deve-se também ao fato de Tieta pertencer a um grupo social que, historicamente no Brasil, sempre integrou as camadas sociais mais baixas.

No romance, aparecem outras seguidoras de Tieta, como Eleonora, Maria Imaculada e Elisa, que apenas deseja se tornar prostituta, mas o marido a impede no final da trama. A pastora de cabras mais famosa encanta o sobrinho, que mais tarde se envolve com Maria



Imaculada, menina-prostituta que trabalha na casa da Luz Vermelha. Ele a compara à sua tia, voluptuosa e imoral:

[...] Ricardo viera de Mangue Seco na intenção de passar a noite inteira com Maria Imaculada. Uma noite completamente livre, sem necessidade de voltar correndo para junto de Tieta. Concebera um plano audaz: fazê-la saltar janela da alcova, possuí-la sem pressa na mesma cama larga, sobre o fofo colchão de barriguda onde se deleita com a tia quando estão em Agreste. Descobrimo na extrema juventude do corpo, na ousadia do comportamento da pequena rapariga, traquinas, meiga e atrevida, aquela outra Tieta, pastora adolescente a correr cabras e homens nos outeiros e barrancos; ainda hoje recordada no burgo apesar do respeito devido à paulista rica, viúva de comendador de Papa, com prestígio e dinheiro a rodo. Petulante e ávida pastora a desafiar os preconceitos, a viver sua vida sem peias, sem rédeas, sem medo. Um dia, surrada e expulsa (TAPC, p. 474).

Essa contínua representação da periferia na literatura brasileira pode ser entendida como um projeto autoral, tendo em vista que o autor baiano aponta para a crítica de velhos conceitos acerca do/a negro/a no Brasil, quando o/a destina ao papel de herói e heroína de seu povo no âmbito ficcional, tendo em vista que a representação literária feminina se mostra ínfima, apesar de constituir um número bastante expressivo da população no país. “O que não entra no *cânone* seria excluído para a periferia como regionalista, folclórico, grosseiramente sensual e retórico”, como assinala o ensaísta Pierre Rivas (2004, p. 41).

A narrativa amadiana, quando apresenta protagonistas mestiças, propõe, também, a discussão acerca da necessidade urgente de uma democratização racial em que as manifestações artísticas e a história da cultura brasileira dialoguem sem restrições, evitando as fronteiras que opõem o clássico ao pitoresco, o popular ao erudito. “O herói de Jorge Amado é um homem ou uma mulher que diz *não*, um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade [...] é inegável que toda a grandeza dos personagens amadianos escapa para uma ação na periferia social” (MACHADO, 2006, p. 74; grifo da autora).

Mais uma vez, a prostituição é escolhida como foco do romance amadiano e representa a ideia de que algumas mulheres terão como “destino” a exploração de seu corpo;

ao mesmo tempo, estabelecerá a “ordem social” ao contribuir com a manutenção dos papéis sociais instituídos às mulheres pelo patriarcalismo: esposa, moça-casadoira, prostituta. Esta última tendo como trabalho a venda de seu corpo sexualmente, com a função de saciar a volúpia do homem, o que se torna mais efetivo quanto menos poder socioeconômico a mulher detiver.

### **4.3 Espaços limitados para mulheres**

A saída do campo para a cidade, do espaço de limitação para a ilimitação, representa o defrontar-se com uma realidade sociocultural na qual somente ao homem é permitido ter uma vida sexual fora do espaço privado da família. Princípio que delimita as ações de homens e mulheres em uma sociedade democrática.

O movimento feminista propõe novos olhares sobre os espaços sociais, pois o “que está em jogo na batalha travada atualmente é fundamental: trata-se de nada menos do que a redefinição das relações entre homens e mulheres e de suas liberdades recíprocas” (BADINTER, 2005, p. 102).

Vê-se que os desejos sexuais femininos de Tieta na juventude não são considerados nesse contexto como algo natural, mas como uma confirmação do papel social que exercerá a futura mulher. A livre sexualidade em Sant'Ana do Agreste, por deitar-se com os homens que desejava, transformou-se, posteriormente, em profissão. Há posturas definidas pelas leis patriarcais para prostitutas, amantes e esposas:

[...] e a mulher bonita, a mais bonita do Agreste, à espera na cama, à disposição para as noites em que se punha nela, sempre na mesma clássica posição, quase respeitosa, como devem praticar tais atos esposos que se prezam (TAPC, 1997, p. 206).

Quando se trata das mulheres, de acordo com os ditames da razão patriarcal, o desejo está relacionado à promiscuidade, diferentemente do que acontece com os homens, que consideram a mulher como um objeto de consumo. A síntese disso é a relação entre tia e sobrinho, encarada por ela como algo normal.

