



UnB

Danglei de Castro Pereira  
Rosana Cristina Zanelatto Santos  
(orgs.)

# **A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE**

**Brasília 2021**



*TeL*  
Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas

© Danglei de Castro Pereira e  
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:

*criação: Bruna Costa Nogueira*

*arte-final: Conceição*

Projeto gráfico e diagramação:

*Conceição | Ivete T. S. Conceição*

**Conselho Editorial:** *Altamir Botoso – UEMS*

*Ana Crélia Penha Dias – UFRJ*

*Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB*

*Cilaine Alves Cunha – USP*

*Geraldo Vicente Martins - UFMS*

*Rita Olivieri-Godet - Université de Rennes 2*

*Rogério da Silva Lima - UnB*

*Susanna Busato – UNESP*

*Wellington Furtado Ramos – UFMS*

**Editora**

*Universidade de Brasília*

*Departamento de Teoria Literária e Literaturas*

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.  
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)

ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura - Estudo e ensino. 2. Literatura - História e crítica.  
3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

## SUMÁRIO

Apresentação.....5

**Meu tio lauaretê em aberto**

*Rosana Cristina Zanelatto Santos*..... 11

**Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia**

*Delma Pacheco Sicsú*

*Danglei de Castro Pereira*.....29

**O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema**

*João Luis Pereira Ourique* .....65

**As mulheres da década de 30: marginalização e violência**

*Camila Fernandes Costa*

*Marta Aparecida Garcia Gonçalves*.....95

**Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior**

*André Rezende Benatti*..... 131

**Os limites do permitido: transdeliramentos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues**

*Ângela Cristina Dias do Rego Catonio* .....157

## APRESENTAÇÃO

<b>O processo de mimesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos</b> <i>Claudia Letícia Gonçalves Moraes</i> .....	187
<b>A linha de sombra da crítica latino-americana</b> <i>Lucilo Antônio Rodrigues</i> .....	213
<b>A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade</b> <i>Adriana Lins Precioso</i> <i>Henrique Roriz Aarestrup Alves</i> .....	229

O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).<sup>1</sup>

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a participação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

<sup>1</sup> BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

# AS MULHERES DA DÉCADA DE 30: MARGINALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA

**Camila Fernandes Costa**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN/CAPES

*fernandes.camila23@yahoo.com.br*

**Marta Aparecida Garcia Gonçalves**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN

*martaggon92@gmail.com*

A história das mulheres perpassa várias esferas: familiar, trabalhista, midiática, literária, entre outras. História e espaços marcados por silenciamento, coerção, violências dos mais diversos tipos. Na esfera da literatura, ao longo de muitos anos, as mulheres foram excluídas e subjugadas e tiveram suas vidas e seus corpos sendo constantemente representados a partir de um pensamento que possui uma base binária (santa versus puta, anjo versus perversa). Diante do exposto, é imprescindível resgatar as vozes silenciadas e analisar criticamente como as mulheres foram representadas nas décadas passadas, buscando pensar politicamente o campo literário, desestabilizando as representações criadas e instaladas sobre a imagem e o papel da mulher na literatura.

Para tanto, busca-se analisar as obras de Jorge Amado situadas na primeira década da primeira geração de suas produções (conhecida como fase partidária) a fim de observar como se dá a representação feminina

nas primeiras obras desse autor, que é considerado um importante nome quando se fala em protagonismo feminino e naturalização do uso dos corpos.

É fato que é difícil delimitar características fixas a obras que se inserem em um longo espaço de tempo, como observa-se no processo de produção de Jorge Amado, pois trata-se de, praticamente, seis décadas de produção (de 1931 a 1997). Jorge Amado, apesar de produzir tantas obras e tão diversas, possui alguns traços que classificam suas produções em duas fases: a primeira, voltada para questões políticas, corresponde às obras **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Capitães da Areia** (1937), **Terras do Sem Fim** (1943), **São Jorge de Ilhéus** (1944), **Seara Vermelha** (1946) e **Subterrâneos da Liberdade** (1954); a segunda, voltada para a idealização de um herói, com a presença constante de humor e erotismo e um trabalho mais acentuado com questões de raça e gênero – essa fase começa a partir de **Gabriela, cravo e canela** (1958).

É legítimo ressaltar que essa classificação não fica presa, pura e simplesmente, ao tempo das produções, visto que **Mar Morto** (1936) não se categoriza como um romance partidário, como mencionado por Eduardo Assis Duarte (1996). Além do mais, ele representa um protagonismo feminino, semelhante às características presentes na segunda fase, como será exposto na análise posteriormente.

A primeira fase, aproxima as obras de Jorge Amado das características da literatura de 30. Nessa época, a literatura esboçava movimentos políticos e populares, como a ênfase nas lutas sociais, por meio dessas produções, o trabalhador torna-se objeto de destaque, dando um protagonismo às

classes populares. Além disso, a fase de 30 ilustra uma tradição regionalista, marcada pela representação das grandes secas, dos retirantes, da fome, isto é, o drama vivido pelo Nordeste.

Já a segunda fase, ilustra um demonstrativo histórico da relação de gênero na sociedade brasileira, na qual a mulher é submetida aos valores patriarcais. As personagens são reprimidas, julgadas, assediadas, agredidas, estupradas e mortas em várias dessas narrativas. Dessa forma, Jorge Amado deixa de representar as lutas de classe – característico de sua primeira fase – e passa a retratar a realidade das mulheres, fica evidente um maior protagonismo e liberdade feminina a partir da produção de 1958. Além de questões de gênero, é inegável também o foco de suas narrativas, dessa segunda geração, em retratar questões étnicas e culturais.

Observando as duas fases, é evidente que ambas representam diversas violências contra os marginalizados, e a segunda geração possui a mulher como centro das questões. Trata-se da representação de várias figuras femininas fortes, donas dos seus corpos, diferente da representação da primeira geração, que não tinha esse objetivo como sendo característica principal.

Pensando nisso, é importante analisar como a representação feminina se deu ao longo da história. Dessa forma, analisamos algumas narrativas da primeira geração amadiana, observando como esses narradores manipulam os acontecimentos e representam as personagens, o que ele filtra do discurso desses seres, em especial dos marginalizados que são elementos centrais e primordiais dessas narrativas e o que reproduz, quais os valores que

esse narrador partilha na narrativa. Assim, investigamos essa voz real presente no mundo ficcional de cada obra.

