



# UFAL

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LÍGIA DOS SANTOS FERREIRA**

**Análise da particularidade estética em *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado: uma personagem feminina**

**Orientador: Prof. Dr. Vicente Ataíde**

**MACEIÓ**  
Março/2004

**Universidade Federal de Alagoas**

Campus A. C. Simões  
Tabuleiro do Martins  
57 072-970 - Maceió - Alagoas  
Fone/Fax: (082) 214-1640

**Lígia dos Santos Ferreira**

**Análise da particularidade estética em *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado: uma personagem feminina**

Dissertação submetida à apreciação pública para a obtenção do grau de mestra em Literatura Brasileira, linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL.

**Orientador:** Prof. Dr. Vicente Ataíde

**Maceió  
2004**



### **FICHA CATALOGRÁFICA**

Ferreira, Lígia dos Santos, 1976-

Análise da particularidade estética em *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado: uma personagem feminina/Lígia dos Santos Ferreira. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPGLL, da Universidade Federal de Alagoas - UFAL, 2004.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

---

Lígia dos Santos Ferreira apresentou a dissertação intitulada “Análise da particularidade estética em *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado: uma personagem feminina” para apreciação pública a fim de obter o grau de mestra em Literatura Brasileira, linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL.

Maceió, 22 de março de 2004.

Membros da banca examinadora:

---

Prof. Dr. Vicente Ataíde (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Belmira Magalhães (LETRAS/CSO/UFAL)

---

Prof. Dra. Zuleide Duarte (LETRAS/UFPE)

*Às incansáveis Terezas da vida,  
protagonistas da guerra milenar pela  
(re)construção de suas identidades.*

## AGRADECIMENTOS

---

À FAPEAL (Fundação de Apoio à Pesquisa de Alagoas) por tornar possível um sonho sonhado coletivamente;

À minha irmã Lília que tece, junto comigo, os fios de uma nova história;

À minha família pela paciência, compreensão e colaboração;

Ao meu orientador-amigo por compartilhar sua sabedoria diluída em sua *façon de vivre*;

À professora-amiga Belmira Magalhães por acompanhar minha vida acadêmica e por sempre mostrar, mesmo nos momentos mais tempestuosos, que é possível chegar lá;

Ao professor e amigo Otávio Cabral, que me ensinou os primeiros passos da pesquisa e o seu caráter de universalidade;

Às professoras Vera Romariz e Zuleide Duarte pela ternura, dedicação e seriedade acadêmicas;

Aos/as professores/as, alunos/as e aos/às funcionários/as-amigos/as Lílian, Luciana, Kilza, Márcio e Judson do PPGLL/UFAL que me acolheram com muito carinho;

À família *Aliança Francesa de Maceió* que me incentivou a dar um novo contorno no desenho da minha história;

À Maria Aparecida que a cada dia cresce em sabedoria e, humildemente, se faz uma grande mulher, amiga e irmã;

Aos/às velhos/as amigos/as-irmãos/ãs que, pacientemente, aceitaram as justificativas pelas minhas ausências. Em especial, Dirlene, Milena, Waldênia, Luíza, Renan, Ednaldo, Nilton e Milton;

À mais recente amiga Mary Lúcia que, como eu, acredita na transformação social e colabora, a partir de seu ofício, para essa efetivação;

Ao David Domingos por uma viagem à Salvador, a terra do grande Jorge AMADO;

Ao Jacques Sirat por junto comigo conhecer *Tereza Batista*, estimular o desenvolvimento desta análise fazendo parte de uma ficção, cujo fim é um *devoir*.

## RESUMO

---

Este estudo realiza uma análise crítica da narrativa *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), de Jorge Amado, desenvolvida a partir do conceito de *tipo* – categoria elementar para a compreensão da estética marxista, em destaque, a lukacsiana; em correlação, discute a composição das personagens à luz dos estudos de Simone de Beauvoir, Rachel Gutiérrez, Heleieth Saffiotti, Marcia Moraes entre outros autores contemporâneos, com o objetivo de apresentar a relação entre a particularidade estética e o processo de (re)construção da subjetividade feminina na trama. Evidencia-se, que a negação da *imanência* e a luta constante pela *transcendência* concede a Tereza Batista o papel de sujeito da história, o qual a faz consciente de si mesma e de seu direito às suas próprias escolhas acreditando no amor que sente por aqueles que a humanizam. Seu desejo, enfim, é tornar-se *ser humana*.

Palavras-chave: Tipo – Particularidade – Personagem – Identidade – Feminina.

## RÉSUMÉ

---

Cette étude réalise une analyse critique du roman de Jorge Amado qui s'intitule Tereza Batista cansada de guerra (1972). Développée à partir du concept de type – catégorie fondamentale pour la compréhension de l'esthétique marxiste qui met en valeur la philosophie de Lukács; en corrélation celle-ci discute la composition des personnages à lumière des études de Simone de Beauvoir, Rachel Gutiérrez, Heleith Saffiotti, Marcia Moraes et d'autres autres contemporains. Cette étude a également pour objectif de présenter la relation entre la particularité esthétique et le processus de (re)construction de la subjectivité féminine dans l'intrigue. On note alors, que la négation de l'*immanence* et la lutte constante pour la *transcendance* définissent Tereza Batista comme étant le personnage central de l'histoire, ceci lui permettant d'être consciente de sa condition d'*être humaine* et de croire à travers ses propres choix en l'amour qu'elle ressent pour ceux qui l'humanisent. Son désir, enfin, de se montrer *être humaine*.

Mots-clef : Type – Particularité – Personnage – Identité – Feminine.



# SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>12</b>
<i>O REFLEXO ESTÉTICO E A IDENTIDADE FEMININA</i> .....	<i>12</i>
1.1. Processualidade do Ser Social: o reflexo estético em discussão.....	12
1.2. Figuras típicas: personagens que constituem a tessitura narrativa .....	20
1.3. A relação dicotômica entre <i>imanência</i> e <i>transcendência</i> .....	28
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>36</b>
<i>A AFIRMAÇÃO DA HETERONOMIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA</i> .....	<i>36</i>
2.1. Subjetividade/objetividade masculina <i>versus</i> subjetividades/objetividades femininas .....	36
2.2. Papéis sociais: mediações para as escolhas humanas .....	41
2.3. A escolha e o processo de reificação.....	49
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>57</b>
<i>A MORTE DA RAZÃO PATRIARCAL E A EMANCIPAÇÃO FEMININA</i> .....	<i>57</i>
3.1. Morte para a razão patriarcal e vida para a emancipação humana.....	57
3.2. O caminho para a emancipação humana .....	64
3.3. Negação das determinações sociais.....	71
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>80</b>
<b>NOTAS</b> .....	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

---

Esta dissertação foi elaborada a partir do desenvolvimento do projeto “O feminino e a particularidade estética em *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado” e trata de uma etapa que se constitui como um dos momentos decisivos para os rumos desta pesquisa e para a conclusão do mestrado em Literatura Brasileira, no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

A análise do *corpus* através dos procedimentos teórico-metodológicos adotados almeja o reconhecimento, a validação e a intervenção necessária para a exposição deste trabalho que, durante dois anos, buscou fazer uma apreciação científica de um dos romances de Jorge Amado.

Durante esse tempo constatamos que existem poucos registros de pesquisas baseadas, fundamentalmente, na obra *Tereza Batista cansada de guerra*. Portanto, decidimos discutir e analisar alguns aspectos peculiares à construção da narrativa, escrita em 1972, com traduções em diversos países, partindo de uma perspectiva estética lukacsiana e da crítica feminista auxiliadas por algumas contribuições oriundas de pesquisas sobre outras obras amadianas.

Um dos aspectos essenciais para a realização desta análise foi a observância de como fora composta a trajetória da personagem central ao longo da trama. Inicialmente, lançamos a proposição de que Tereza Batista se caracteriza como uma personagem-tipo fundada a partir da (re)construção da subjetividade feminina.

A partir dos inúmeros estereótipos que desfilam no romance como representantes das vozes da razão patriarcal, vemos, por meio dos exemplos singulares, a explícita relação unicidade/pluralidade para entendermos a personagem como um *construto*.

Vimos que nem todos os anseios da protagonista são descritos pelo narrador. Não se faz necessário, pois o processo de construção e reconstrução de si mesma encontra no cenário da vida as objetivações necessárias, como também na ficção. Negando a *imanência* própria das mulheres, ela se apropria da *transcendência*\* – comum aos homens – ao tornar-se sujeito de sua história; por isso, integrante da esfera social, consegue fundir todas as significações de oposição entre as esferas pública e privada.

Outro aspecto considerado relevante para a realização desta pesquisa diz respeito à relação entre a realidade objetiva e a arte. Podemos considerar que o romance em destaque concerne a elementos que constituem a narrativa como um campo literário em conflito ou em acordo com a realidade objetiva?

Para responder a estas questões teremos como objeto de análise as vozes proferidas pela protagonista e pelas personagens que constituem o enredo. Frente a isso, a concepção lukacsiana de arte e a crítica literária sociológica de Lucien Goldman poderão responder às questões encontradas.

Por fim, a teoria feminista possibilitará a investigação construcional da identidade da personagem na narrativa amadiana, com a exposição da relação dialética entre o *destino de mulher* e a *vocação de ser humano*, cujas categorias são discutidas por Simone de Beauvoir, entre outras autoras.

---

\* Termos utilizados, em princípio, por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, designando os estados sociais que constituem a cisão da identidade da mulher em sociedades patriarcais.

Para compreendermos melhor o percurso que adotamos em nossa análise, consideraremos que a estrutura narrativa é composta de três momentos: o primeiro caracteriza-se pelas ações ocorridas no âmbito rural (na roça), onde Tereza Batista nasceu e viveu aprisionada pelo capitão Justo; o segundo, caracteriza-se pelo momento em que Tereza é conduzida pelo capitão para a cidade, a fim de tomar conta do armazém, onde conhece o rapaz Daniel, depois mata o capitão e vai para o prostíbulo por influência do coronel Emiliano Guedes, que depois manda buscá-la para morar em uma casa como sua amásia durante seis anos; e, o terceiro, pelo momento de autonomia de Tereza, que volta ao cabaré, faz viagens, propõe ações de combate à bexiga negra em algumas cidades, após ser abandonada pelo doutor Oto Espinheira, conhece Almério das Neves, participa da greve do Balaio Fechado e, por fim, consciente de si, faz a escolha pelo amor.

## CAPÍTULO 1

---

### O REFLEXO ESTÉTICO E A IDENTIDADE FEMININA

#### 1.1. Processualidade do Ser Social: o reflexo estético em discussão

A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento.

*G. Lukács*

A estética marxista propõe a investigação das características de um objeto artístico a fim de poder averiguar o valor desse reflexo estético para a humanidade. Isso quer dizer que o valor que se atribui a um objeto produzido com fins utilitários só será considerado artístico a partir da representação artística da realidade, “essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos” (LUKÁCS, 1965, p. 27).