[...] Que importam idade, parentesco, batina de seminarista? Uma mulher, um homem, eternos. Aqui, nas dunas, chiba em cio, um dia distante ela começou. Tieta toca seu princípio. Hoje, cabra de ubre farto, cansada do bode Inácio, defloradora de cabritos (TAPC, 1997, p. 177).

A permissividade do trânsito dos homens entre os espaços públicos e privados explica a reação de Ascânio, candidato a prefeito da cidade e frequentador de bordéis, que se apaixonara por Leonora, porém, quando soube de toda a verdade sobre o ofício de Tieta e Leonora em São Paulo, não admitiu estar apaixonado por uma mulher que se prostitui, humilhando-as na frente de todos os habitantes da cidade.

[...] Imagem de para sempre perdida, jamais a reverá assim completa. Agora, manchada, penetrada, rota, desonrada, nem por inocente vítima menos deflorada. Noite em que o amor foi medido, pesado, confrontado, sujeito a todas as provas de uma vez, noite da batalha inicial contra o preconceito. Preconceito, simples preconceito, dissera dona Carmosina e tinha razão. Muitas vezes, na faculdade, Ascânio participara de discussões sobre o cadente tema: virgindade e casamento. Teoricamente, tudo simples e fácil: mero preconceito feudal (TAPC, 1997, p. 251).

Leonora também é fruto das relações mantidas pela estrutura patriarcal. Como Gabriela e Tereza, ela teve seu corpo violentado. Aos quinze anos foi vítima da enorme violência de gênero, na qual estão relacionadas as questões econômicas e culturais.

Os seios cresceram, a beleza também, visível mesmo na farda pobre de escolar – Leonora dava um jeito no corpo, tentação. Aos quinze anos, a curra. Era fatal, disseram os vizinhos: assim bonita, desamparada e metida a moça. Quatro no automóvel, um bem mais velho, de barbas, os outros três muito jovens, a exibir revólveres. O mais brutal não

aparentava sequer a idade dela, picou-lhe perna e braço com um canivete. O barbado permaneceu ao volante, os três adolescentes desceram, empurraram-na para o fusca, os passantes viram, deram-se conta, ninguém tomou sua defesa. Quem é louco de se envolver com marginais armados, maconheiros? Levaram-na, serviram-se dela, espancaram-na, rasgaram-lhe o vestido, o único além da farda. Esteve na polícia, ouviu graçolas, um tira propôs encontro, os jornais noticiaram a ocorrência em duas linhas (TAPC 1997, p. 162-163).

A denúncia de que os homens agem em relação às mulheres como se elas fossem propriedade permite-nos compreender, a partir de alguns personagens como Amintas, Fidélio, Seixas e Osnar, que a masculinidade é objeto de contemplação da cidade. Osnar possui algumas economias e comanda o grupo de homens viris da cidade, sendo considerado um *bon vivant*. Ele também é responsável pela iniciação sexual dos mais jovens. Veja o que diz ao menino Peto, filho mais novo de Perpétua: “— Um dia desses, Sargento, eu lhe levo pra caça. Tá chegando a idade. Vá preparando a espoleta” (TAPC, p. 77).

O fato de Tieta ter se casado com um comendador concede a essa mulher uma posição social superior à que possuía, pois agora ela tem um sobrenome e muitos bens. Apesar da profissão de cafetina de luxo e amásia do comandante, o sobrenome que obteve do comendador e os lugares frequentados pelo ilustre casal viraram notícias nas colunas sociais, não sendo mencionado nada que comprometesse o *status* de família. Essas notícias chegavam ao conhecimento de Perpétua quando ela ia à capital baiana e orgulhava-a porque sua irmã se tornara rica e famosa, e uma importante cidadã de Sant’Ana do Agreste.

Ao mentir, Tieta mantém os padrões de realização pessoal para atender às exigências sociais do patriarcalismo. Como o fato de que a mulher deve ser pura quando jovem, ou uma esposa e mãe honrada, ou uma viúva respeitável. Nesse aspecto, a protagonista, semelhante a todas as outras heroínas amadianas, participará de ações surpreendentes para ajudar a resolver alguns problemas da cidade e melhorar a imagem social.

Também Super-Tieta, a dos recursos inesgotáveis que resolviam todos os problemas de Santana do Agreste, tem seu lado de heroína indômita, de insuspeitados recursos atléticos, seja quando enfrenta no meio da noite as ondas bravias de um mar infestado de tubarões (mais uma vez o tema volta), seja quando não hesita em arriscar a própria vida e se lançar dentro de uma casa em chamas para salvar uma velha de morrer num incêndio (MACHADO, 2006, p. 67).