É notório que as produções desse escritor baiano possuem uma perspectiva crítica sobre as elites brasileiras, sendo de grande importância para a formação de uma identidade nacional, todavia há críticos que reforçam a presença de elementos caricaturais em sua vasta obra, conforme Eduardo de Assis Duarte em *Outras Aquarelas do Brasil*, presente no livro *Amado Jorge: um retrato de muitas faces*, de 2018, em que aponta que Jorge Amado apresenta uma visão folclórica da sua terra e de seu povo, especialmente da mulher brasileira.

E, pelo fato de Jorge Amado ser um dos escritores mais lidos fora do Brasil, suas obras foram traduzidas em diversos idiomas (ficando atrás somente de Paulo Coelho), ele propaga traços da nossa nação para o exterior. Além disso, apesar de representar a nossa nação, as obras de Jorge Amado exerceram bastante influência na independência cultural e narrativa dos países africanos, como ressalta Mia Couto: “Recordo-me de que, na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa: Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil” (COUTO, 2011, p. 62). Por isso, é necessário fazer uma análise de como as mulheres foram construídas ao longo dos anos, dando ênfase a representação delas diante de diversas situações de violência sejam simbólicas, verbais, físicas e/ou sexuais.

## A década de 30: militância e discrepância

### O PAÍS DO CARNAVAL (1931)

A obra apresenta a história de Paulo Rigger, que é filho de um cacauicultor recém-falecido. Paulo faz parte da elite brasileira e se vê dividido entre ser anticonvencional, devido a sua experiência de estudos na Europa, e os valores ancestrais do Brasil que perpassam a sua origem.

Paulo Rigger, no início da narrativa, sente uma inquietação por não se ver mais parecido com os seus (de sua nação). Todavia, uma noite, quando saiu pela cidade, em um sábado de carnaval, cruza com um bloco carnavalesco, logo, começa a dançar, em seguida, beija uma mulher que estava no bloco e apalpa-a. No bloco, conforme a obra, todos se apalpavam. E essas ações fizeram-no se integrar a sua nação, se entregar aos seus instintos carnavais fizera com que ele se sentisse, novamente, semelhante aos seus. Dessa maneira, a festividade que nomeia a obra não aparece de forma positiva, mas sim como traço característico do Brasil, sendo sinônimo de incivilidade. Logo, havendo uma contestação dessa valorização exacerbada de símbolos nacionais, característico do movimento modernista.

Ainda no bloco carnavalesco, Paulo ilustra sua repulsa às práticas de violência contra as mulheres, algo bem comum no Brasil, seja de 30, seja atualmente. Conforme afirma Rachel Soihet (2015), no livro **Histórias das Mulheres do Brasil**, boa parte da violência física sofrida pelas mulheres do início do século XX se dava pela impossibilidade dos homens, sobretudo dos mais pobres, de exercer o poder ilimitado sobre as mulheres, a violência acontecia quando a



ameaça a sua autoridade na família era questionada.

A violência física é representada na narrativa inclusive em uma canção com a qual o protagonista se depara no bloco de carnaval, ao ouvi-la, ele declara o seu total repúdio a esse tipo de violência.

A marcha rugia:

Essa mulher a muito tempo me provoca...

*Dá nela...*

*Dá nela...*

- Isso deve ser música brasileira – pensou Rigger. A grande música do Brasil.

E ficou a escutar o enlevado pela barbaria do ritmo. A alma do povo devia estar ali... E como era diferente da sua... Ele não batera nunca numa mulher. A música bradava:

*Dá nela...*

*Dá nela...* (AMADO, 1982, p. 21)

A narrativa ilustra uma sobreposição da cultura europeia em detrimento da nacional, e essa passagem retirada da obra exemplifica a barbárie em que estavam inseridos os brasileiros, diferentemente dos europeus. Todavia, posteriormente, Paulo Rigger, em meio aos conflitos de não se sentir mais brasileiro após seu retorno da França, volta a se considerar com integrante desta nação quando surra Julie – uma cortesã francesa que se relaciona com o protagonista, e o trai com um capataz da fazenda (Honório). Ou seja, ele se identifica como brasileiro quando ilustra uma faceta ciumenta, controladora, autoritária e violenta - ancestral.

Além de surrar sua companheira, outra passagem da narrativa que ilustra que Paulo Rigger, apesar de se intitular anticonvencional, se vê preso a atitudes ancestrais, está presente no momento em que ele se relaciona com Maria de Lourdes, jovem pobre pela qual Paulo Rigger apaixonara-se, descobrindo posteriormente que ela não era virgem. No momento em que ela expõe esse fato, ele faz com que ela detalhe, em por menores, como tudo ocorreu. Posteriormente, ele alega ser impossível vencer dezenove séculos de convenção e abandona Maria de Lourdes. Semelhante ao pensamento da época, em que o valor da mulher era avaliado pela presença ou ausência da virgindade. Sobre isso, Rachel Soihet comenta:

A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento. Essa concepção impõe ao gênero feminino o desconhecimento do próprio corpo e abre caminhos para a repressão de sua sexualidade. Decorre daí o fato de as mulheres manterem com seu corpo uma relação matizada por sentimento de culpa, de impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada etc. (SOIHET, 2015, p.389)

Assim, a narrativa traz à tona um discurso determinista visto que, uma vez que o protagonista encontra-se em

solo brasileiro, parece ser impossível romper com as tradições machistas que resultam em violência física (no momento em que surra Julie) e violência simbólica (por meio da defesa de valores ancestrais que impõem uma obrigatoriedade de castidade sobre o corpo feminino).

Além dessas atitudes que reforçam que Paulo Rigger ilustra a elite presa a ideias patriarcais que prezam por um valor de controle sobre corpo feminino, Paulo Rigger, em uma de suas produções para uma revista, escreve um poema, “Poema da mulata desconhecida”, que ilustra uma construção cercada de estereótipos, na qual descreve a mulher negra como repleta de sensualidade e que reforça a ideia de mulher negra como sinônimo de objeto sexual, sendo retratada como aquela que fornece sexo fácil e descompromissado. Ao longo de vários versos, o poema ilustra que, por bondade, a “mulata” abre suas pernas para a satisfação de instintos sexuais de homens não satisfeitos. E reforça que nessas coxas encontrar-se-á o futuro da pátria. Na obra, Paulo Rigger recebe elogios pelo poema, mas ele não é publicado pois o escritor católico que pediu a colaboração de Rigger para a revista considerou que o poema iria ofender a moral brasileira. Logo, torna-se evidente que o poema criado por Rigger reforça a ideia de promiscuidade do negro, exemplificando os valores presentes no imaginário da elite brasileira da época.