A partir das relações desenvolvidas entre os seres humanos e a natureza são constituídas malhas de sociabilidade, as quais complexificam cada vez mais os fenômenos das realidades objetiva e subjetiva. Fundamentalmente, as causalidades do real, que se impõem como norteadores de cada nova objetivação humana, contribuem para o surgimento de novas necessidades, possibilidades e habilidades, as quais impulsionam a humanidade à reflexão de seu processo de construção de si mesma em busca do ser *outro*. Ao fazer isso, as

singularidades e as universalidades do gênero humano, cujo portador é o/a artista, são representadas através do objeto – uma particularidade –, o qual terá a representação artística como valor peculiar.

O desejo do homem [da mulher] de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem [uma mulher] sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como (sic!) o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias (FIRSCHER, 1977, p. 13).

O presente estudo encontra em Georg Lukács o referencial teórico inicial para o desenvolvimento de uma análise estético-literária da obra do autor baiano Jorge Amado. Para Lukács, no exercício da arte o sujeito-criador (o artista) faz, através da sua leitura sobre o real, um recorte da cotidianidade e o transforma em um processo de particularidade. O romance *Tereza Batista cansada de guerra*, escrito por Jorge Amado, teve sua primeira publicação na década de 70 (período de atuação da ditadura militar no Brasil, a qual caracterizou-se pela dura proibição do livre pensamento). Contudo, percebemos nesta análise que tal peculiaridade histórica não é citada na obra de forma explícita e nem tem essa pretensão. Destacamos a exploração feminina, presente nas sociedades patriarcais<sup>1</sup>, como elemento que compõe a engrenagem do processo de produção e reprodução da força de trabalho.

Neste caso, a exploração vivida pelas mulheres do romance será estendida aos demais personagens como forma de determinação do próprio sistema em que estão inseridos. À exploração sexual feminina e a tentativa de superação desta forma de desumanização permeia toda a trama e incita uma intensa reflexão sobre a nossa cotidianidade. Jorge Amado

propõe ao/a leitor/a, quando representa esse problema, refletir também sobre sua individualidade e sobre o gênero humano através da composição dos elementos da narrativa.

Quando entendemos a arte como uma atividade tardia em relação ao trabalho de complexificação do sujeito, podemos compreender por que um objeto estético possibilita o exercício de reflexão do/a leitor/a sobre si e, ao mesmo tempo, sobre o gênero humano. Um objeto artístico constitui-se parte da cotidianidade, mas diferencia-se das outras objetivações por elevar as potencialidades humanas para além da processualidade social imediata, o que causa uma relação de contradição dialética entre realidade objetiva e arte (ficção). Tais contradições são resolvidas a partir do constante processo de interação entre a arte e a cotidianidade:

[...] os problemas tomam forma especificamente estéticas, se resolvem esteticamente de acordo com elas (as contradições), e assim os logros da conquista estética da realidade desembocam ininterruptamente na vida cotidiana, enriquecendo-a objetiva e subjetivamente (LUKÁCS, 1966/7, p. 229).

Considerando a concepção de realismo proposta pela estética marxista, que “nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana” (LUKÁCS, 1965, p.30-1), a descrição da trajetória percorrida pela personagem Tereza Batista permite uma identificação com outras histórias vividas, tanto pelos indivíduos na realidade objetiva quanto em outras ficções, ao criar formas específicas para refleti-la, formas essas que nascem da realidade e a ela ativamente regressam. Depende disso, para tal representação, a originalidade do artista que “consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proposições, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma

forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova” (LUKÁCS, 1978, p. 207).

Podemos observar, a partir de algumas falas, que o autor faz uso de elementos imprescindíveis à compreensão da proposta de uma literatura transformadora de caráter emancipatório. Categorias como escolha, educação, liberdade e amor-livre são apontadas ao longo da trama como possibilidades de superação da forma de exploração à que estão, involuntariamente, submetidas. Em contrapartida, observamos também que existem vários discursos dissonantes. Nesta narrativa pode ser encontrada uma representação da realidade objetiva referente à divisão de classes, reforçada pelos diversos papéis sociais atribuídos ao coronel no âmbito rural, resultado de uma

[...] força eleitoral [que] empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terras. Dentro da esfera própria de influência, o "coronel" como que resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais (LEAL, 1976, p. 23).

Os coronéis-capitães, que se auto-intitulam detentores de patentes militares, são os temidos padrões dos habitantes das pequenas cidades do interior; os profissionais liberais estão submetidos à ordem do Estado; e os artistas e as prostitutas estão submetidos a toda e qualquer ordem social.

O discurso do Capitão Justiniano Duarte da Rosa, que tem “fama de rico, valente e atrabiliário”, constitui na narrativa uma posição intransigente e autoritária. Sua maneira de lidar com seus sentimentos e com os dos outros se assemelha a um primitivismo cruel. Os bens que possui servem de pretexto para a dominação dos habitantes de uma cidade do interior, os quais morrem de medo de suas ameaças. Tal cenário reflete a realidade objetiva



do Nordeste; a fome ocasionada pela escassez de meios naturais e sociais, promovida pelo latifúndio<sup>2</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 explorar quem bem queiram e como queiram.

Essa relação contraditória entre indivíduos singulares, representantes da estrutura de poder, ocupando postos hierarquicamente diferentes, iniciará o conflito: uma menina, de apenas treze anos, do interior, enfrenta sozinha – como figura típica da representação feminina – a luta milenar contra a razão patriarcal representada pelas características sociais do coronel *Justo*. Chamamos atenção para o nome escolhido para esta personagem, que não corresponde em nenhum aspecto ao conceito de justiça proposto pelas teorias humanistas, pois, contraditoriamente, ele mesmo elabora as regras para a sua vida e para a dos que lhe devem. Sempre há quem lhe deva algo, tudo gira em torno de seu poder.

Outrossim, Tereza Batista é personificada por meio do processo de estranhamento que ocorre no conjunto das relações sociais que o movimento capitalista autonomizou. A mercadoria, símbolo da exploração da força de trabalho, apresenta duas faces em constante contradição: o valor de troca e o valor de uso. Verificam-se vários momentos em que Tereza Batista e outras personagens representam o processo de *coisificação* (reificação) inerente ao processo de desindividualização do trabalho.

Disto decorre a reflexão sobre a condição humana, em especial, da mulher que não consegue se desvencilhar das “armadilhas” do sistema capitalista, as quais são construídas ideologicamente e reproduzidas a partir de conceitos e pré-conceitos que enfatizam a individualidade dissociada da generalidade humana e, mais ainda, abandonam toda e qualquer possibilidade de intervenção no real. O que nos leva a constatar que o enredo possibilita a re-avaliação dessas relações sociais desumanizadoras e propõe a (re)construção

subjéitiva das personagens-chave. A relação de poder no romance contribui para a situação de tensão entre forças sociais opostas. Como resultado dessa relação reificada entre pessoas, o marxismo 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 subjéitiva como objetivamente (MARX, apud LUKÁCS, 1965, pp. 40-1).

A transação que ocorre entre o capitão Justiniano Duarte da Rosa – comprador – e tia Felipa – vendedora de um bem que acredita lhe pertencer – tem como valor quinhentos mil-réis, em dinheiro; cem mil-réis, de vale para comprar em seu próprio armazém; e “um anel de pedra verde, ouro falso e falsa esmeralda” (p. 76). Pelo que indica a narrativa, a ânsia pelo ter, às custas da sobrinha, fez com que tia Felipa não poupasse esforços nem tampouco medisse as conseqüências para atingir este fim. O que de fato provoca inquietação é o resultado da venda, pois podemos notar, por meio do narrador, que o valor pago pelo capitão é ínfimo. O que não contradiz a lógica de um processo social em que seres humanos são trocados por objetos e, conseqüentemente, vistos como tais. A posição de Tia Felipa, que “sustenta a casa e o marido, Rosalvo, criando e vendendo aos sábados na feira com a ajuda de Tereza”, reproduz a lógica do sistema ao fazer uso do dinheiro que tanto queria para comprar miçangas a fim de se enfeitar, pois “de nada no mundo gosta tanto como de colares, pulseiras, anéis. Todas as míseras sobras de dinheiro, gasta-as com quinquilharias nos mascates” (p.76), afirmando a condição de valorização do corpo da mulher.

A partir do comportamento de tia Felipa, percebemos que ela, como mulher, era vítima também da imposição social do *destino de mulher* que se vislumbra através da necessidade de se enfeitar com adornos para chamar a atenção dos outros homens<sup>3</sup>. Seus sentimentos representam as admoestações de sua juventude, sem escolhas para viver a sua sexualidade quando achasse conveniente e com quem elegeisse. Ter sido explorada sexualmente quando jovem por muitos homens de uma família ilustre e poderosa de uma cidade do interior e depois viver como prostituta em um bordel se caracteriza como seu destino e o de muitas meninas que ali viviam, consequência das limitações impostas pela ausência de condições materiais e subordinação à ideologia dominante.

Assim, ao julgarem ser o *hasard* o único responsável por suas vidas, abandonam, completamente, seus papéis de sujeito e assumem o de objeto. Desse modo, acreditam que umas se casem conforme os ditames morais, outras sejam prostitutas ou adúlteras conforme o destino das meninas pobres de uma cidade onde as leis são determinadas por aqueles que possuem terras, dinheiro e influências sociopolíticas, situação típica do patriarcalismo.

O fecho desse círculo histórico de submissão e condescendência com o patriarcalismo é que as mulheres acreditam que sem o corpo não são nada, sem as formas anatômicas padronizadas pelos homens elas não têm valor (MARCIA MORAES, 2002, p. 26).

A volúpia que concerne a este romance lança à mulher a responsabilidade de ser aquela que sacia as vontades masculinas e que está sempre à espera de um homem para a realização de sua vida. O desempenho do papel da mulher pode ser visto das mais variadas formas, e entendido a partir da relação entre sujeito *versus* objeto que constitui a reprodução

da ideologia das classes dominantes. A dominação do poder patriarcal sobre a mulher constitui a grande faceta da dominação econômico-política sobre o explorado.

A transação, da qual Justiniano participa, quebra a lógica da sua forma de obter as coisas, ele não estava acostumado a gastar dinheiro para saciar seus desejos e sustentar suas taras por meninas virgens. Mesmo tendo combinado pagar pela aquisição que faria em seguida, ele reconhece e reforça o discurso de que seu poder socioeconômico lhe dá garantias para fazer tudo que desejar:

– É só por consideração a vosmicê que, como disse, criou a moleca, deu de comer e educação. Se estou lhe dando esse adjutório é porque quero. Por que, se eu quisesse levar de qualquer jeito, quem ia impedir? (p.73)<sup>4</sup>.