Os conflitos de Tieta para solucionar os mais diversos problemas constitui uma *heroína periférica* e a relação que manteve com sua irmã Perpétua – que significa o que avança de maneira contínua, ininterrupta, encadeada (HOUAISS, 2001, p. 2.195) emperrou o desenvolvimento da mulher e apresentou as incongruências da protagonista. Perpétua possui uma frustração por não ter sido livre para escolher seus amores. Portanto, Perpétua e Tieta representam forças opostas, um jogo de forças entre o bem e o mal, bem presente nesse romance. Essas personagens femininas revelam dois papéis sociais, ao mesmo tempo que dissimulam uma relação de apaziguamento dos conflitos entre os diferentes.

Perpétua sempre invejou Tieta pela sua beleza e espontaneidade. Casa-se anos depois da partida da irmã com o Major, que segundo Carmosina, era “curto de inteligência mas bem dotado de físico, um tipão: moreno carregado na cor, passo militar” (TAPC, p. 110), dando preferência à “beata Perpétua, aquele estrepe, donzela encruada, cara de prisão de ventre” (p. 110). Sendo felizes até quando ele morreu, deixando para a beata uma boa herança, que ela preserva com muito zelo e desejo de acumulação de mais bens.

Ao recordarmos a galeria de personagens da literatura, a mesquinhez e a ambição de Perpétua podem ser comparadas às mesmas características internas da personagem Harpagon da peça *O Avaro*, de Jean-Baptiste Molière. Tendo em vista que Perpétua passou todo o tempo em que enviava correspondências à irmã, em São Paulo, dizendo-se desvalida, de poucos recursos. Quando Tieta retornou à Sant'Ana do Agreste, ficou surpresa com a localização e a casa onde mora a irmã:

Na esquina da praça com o beco das Três Marias, a comitiva se detém.  
 — Chegamos — anuncia Perpétua. — Vamos entrar.  
 — Tua casa? Esta? A que era do Doutor e de dona Eufrosina? —  
 surpreende-se Antonieta. Nas cartas, Perpétua referia-se à *nossa casinha*,  
 adquirida pelo Major antes do casamento, na praça Desembargador Oliva. —  
 Mas, aqui é a Praça da Matriz.

[...]

Perpétua atribui a surpresa da irmã exclusivamente à dimensão da casa, sentimentos opostos a possuem. Satisfação a deleitá-la, não é uma morta de fome, miserável e mendiga. Medo da reação de Tieta que pode considerar abuso o pedido de ajuda mensal para a criação dos filhos. Impõe-se uma explicação:

— Foi uma dádiva de Deus, caída do céu. O Major pagou uma bagatela pela casa e tudo que tinha dentro (*TAPC*, p. 83-4).

A atitude de sempre se lamuriar diante das pessoas, mesmo possuindo bens, caracteriza a personagem amadiana Perpétua, do mesmo modo que a personagem de Molière, Harpagon. Com o acúmulo incessante de bens, sempre acham que possuem muito pouco e que precisam obter muito mais.

HARPAGON – Eu não me queixaria, como tenho razões para me queixar, de que os tempos andam péssimos.

CLEANTO – Desculpe, meu pai, mas o senhor não tem necessidade de se queixar e todos sabem que possui fortuna bem razoável...

HARPAGON – Como?!... Fortuna razoável, eu?... Mas quem diz isso mente! Não há nada de mais falso... São os velhacos que andam espalhando tais boatos... (*MOLIÈRE*, 1996, p. 25-6).

A linguagem que as irmãs Tieta e Perpétua entendem, depois de tantas incongruências, é vender e comprar pessoas. De tal modo que o caso entre a tia e o sobrinho terá permissão de Perpétua, quando esta toma conhecimento de uma caderneta de poupança feita para Ricardo e Peto, seus dois filhos.

Enquanto a ganância convive fraternalmente com a luxúria, através da relação entre Perpétua e Tieta, a vaidade tem em Elisa, a filha de Seu Esteves e Tonha, uma adepta. O encantamento provocado pelas revistas de fofocas e pelos programas de rádio sobre o mundo dos/as famosos/as e o desejo de se tornar um/a deles/as, uma celebridade – imperativo da

sociedade contemporânea –, possibilita uma aproximação entre Elisa e Macabéa, personagem nordestina do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector, também publicado em 1977.

Enquanto as irmãs mais velhas se preocupam com o presente, adquirindo mais e mais dinheiro e prestígio por meio das pessoas que lhe são próximas, Elisa busca um mundo de sonhos para fugir da realidade de miséria e insatisfação do casamento com Astério, desejando até ir embora com Tieta quando descobre que ela possui uma casa de prostituição.

No capítulo “Onde o autor redige concisa notícia sobre o próspero e longínquo passado do município de Sant’Ana do Agreste e sua decadência atual”, o narrador satiriza, a partir do próprio título, a relação nada concisa entre progresso e decadência econômica no Brasil, apresentando um painel de questões que ilustra o atraso da cidade, adverso às transformações provocadas pela construção da estrada de ferro longe dali. A cidade contribuiu com o fortalecimento de outras rotas para a estrada de ferro; encerrada a construção, Agreste não está incluída no projeto de desenvolvimento da Bahia e, isolada, mantém-se apenas com os recursos naturais que margeiam a cidade: o mar e o rio São Francisco.