Apesar da ocorrência dessas passagens que ilustram a presença do patriarcalismo na sociedade brasileira da época, a obra objetiva, em primeiro plano, a retratar o fracasso, o pessimismo. Assim a narrativa volta-se para duas questões principais: a primeira, acerca cultura brasileira; e a segunda, para onde caminha a existência.

O desfecho da narrativa apresenta a figura do protagonista voltando-se para Deus, pondo em dúvida o comunismo, a pátria e valorizando a religião. Esse fim resultou em vários elogios para a obra, em especial dos mais conservadores. Segundo Jorge Amado em **Navegação de Cabotagem** (1992) – um livro de memórias do autor -, essa foi uma das obras mais elogiadas pela crítica, diferente das demais. Talvez essa positiva recepção tenha se dado pelo fato dessa obra representar o heterodiscurso<sup>14</sup> das elites brasileiras, diferentes das outras narrativas que, por meio de sua polifonia de vozes, valoriza o discurso do oprimido.

A narrativa em questão é a obra com a qual Jorge Amado afirma ter menos parença, uma vez que ele alega se projetar na maioria de seus heróis, porém Paulo Rigger, protagonista da obra - representação prototípica das classes dominantes - não apresenta nenhuma semelhança com o escritor, como ele mesmo afirmou em uma entrevista concedida para Alice Raillard: “O País do Carnaval é, de todos os heróis dos meus romances, aquele em que eu menos me projeto, o que me é mais estranho. É uma exceção, porque creio que em todos os meus outros livros meus personagens, meus heróis sempre têm algo a ver comigo” (RAILLARD, 1992, p. 47).

Além disso, ele considera que a obra poderia, inclusive ser destruída. E, em comparação as duas obras que são posteriores a essa produção – **Cacau** (1933) e **Suor** (1934) –, realmente, parece se tratar de outro escritor, pelo fato

<sup>14</sup> Conceito baseado nos estudos bakhtinianos, que define heterodiscurso como os diversos dialetos sociais presentes em um idioma que povoam a vida em sociedade, ora contrapondo-se, ora combinando-se, ilustrando os falares de determinada língua no espaço/tempo da realização.



de possuírem perspectivas tão diversas, digamos, até contrárias. Jorge Amado até confessa, em **Navegação de Cabotagem** (1992), que, ao escrever **Cacau**, livrou-se para sempre de características estrangeiras em suas produções.

Dominique desestima, porém, O País do Carnaval, que vem de aparecer em francês sessenta anos após eu tê-lo escrito, denuncia em meu primeiro romance a influência malsã das letras europeias, imitação barata. Escrevo-lhe uma carta para dizer de minha concordância com a crítica feita a O País do Carnaval, salva-me saber que dois anos depois do primeiro livro publiquei Cacau, outra coisa, liberto para sempre dos modismos europeus. (AMADO, 1992, p. 201).

### **CACAU (1933)**

A narrativa de **Cacau** (1933) vai sendo exposta por José Cordeiro, o sergipano, por meio de relatos memorialísticos, ou seja, ele conta situações já vividas. O sergipano é o protagonista da narrativa, uma figura popular, um ser considerado à margem. No caso da narrativa em questão, José Cordeiro é um dos vários trabalhadores alugados da fazenda da Fraternidade. Essa estratégia narrativa é bastante utilizada por Jorge Amado, protagonismo das classes populares, tal característica tenta aproximar os intelectuais do proletariado e trazer à tona o universo dos trabalhadores rurais.

Além da denúncia acerca da exploração do trabalhador do campo, é fato que a situação da exploração trabalhista na cidade também é abordada, no momento em que ilustra as operárias da fábrica do tio de José Cordeiro, por exemplo. Na narrativa, torna-se evidente que não há uma relação de proporcionalidade quando se trata de crescimento da fábrica ou da colheita e o crescimento do salário dos funcionários. Pode-se perceber o contrário nas unidades fabris, a fábrica prosperou e o salário dos funcionários diminuíram. Diferente de quando ocorre o contrário, quando há uma queda, os funcionários sofrem com redução de salários e/ou até demissões.

Por se tratar de uma fábrica de tecidos, a maior parte dos funcionários eram mulheres, “Setecentos operários, dos quais quinhentas e tantas mulheres.” (AMADO, 2000, p.12), para a obra (e na concepção de muitos) isso se justifica porque “trabalhar em fiação é só pra mulher” (AMADO, 2000, p.12). E por se tratar de mulheres, a exploração ia além da trabalhista, o corpo dessas meninas, que logo cedo tinham que trabalhar para sustentar suas casas, eram explorados também. Por meio da narração de José Cordeiro, torna-se clara a exploração dos corpos dessas mulheres, elas eram apalpadadas, defloradas: “Não podia contar pelos dedos, nem juntando os dos pés, o número de operárias desencaminhadas por meu tio” (AMADO, 2000, p.14).

Todavia, não é somente a mulher do espaço urbano que possui o seu corpo explorado pelo patrão, as meninas que trabalham nas fazendas também são exploradas sexualmente, pelos filhos dos coronéis principalmente. Meninas, crianças são abusadas sexualmente. Na narrativa,

Zilda, com apenas 10 anos, é estuprada por Osório (filho do coronel Manoel Misael). Os trabalhadores são explorados em seu trabalho e as trabalhadoras do campo são exploradas duplamente, em sua força de trabalho e têm seus corpos tomados pelos seus patrões. E, após os abusos, essas meninas são rejeitadas pelos seus familiares e passam a viver da prostituição.

A passagem desses jovens e esperançosos cultores do direito das fazendas deixava sempre um rastro de sangue de virgens defloradas. Deste modo nunca faltavam mulheres na rua da Lama. Por vezes um levava uma carga de chumbo. Mas isso era raro. Os filhos dos coronéis são semideuses despóticos que amam deflorar por farra tolas roceiras de pés grandes e mãos calosas. (AMADO, 2000, p. 108).

Dessa forma, fica evidente que a narrativa vem esboçar essa exploração do trabalhador, seja no campo, seja na cidade. E quando se trata de ser mulher, a exploração culmina na posse de seus corpos. E essa realidade, presente em espaços urbanos e espaços rurais, vem sendo retratada pela visão do trabalhador. Na narrativa, o oprimido além de ser representado, ele é detentor da voz, e além de falar, ele ascende na narrativa. Isto é, as personagens apresentam características esférica<sup>15</sup>, elas

<sup>15</sup> Definição trabalhada por Arnaldo Franco Junior em Operadores de Leitura da Narrativa. In: **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas** (2009).

crecem, elas tomam conhecimento de si e da sua condição de ser explorado e se revoltam contra essa situação. Com exceção das personagens femininas, que já têm o seu destino predeterminado: ser deflorada e ir para a Rua da Lama se prostituir.