Ao lermos *Tereza Batista cansada de guerra* podemos encontrar subsídios relevantes para o debate de assuntos temáticos que, em uma primeira instância, retratam todos os tipos de violência e, em destaque, a exploração sexual feminina. Tal problema promove uma discussão acerca do dilaceramento entre sujeito/objeto, indivíduo/gênero humano que causa uma oposição comum à condição feminina. Nas palavras de Simone de Beauvoir, há um dilaceramento entre o *destino de mulher* e a *vocação de ser humano*<sup>5</sup>; na verdade, “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”<sup>6</sup>.

## 1.2. Figuras típicas: personagens que constituem a tessitura narrativa

[...] a arte provoca uma ênfase da subjetividade.  
[Ela] é consciência de si do gênero humano.[...]

G. Lukács

Algumas personagens femininas do romance, como tia Felipa, Dóris, D. Brígida, as irmãs Moraes e Amália, justificam o discurso dominante e negam seus sentimentos, sua personalidade: "Coisa à-toa, um tapinha sem importância, tive culpa mesmo, demorei demais" (p. 89), assim Dóris se refere à agressão do capitão Justiniano. "Dada sua formação de *macho*, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma este 'destino' como natural" (SAFFIOTTI, 1987, p. 27).

Baseados/as nesta e em muitas outras cenas que são observadas ao longo da trama e a que pouco a pouco nos referiremos, constata-se que a fundamentação da crítica feminista se dá a partir da consciência de reversibilidade dessa ideologia, na qual a mulher não se (re)conhece e não é reconhecida como partícipe, mas como segundo sexo, a *outra*.

Isto posto, evidencia-se que a perspectiva de (re)construção da identidade<sup>7</sup> feminina decorre da elaboração e apropriação de um discurso que legitima a sua condição enquanto sujeito e rejeita sua condição de objeto, do qual ele se trata. Segundo Beauvoir (1988):

[...] 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"(pp. 13-4).

A reflexão dessa realidade plasmada em uma expressão artística inicia seu processo de constituição a partir de uma escolha, de uma posição diante das diversas posições existentes na realidade objetiva. Somente através da posição do/a artista, torna-se possível a explicitação de uma subjetividade e, conseqüentemente, a exposição de um ponto de vista, a criação material, enfim, a criação artística. Não há expressão artística que se exima de uma posição por parte do/a autor/a da obra, pois a arte reflete uma realidade objetiva na qual estão inseridos diversos conflitos, lutas históricas e transformações sociais que compõem o momento do qual o artista é integrante. Essa tomada de posição possibilita ao artista a produção do seu trabalho, tendo em vista que o objeto de arte é um produto da representação da realidade objetiva a partir da subjetividade do artista e, para isso, se faz necessário estabelecer fortes convicções para a sua escolha. Como afirma Lukács (1978),

[...] o objeto do trabalho artístico não é o conceito em si, não é o conceito em sua pura e imediata verdade objetiva, mas o modo pelo qual ele se torna fator concreto da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas (p. 214).

Por meio da atividade artística, a humanidade constrói novas perspectivas de reflexão sobre os problemas causadores dos conflitos imediatos e/ou duradouros no decorrer da história. Isso faz com que o reflexo estético, assim também como os outros – científico e da vida cotidiana –, torne os homens cada vez mais conhecedores do real.

Considerando que cada objeto artístico possui um valor diferente para a humanidade, pois são produzidos a partir de objetivações diferentes, o que nos importa é a análise singular. Ao escolhermos um romance para análise dentre muitos outros existentes no mundo,

podemos observar que Jorge Amado, escritor de uma vasta obra com características bem peculiares, possui elementos artísticos que se aproximam de outros escritores, ao mesmo tempo que promove correspondências entre seus próprios romances. No entanto, cada objeto artístico encerra nele mesmo os mecanismos de sua produção. Esse ponto de vista preconiza o conceito de eficácia da obra oriundo da superação do velho (discussões ulteriores sobre as complexidades do gênero humano) pelo novo. Entretanto, o valor “novo” a que nos referimos não significa tão-somente uma objetividade seguinte mas, principalmente, uma objetivação repleta de sentido sobre um determinado tema que traga em si várias condições de discussão do gênero humano.

A arte pode e deve ser uma totalidade concluída, uma formação autônoma, quando a “parte” da realidade por ela representada constitui essencialmente determinações que integram a vida dos homens expressas em sua verdadeira essencialidade, contraditoriedade, justa proporcionalidade, movimento e perspectivas reais. Isso significa dizer que a particularidade como categoria específica da estética, ao renunciar à reprodução da totalidade extensiva do real assume a representação da totalidade intensiva e seu movimento, o que a caracteriza como representante de uma “parte” da realidade por meio de um ponto de vista determinado. Assim, a arte é considerada – adotando a expressão lukacsiana – como *ser-concluído-em-si-mesmo*.

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento (FISCHER, 1977, p. 17).

Como elemento constituinte da particularidade estética, a eficácia da arte, de acordo com Lukács (1978), possibilita à humanidade uma imediata passagem do presente ao passado e às perspectivas do futuro. Por meio de um objeto artístico, a humanidade pode entender todo seu processo histórico. E é por isso que

Toda cultura, a cultura de uma classe no curso da história que se processou até hoje, recebe sempre, como tradição do passado, uma massa maior ou menor de obras de arte. Uma parte desta massa se torna, em cada oportunidade, viva possessão estética de uma dada cultura, e a escolha desta parte depende em primeiro lugar, das necessidades ideológicas do momento (LUKÁCS, 1978, p. 241).

A discussão acerca das contradições humanas incorpora dimensões ainda maiores ao estudar o conjunto de obras de um artista, a partir de uma análise anterior das obras singulares de artistas que se opõem em gêneros mas que discutem os mesmos fatos. Tal consideração esclarece que o reflexo estético não depende tão-somente das posições políticas do/a artista, pelo contrário, podemos crer que a subjetividade e a originalidade artística dependerão de outros fatores ideológico-sociais.

As ações desumanizadoras apresentadas no romance como a violência sexual cometida por homens de poder, que representam instituições e que possuem empregados (capangas) para realizar as mais diversas tarefas, são efetuadas a partir do consentimento de parentes que vendem suas filhas, sobrinhas etc. Tais parentes são vítimas da corrupção, da injustiça, do analfabetismo, da agiotagem e da maledicência, que são violações da integridade dos indivíduos e que os transformam em meros objetos historiográficos ao invés de sujeitos do processo histórico. Tudo isso constitui um conjunto de mazelas e provoca os mais variados sentimentos, os quais poderão engendrar a mudança ou a permanência desse painel da condição humana peculiar à sociedade de classes.



Ao desprender-se da vida cotidiana, mesmo possuindo elementos que compõem a cotidianidade, a obra de arte se eleva a níveis de universalização. Com isso, o sujeito parte de suas experiências individuais e imediatas, questiona-as e as remete para o gênero humano, formando novos conceitos e novas maneiras de compreensão do real. A atividade artística cria o típico, uma particularidade específica, através da mediação entre o real objetivo e a subjetividade artística. O sujeito artístico, ao observar a realidade objetiva, cria, através da arte, um objeto resultante de sua reflexão acerca da realidade à qual integra.

Na estética, a particularidade se mostra como característica ineliminável do *tipo*, que pode ser entendido como uma categoria que se firma a partir do alto nível de síntese entre as singularidades e as universalidades apresentadas no objeto artístico. A figura do típico representa o mais alto nível de generalização de uma determinada etapa do desenvolvimento da consciência humana, por constituir a realização da síntese de singularidades e universalidades expressas em um objeto artístico. Na ciência, o conceito de típico pode ser entendido como generalização das universalidades. Na medida em que as determinações universais forem intensas, a possibilidade de definir uma situação como típica se torna bem mais provável. Daí homens e mulheres apresentarem traços mais fortes ou mais fracos do típico. Apesar da oposição entre estes dois reflexos da realidade – científico e estético –, há uma correspondência entre ambos quando resumem as relações mais desenvolvidas e mais concretas da realidade em elevados graus da contraditoriedade real.

No ato de criação, o artista, como partícipe da história humana, cria figuras artísticas que ligadas à realidade se transformam em tipos. Advindos do reflexo estético, os *tipos* representam elementos importantes construídos ao longo do processo de desenvolvimento da vida dos homens. De acordo com a perspectiva lukacsiana:

No reflexo estético da realidade, não se trata simplesmente de fixar, nem tampouco de evidenciar estes traços típicos em homens, sentimentos, idéias, objetos, instituições, situações, etc.; toda tipicização deste gênero pertence, ao mesmo tempo, a um sistema concreto e móvel de relações entre momentos singulares, tanto na própria figura singular quanto em suas relações: por isto, no conjunto da obra, nasce uma tipicidade de ordem superior: o aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da vida humana, de sua essência, de seu destino, de suas perspectivas (1978, pp. 263-4).

Podemos observar que tal tendência esteve presente desde as primeiras criações artísticas tanto no folclore quanto na mitologia. Ao longo da história, grandes figuras típicas como Prometeu, Fausto, Madame Bovary, Brás Cubas, Escrava Isaura, Macunaíma etc. podem ser encontradas na arte literária. A criação dessas "figuras típicas [...] ocorre simultaneamente à invenção daquelas situações concretas, daquelas ações, circunstâncias, amigos, inimigos, etc., concretos em cuja conexão a figura pode ser elevada a tipo" (LUKÁCS, 1978, p. 264).

Com a proposta de mostrar sua máxima força e a sua mais alta virtude, com a contribuição específica da ampliação, do aprofundamento e do enriquecimento da consciência humana, o *tipo* tem na arte o seu destaque. Como reflexo artístico e vida possuem uma relação de interação, as figuras típicas são criadas a fim de servir como meio para atingir o fim artístico que é "representar a função deste tipo de ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade" (LUKÁCS, 1978, p. 264). Assim, podemos entender o *tipo* como a particularidade na obra.

O caráter peculiar do conteúdo do reflexo artístico é a representação da totalidade intensiva e o caminho do seu movimento, que tem como resultado a generalização da particularidade estética, isto é, a autêntica obra de arte representa uma parte da realidade em

desenvolvimento através das figuras típicas, pois "cada 'parte' de vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida. Também deste ponto de vista, só na maneira imediata de se manifestarem a arte e a vida são semelhantes." (1978, p. 268)

Numa perspectiva lukacsiana, toda autêntica obra de arte é constituída por uma hierarquia de *tipos*. No caso da obra em análise, encontramos os personagens Tereza Batista, Capitão Justiniano Duarte da Rosa, Coronel Emiliano Guedes, D. Felipa, Dóris, dona Brígida, Lulu Santos, Daniel, doutor Oto Espinheira, Almério das Neves, Libório das Neves, Januário Gereba, dentre outros que se integram reciprocamente numa dinâmica relação de composição da obra. Cada tipo desta hierarquia possui um lugar concreto na obra, assegurando as condições necessárias para exercer sua função de representar sensivelmente uma determinada etapa do desenvolvimento artístico. Tais condições se fundamentam na composição da obra de arte.