Nos últimos decênios, o progresso só fizera desfechar golpes contra Agreste. O primeiro, o mais terrível: a construção da estrada de ferro, trilhos a ligar a capital baiana a Sergipe, chegando às ribanceiras do rio São Francisco em Propriá; deixando nossa cidadezinha à margem, órfã de trem-de-ferro e de estação onde moças namorem (sic). Tentou manter-se Agreste no convívio dos navios e escunas mas o transporte de mercadorias fez-se mais fácil e muito mais barato nos vagões da ferrovia. Dispersaram-se as tropas de burros, as alvarengas apodreceram junto aos mangues, de raros navios e escunas desembarca apenas contrabando e mesmo assim sem outro lucro para Agreste além da paga recebida pelos pescadores de Mangue Seco, pois não é do município que os gêneros tomam destino. As lanchas nem escalam em Agreste, indo direto para o porto do Crasto, em Sergipe (*TAPC*, p. 72).

Ao final da narrativa, a situação exposta da cidade revela o quanto a política de progresso no Brasil estabelece riqueza e pobreza em momentos distintos. O que antes soava como grande prosperidade para todos que viviam em Sant’Ana do Agreste, depois passou a representar o maior atraso socioeconômico e cultural.

A situação privilegiada do município, às margens do rio, estendendo-se até o mar, fizera de Sant'Ana do Agreste o centro de abastecimento de toda uma enorme região. Navios e escunas vinham até a altura da barra de Mangue Seco, paravam ao largo, as alvarengas recolhiam a carga. De Agreste, no lombo dos burros, as mercadorias partiam no rumo do sertão (TAPC, p. 71).

Diante de tamanha decadência econômica a cidade tem esperanças de que a estrada e a luz elétrica cheguem à Sant'Ana do Agreste a fim de possibilitar o desenvolvimento e o progresso, pois conta apenas com alguns pequenos comerciantes, com a caridade de alguns coronéis para a realização das festas religiosas e com os presentes de Tieta.

As esperanças do retorno à prosperidade concentraram-se durante longo tempo na rodagem, anunciada com ruidoso espalhafato, a vir do Sul cruzando o país inteiro pela costa. Enquanto isso, Agreste diminuía a olhos vistos, os caixeiros-viajantes desertaram das ruas: restando poucas lojas e armazéns, os pedidos não pagavam as custas da viagem. Fecharam-se as pensões, já ninguém vinha de longe para as festas de junho, apesar da água continuar a fazer milagres, do clima manter-se digno de sanatório, da insólita beleza ribeirinha e da audácia da praia de Mangue Seco, incomparável (TAPC, p. 72).

As expectativas de mudança para o povo definham, paulatinamente, estimulando o deslocamento de mulheres e homens para outras cidades que ofereçam condições de trabalho, mesmo não sendo as melhores, mas que possibilitem a sobrevivência daquelas/es que têm poucas escolhas. Desse modo, acabam por se tornar as/os denominadas/os retirantes nordestinas/os em busca de trabalho em locais mais desenvolvidos.

O povo já perdeu as derradeiras esperanças, os moços partem na marinete de Jairo, moços e moças, porque nos últimos anos também as mulheres começaram a buscar vida melhor em terras mais ricas. Vão ser copeira ou cozinheira [como Gabriela], costureira ou bordadeira, grande número acaba na zona, em Salvador, em Aracaju, em Feira de Santana. Muito apreciadas por sinal (TAPC, p. 73).

Como solução para a falta de oportunidades de trabalho na cidade, Ascânio Trindade, o secretário do prefeito Enoch e afilhado do coronel Artur da Tapitanga, esforça-se para trazer



o progresso: luz elétrica e a implantação de uma fábrica de dióxido de titânio, visando a futura eleição para prefeito de Sant'Ana do Agreste. O primeiro projeto será possível a partir da intervenção positiva de Tieta; o segundo encontrará resistência por parte do comandante Dário de Queluz, morador de Mangue Seco, de Carmosina e da própria protagonista.

Unindo-se aos representantes da Brastânio, fábrica multinacional de dióxido de titânio, Ascânio escolhe outros parceiros muito mais poderosos naquele contexto socioeconômico em que os interesses estrangeiros e seus empreendimentos constituem uma nova força política, isto é, simbolizam um novo poder na região baiana.

Um arrepio percorre a espinha do doutor Frankli. Lera num jornal da capital referência ao interesse da Brastânio pela eleição para a Prefeitura de Agreste. Pressionava o tribunal para marcar a data. Antigamente ninguém se preocupava com as eleições no perdido município, feudo imemorial do coronel Artur da Tapitanga. Outra força política se levanta agora [...] (*TAPC*, p. 493).