Além da crítica social, a obra ridiculariza a religião, visto que traz uma série de situações que ilustram que as convenções cristãs não cabem mais e só culminam em fanatismo e tragédia. Como é o caso de uma situação que vem sendo contada por um cearense, no momento que Cordeiro está no trem a caminho de Ilhéus. Ele esboça um caso de um pai que matou a própria filha pelo fato dela ter ido ter relações sexuais com o marido, com o qual havia se casado no civil, mas não no religioso, pelo fato da igreja estar fechada no dia. O heterodiscurso do narrador condena esse tipo de ignorância, apesar de algumas outras vezes no trem compactuarem com esse discurso ancestral.

Todavia, a questão principal que move a narrativa é a representação desse herói do povo, que fala para o povo, que toma consciência da sua situação de ser oprimido e se rebela contra essa situação. A narrativa não só traz à tona a situação de exploração do trabalhador, como também esboça o que fazer para tentar reverter tal problemática – a revolução.

Em se tratando de personagens que ilustram uma insubmissão a esse sistema exploratório temos Colodino, amigo do protagonista e, assim como ele, era um dos poucos sabia ler e escrever. Ele revolta-se no momento em que descobre que Osório (o filho do coronel) está a cercar a sua noiva. Assim, em determinado dia, ele sai do serviço mais cedo e procura a noiva (Magnólia). Ao chegar em sua

casa, Osório fazia companhia a ela. Ao se deparar com essa cena, Colodino surra o filho do coronel com um facão e deixa-o com um talho no seu rosto. Posteriormente, chama sua noiva de “puta” (AMADO, 2000, p. 112) e foge.

Apesar de ter uma conotação mais moral essa revolta, uma indignação pessoal, o ato de surrar o patrão ilustra uma não aceitação da exploração do corpo de sua noiva. Todavia, não há uma reflexão acerca da exploração sofrida, a mulher, mais uma vez é tida como imoral, e, enquanto Colodino ascende na sua condição de trabalhador que se revolta contra a exploração, Magnólia vai para a rua da Lama e continua a ser explorada. Os corpos femininos são entendidos como objetos de pertencimento masculino. Na situação ilustrada, Colodino acredita que o corpo da sua noiva pertence somente a ele, e, mesmo ciente da exploração que os cercava, ele considera a mulher promíscua e imoral pelo fato de estar com o filho do patrão. Semelhante ao pensamento que perpassava a época:

Igualmente, o modelo ideal de mulher que se distinguia nos autos era o de mãe, ser dócil e submisso cujo principal índice de moralidade era a fidelidade e dedicação ao marido. O homem se definia pela dedicação ao trabalho, pois sua dedicação fundamental era prover a subsistência da família. Emergia assim uma imagem assimétrica da relação homem/mulher, ou seja, o homem exercendo completa dominação sobre a mulher submissa. (SOIHET, 2015, p. 382).

Dessa forma, percebe-se que a voz do narrador possui uma relação com os valores ideológicos do oprimido, há uma correlação com os princípios dos personagens sem perspectiva de futuro. Todavia, é fato que as mulheres do povo têm os seus corpos tomados e abusados pelos seus padrões e os heterodiscursos presentes na narrativa e a voz do sujeito da enunciação condenam essas mulheres, a julgam como imorais, “putas” semelhante ao ideal de mulher construído na época. Logo, há uma consciência acerca da exploração trabalhista, porém há uma ausência de discernimento sobre a exploração do corpo das mulheres do povo.

### **SUOR (1934)**

Cada capítulo da obra **Suor** (1934) apresenta uma personagem exercendo sua profissão (seja de violinista, costureira, prostituta, lavadeira, sapateiro, vendedor, motorista, pedreiro, professor, ator e etc). Todavia, diferente da expressão popular “O trabalho dignifica o homem”, esses ofícios não resultam em uma qualidade de vida, pelo contrário, configuram condições subumanas que consomem todas essas famílias e não resultam em mínimo de bem-estar para se ter uma vida de qualidade. São vinte capítulos que ilustram os mais diversos dramas dessa população excluída, no entanto, a partir do décimo oitavo capítulo (68, ladeira do Pelourinho), esses moradores com narrativas tão diversas – porém similares – unem-se contra mais uma forma de exploração e a obra adentra em questões que remete à consciência de classe.

Os únicos elementos que unem essas histórias tão distintas são: a sua condição de extrema pobreza e a sua localização. Esse casarão onde estão localizados ilustra de forma hiperbólica a situação desumana que essas personagens se encontram, é um local repleto de urina, fezes, suor, mau cheiro, roupa suja, detritos, ratos, ilustrando a situação que se encontram os pobres.

Os ratos passaram, sem nenhum sinal de medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura. Era escura assim de dia e de noite e subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore. Havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão. (AMADO, 2011, p. 8).

Acerca das personagens, há um crescimento da personagem Linda, no momento em que ela deixa de ser uma garota que lê romances e fica a espera de um casamento feliz que a faça romper com sua situação de miséria e torna-se uma garota revoltada com a exploração do proletariado e das mulheres, assim, passa a lutar, junto com Álvaro Lima, para a alteração dessa situação de exploração.

Além de Linda, observa-se a ascensão do mecânico Álvaro Lima. Para o heterodiscurso da elite da época, trata-se de um agitador, todavia, por meio das ações que

são apresentadas dentro da narrativa, ele representa um líder que reúne a população do prédio 68 do Pelourinho e orienta-os acerca da necessidade de se unirem e se revoltarem contra a miséria que os assolava.

Apesar de ser perceptível um protagonismo um pouco maior dessas duas personagens, é fato que a narrativa objetiva-se a tratar como protagonista esses vários heróis sem nome. São situações corriqueiras que ilustram que a cada dia essas personagens enfrentam grandes batalhas. As várias Marias sem sobrenome, a esposa do pedreiro que ficou viúva cuidando de seis filhos após a morte de seu esposo (Joaquim) em um acidente de trabalho. As mulheres que necessitam se prostituir para conseguir arcar com os gastos com moradia e alimentação, os trabalhadores das docas, os artistas que cantam em restaurantes, os sapateiros, as lavadeiras, as costureiras, etc. Ilustram exemplos de heróis do cotidiano que usam de sua força, seu suor para salvar as suas vidas e as de seus familiares da fome e das mazelas que os rodeiam.