Este conjunto de tipos se dispõe em ordem hierárquica, também ela de função compositiva, cujas posições são estabelecidas não na base do valor social de cada tipo, mas na base do lugar concreto que cabe a cada membro em vista do problema que se deve representar, isto é, com a finalidade de representar sensivelmente uma etapa de desenvolvimento da humanidade. Desta totalidade fechada e bem ordenada, nasce na obra a imagem de uma particularidade concreta: precisamente a reprodução artisticamente generalizada de uma determinada etapa do desenvolvimento (LUKÁCS, 1978, p. 265).

A busca da atividade artística é a aproximação da arte a uma realidade. No presente estudo, podemos perceber que a arte não é mera cópia da realidade objetiva, pois, se o fosse, transformar-se-ia na própria realidade e, assim, inviabilizaria a relação dialética entre arte e realidade objetiva. Todavia, podemos notar que a arte, como um complexo social, tem a

função de refletir sobre a realidade, auxiliando o entendimento da complexificação das relações entre os seres humanos, a natureza, entre eles próprios e a sociedade. Escolhemos o romance *Tereza Batista cansada de guerra* por acreditar que ele traz subsídios que contribuem diretamente com a análise que pretendemos desenvolver ao longo dos capítulos que se seguem.

### 1.3. A relação dicotômica<sup>8</sup> entre *imanência* e *transcendência*

[...] o homem só se pensa pensando o Outro: apreende o mundo sob o signo da dualidade; não tem, de início, um caráter sexual. Mas, naturalmente, sendo diferente do homem que se põe como o Mesmo, é na categoria do Outro que a mulher é incluída [...].

*Simone de Beauvoir*

O caráter polifônico desta obra constitui-se da admissão de diversos contadores de histórias, os quais discorrem sobre a origem da personagem central. Uns dizem ter conhecido Tereza Batista, outros acreditam que ela é uma personagem lendária de cordel do Nordeste brasileiro: "peste, fome e guerra, morte e amor, a vida de Tereza Batista é uma história de cordel" (p. 10).

A fusão de elementos religiosos, como o candomblé, e a literatura de cordel como porta-voz das mazelas sofridas pelas personagens, compõem a obra como um livro de *enseñanza*. De acordo com PAES (1991), a constituição da polifonia na obra amadiana pode ser observada a partir 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).

Com diversas denominações, como *Tetá*, *Santa*, *Fada*, *Teta Muçurumin*, *Divina Pastora do Samba*, *Tereza Navalhada*, *do Bamboleio*, *dos Sete Suspiros*, *do Pisar Macio*, *do Omolu*, *Tereza Medo Acabou*, *Corpo Fechado*, *da Lua Nova*, *Cansada de Guerra*<sup>9</sup>, a protagonista apresenta uma característica multifacetária. Tais alcunhas são como qualidades que se fundem com o objetivo de torná-la mais consciente do processo construtivo de si

mesma. Em nossa análise, a trajetória de Tereza Batista será considerada como um vir-a-ser *humana*<sup>10</sup>. Como a própria narrativa nos apresenta dúvidas sobre a existência ficcional da personagem no desenvolvimento da própria trama, elaboramos uma tese metalingüística da personagem caracterizada, inicialmente, pela imanência do papel social da mulher nas sociedades patriarcal e burguesa e, posteriormente, pela transcendência dos valores instituídos socialmente, isto é, propomos um estudo sobre a tentativa de superar a submissão proposta pelos citados sistemas sociais na busca do tornar-se ser *humana* da protagonista.

Distante de integrar um modelo de família nuclear, concebida pela sociedade capitalista que estabelece papéis bem definidos entre homens (pais) e mulheres (mães), a fim de gerarem as necessidades básicas para o bom funcionamento do processo de produção e reprodução da força de trabalho, Tereza Batista, ao perder seus pais biológicos aos sete anos de idade, sofre nas mãos de sua tia Felipa – irmã de sua mãe. Com a ausência dos pais e obediência sempre devida a tia, ela passa a ocupar um papel irrelevante na vida de Felipa. A desculpa de uma possível ameaça causada ao relacionamento de Felipa e Rosalvo faz de Tereza a inimiga da tia. Como entender uma disputa tão desigual? Felipa prefere vender a sobrinha de treze anos, pois ela é o “único capital que lhe resta” (p. 71), do que vê-la com outros meninos ou até mesmo com seu marido, apesar de desejar esperar um pouco mais porque tem certeza de que faria melhor negócio, afinal “a menina desabrocha com força e as mulheres da família eram todas bonitas demais, disputadas, fatais” (p. 71).

Alheia ao plano ambicioso da tia Felipa, Tereza vê-se livre e feliz, brinca e assume responsabilidades domésticas e auxilia sua tia na feira, até o momento em que é, forçadamente, submetida aos desejos de um homem bem mais velho que ela, o qual lhe proporcionará um modo de vida cruel e marcante para a sua história. A abrupta ação da tia,

que muito estimava, e a convivência com o capitão Justo, provocarão no corpo e na mente de Tereza importantes reações e contra-reações que intervirão na formação de sua subjetividade.

A violação da ingenuidade e da integridade física de Tereza Batista, incentivada e promovida por uma parenta próxima, a qual deveria exercer o papel de mãe, no ato de vendê-la ao capitão Justiniano Duarte da Rosa, revela uma das facetas que a sociedade patriarcal cria para a realização de transações comerciais, seja entre as pessoas<sup>11</sup>, seja entre pessoas e coisas. Neste cenário, pessoas e coisas são confundidas entre si.

O processo comercial estabelecido entre Felipa e Capitão Justo fornece as bases para o desenvolvimento e compreensão da trama. Tereza Batista é vendida aos treze anos de idade por alguém que, de acordo com os ditames sociais, tem a tarefa de dela cuidar zelosamente. Tia Felipa não se preocupou com o que a sobrinha iria enfrentar ao vendê-la para um homem que pouco conhecia, e, pelo pouco que conhecia, tinha noção de sua perversidade e maldade. Mesmo assim, ela justifica sua decisão a partir de seu passado, de seu contexto socioeconômico, e de sua necessidade de vida e do *destino de mulher*.

[...] 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 [...] (MARCIA MORAES, 2002, p. 22).

A relação entre tia Felipa e Rosalvo “pai da cachaça e da preguiça, a indolência em pessoa, resto de homem, um peso nas costas” (p. 70) estava ameaçada por Tereza Batista<sup>12</sup>. Constituindo-se como uma relação em que os papéis sociais se confundiam, TB trabalhava enquanto os adultos desfrutavam de alguns prazeres da vida: a cachaça, para Rosalvo, e o sexo, para Felipa. Todavia, somente para TB, uma criança obediente e inteligente, os papéis sociais estavam bem definidos, cabendo-lhe apenas respeitá-los.

Mesmo assumindo responsabilidades destinadas aos adultos, as brincadeiras de criança de *TB* eram marcadas pelos traços da inocência infantil, os quais substituíam todas as intenções sexuais, como a malícia de suas amiguinhas que a chamavam para ver os garotos se banhando no rio. A trama mostra que *TB* era uma criança que gostava, verdadeiramente, de brincar, chegando

[...] a ponto dos garotos das vizinhanças, uns atrevidos de sabedoria acesa, na permanente caça às meninas para os inícios do desejo na revelação dos primeiros toques, beijos e achegos, nem ligarem para Tereza – corriam com ela nos jogos de cangaço e de guerra e até a aceitavam de comandante, ágil e ousada por demais (p. 69).

Interessantemente, *TB*, ao ajudar a tia Felipa nos afazeres domésticos e brincar com meninas e meninos, revela-se, desde cedo, representante dos símbolos que caracterizam a história de homens e mulheres. Ela possui características ditas masculinas, isto é, brinca com os meninos e possui liderança (ação que foge dos padrões e das práticas reguladoras do sistema patriarcal), sendo assim uma personagem que representa a fusão dos dois mecanismos que engendram o processo da história das mulheres: *ser mulher e ser humana*. Outrossim, em relação às brincadeiras de Tereza, que o narrador denomina de *brincadeiras de menino*, há uma imposição das convenções sociais que instituem atividades femininas e masculinas. A sociedade delinea painéis, nos quais expõe como meninos e meninas devem se comportar. A eles cabem as brincadeiras que simulam a liderança e o poder; às meninas, brincadeiras de donas do lar e de mães, constituindo a relação de contrários, a relação entre superioridade masculina e inferioridade feminina. Notamos que no romance há uma voluntariedade em admitir a divisão de classes e a diferenciação subordinada dos 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).

Quando *TB* auxilia a tia nos afazeres domésticos, ela ocupa o lugar-comum preparado para a mulher pela convencionalidade social, mas a caracterização desta personagem irá, ao longo da trama, tentar a superação das determinações sociais consideradas imanescentes à mulher.

Com a proposta de desmontar as peças que formam um jogo em que os homens são os jogadores principais e sempre os vencedores, a luta adotada pelo feminismo parte de uma mudança educacional. Acredita-se em uma educação verdadeiramente humanista, uma educação não diferenciada, como afirma Gutiérrez (1985):

[...] capaz de propiciar às crianças de ambos os sexos, a plena expansão, o desenvolvimento e a plena realização de si mesmas. Os meninos poderão manifestar “pontos artísticos” sem esbarrar em preconceitos, e as meninas poderão assumir suas vocações científicas, sem se sentirem desajustadas (p. 126).

Insistindo na possibilidade de transformação dos processos de construção do gênero humano constituído por homens e mulheres, observamos no romance alguns exemplos de superação desta perspectiva, através da educação e do trabalho.

Podemos entender essa realidade a partir de uma das personagens femininas do romance chamada, inicialmente, de Joana das Folhas e, posteriormente, Joana França. O

processo identitário de Joana começa desde a sua origem como descendente de escravos; passando a ser a amante de um português; depois, a esposa; e, por fim, a dona do sítio que o seu marido deixou como herança. Nota-se, claramente, que o contexto social ao qual pertencia essa mulher inviabilizava o acesso à educação. Em sua vida não apareciam oportunidades para estudar, até o momento em que TB se oferece para ajudá-la a mudar o que antes se mostrava natural e imutável.

Após pedir dinheiro emprestado a Libório das Neves para pagar dívidas de seu filho que foi morar na cidade grande, Rio de Janeiro, Joana França – analfabeta, viúva de um português – trabalhara toda a vida no sítio que agora Libório quer lhe tomar em troca do pagamento do empréstimo que ele aumentara de oito contos de réis para oitenta, dez vezes mais. Desesperada, procura o rábula Lulu Santos, implorando-lhe ajuda. Tomando conhecimento do fato, Tereza Batista planeja ensinar à Joana escrever o seu nome em pouco tempo. Vejamos a seguir como o narrador relata tal evolução:

Cavoucando a terra desde antes do sol nascer, cuidando da horta, colhendo, plantando, estrumando, Joana chega do eito, vai lavar as mãos (...) As mãos, porém, não tinham a agilidade da cabeça capaz de perceber sutilezas e ardis. As mãos de Joana eram dois calos, dois montes de terra seca, raízes de árvores os dedos, galhos disformes, mãos acostumadas ao manejo da pá, da picareta, da enxada, do facão, do machado – como manejar lápis, caneta e pena? (pp. 50-1).