Em princípio, Tieta pensou em não se envolver na campanha contra a desapropriação do terreno em Mangue Seco para a instalação da Brastânio e regressar feliz para São Paulo, mas depois se lembrou dos apelos do Frei Timóteo de que ela deveria intervir no caso, devido a sua influência política. Decisão que a lançará para o último conflito da narrativa: ser desmascarada. Ao se tornar inimiga de Ascânio, a heroína deixa revelar a sua verdadeira identidade, encerrando o ciclo com a fusão de Antonieta e Tieta de Sant'Ana do Agreste.

O retorno da heroína à cidade natal demonstrou o desejo de reconstrução da identidade perdida pelo caminho de opressão ao ser expulsa daquela pequena cidade composta de preconceito e determinações morais arcaicas. A segunda expulsão a conduz, mais uma vez, para a prostituição, agora, explorando ainda mais outras mulheres sob o papel de cafetina de luxo.

Desse modo, concluímos que a trajetória de Tieta trouxe uma marca social que não se desfez. Ser prostituta nas ruas ou nos grandes salões não faz de Tieta uma mulher respeitável, ao contrário, provoca uma subordinação a um poder socioeconômico que explora as necessidades individuais em troca da degradação humana, isto é, constitui uma *heroína periférica*.

## Conclusão

A partir de nosso estudo sobre os três romances de Jorge Amado com mulheres como protagonistas, as quais denominamos de *heroínas periféricas*, revela-se um tratamento mimético das condições objetivas das mulheres no âmbito rural, em um sistema de classes sociais distintas. Pudemos notar que, através da arte, a reflexão sobre as atividades humanas, seus limites e avanços, por mais impensados ou cruéis que sejam, conduz-nos ao vislumbre de novos horizontes e possibilidades de reflexão acerca da emancipação humana.

O que acontece com a configuração da heroína dos romances em análise não condiz com o preceito de representação de um grupo como saída, pelo contrário, são reproduzidos os ideais de subordinação dos pobres à classe dominante, da mulher à lei do patriarcalismo.

O enfoque das personagens nordestinas, pobres e mestiças como protagonistas dos romances do século XX (1958; 1972; 1977), consideradas figurantes pelas instituições brasileiras, promove, literariamente, espaços para a reflexão de como o homem percebe a mulher, mesmo depois da eclosão dos ideais feministas, quando as mulheres começam a compor diferentes espaços e posturas no Brasil e no mundo.

Mesmo optando pelas mulheres como protagonistas de seus romances, o pensamento patriarcal ainda permeia as relações construídas na trama narrativa. O narrador de Jorge Amado apresenta a reprodução de velhos conceitos sobre a posição social da mulher de origens nordestinas em processo de modernização. Foram discutidos diversos modelos utópicos na tessitura narrativa para inclusão das personagens femininas em destaque nos romances analisados.

A mudança proposta para Gabriela, Tereza e Tieta é a mesma. Elas são submetidas às relações do campo e vão para a cidade, assumindo o papel de empregada doméstica, amásia

ou prostituta. Os romances propõem, como saída pessoal, a realização por meio do casamento com a aposta de que, no futuro, tudo será melhor.

Em *Gabriela cravo e canela* vimos que a protagonista não se constrói sozinha, mas se configura a partir de um complexo de mudanças por meio do conjunto de personagens, como: Ofenísia morre acreditando na paixão que sentia pelo imperador; Sinhazinha, inconformada com seu casamento, procura um amante e mantém um relacionamento extraconjugal – atitude julgada como masculina, o que reflete o desafio de uma mulher para ter os mesmos direitos dos homens. Ao se relacionar com um homem mais novo, é pega em flagrante pelo marido, que se sente humilhado e mata os dois (a esposa e o amante), confirmando a lei moral; Malvina transpõe as regras que estabelecem papéis e funções a cumprir como “moça casadoira” e foge para outro espaço, contudo, desfazendo-se do *status* de filha de um rico coronel da Bahia para trabalhar em um escritório em São Paulo, o que demonstra uma adequação da força de trabalho feminina oriunda do interior nordestino ao mercado no sul do país, constituindo para Malvina uma participação, mesmo que tímida, no espaço público; Glória mantém-se entre o “amor” do professor Josué e a “riqueza” do coronel Coriolano Ribeiro, que depois de deixá-la ir embora com o professor, paga o aluguel da casa para os dois e ainda é visto com eles pela cidade. Essas e outras mudanças retratam novas posturas sociopolíticas e culturais no espaço de Ilhéus.