Trata-se uma múltipla representação: há negros, brancos, homens, mulheres, homossexuais, judeu, italiano. Ambos se unem, apesar de suas diferenças, em prol de uma mudança social. É a parte que corresponde ao todo, visando transmitir a ideia de união para que seja possível uma melhoria das condições de vida das classes mais populares. Só a união, a consciência de classe e essa ação proletária pode modificar a situação penosa em que esses seres estão inseridos.

Como mencionado, a narrativa em questão esboça um cruzamento de várias histórias e vozes. E pelo fato de existir uma multiplicidade de seres, há uma diversidade

de vozes que são distintas e até contrárias. Por exemplo, há algumas vozes que reforçam a ideia de indignação contra a exploração dos corpos femininos, como é o caso da esposa de Joaquim, de Linda e de Maria do Espírito Santo. Todavia há a presença de diversas vozes que ilustram o patriarcalismo, sendo elas: os dos dentes de fora, Cosme, Toufik, Henrique, a lavadeira Maria, Maria Cabaçu, os molecotes e os homens (estes dois últimos não são nomeados na obra, mas aparecem algumas vezes para esboçar um discurso ancestral). As atitudes que ilustram é que esses heterodiscursos compactuam com valores ancestrais e têm atitudes que perpetuam a exploração do corpo feminino, como: observar a mulher sem consentimento, importuná-la sexualmente, utilizar de violência física e sexual para dominar os seus corpos, valorizar a violência contra a mulher como forma de conquista masculina.

Uma vez Henrique bateu em Jesuíno porque o mulato quis pegar nas coxas de Morena. Depois ele pegou. E uma noite, no escuro, foram mijar embolados no areal. Ele achava que aquilo (não sabia o que era em verdade) devia ser gostoso. O engraçado é que mijou mesmo nas coxas de Morena. Então disse:

— Agora você é minha mulher. Tem de me obedecer. (AMADO, 2011, p. 48).

Assim, percebe-se, por meio dessa narração fragmentada que a obra em questão apresenta uma denúncia acerca da miséria em que muitos seres estão

inseridos, e esse heterodiscurso do narrador, em sua linguagem simples e apresentação de diálogos curtos, objetiva-se a esboçar a necessidade de alteração desse quadro de exploração do trabalhador e das mulheres da narrativa. Todavia os heterodiscursos que denunciam acerca da exploração dos corpos dessas mulheres esbarram-se com outros discursos que naturalizam essa violência, assim um discurso não extingue o outro. E a representação desses falares que compactuam com a exploração de determinados grupos é preocupante, uma vez que a literatura perpetua comportamentos de determinada geração. Como afirma Norma Telles, no livro **Histórias das Mulheres do Brasil**, “É preciso ressaltar o papel fundamental desempenhado pelos produtos culturais, em particular o romance, na cristalização da sociedade moderna” (TELLES, 2015, p. 402).

Todavia, ao observar a narrativa, é evidente uma modificação, visto que nas narrativas anteriores não havia um protagonismo feminino, e nem vozes que buscavam apontar a submissão feminina e a violência contra as mulheres. Em **Suor** (1934), mesmo em meio a animalidade dos seres, as vozes emergentes revoltam-se contra o sistema que explora o trabalhador e tentam enquadrar as mulheres em um plano de passividade e alheamento. O protagonismo de Linda na narrativa esboça o oposto do que se esperava da representação feminina, pois, nessa época, era mais comum que as mulheres fossem representadas como seres passivos. Em consonância com esse pensamento, Norma Telles comenta:

Entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era um sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histórica. (TELLES, 2015, p.423).

### JUBIABÁ (1935)

A obra **Jubiabá** (1935) organiza-se em três partes: a primeira descreve a infância e adolescência da personagem Antônio Balduino (Bahia de todos os santos e do pai-de-santo Jubiabá); a segunda ilustra a juventude (Diário de um negro em fuga); e a terceira a idade adulta (ABC de Antônio Balduino).

Apesar do romance se dividir em três partes, ele possui sete momentos que apresentam uma situação inicial, clímax e desfecho, são eles: a infância no Morro do Capa Negro que é interrompida pela morte da tia. O momento em que vai à casa do comendador Pereira, onde faz pequenos serviços, essa etapa é finalizada no momento em que Amélia (empregada da casa) o acusa de importunar sexualmente Lindinalva. A vida nas ruas de Salvador em que vive de esmolas e furtos, essa trajetória é finalizada após o grupo de meninos serem perseguidos e torturados pela polícia, além da morte trágica (atropelamento) de Felipe, um dos garotos de rua. Posteriormente, Antônio aprimora suas habilidades no violão e na capoeira, em seguida, torna-se boxeador; após ser derrotado no ringue por um peruano e

depois do suicídio do Anão, companheiro de mendicância, esse episódio de sua vida também é finalizado. Todos esses quatro acontecimentos estão situados na primeira parte da obra (Bahia de todos os santos e do pai-de-santo Jubiabá).

Em seguida, embarca no saveiro do mestre Manuel, parte para trabalhar nas plantações de tabaco e foge por causa de uma briga devido ao fato de disputar o corpo de uma menina de doze anos com outros trabalhadores. O outro momento de sua história é quando ele vai trabalhar no circo, chegando ao fim no momento em que Giuseppe (o dono do circo) morre/suicida-se. Esses eventos encontram-se na segunda parte da obra (Diário de um negro em fuga).

Por fim, o sétimo momento da trajetória do protagonista é a ocasião em que ele tem uma crise de identidade, não sabe mais o que fazer da vida, que rumo tomar; depara-se com a decadência de Lindinalva e assume o filho dela (Gustavinho) quando ela falece; posteriormente, exerce a função de estivador, e, em seguida, torna-se grevista (momento em que há a ascensão da personagem). Essas situações estão localizadas na terceira parte da narrativa (ABC de Antônio Balduino).

Na obra, enquanto Antônio Balduino cresce, toma conhecimento de sua identidade e de seu objetivo de vida (defender a sua classe); Lindinalva decresce, perde a fortuna de sua família (pelo fato do pai gastar todo o dinheiro com prostitutas), o seu noivo a abandona grávida, ela começa a se prostituir para criar o filho. Lindinalva torna-se somente Linda e, posteriormente, Sardenta, dessa forma, perdendo a sua identidade. Ou seja, enquanto o herói ascende, a sua amada (Lindinalva) entra em decadência até resultar em seu óbito.



Em se tratando das mulheres da narrativa, como pode ser observado, Lindinalva, representação da elite branca, perde todos os seus bens e tem o seu corpo explorado como forma de sustento para a sua família. Além dela, outras mulheres do campo têm seus corpos explorados, como as figuras femininas que são representadas na segunda parte do livro (especificamente entre os capítulos 13 e 16). Essas mulheres têm sua força de trabalho explorada nos campos de fumo, além de ter seus corpos abusados por seus patrões e companheiros de trabalho.