A forma poética escolhida pelo projeto autoral para narrar o processo de aprendizagem apresenta como tema as mãos<sup>13</sup>, as quais estão vinculadas ao trabalho, à força produtiva. Como detentora de características comuns às mulheres do campo, as mãos de Joana das Folhas são comparadas aos elementos que constituem a natureza: raízes, galhos, terra.

A comparação das mãos com os elementos da natureza e com os instrumentos de manejo da terra leva-nos à percepção do valor do trabalho e da aprendizagem como importantes perspectivas de transformação social. São as mãos, enfim, que conduzirão Joana por novos caminhos; ela agora obtém mais um conhecimento em sua vida: a escrita.

Na chácara até as três da tarde, labutando com as mãos de Joana, parando apenas para rápido almoço. Trabalho cansativo, labor apaixonante: constatar cada mínima evidência de progresso, conter o desânimo a todo [o] momento, reerguendo-se dos fracassos, vitoriosa sobre a estafa e a tentação de desistir. E Joana? Tão imenso esforço! Por vezes gritava o nome de Manuel, pedindo socorro, por vezes mordida as mãos como para castigá-las, e os olhos se lhe encheram de lágrimas quando finalmente traçou um jota legível (p. 51).

Em um processo que alia esforço e necessidade, Joana começa a aprender a escrever seu nome completo, com o propósito de não perder seu sítio conquistado ao longo de sua vida conjugal e por meio de intensa labuta. Por outro lado, Joana das Folhas se transforma em Joana França, imbuída de todos os valores sociais que o conhecimento possibilita ao ser humano.

A mão de Joana marcha sozinha e quando Tereza se despede às oito da noite, a negra prossegue a riscar o papel, reescrevendo o alfabeto, palavras e mais palavras, o próprio nome vezes sem conta. O borrão inicial se faz escrita, garatujas cada vez mais limpas, mais firmes, menos ilegíveis. Joana das Folhas defendendo tudo quanto possui, pequeno sítio por Manuel e por ela transformado em chácara modelar de verdura e legumes, em pomar de frutas escolhidas, seu ganha-pão, herança recebida do marido, terra de fértil sementeira de onde tira o necessário às parcas despesas da casa e o supérfluo para os desatinos do filho ingrato e bem-amado (p.53).

Refletindo sobre os passos que constituíram o processo de alfabetização de Joana, percebemos que a identidade da personagem sofre um processo de (re)construção a partir dos passos por ela dados até o momento em que se percebe capaz de escrever e entender sua

própria letra. A narração mostra que a transformação da personagem se inicia a partir dos efeitos do seu próprio corpo, não habituado à leveza mas à dureza que a vida lhe impusera. Cada momento se traduz como o encontro de si mesma na esperança de vencer os desafios e (re)conquistar seus sonhos, graças à Tereza Batista.

Vê-se, a partir desta cena, que o comportamento de Tereza Batista, da infância à fase adulta, subverte a lógica do discurso do outro e busca sempre a superação do estereótipo destinado à condição socioeconômica das mulheres, alterando as bases da identidade feminina que os discursos masculinos insistem em (re)produzir. Integrante de uma condição social que, paulatinamente, propõe um comportamento contrário à autonomia da mulher, ela mostra ser possível destruir a lógica milenarmente imposta à mulher ao combater as normatizações sociais lançadas ao gênero feminino.

## CAPÍTULO 2

---

### A AFIRMAÇÃO DA HETERONOMIA<sup>14</sup> DA SUBJETIVIDADE FEMININA

#### 2.1. Subjetividade/objetividade masculina *versus* subjetividades/objetividades femininas

##### *A Autoridade*

Em épocas remotas, as mulheres se sentavam na proa das canoas e os homens na popa. As mulheres caçavam e pescavam. Elas saíam das aldeias e voltavam quando podiam ou queriam. Os homens montavam as choças, preparavam a comida, mantinham acesas as fogueiras contra o frio, cuidavam dos filhos e curtiavam as peles de abrigo.

Assim era a vida entre os índios onas e os yaganes, na Terra do fogo, até que um dia os homens mataram todas as mulheres e puseram as máscaras que as mulheres tinham inventado para aterrorizá-los. [...]

Eduardo Galeano

Podemos considerar esta lenda como uma resposta literária para a reflexão sobre o processo de (re)construção da subjetividade feminina e masculina que nas sociedades patriarcais e burguesas cria mecanismos para a aceitação e reprodução das convenções sociais a respeito do comportamento de homens e mulheres.

A parte final da lenda de Galeano (2002) revela que do sexo feminino apenas "as meninas recém-nascidas se salvaram do extermínio" (p. 11). À medida que iam crescendo, os

assassinos diziam e repetiam que seus destinos era servir aos homens. Como um processo cultural elas acreditaram e, também, todas as outras gerações. Recorremos ao conteúdo desta lenda para poder desenvolver nossa análise sobre as determinações sociais e a instituição da subjetividade feminina exposta no romance.

Sem obliterar o caráter ficcional da obra, propondo uma discussão dialética entre autor e obra, tentaremos compreender e explicar como se dá o fenômeno dessa representação que possui protótipos na realidade objetiva, mas propõe uma superação a partir da própria construção narrativa.

Ilustram-se, no romance, diversas formas de construção discursiva a respeito da mulher, em especial, do seu corpo. Podemos notar que as vozes referentes à representação do feminino correspondem ao universo ideológico masculino, moralmente construído com bases na sexualidade feminina.

A proposta de (re)construção da subjetividade feminina tem como desafio penetrar e intervir na formação desse universo ideológico que creditou sua existência, durante séculos, à concepção de que “a *'natureza' feminina só se realiza na servidão e na doação*”<sup>15</sup>, fato explicado através do determinismo biológico. Com o intuito de discutirmos a razão da instituição de tal paradigma, recorreremos à afirmação de Marilena Chauí (1985) que diz:

[...] um corpo, em si, nada mais é do que “um dado, um fato e um modelo”, sobre o qual vai se elaborando um discurso científico e filosófico, que serve para construir o “corpo idéia”, o corpo que passa a ter sentido e significado para o intelecto. O corpo feminino é, pois, colocado no limite entre a natureza e a cultura, ele vai sendo interpretado ideologicamente, seguindo os interesses e o imaginário social. Dialeticamente, que ora exige que ele seja escondido, ora seja mostrado.<sup>16</sup>

Sabemos que, historicamente, a razão patriarcal estabeleceu regras para o comportamento humano: aos homens, “naturalmente” indomáveis e desbravadores, é atribuída a tarefa de conquistar o mundo com sua força e coragem; às mulheres, “naturalmente” domesticáveis, cabe manter a ordem do lar, educando “seus” filhos e/ou satisfazendo os mais estranhos desejos sexuais masculinos. Para a sociedade patriarcal e burguesa estes papéis sociais são definidos estrategicamente com o intuito de estabelecer a manutenção do “poder do macho”<sup>17</sup> e a institucionalização dos papéis de homens e mulheres nas sociedades de classe.

A partir dessa relação entre homens e mulheres acirram-se as diferenças ideológicas, as quais provocam uma “guerra” de gêneros, desencadeando um processo de não-identidade humana que os torna, tanto um como o outro, seres estranhos a si mesmos. Segundo Marcia Moraes (2002):

[...] a parte crucial da compreensão sobre a identidade da mulher na sociedade deve ser relacionada ao resgate da voz/subjetividade feminina, que requer uma explicação sobre o porquê de ela ter se tornado objeto de exclusão e uma alternativa social de mero suporte, em que sua identidade existe no mais profundo ostracismo (p. 71).

A sociedade propôs 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.

Podemos perceber que, na perspectiva patriarcal, a identidade feminina está diretamente relacionada à natureza, sua identidade é construída, efetivamente, a partir do âmbito privado que, por vezes, concorre com o desejo de ocupar algum espaço na esfera pública. Tal intuito de ascendência ao âmbito público, “natural” dos homens, desencadeia reações psicossociais, em primeira instância, no indivíduo e, em seguida, desafia as normas morais e ideológicas constituídas e impostas ao gênero feminino ao longo dos séculos.

Ao realizar seu desejo de apropriar-se do espaço público, a mulher se sente culpada em não poder desempenhar bem o papel que lhe fora atribuído naturalmente (esposa, mãe e irmã). Como não possui uma identidade autônoma, ela se sente dividida entre as duas esferas sociais – a privada, reforça sua *imanência*; a pública, sua *transcendência*. Admitindo a lógica deste raciocínio, podemos afirmar que a dissociabilidade ontológica de tais esferas para a mulher explica o emprego do esforço sobre-humano no exercício de seus papéis sociais (esposa, mãe, irmã, amiga, amante, trabalhadora dentro e fora do lar).

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. Nisso, concordamos com Elizete Passos (2002)<sup>18</sup>, quando assevera 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 (p. 65).

Vê-se, diante desta perspectiva histórico-social, que a função da mulher está subordinada à do homem e que a cisão entre o *destino de mulher* e a *vocação de ser humano*



tende a ser reparada a partir da (re)construção dos valores ideológicos do gênero humano, onde homens e mulheres são, igualmente, sujeitos históricos.

O fenômeno que provoca a subordinação da subjetividade feminina à masculina atende à objetividade do sistema com suas normas bem definidas para o desenvolvimento das relações socioeconômicas. Como constata Beauvoir (1949), 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).

Tentaremos, a seguir, partindo de alguns trechos do romance, mostrar essa (re)construção discursiva, com a pretensão de despontarmos para a criação de um novo paradigma proposto pela ficção e que nos conduzirá à reflexão e a possíveis intervenções nas futuras objetivações.

## 2.2. Papéis sociais: mediações para as escolhas humanas

[...] toda a história das mulheres foi feita pelos homens. [...] o problema da mulher sempre foi um problema de homens.

*Simone de Beauvoir*

A partir do já exposto, podemos perceber que a condição feminina no romance *Tereza Batista cansada de guerra* corresponde ao processo de objetivação da razão patriarcal, na qual instituem-se dois tipos de mulheres: prostitutas e esposas. A escolha de uma prostituta como protagonista é o indicio da superação da relação entre a subjetividade feminina e a objetividade masculina. Nisso a obra propõe uma discussão universal.

A constituição das personagens do romance faz com que as comparemos com figuras do nosso dia-a-dia, por possuírem características bem peculiares ao universo popular. No entanto, integram com maestria uma trama ficcional que discute elementos próprios do Nordeste brasileiro e, ao mesmo tempo, refletem comportamentos humanos com o intuito de revelá-los e transformá-los.