A configuração de uma história romanceada faz de Tereza Batista uma heroína periférica. Desde criança, os obstáculos a ela apresentados são imensos, e sua força para superá-los é intensa. Ao longo da narrativa, a protagonista se construirá como uma mulher forte e guerreira, que contará com o auxílio do sobrenatural e da justiça de alguns amigos. De um ato sexual violento ela percorre sua trajetória ficcional em busca do casamento por amor.

As relações de exploração que se desenvolvem nos romances escolhidos apontam para a impossibilidade de transformação social a partir do lugar feminino. Compostos de

elementos característicos das narrativas de folhetim, nos romances de Jorge Amado são apresentadas personagens baseadas, segundo Lukács, em tipos (coronéis, esposas, amásias, prostitutas) que compõem as sociedades de classe e destacam a relação de gênero, discussão em voga nos séculos XX e XXI.

No auge do movimento feminista, década de 1970, discutindo sobre novas formas sociais para a mulher, apresenta-se, no último romance amadiano de nossa análise, *Tieta do agreste pastora de cabras* (1977), o tratamento dado às mulheres na estrutura agrária vigente. Na verdade, a estrutura patriarcal domina as relações e o papel da mulher, e a única saída apresentada pelo autor à *heroína periférica* é a prostituição. Há uma estrutura que propõe valores autênticos, mas as protagonistas possuem valores inautênticos. Nessa estrutura, as outras Gabrielas serão empregadas domésticas, prostitutas ou amásias. Ao saírem da janela irão para a porta; para serem heroínas do povo contarão com figuras míticas; ou buscarão realização pessoal no casamento por amor.

As personagens Gabriela, Tereza e Tieta são o ponto de ligação entre a configuração da mulher, proposta por este trabalho, e a totalidade concreta, proposta pelos romances. Através da leitura da realidade brasileira que o autor faz para produzir sua literatura, o ângulo da mulher é escolhido porque é por ele que a sociedade tradicional rural brasileira aparece da pior forma, na sua expressão mais brutal.

As *heroínas periféricas* constituem, em verdade, uma síntese textual do mundo periférico referencial, a atuação do mundo periférico. Elas estão à margem do modelo de emancipação. Gabriela assemelha-se a dona Flor: esposa, cozinheira, adúltera, além de possuir a mesma sexualidade de Tieta; Tereza Batista é toda periférica, a síntese do lugar mais periférico. Paradoxalmente, ela assume o papel de líder, com o auxílio dos orixás africanos; Tieta não conta com figuras míticas e, sim, com o dinheiro. Ela escolhe expressar sua sexualidade e por causa disso, lhe é concedido o único lugar que a sociedade destina a essas

mulheres, o de prostituta. Para ela, o sonho não é vida. Ela é a síntese móvel, porque tem traços exacerbados de um todo empírico, no sentido estilístico, da personagem que não tem referência, que aceita os modelos. Assim, ousamos afirmar que *Dona Flor e seus dois maridos*, romance de 1968, é a configuração de uma Gabriela na cidade, casando-se, trabalhando como cozinheira, mas com a única saída real de um casamento patriarcal, enquanto a expressividade de sua sexualidade é uma quimera.

Por fim, esperamos ter contribuído para a fortuna crítica das obras de um autor por vezes menosprezado, por outras, ignorado pela crítica. Nosso intuito é promover uma discussão em instituições acadêmicas e literárias do Brasil e da América Latina, e de países de outros continentes, que começaram a repensar o valor da obra artística de Jorge Amado como contribuição para o entendimento sociocultural e econômico do Brasil, na reflexão de questões prementes da humanidade.

## Referências

- **Obras de Jorge Amado**

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos**: guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador. São Paulo: Martins, 1968.

\_\_\_\_\_. **Dona Flor e seus dois maridos**: história moral e de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso**. São Paulo: Martins, 1968.

\_\_\_\_\_. **Tereza Batista cansada de guerra**. 24; 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987; 1999.

\_\_\_\_\_. **Tocaia Grande**: a face obscura. Rio de Janeiro: Record, [s. d], edição Superselleres Record.

\_\_\_\_\_. **Tieta do Agreste**. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, 592 p.

\_\_\_\_\_. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 88. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003, 363 p.

- **Teoria e Crítica**

ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo**: o ponto de vista marxista. São Paulo: Nobel, 1986.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Moderna, 1993.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Jorge Amado**: política e literatura – um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ALVES, Ívia (org.). “As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado”. In: **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Salvador: FCJA, 2004, p. 9-34.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ATAIDE, Vicente. “Amor & Ideologia em Jorge Amado”. In: **Literatura e Sociedade**, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - CHLA/UFAL, Maceió, nº 24, jul-dez/99.

AUBUQUERQUE, Rossana Maria Marinho. **Para além da tensão entre moral e economia: reflexões sobre a regulamentação da prostituição no Brasil**. Maceió, 2008. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Alagoas.