São mulheres que são categorizadas como seres que podem ser comidos ou não, o heterodiscurso masculino estabelece um grau de “comestibilidade” das mulheres que trabalham nessas fazendas de tabaco, o próprio protagonista profere essa categorização: “- Aquela é a única que é comível... Mas já está com o gerente...” (AMADO, 1981, p. 157). Trata-se de um discurso abominável, porém atual, presente na ficção e na realidade até os dias de hoje.

A situação que mais chama atenção é a disputa pelo corpo de Arminda – pasmem, uma menina de doze anos. Segundo o heterodiscurso das personagens da obra, os homens ficavam embrutecidos pela falta de mulheres, assim há uma disputa entre alguns trabalhadores pela posse do corpo dessa criança que recentemente perdera a mãe (Laura). O protagonista, inclusive, mata Zequinha, pelo fato dele ter ficado com a menina após a morte da mãe, não com o intuito de protegê-la, mas pelo fato de querer possuí-la. Como podemos observar em:

Matou Zequinha, matou... Mas foi porque ele estava andando com uma menina de doze anos... Uma menina, não era mulher feita... Que pergunte ao Gordo se quiser. Uma menina, tão menina que a mãe quando morreu tomava conta dela... Pergunte ao Gordo, se quiser... Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que ele é pai-de-santo e tem força junto a Oxalá... Sabe tudo como a velha defunta... Não, ele matou porque queria Arminda para ele... Ela tinha doze anos, mas já era mulher... (AMADO, 1981, p. 187).

Ao longo dos anos, entre o final do século XVIII e início do século XIX, de acordo com Norma Telles (2015), as narrativas foram avançando na representação das mulheres e a categorização “anjo” passou a ser desvinculada, as personagens femininas passaram a ser retratadas como seres eróticos. Apesar dessa alteração, as mulheres continuaram a ser definidas pela experiência emocional. Todavia, em relação ao episódio destacado, mais parece, na verdade, que as mulheres são categorizadas somente pelo valor dos seus corpos, como objeto de saciedade para o corpo masculino; a emoção e a subjetividade feminina não são sequer retratadas.

É uma obra atemporal uma vez que, mesmo produzida na década de 30, traz problemáticas contemporâneas, como a exploração dos mais pobres, a violência incutida contra as periferias, a exclusão social desse grupo, o preconceito social e racial da sociedade. Assim a obra categoriza-se como contranarrativa uma vez que dá o papel

de destaque ao oprimido, divergindo da história oficial que o marginaliza, e objetivando desconstruir preconceitos, pois à medida que se representa um herói do povo começa a reconhecer o valor do homem do povo.

Todavia, é fato, que há um heterodiscurso patriarcal que perpetua valores que subjagam as mulheres, os quais se acham no direito de controlar os corpos femininos e impor suas vontades sobre eles. Dessa forma, há uma denúncia acerca do preconceito racial e, sobretudo, social, porém há uma ausência de consideração sobre a exploração dos corpos das mulheres da narrativa. Elas continuam sendo representadas como megeras e ou imorais, são descritas e avaliadas pelos seus corpos. O homem ascende, a mulher descende. O homem adquire sua identidade, a mulher a perde.

### **MAR MORTO (1936)**

**Mar Morto** diferencia-se das obras produzidas anteriormente, posto que ela é mais lírica do que política, as questões sociais ficam em segundo plano, assim, ela não se enquadra no romance proletário. A obra dá destaque à relação amorosa entre as personagens Gumerindo e Lívia. Apesar de representar toda a dificuldade financeira vivida por um determinado grupo de trabalhadores - o preconceito motivado pelas diferenças sociais no momento em que Guma se relaciona com Lívia (pelo fato dela ser de uma classe social mais alta, é filha de comerciantes, enquanto ele trabalha no saveiro) e de ilustrar um total desamparo às pessoas mais pobres, seja pela falta de

educação, seja pela falta de atendimento de outro direito básico, como saúde e segurança no trabalho – o enredo da narrativa desenvolve-se em torno da relação amorosa dos protagonistas, as dificuldades financeiras e amorosas que encontram no decorrer da narrativa e o desfecho trágico (que já é esperado àqueles que executam essa função de saveirista).

Outro elemento de destaque na obra é a figura de Iemanjá, ela que decide o destino desses trabalhadores. Além do fato de retratar elementos típicos da negritude (como as suas crenças), o que chama a atenção na narrativa é o protagonismo feminino. As mulheres na obra são ilustradas como símbolo de força, luta, garra e dedicação, esses valores são esboçados nas figuras de Dulce (a professora de Guma na época de sua infância), Rosa Palmeirão (mulher que se apaixona por Guma enquanto ele ainda era um garoto) e Lívia (par romântico do protagonista). Semelhante as mulheres populares da época, como afirma Rachel Soihet:

Como era grande a sua participação no “mundo do trabalho”, embora mantidas em uma posição subalterna, as *mulheres populares*, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza e fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos

estereótipos atribuídos ao *sexo frágil*. (SOIHET, 2015, p. 367. Grifos do autor).

Apesar de Mário de Andrade (2018) intitular o desfecho da obra como clichê, no livro **Jorge Amado**: uma biografia, ele comenta que, apesar de gostar bastante da obra, o livro é bastante romântico, semelhante às obras do século XIX. Todavia podemos considerá-lo, na verdade, revolucionário, visto que, em vez de a morte de Guma simbolizar uma perda de forças ao final da narrativa, Lívia e Rosa Palmeirão pilotam o saveiro e passam a ser as provedoras de recursos para as suas casas. As mulheres assumem o controle da embarcação e são comparadas a Iemanjá, seja pela semelhança física, seja como figura de destaque no meio do mar. As amantes de Guma que se unem à missão de cuidar do filho dele (assim como Rosa Palmeirão sempre desejou).

Apesar desse protagonismo feminino, pouco presente nas obras de Jorge Amado dessa década (década de 30), as personagens Lívia, Rosa Palmeirão e a mãe de Guma apresentam na narrativa os papéis de mãe e esposa simultaneamente valores relacionados a Iemanjá, papéis esses estereotipados. Para explicar melhor esses papéis que as mulheres da narrativa exercem, a obra apresenta a história que envolve a figura Iemanjá, como segue:

Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não

saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E, um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões. (AMADO, 2012, p. 141).