As características da personagem Tereza Batista mostram, claramente, a eficácia da obra de arte. Ela representa uma subjetividade universal. Sua composição se dá a partir de muitas outras subjetividades singulares, o que prova, pelo menos na ficção, que não há a subjetividade feminina, mas subjetividades femininas. Para Elizete Passos (2002):

A ideologia patriarcal e seus subprodutos têm sido responsáveis pela *heteronomia da subjetividade feminina*, ao impedir que a mulher se veja com direito ao uso da razão. A partir da ideologia naturalista burguesa, a

identidade feminina foi sendo assentada no biológico, no corpo, que passou a definir suas ações, sentimentos e pensamentos (p.62).

Por isso, ao analisarmos a representação feminina no romance escolhemos as vozes das figuras típicas masculinas, como o capitão Justiniano Duarte da Rosa (capitão Justo), Daniel, coronel Emiliano Guedes, Almério das Neves e Januário Gereba, que representam subjetivações mais próximas e mais distantes da razão patriarcal. Apesar disso, nenhum deles consegue, efetivamente, se desvencilhar da concepção de que a subjetividade feminina se resume no bom desempenho do papel de mulher – destaque para a sensualidade, a afetuosidade – e mãe – determinismo biológico –, aspectos inerentes à condição da mulher. Para explicar tal condição a partir do conflito entre a esfera biológica e ideológica, afirma Gutiérrez (1985):

Contrariando a realidade biológica, a ideologia reduziu a mulher à condição de objeto sexual, convencendo-a a aceitar o papel de reprodutora, a preservar a virgindade e a cultivar a “virtude”. Ora, para que algumas correspondessem ao modelo ideológico, era necessário que outras se transformassem em *flores do mal* (p. 35).

No que diz respeito ao registro das poucas falas do capitão Justo aliada às visões do sujeito da enunciação<sup>19</sup>, percebemos que o capitão, como uma personagem típica, perpassa a trama, e sua lembrança é reforçada por algumas personagens que aparecem nos momentos mais difíceis da vida de Tereza. Momentos em que decide construir uma nova história, esquecer o seu passado de violência e dor.

Uma das cenas que mostram a forte atuação da presença do capitão refere-se ao momento em que Veneranda convida Tereza "recém-chegada, de quarto alugado em pensão completa em casa da velha Adriana" (p. 24) para trabalhar em seu castelo<sup>20</sup> "vasto sobrado

colonial, discreto entre as árvores, em meio de terreno cercado de muros, os enormes quartos subdivididos em modernas e íntimas alcovas [...] Tereza poderia residir no próprio castelo, se preferisse" (p. 24). Apesar de todas as vantagens apontadas por Veneranda, a pretensão de Tereza, naquele momento, não era ser prostituta e, sim, sambista do cabaré Paris Alegre. Ao agradecer o convite,

Da porta da rua, Veneranda se voltou:  
 – Sabe que eu conheci muito o capitão? Era freguês lá de casa.  
 Fechou-se em sombra o rosto de Tereza, o crepúsculo desceu de  
 chofre sobre a cidade:  
 – Eu nunca conheci nenhum capitão.  
 – Ah! Não? – Veneranda riu e se foi (p. 24).

Logo vê-se a força que tem a personagem do capitão Justo, representante da razão patriarcal mais primitiva, diante de Tereza, uma das vítimas de suas facetas. Apesar do seu modo de vida não agradar algumas pessoas, ele era respeitado por ser solteiro e rico. Era "proprietário de terras, de roças plantadas e de cabeças de gado, do maior armazém da cidade, chefe de jagunços, mandante de morte, violento e perverso" (p.69). Mesmo cometendo atos imorais, não sofria nenhum tipo de punição, nem a popular. Suas ações eram julgadas por alguns como passageiras. Acreditavam até que, após casar-se, teria um outro tipo de comportamento.

Solteiro, o capitão tinha direito a divertir-se. Os exageros iam por conta da saúde vigorosa, da disposição. Aliás, há quem diga que os de vida mais desregrada convertem-se nos melhores maridos, exemplares, tendo gasto quando solteiro sua quota de sem-vergonhice, assentam a cabeça e o resto (p. 88).

Interessantemente, aponta-se na cena acima a credence de que o casamento transforma a índole das pessoas e, posteriormente, a trama revelará a falibilidade desta concepção patriarcal e burguesa. O projeto autoral concede à personagem do capitão um

conjunto de falas de outras personagens que discutem sobre seu comportamento e, ao mesmo tempo, ajudam a reforçar a condição de coronel-capitão com todas as características que lhe são possíveis.

Dóris começa a se relacionar com o capitão, bem antes de sua mãe, dona Brígida, saber. Em um certo dia, ele resolve casar-se com Dóris e pede o consentimento a sua mãe. Dona Brígida se surpreende e procura uma forma de convencer a filha a aceitar este casamento. Mesmo sem acreditar muito na índole do capitão, a mãe resolve falar com a filha sobre o assunto e é surpreendida com a notícia de que sua filha já está noiva dele.

Dona Brígida sente o coração descompassado disparar, necessita urgente água-de-flor, uma cadeira onde sentar-se (sic!), o sol de verão ofusca-lhe a vista e, decerto, os sentidos. Estará ouvindo bem, será realmente Dóris, sua filha, pobre e inocente menina, essa que segue a seu lado pela rua, a afirmar-se noiva do capitão com a mesma voz baixa e mole de puxar as rezas do terço, ou tal diálogo não passa de alucinação? (pp. 90-1).

Não só dona Brígida, mas todos se espantam, pois há, nitidamente, uma discrepante diferença entre os dois. Pergunta-se: Por que uma mãe iria consentir o casamento de sua filha com alguém como o capitão Justo? Somente por interesses financeiros.

O contrato do casamento entre o capitão, com 36 anos, e a menina Dóris, de 14 anos, "magricela, desajeitada, feia, taciturna, de pouca saúde e pobre de fazer dó" (p. 87) proporcionará a dona Brígida, viúva do doutor Ubaldo Curvelo "dono da maior clínica da cidade" (p. 82), recuperar sua vida de luxo e esbanjamento. Um ledó engano.

Com o casamento, muito desejado por Dóris, por não ter tido nenhum relacionamento e por não querer ir para o convento, ela sofrerá nas mãos do capitão até a morte, no momento do parto, de sua filha. Depois de Dóris morta e enterrada, dona Brígida

"imaginou-se herdeira; numa suprema audácia ergueu a voz e reclamou o inventário" (p. 106).

Mas a ela coube apenas "o quarto dos fundos e os cuidados da criança" (p. 106).

A morte de Dóris para o capitão não provocou mudanças em sua vida, e assim ele continuou a encontrar-se com meninas e a usar de violência. O que levava dona Brígida a odiá-lo e a se culpar por ter consentido o casamento de sua filha com ele.

No decorrer dos dias e das meninas, ano e meio após o enterro de Dóris, suja e rota, louca mansa, dona Brígida vive entre monstros de cordel, o Porco, o Lobisomem, a Mula-Sem-Cabeça. Perseguida por um torturante sentimento de culpa, autora de crime sem perdão contra a própria filha cândida e indefesa, ali o expia, o inferno em vida (p. 106).

A intenção de dona Brígida ao consentir o casamento era ter lucros. O que ela realmente fez foi vender sua filha para um coronel. Com isso, podemos perceber que a violência, à qual as mulheres são submetidas, às vezes tem o consentimento das próprias mulheres, que são vistas como objetos de consumo dos homens. Uns possuem o poder, outros apenas são homens. A concepção de que a mulher deve ter um homem ou, do contrário, ir para um convento servir a Deus, está muito presente nesta narrativa.

A composição da personagem do capitão Justo, que mais desbragadamente representa a razão patriarcal, resulta da junção de vários elementos que nos remetem às diferentes sociedades dominadas por homens. O *colar de argolas de ouro* (p. 68) que usa representando os *cabaços* das meninas que *deflorou* pode ser interpretado como sua égide, seu talismã. 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 e burguesas, por deter as formas de representação da violência de gênero.

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 descarração – 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" (p. 88).

As declarações acima mostram o quanto a relação subjetividade e objetividade humana está dilacerada. De um lado, há um homem que possui um comportamento abominável; de outro, meninas pobres sendo exploradas, muitas vezes com o consentimento dos pais ou parentes próximos. De fato, a realidade ficcional mostra que a condição do explorador é mascarada pelo seu *status*. A única forma de combater tal mazela é ignorá-la.

Vimos que o capitão Justiniano Duarte da Rosa é a primeira figura masculina mais importante no desenvolvimento deste capítulo, cujo papel social nos lança à análise de uma outra figura correspondente, o coronel Emiliano Guedes. Além de outras duas, como o dr. Oto Espinheira e Almério das Neves, que representam a razão patriarcal na tessitura narrativa.

A postura do "doutor Emiliano Guedes" é correlata à atitude do capitão ao tratar pessoas como coisas. Componentes de uma engrenagem que reivindica a afirmação destas determinações, o capitão Justo e o doutor Emiliano Guedes, através de seus diálogos, explicitam a artificial relação de cordialidade, e única relação entre eles, somente existente por causa dos assuntos comerciais.

[...] 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 probretão, perdia a insolência e valentia (p. 129).

No entanto, em outros assuntos tinham uma verdadeira ojeriza um do outro. Isso favoreceu o envolvimento do doutor com Tereza Batista logo que ela matara o capitão, seu concorrente em toda espécie de negociação. Ambos tratam Tereza como mercadoria, com seu valor de troca e de uso (p. 129-30):

- 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.

Percebemos na cena acima que há uma gradação de animal irracional – novilha – para serva – criada –, até chegar a alguém a que se tem algum afeto – uma protegida. O que impossibilitou a negociação de Tereza entre os dois, pois, sendo a protegida do capitão, não havia preço equivalente ao seu valor.

O capitão Justo, na varanda da casa, observa ao longe a árdega montaria, garanhão de raça e preço; há pouco, levantado sobre as patas traseiras, dera-lhe um susto – nos arreios de prata, o arrogante cavaleiro. Justiniano Duarte da Rosa brinca com o colar das argolas de ouro, cabaços colhidos ainda verdes frutos, o mais trabalhado foi o de Tereza, na porrada o comeu (p. 130).

A forma 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 entre o capitão e o usineiro por Tereza nos remete ao tráfico



negreiro ocorrido no Brasil do século XVI ao século XIX. O capitão pagou por Tereza, a usou 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 (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 o rumo normal dos fatos nesta ficção, um dos "bens" mais importantes que o capitão Justo adquiriu será, posteriormente, do doutor Emiliano Guedes.

Tereza estava na pensão da Gabi, e o usineiro 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). Tereza Batista será sua amásia.