AUTORES, Vários. **Jorge Amado: reedições**. Disponível em: <[http://www.livrariasaraiva.com.br/promo/jorgeamado.htm?ID=BD4789227D803100C21000162&PAC\\_ID=21531#](http://www.livrariasaraiva.com.br/promo/jorgeamado.htm?ID=BD4789227D803100C21000162&PAC_ID=21531#)>. Acesso em: 16 mar. 2008; 12h44min.

\_\_\_\_\_. **Jorge Amado mostrou a Bahia**. Festa Literária Internacional de Parati – FLIP 2006. Disponível em: <<http://www.flip.org.br>>. Acesso em: 10 ago. 2006; 9h42min.

\_\_\_\_\_. **Cadernos da Literatura Brasileira: Jorge Amado**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.º 3, mar. 1997.

BOSI, Alfredo. “Jorge Amado”. In: **História Concisa da Literatura Brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 405-7.

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo, Editora Hucitec, Annablume, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 12. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, v. I.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERND, Zilá. “O universo crioulo de Jorge Amado”. In: **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Rita Olivieri-Godet e Jaqueline Penjon (Orgs.). Salvador: FCJA, 2004, p. 131-43.

BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. 23. ed. Ijuí, RS: Editora Unijuí; Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.



BUARQUE, Chico. **Ela e sua janela** (1966). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 23 ago. 2008.

BUARQUE, Chico; Ruy Guerra. **Não existe pecado ao sul do Equador** (1972-1973). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 23 ago. 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: **Brigada ligeira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 41-55.

\_\_\_\_\_. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 343-62.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. “Os três Alencares”. In: **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1975, p. 221-35.

\_\_\_\_\_. “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”. In: **Revista de História**, da Universidade de São Paulo, nº 100, v. L, ano XXV, 1974.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia** (um vocabulário afro-brasileiro). 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CURRAN, Mark J. **Jorge Amado e a Literatura de Cordel**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A representação da mulher no romance brasileiro contemporâneo”. In: **Nem fruta nem flor**. Regina Helena M. A. Corrêa (Org.). Londrina, PR: Edições Humanidades, 2006, p. 195-221.

DUARTE, Constância Lima. “As relações sociais de gênero *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado”. In: **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Rita Olivieri-Godet, Jacqueline Penjon (Orgs.). Salvador: FCJ, 2004, p. 165-174.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Classe, gênero, etnia: povo e público em Jorge Amado”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo n. 3:88-97, Instituto Moreira Salles, mar. 1997.

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

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Brasiliense, 1965.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EdUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Tereza Batista, texto e imagem: um livro de exemplos**. Salvador: FCJA, 2006.

FERREIRA, Lígia dos S. **Análise da particularidade estética em Tereza Batista cansada de guerra, de Jorge Amado: uma personagem feminina**. Maceió, 2004. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Alagoas.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FRAGA, Miriam. “Mesa-redonda sobre Jorge Amado”. In: **Jorge Amado mostrou a Bahia**. Disponível em: <<http://www.flip.org.br>>. Acesso em: 10 ago. 2006; 9h42min.

GALEANO, Eduardo. **A descoberta da América** (que ainda não houve). Porto Alegre: Editora da UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Amado: respeitoso, respeitável”. In: **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 13-22.

GOLDMAN, Lucien. **Sociologia da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. **Quinhentos anos de periferia**: uma contribuição ao estudo da política internacional. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

GUTIÉRREZ, Rachel. **O feminismo é um humanismo**: o sentido libertário da luta da mulher. Rio de Janeiro: Edições Antares; São Paulo: Nobel, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Ana Cecília Accioli. “Estudos de gênero: do ser ao (des)fazer”. In: **De mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Ildney Cavalcanti, Ana Cecília Lima, Liane Schneider (Orgs.). Maceió: Edufal, 2006, p. 94-104.

LINS, Regina Navarro. **A cama na varanda**: arejando nossas idéias a respeito de amor e sexo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**LOBOLO**. In: Terra Vista. Disponível em:  
<<http://www.terravista.pt/Bilene/1494/lobolo.html>>. Acesso em: 16 jan. 2004; 01h50min.

LUCAS. Português. In.: **Bíblia de Jerusalém**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1996. p. 1959-60.

LUKÁCS, György. **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. “Sociologia da literatura”. In: **Georg Lukács**: sociologia. Tradução de José Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981, p. 173-203.

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

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas:** os desejos de sinha Vitória. Curitiba: HD Livros, 2001.

\_\_\_\_\_. “Uma análise da representação de gênero na literatura brasileira contemporânea”. In: *Revista EXU*, Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997, p.28-33.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O manifesto comunista.** 11. ed. Tradução de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. **Das classificações temáticas da Literatura de Cordel:** uma querela inútil. Disponível em: <<http://www.bahai.org.br/cordel/classes.html>>. Acesso em: 27 abr 06; 19h57min57s.

MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste. **O avarento:** comédia em 5 atos. 2. ed. Trad. Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MORAES, Márcia. **Ser humana:** quando a mulher está em discussão. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PAES, José Paulo. **De “Cacau” a “Gabriela”:** um percurso pastoral. Salvador-BA: FCJA, 1991.

PASSOS, Elizete. “A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina”. In: **Gênero e representação:** teoria, história e crítica. Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte; Kátia da Costa Bezerra (orgs.). Belo Horizonte, Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002, p. 60-6.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. **Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado.** Salvador: FCJA, 1999.

PEDREIRA, Lícia. “*Gabriela clove and cinnamon: a reiteration do exótico*”. In: **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Ívia Alves (org.). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004, p. 79-100.

PELLEGRINI, Tânia. "O povo como adereço: o carnaval de Jorge Amado". In: **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999, p. 121-42.

PISCITELLI, Adriana. “Ambivalência sobre os conceitos de sexo e gênero na produção de algumas teóricas feministas”. In: **Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Neuma Aguiar (Org.). Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997. p. 49-66.

PRADO, Antonio Arnoni. **1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Danda. **Ser esposa: a mais antiga profissão**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. “O Romantismo”; “O Realismo”. In: **Estilos de época na literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 220; 221; 240; 241; 242.

RIVAS, Pierre. “Fortuna e infortúnios de Jorge Amado (recepção comparada da obra amadiana)”. In: **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Rita Olivieri-Godet e Jaqueline Penjon (orgs.). Salvador: FCJA, 2004, p. 33-43.

SAFFIOTTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. “O advento do capitalismo e a posição social da mulher”. In: **A mulher na sociedade de classes: mito ou realidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SANTOS, Maria José. “Pelos caminhos críticos de *Dona Flor e seus dois maridos*”. In: **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Ívia Alves (Org.). Salvador: FCJA, 2004, p. 9-34.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108-135.

SILVA, Deonísio da. **SALVE JORGE (1912-2001)**. “Um Jorge amado por todos”. Observatório da Imprensa: Armazém Literário, 15 ago 2001. Disponível em: <<http://www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al150820011p.htm>>. Acesso em: 27 ago 2003; 18h14min.

SOUZA, Paulo de. **Seara Vermelha**: discurso ideológico/partidário e suas implicações no estético. 204f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

STEPHANOU, Maria. **Ser e viver como mulher moderna**: a educação feminina segundo manuais de etiqueta dos anos 40 a 60 do século XX (362-366). Disponível em: <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/30MariaStephanou.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2009.

**SUPERMAN**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Superman#Kryptonita>>. Acesso em: 17 mai 2007; 11h14min.

TÁCITO, Hilário. **Madame Pommery**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

VILAÇA, Marcus Vinícios; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Coronel, coronéis**: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

WALDMAN, Berta. “Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX”. In: **Entre passos e rastros** – presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- **Filmes**

JORGE Amado. Direção de João Moreira Sales. São Paulo: Ravina e VídeoFilmes Produções, 1995. 1 DVD-ROM (45 min.): Ntsc, son., color. Legendado. Port.

QUEM quer ser um milionário. Direção de Danny Boyle. São Paulo: Europa Filmes, 2008. 1 DVD-ROM (2h): Ntsc, son., color. Legendado. Indiano.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 .....</b>	<b>19</b>
De Herói Problemático a Heroína Periférica: uma categoria de análise .....	19
1.1 Herói problemático + mulher + periferia = <i>Heroína Periférica</i> .....	19
1.2 Sociedades periféricas, questões universais .....	33
1.3 Jorge Amado: do sim às mulheres à rejeição da crítica.....	46
<b>Capítulo 2 .....</b>	<b>59</b>
Dicotomia da modernidade: novas formas, antigos conteúdos .....	59
2.1 Máscaras populares em forma erudita .....	59
2.2 A modernização das máquinas e o anacronismo dos comportamentos.....	71
2.3 O idílio de Gabriela e Nacib .....	84
<b>Capítulo 3 .....</b>	<b>99</b>
Olhares poéticos sobre questões materialistas: ações mágicas em defesa da heroína.....	99
3.1 As “pelejas” da configuração romanesca .....	99
3.2 Olhar de poeta para questões materialistas.....	109
3.3 A morte como mazela social e como ruptura do olhar poético .....	126
<b>Capítulo 4 .....</b>	<b>131</b>
Modernidade Conservadora: o <i>locus</i> da heroína periférica.....	131
4.1 A modernização entre as relações do campo e da cidade.....	131
4.2 O retorno da heroína .....	141
4.3 Espaços limitados para mulheres.....	146
<b>Conclusão .....</b>	<b>155</b>
<b>Referências .....</b>	<b>159</b>
• •Obras de Jorge Amado .....	159
• •Teoria e Crítica.....	159
• •Filmes .....	166