Isto é, a narrativa representa, por meio de suas personagens mulheres, esse duplo papel feminino, tão endeusado e cultuado, o de mãe (aquela que pode gerar uma vida, aquela que cuida) e o de mulher (aquela repleta de beleza, erotismo e sensualidade). Por meio de um mito que circunda uma crença, essas personagens são retratadas a imagem e semelhança de Iemanjá, seja por esse duplo papel (mãe e mulher), seja pelo protagonismo.

Além disso, há outras características entre as personagens típicas desse imaginário social da época, tais como: a antagonista (Esmeralda) que é esboçada como mulata promíscua e imoral, que desperta pulsões sexuais nos homens que a cercam, ilustrada como mulher sem caráter, infiel, o que culmina em seu desfecho trágico, com o remo de uma das embarcações partindo sua cabeça, no momento em que Rufino descobre as traições da companheira. Isto é, o clichê da mulher que pelo fato de ter relações sexuais com vários homens obtém como desfecho a morte, sentença essa que não tem o mesmo valor quando se trata de um personagem masculino.

Tal atitude, de “lavar a honra” com as próprias mãos era comum na época:

Alguns países chegavam a adotar a norma de impunidade total em favor do que “vingasse a honra” ao surpreender sua mulher em adultério. No Brasil, de acordo com o Código Penal de 1890, só a mulher era penalizada por adultério, sendo punida com prisão celular de um a três anos. (SOIHET, 2015, p. 381).

Além de Esmeralda, várias mulheres são descritas pelos seus corpos e são julgadas pelo uso deles. A mãe de Guma, por exemplo, é outra personagem que também é avaliada de tal forma, o protagonista, sempre que vê ou rememora a figura da mãe sente desejo pelo fato de recordar do seu corpo.

Essa narrativa em questão (**Mar Morto**) pelo fato de querer ilustrar o valor da mulher enquanto amante e mãe ao mesmo tempo, ilustra traços cristalizados de mulher enquanto sinônimo de maternidade e/ou sensualidade, ao mesmo tempo que esboça questões que remeteria a força e protagonismo feminino. Representa o ancestral e o revolucionário em uma mesma narrativa, diferentes vozes, uma indo de encontro a outra. Ou seja, um desfecho subversivo que luta contra as outras vozes patriarcais da narrativa.

## CAPITÃES DA AREIA (1937)

A obra **Capitães da Areia** (1937) organiza-se em três partes: Sob a lua num velho trapiche abandonado, Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos e Canção da Bahia, canção de liberdade. A primeira parte do livro descreve a vida desses garotos: os furtos, as relações sexuais, as doenças que os afligiam, as necessidades que passavam, o trabalho infantil, a mendicância, as violências cometidas contra os ricos e contra os seus. Além das ações praticadas pelos garotos, nessa parte é possível perceber o carinho que os meninos tinham por Don’Aninha, a mãe de santo, e a amizade e ensinamentos do padre José Pedro. Isto é, a narrativa apresenta duas religiões distintas, ambas sendo representadas como sinônimo de acolhimento e carinho para com esse grupo de meninos abandonados.

Já na segunda parte, entra em cena Dora, uma menina que perde os pais e se encontra abandonada assim como os meninos do grupo que intitulam a narrativa. Nessa parte, percebe-se a situação de abandono dela e do seu irmão (Zé Fuinha) que são despejados do barraco onde viviam com os pais. A procura de abrigo, a menina é assediada por vários homens e não encontra oportunidade de trabalho em nenhuma parte. Encontra acolhimento somente entre o grupo de meninos abandonados. Após momentos de calma, os meninos são apreendidos e levados à polícia e Dora, para o orfanato. Lá Dora perde toda a sua alegria e saúde e falece. Enquanto isso, o protagonista, Pedro Bala, é levado ao reformatório, passando por violências e privações, posteriormente foge. Semelhante a **Jubiabá** (1935), que a figura masculina ascende, enquanto a feminina descende.

A parte três da narrativa apresenta o desfecho de alguns meninos do trapiche, a trajetória final desses garotos na narrativa ilustra que alguns personagens apresentam um “final feliz”, enquanto outros, apresentam um desfecho trágico. O desfecho de Pedro Bala ilustra que, após inúmeros acontecimentos, ele encontra nas lutas sociais uma forma de combater o sistema que o segregava, isto é, similar as demais narrativas intituladas como proletárias. Pedro Bala assume o papel daquele que defende a sua classe, semelhante ao sergipano em **Cacau** (1933), os moradores do casarão de nº 68 em **Suor** (1934) e Balduino em **Jubiabá** (1935).

Outro ponto importante a declarar também se encontra logo na primeira parte da narrativa, o leitor depara-se com uma das violências mais bárbaras contra uma personagem secundária não nominada na narrativa, mas simplesmente intitulada “negrinha”: o estupro. A personagem que comete tal atrocidade é o herói da narrativa: Pedro Bala. Seguem alguns excertos que ilustram a passagem do estupro na narrativa comentada anteriormente:

Pedro sorria, um sorriso de dentes apertados, era igual a um animal feroz caçando no deserto um outro animal para seu almoço. Quando já ia levando a mão para tocarem seu ombro e fazer com que ela voltasse o rosto, a negrinha começou a correr. Pedro Bala se lançou em sua perseguição e logo a alcançou. Mas ia a tal velocidade esbarrou nela e ambos rolaram na areia. (AMADO, 2009, p. 88).

- Tu é donzela mesmo?  
- Juro por Deus Nosso Senhor, pela Virgem -beijava os dedos postos em cruz.  
Pedro Bala vacilava. Os seios da negrinha intumescidos sob seus dedos. As coxas duras, a carapinha do sexo.  
- Tu tá falando a verdade? - e não deixava de acariciá-la.  
- Tou, juro. Deixa eu ir embora, minha mãe tá me esperando.  
Chorava, e Pedro Bala tinha pena, mas o desejo estava solto dentro dele. Então propôs ao ouvido da negra (e fazia cócegas a língua dele):  
- Só boto atrás.  
- Não. Não.  
- Tu fica virgem igual. Não tem nada.  
- Não. Não, que dói.  
Mas ele a acarinhava, uma cócega subiu pelo corpo dela. Começou a compreender que se não o satisfizesse como ele queria, sua virgindade ficaria ali. E quando ele prometeu (novamente sua língua a excitava no ouvido) se doar eu tiro... ela consentiu.  
- Tu jura que não vai na frente?  
- Juro.  
Mas depois que tinha se satisfeito pela primeira vez (e ela gritara e mordera as mãos), vendo que ela ainda estava possuída pelo desejo, tentou desvirginá-la. (AMADO, 2009, p. 90- 91).