Diferentemente do capitão Justianiano Duarte da Rosa, o usineiro, doutor Emiliano Guedes, possuía um comportamento mais requintado devido aos estudos que fez, às viagens e ao gosto pelas bebidas e pela culinária. Ele tratava Tereza como alguém que tinha muito a aprender e lhe ensinou muitas coisas novas e importantes para o papel social que agora exercia, de amásia. Seu pedido a Tereza é que "esqueça tudo quanto passou, borre a memória" (p. 248), pois começara uma vida nova.

### 2.3. A escolha e o processo de reificação

Alienar-se é, em última análise, vivenciar o mundo e a si mesmo passivamente, receptivamente, como o sujeito separado do objeto.

*Erich Fromm*

No relacionamento entre Tereza e Emiliano, o comportamento dos dois é determinado pelos papéis sociais de cada um. Emiliano concede a Tereza uma vida sofisticada, mas não confunde sentimentos com a realidade social da qual são partícipes. O que será provado em um episódio, o qual consideramos como o ápice desta narrativa. Tal valor deve-se a um tema muito comum na ficção, a gravidez.

Neste caso, a gravidez representa a apropriação dos bens do amante. Com o objetivo de evitar que isso aconteça e de atender à ideologia dominante, destacaremos, a seguir, um dos momentos que confirmam a imposição da moral burguesa, simbolizada pela manutenção e preservação dos bens de quem detém o poder.

Tereza, antes de falar com Emiliano já havia dito ao médico, doutor Amarílio, que seu amante não gostaria da notícia e a mandaria abortar a criança, tendo em vista que ao começarem o relacionamento já havia conversado sobre o desejo do usineiro em não querer filhos/as. Mas o médico aconselhou Tereza a tentar convencê-lo, por ser o aborto uma intervenção cirúrgica muito perigosa. Ela escuta o conselho do médico e fala da gravidez para Emiliano.

Passado o ímpeto inicial, largados [Tereza e Emiliano] no leito, a mão dele sobre o ventre de Tereza, o doutor quis saber:

– Minha Tereza tem algo a me dizer, não é?

– Sim, não sei como se deu mas estou grávida... estou tão contente, pensei que nunca pegasse filho. É bom.

Uma nuvem sombreou o rosto do doutor, a mão fez-se pesada no ventre de Tereza e os olhos claros foram de novo fria lâmina azul de aço. Um silêncio de segundos, durou um mundo de tempo, o coração de Tereza parado.

– Tu tens que tirar, querida. – Dizia-lhe tudo, coisa rara, fazendo-se ainda mais terno, a voz um sussurro no receio de magoá-la, inflexível porém: – Não quero filho na rua, já te expliquei por que, te lembrás? Não foi para isso que te trouxe para junto de mim (pp. 267-8).

Notemos que Tereza gosta da idéia de conceber uma criança, pois se julgava estéril, "atribuindo o fato à maneira violenta como fora deflorada" (p.264). No entanto, sua vontade está subordinada à de Emiliano Guedes. Enquanto sua vida for custeada por ele, Tereza deve acatar todas as decisões que ele tomar. Como o segundo sexo, nas palavras de Simone Beauvoir (1949), a mulher em relação ao homem possui uma escolha mediada. Afinal,

[...] Eles [os homens] é que sempre tiveram a sorte das mulheres nas mãos; dela não decidiram em função do interesse feminino; para seus próprios projetos, seus temores, suas necessidades, foi que atentaram (pp. 167-8).

Desse modo, as mulheres se convencem de que os homens têm razão e que, por serem emotivas, não conseguem agir de forma "fria e dura", de acordo com a realidade posta. Isso faz com que se sintam culpadas em desejar atender às suas subjetividades, e não à subjetividade masculina. A decisão a tomar parece ser de Tereza, mas é a decisão inicial do usineiro:

– Tereza sabia de ciência certa que não seria outra a decisão mas nem por isso foi menos cruel ouvir. Uma luz se apagou dentro dela. Conteve o coração:

– Me lembro e acho que o senhor tem razão. Eu já disse ao doutor Amarílio que quero tirar de qualquer jeito mas ele me pediu que esperasse sua chegada para decidir. Por mim, já decidi e vou tirar (p.267).

Ainda assim, ela tendo prometido, contra a sua vontade, fazer o aborto, para atender às convenções sociais que determinam que a esposa deve ser mãe e à amante cabe o prazer, Emiliano a questiona sobre o que parece a ele uma atitude de desprezo ao seu poder de macho:

Tão firme e intransigente a voz, quase hostil, o doutor não pôde conter certo desaponto.

– Decidiu por não querer um filho meu?

Tereza o fitou surpreendida, por que lhe faz essa pergunta se ele próprio lhe dissera, ao se estabelecerem em Estância, não querer filho na rua, filho apenas esposa pode ter, cama de amásia é para folgar, amásia é passatempo. Não vê como ela se domina para poder anunciar a decisão em voz firme, sem tremer os lábios? Ele lê por dentro de Tereza, então não sabe quanto ela deseja aquele filho, quanto lhe custa a valentia? (p. 267).

Percebemos que Emiliano inverte as falas do diálogo por notar no semblante de Tereza o quanto é difícil para ela essa situação. E escuta a mesma desculpa, que antes era dada por ele, sendo usada por Tereza como motivação do aborto:

– Não me pergunte isso, sabe que não é verdade. Vou tirar porque não quero filho para passar o que eu passei. Se fosse diferente, eu não tirava, tinha, mesmo contra a vontade do senhor.

[...]

O doutor dá-se conta da medida infinita da tristeza, da desolação:

– Eu sei o que você está sentindo, Tereza, infelizmente não pode ser de outra maneira, não quero e não terei filho na rua. Não darei meu nome. Você se pergunta com certeza se não tenho vontade de um filho meu e seu. Não, Tereza, não tenho. Só quero a você, a você sozinha, sem mais ninguém, não gosto de mentir nem para consolar tristezas (p. 267).

O desejo de Tereza pouco importa, o que importa mesmo é a determinação social: amásia é amásia e esposa é esposa. Na narrativa, não se admite que os papéis sociais sejam confundidos, eles estão, claramente, definidos. Caso a decisão de Tereza seja contrária às normas morais, ela deverá escolher entre a vida que tem com Emiliano, recebendo o seu amor

conforme essas normas, e a criança que irá nascer. Sob condições extremamente desumanas: Emiliano não reconhecerá a paternidade, os sustentará, mas não ficará com Tereza, por conseguinte, ela e a criança não terão direito a herança. Será que ela possui, verdadeiramente, dois caminhos a escolher?

[Emiliano] fez uma pausa como se muito lhe custasse o que ia dizer:

– Ouça, Tereza, e decida você mesma. Eu lhe quero tanto bem que me disponho a lhe deixar ter a criança, se você faz questão e a sustentá-la enquanto eu viver – mas não reconheço como filho, não lhe dou meu nome e com isso se acaba nossa vida em comum. Quero a você, Tereza, sozinha, sem filho, sem ninguém. Mas não tem sido tão bom. Decida, Tereza, entre mim e o menino. Nada lhe faltará, garanto, só não terá a mim.

Tereza não vacilou. Pondo os braços em torno do pescoço do doutor deu-lhe os lábios a beijar: a ele devia mais do que a vida, devia o gosto de viver.

– Para mim o senhor passa antes de tudo (p.268).

Constata-se, nesse longo diálogo entre Tereza Batista e Emiliano Guedes, cujos papéis sociais são definidos, que a protagonista tem clareza do que é e do que está vivendo com o doutor. Eles vivem uma relação em que Emiliano constrói, a partir de sua singularidade, o que parece ideal para os dois. Nesta fase, Tereza ainda não possui autonomia frente à dualidade sentimental que vive. Com o capitão não conhecia o amor, com Daniel conheceu a paixão, por Emiliano ela sente amor. Mas tal sentimento não está isento das determinações sociais.

Na verdade, a escolha pelo "amor de Emiliano" dá-se decorrente das condições materiais e espirituais que Tereza recebe. A escolha pelo "amor materno" representaria simbolicamente um passo atrás, cuja significação dada pelo diálogo é a "rua", isto é, Tereza estaria construindo uma história para o/a seu/sua filho/a igual a sua.

Como vemos, a escala de valores para a tomada de decisão fez com que o amor pelo representante da ideologia dominante superasse o desejo de Tereza de se tornar mãe. Apesar da dualidade existente entre homens e mulheres, Virginia Woolf (1985) tem razão quando assevera que:

[...] A vida, para ambos os sexos [...] é árdua, difícil, uma luta perpétua. Ela exige coragem e força gigantescas. Mais que tudo, talvez, sendo, como somos, criaturas da ilusão, ela exige autoconfiança. Sem a autoconfiança, somos como bebês no berço. E como podemos gerar essa qualidade imponderável, e apesar disso tão inestimável, da maneira mais rápida? Pensando que as outras pessoas são inferiores a nós mesmos. Sentindo que temos alguma superioridade inata – pode ser riqueza ou posição social [...] (p.47).

Integrante de uma posição social que ao longo da história foi julgada inferior, a cada fato Tereza torna-se consciente de seu papel social e das determinações morais a que todos os seres humanos estão submetidos. Como proposta ficcional, a superação deste nível de automatização humana acontecerá pouco a pouco, até o final da narrativa.

Em seqüência à cena da decisão de Emiliano acatada por Tereza, o doutor Amarílio que, inicialmente, se negou a realizar a intervenção médica: “ – Eu não aprovo o aborto, Tereza. Já fiz alguns mas em casos muito especiais, por necessidade absoluta, para salvar a vida de mulheres que não podiam conceber. Aborto é sempre ruim para a mulher” (p. 266), após conversar com Emiliano Guedes, diz para Tereza não se preocupar, pois será uma “simples curetagem, coisa à-toa” (p. 268).

Vê-se, por essas e outras demonstrações de constantes mudanças de opinião, que o médico não possui uma postura coerente com suas idéias. Como efeito da total ausência de caráter, ele sugere a Emiliano permutar a criança não nascida por uma boneca. Tal atitude nos

leva a concordar com a afirmação de Ataíde (1999) que considera encontrar-se aí a tese não-reificadora do romance.

[...] o médico propõe ao amante que traga à amada uma boneca, “dessas bonecas grandes”, a fim de substituir o filho abortado. Emiliano Guedes entende que Tereza não é só bonita e jovem, mas é também sensível e inteligente: a substituição seria uma anormalidade. E dá a tese não reificadora: “Se uma boneca pudesse substituir um filho, tudo no mundo seria fácil” (p. 62).

Eis um dos momentos em que o próprio coronel Emiliano Guedes mostra sua consciência em relação à diferenciação entre coisas e pessoas, mesmo agindo comumente como alguém que nutre tal relação e adquire vantagens explorando-a.

Esse processo de conhecimento de si mesmo se dará com Tereza, de forma plena, e com Emiliano se deu, parcialmente, por conta da intervenção do projeto autoral. Já Oto Espinheira auxiliará também no processo de re(construção) da subjetividade de Tereza Batista.