Apesar de descrever esse ato de violência bárbara, a narrativa objetiva-se a denunciar a miséria vivenciada por essas crianças abandonadas, e não de difundir um discurso contrário as violências sofridas pelas personagens femininas da obra.

Na segunda parte, percebe-se que, assim como na narrativa **Mar Morto** (1936), a mulher assume os papéis de mãe e mulher simultaneamente, assim como a figura de Iemanjá. Por mais que essa narrativa não mencione o mito de Iemanjá, é perceptível essa construção, na qual as mulheres assumem papéis sociais estereotipados, a de cuidadora (mãe) e a de mulher (corpo que se entrega às pulsões sexuais masculinas). Esses papéis são representados por Dora, figura feminina de destaque na obra. O crítico Eduardo Assis Duarte, na obra **Amado Jorge: um retrato de muitas faces** (2018), afirma que ela, na verdade, é sinônimo de força e garra. E defende a tese de que Pedro Bala protege Dora como forma de se redimir do estupro cometido contra uma menina no areal, conforme argumenta Assis Duarte em **Jorge Amado: romance em tempo de utopia** (1996).

Porém, é notório que as passagens em destaque ilustram a mulher vista como um corpo, uma presa, um ser que desperta pulsões viris e animais. O agressor é visto como um caçador, animal viril que procura a sua presa por um impulso ferino, sendo animal, há a necessidade obrigatória de suprir seus desejos - anseio masculino que se impõe sobre o feminino.

## Considerações finais

É importante ressaltar a importância das obras analisadas em vários aspectos: **País do Carnaval** (1931) busca questionar os valores propagados pela burguesia da época; **Cacau** (1933) é o primeiro romance proletário do autor, considerado literatura de esquerda; **Suor** (1934) ilustra a união e protagonismo popular em busca das mudanças sociais; **Jubiabá** (1935) traz um protagonista negro, do povo, procura questionar aspectos sociais e raciais; **Mar Morto** (1936) denuncia a condição de vida de trabalhadores do cais de Salvador, além de ilustrar um protagonismo feminino ao final da narrativa; **Capitães da Areia** (1932) vem para denunciar misérias vividas pelos meninos órfãos da cidade de Salvador.

Embora categorizadas como obras ficcionais, é indubitável a presença da história política e social nas obras de Jorge Amado. As obras de Jorge Amado situadas em sua primeira década de produção representam uma relação com seu tempo e espaço, abordando uma variedade de diferenças étnicas e desigualdades sociais. As narrativas ilustram uma série de heterodiscursos presente nessa heterogeneidade de vozes que se objetivam a questionar a organização social vigente sobretudo nos aspectos de exploração trabalhista, desigualdade social, ausência de direitos civis para os mais pobres. Por meio da elaboração dessas histórias, construídas principalmente na Bahia, os problemas sociais brasileiros são questionados e denunciados.

Em suas narrativas encontramos discursos que questionam a lógica da miséria e outros que denunciam



tais mazelas sociais. Todavia, em se tratando da violência de gênero, é fato que a maior parte das vozes, como analisado, perpetua ideais baseados em fundamentos patriarcais. Dessa forma, percebe-se um grau de parença entre essas narrativas década de 30, seja no quesito de classe, literatura engajada, comunista; seja em aspecto nacional, mais especificamente regional, literatura regionalista; seja em um aspecto patriarcal, ancestral, literatura sexista.

Dessa forma, é indubitável que, seja um romance político, lírico ou burguês, as mulheres continuam sendo representadas como estereótipos literários (anjo, megera ou promíscua). E, enquanto algumas vozes se chocam a fim de desconstruir mecanismos ideológicos de exploração social dos mais pobres, outras vozes perpetuam um sistema de exploração do corpo das mulheres das narrativas, contribuindo, dessa maneira, com a reprodução de valores ancestrais. Dentre as narrativas analisadas, as únicas em que o protagonismo feminino se sobrepõe ao heterodiscurso de submissão é **Suor** (1934) e **Mar Morto** (1936), como analisado. Dessa forma, apesar de um imaginário social que marginaliza as mulheres, algumas narrativas buscam desconstruir esses valores, representando mulheres fortes, revolucionárias e donas de si.

Nas demais narrativas, **O País do Carnaval** (1931), **Cacau** (1933), **Jubiabá** (1935) e **Capitães da Areia** (1937), tal representação feminina difere, e muito, da realidade das mulheres do povo da época, visto que a maior parte delas exerciam trabalhos laborais, eram mulheres de força e determinação. Porém nas narrativas são repletas de estereótipos, assemelhando-se aos valores atribuídos ao “sexo frágil” e/ou valores relacionados aos estereótipos da mulher promíscua, sensual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMADO, Jorge. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AMADO, Jorge. **Suor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMADO, Jorge. **O País do carnaval**. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- COUTO, Mia. Sonhar em casa. In: \_\_\_\_\_. (org.). **E se Obama fosse a africano?: e outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 61-67.
- DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- DUARTE, Eduardo Assis. Outras aquarelas do Brasil. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues; REIS, Carlos (orgs.). **Amado Jorge um retrato de muitas faces**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p.45 -57.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgS.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2018. p.33-58.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015. p.362-400.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015. p.401-442.

**CAMILA FERNANDES** possui graduação em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015), especialização em Literatura Afro-brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e em Literatura e Ensino no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (2018), mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente é Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

**MARTA APARECIDA GARCIA GONÇALVES** é mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Docente do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma Instituição.

## MEMÓRIAS DA EXPLORAÇÃO EM TORTO ARADO, DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

**André Rezende Benatti**

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS

*andre\_benatti29@hotmail.com*

Todo o processo de “ocidentalização”, poderíamos assim dizer, do continente americano foi um processo violento. Mesmo antes das invasões europeias iniciada nos fins do século XV e perpetuada desde então, o ambiente das terras que viriam ser chamadas de Novo Mundo já era repleto de guerras, invasões e escravizações tribais. As próprias **Cartas de Relación**, de Hernán Cortez, já nos mostram como, por exemplo, tribos inimigas dos astecas se aliaram aos conquistadores espanhóis para tomar o poder de Tenochtitlán, um processo bárbaro que dizimou milhões de vidas.

Este “modo” de vida, ou seja, um modo da violência e da opressão, se perpetuou em todo o continente e sobreviveu mesmo após o “fim”, se é que podemos falar realmente de um fim, da invasão e conquista dos territórios americanos. A América sofreu com o processo de escravização de seus povos e com a escravização de povos africanos em terras americanas por centenas de anos. Enraizada nas entranhas destas terras, a escravização proliferou e mesmo com seu fim oficial, no século XIX, sobre muitos sujeitos ela se perpetuou.