Após seu relacionamento com Emiliano, Tereza vai embora para re-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 simbólico das prostitutas contra uma grave moléstia, da qual foi acometida a população do distrito de Muricapeba.

Em vez de médicos, são as prostitutas com a ajuda de alguns populares que conseguem controlar a epidemia que assolava os moradores de lá, os quais julgavam-nas 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", e justificam 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 (sic!), o nome já diz tudo" (p.187).

Tereza já havia enfrentado muitas batalhas singulares em sua vida, mas essa lhe dará o *status* de universalidade. Seu empenho em salvar as vidas daqueles que simbolicamente a destruiriam, fez com que a possibilidade de transformação dos papéis sociais pudesse se efetivar.

Tudo começou quando ela decidiu morar 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" (p. 186). Essa nova forma de vida concede à Tereza possibilidades antes impensáveis. Com a experiência que obteve em todo esse tempo, ela agora tem a oportunidade de começar um relacionamento onde os papéis são definidos com autonomia.

Quando a epidemia da bexiga negra começou, o doutor Oto Espinheira, que morara com Tereza, se nega 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, a nossa protagonista caminha rumo à construção de uma subjetividade particular. Os problemas singulares tornam-se problemas universais e aquela, que antes parecia frágil e indefesa, torna-se a combatente, a guerreira que não se cansa.

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". Mas, "se não tomarem tento um dia há de voltar para acabar com o resto e aí do povo!", o que nos leva junto com a narrativa a perguntar: "onde encontrar para o comando da peleja outra Tereza da Bexiga Negra?" (p.224).

Os valores representados pela protagonista Tereza Batista, nossa heroína de origem e costumes populares, caracterizam a obra amadiana que busca dar a voz àqueles/as que na realidade objetiva sussurram seus problemas e desejos de subalternos à ideologia imposta. Como resultado dessa relação dialética entre a realidade e a arte, temos a

[...] 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 (ASSIS DUARTE, 1997, p. 92).

E esse laço mimético se mostrará mais intenso à medida que o percurso de Tereza Batista, na busca por valores autênticos, supere o passado – o velho – e projete-se para o futuro – o novo. Dessa forma, a história de Tereza, que antes parecia singular, integra a luta das mulheres, que é universal.

## CAPÍTULO 3

---

### A MORTE DA RAZÃO PATRIARCAL E A EMANCIPAÇÃO FEMININA

#### 3.1. Morte para a razão patriarcal e vida para a emancipação humana

[...] se é possível falar de um "homem" como um atributo masculino e compreender esse atributo como um traço feliz mas acidental desse homem, também é possível falar de um "homem" com um atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero. [...]

*Judith Butler*

As páginas que antecedem este terceiro e último capítulo apontaram alguns caminhos para o desfecho da problemática lançada no projeto inicial deste estudo: Tereza Batista, ao ser considerada um *tipo*, segundo a perspectiva lukacsiana, conduz o romance à categoria da particularidade estética?

Pretendemos expor, neste capítulo, a partir de algumas cenas do romance os elementos relevantes à análise do processo de composição da personagem-tipo e sua formação como heroína problemática. Com o intuito de perceber as características do discurso do *outro* (a substância metafísica<sup>21</sup>) e do discurso do *eu* feminino, extraímos os fragmentos que dizem respeito ao processo de tornar-se *humana* da personagem Tereza Batista.

Tal pretensão deve-se ao fato de que o romance é considerado a "história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama 'demoníaca'), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente" (GOLDMAN, 1976, p. 8).

O percurso da personagem Tereza Batista se caracteriza como um processo de vir-a-ser *humana*, uma categoria sociofilosófica que no âmbito ficcional se objetiva. Como a arte se antecipa às objetivações da realidade, este romance traz alguns exemplos de efetivação desta categoria.

Diante da nossa análise, percebemos que a obra amadiana permite o estudo da particularidade ao apresentar a busca, pela heroína, dos valores autênticos em recusa aos valores inautênticos. Entendemos os valores autênticos como "aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo. É obvio que esses valores são específicos de cada romance e diferem de um romance para outro" (GOLDMAN, 1976, p.9).

Para começarmos a desenrolar esse novelo de fatos que impulsionam a superação *do velho*, recordaremos a descrição dos dois anos em que Tereza Batista foi aprisionada pelo capitão. Ela morava em um quarto onde o capitão a agredia para saciar os seus desejos sexuais. Aos 15 anos, Tereza é levada pelo capitão da roça para a casa da cidade a fim de trabalhar no armazém (esfera privada/pública), tendo em vista que ela sabia fazer as quatro contas.

[...] No armazém substituiu um rapaz que emigrara para o sul, o único capaz das quatro operações. Chico Meia-Sola, homem de confiança, conhecia o estoque de memória, ai de quem pensasse em desviar mercadoria! Insubstituível cobrador de contas atrasadas, os dentes e a peixeira à mostra, mal somava dois e dois. Os molecotes, um de nome Pompeu, o outro Papa-Moscas, sabiam roubar no peso e na medida, fracos, porém na aritmética. Tereza anotava parcelas, somava, recebia o dinheiro, passava o troco, tirava as contas mensais (p.128).

O deslocamento territorial auxiliará a transformação de Tereza. Seu conhecimento representa o início dessa mudança. O local em que agora está faz com que ela seja vista por muitos que ali moravam, atraindo a atenção tanto de homens quanto de mulheres. Para eles, Tereza é um objeto de desejo, mas não ousam seduzi-la por medo do capitão; para elas, Tereza é um ser abominável que dorme com o capitão e uma ameaça às "mulheres de bem" da cidade.

Na cidade, Tereza trabalha no armazém e dá conta dos afazeres domésticos, além de servir aos desejos do capitão. Ela tem pouco acesso às pessoas, mas conhecerá Daniel, que se fará amigo do capitão após confessar-lhe seu interesse pelas irmãs Moraes, que habitavam num chalé em frente ao armazém.

Magda, a mais velha, arranhava piano, estudara com as freiras; Amália declamava *Meus Oito Anos, As Pombas, In Extremis* com muita expressão; Berta copiava paisagens com lápis de cor e aquarela, podem ser vistas nas paredes do chalé e em casas de famílias amigas; Teodora tivera um caso com famoso malabarista grego do Grande Circo do Oriente, trocaram beijos e alianças ao luar e no escuro, e ela primeiro falara em fugir, depois em matar-se, quando o galã conduzido à delegacia para esclarecimentos [...], posto contra a parede e sob ameaça de couro, confessou-se nacional e casado embora traído e abandonado pela esposa (p.141).

Magda, a primogênita das quatro irmãs, armou junto com o delegado uma confissão forçada para que o malabarista sumisse da vida de Teodora. De fato, ele se foi e Téó, extremamente triste, dizia ter vontade de se matar pela falta que sentia do "rei internacional dos jogos malabares (assim constava dos programas do circo)" (p. 140). A narrativa mostra que as quatro irmãs se mantinham solteiras pelo fato de estarem sempre juntas e interferirem uma na vida da outra. Com os olhares de Daniel para o chalé, as irmãs começam a explorar seus talentos artísticos para chamar a atenção do rapaz:

[...] Pôs-se Magda ao piano, encheu o ar de valsas; Amália temperou a voz, Berta temperou as tintas da aquarela. [...] tendo a tímida Amália chegado à porta da rua, para salvar dos perigos da liberdade o gato Mimoso, capado e obeso, ainda assim devasso e rueiro [...], Daniel cortou o caminho do fujão, entregando-o nas mãos de Amália desfalecente (p.142).

O fato é que o interesse de Daniel vai muito além das irmãs Moraes. "Aliás, a mais moça, não fossem as complicações, bem merecia uns tombos, não era de se jogar no lixo. Mas, com a menina do capitão ao alcance da mão, aquele esplendor, como pensar em outra mulher?" (p. 143). A astúcia de Daniel se estende até as últimas conseqüências.

Daniel possui as armas de um sedutor nato. Filho de dona Beatriz e do juiz de direito Eustáquio Fialho Gomes Neto, estudante de direito e passando férias na cidade sergipana, inicia seu plano para seduzir Tereza, que o interessara depois de Belinha, amásia de seu pai. Ele é

[...] Doutor na maladragem com curso completo nos cabarés, castelos, pensões de mulheres; alto, esguio, lânguido, formoso rapaz: olhos de quebranto, grandes e dolentes (...), olhar de frete no dizer dos colegas, lábios carnudos, cabelos encaracolados, beleza um tanto equívoca, não por efeminada mas por doentia – fez-se Dan o ai-jesus das raparigas nos castelos e das elegantes senhoras na alta-roda, a maioria no fim da pista, nas últimas plásticas (p. 135).

Sendo vítima de um opressor sexual, "em geral Tereza não se comprazia em trocar olhares com fregueses" (p.143). Ela notava alguns olhares por parte de fregueses, mas não dava atenção, exceto a Daniel, de quem logo à primeira vista lhe pareceram familiares "o sorriso e a graça":

[...] De súbito, lembrou-se: o anjo no quadro da Anunciação, na casa da roça, na parede do cubículo, igual, igualzinho sem tirar nem pôr. Aquela pintura fora a coisa mais bonita vista por Tereza em toda sua vida; agora via o anjo em pessoa (p. 144).

As qualidades atribuídas a Daniel fizeram com que ele tivesse tamanha audácia em seduzir Tereza “embaixo da barba” do capitão. Pedia-lhe água, cafezinho, oferecia-lhe rosas. Paulatinamente, Daniel ensinara a Tereza os segredos da paixão.

Através da sedução e do gosto pelo sexo, aquela mulher que havia sido maltratada e violentada sexualmente por dois anos, prova, a partir da sedução de Daniel, outros sentimentos mais humanizadores que a tornarão consciente de sua paixão por ele.

Daniel e Tereza se encontravam nos fundos do armazém quando o capitão viajava. Não se sabia quando partiria ou chegaria de suas viagens, "nem sequer a Dóris, esposa legal, quanto mais a Tereza, simples moleca, costumava o capitão informar de seus passos, idas e vindas, pousadas noturnas, projetos e decisões; não deu nunca a mulher nenhuma a ousadia de comunicar onde passaria a noite" (p.153). Mas, com a partida do capitão, o novo casal sempre armava algo para o Chico Meia-Sola se ocupar.

Acometida por uma intensa paixão, resolve entregar-se àquele que aparecera em sua vida como um anjo que anunciara a possibilidade de tornar-se *ser humana*. "Foram oito noites exatas na cama de casal do capitão, sendo que uma delas se prolongou pelo começo da manhã de domingo enquanto Chico Meia-Sola curtia o porre da véspera" (p. 178).

A paixão de Tereza por Daniel foi a responsável por, aos poucos, apagar todas as cicatrizes provocadas pelo capitão ao longo dos dois anos em que ela esteve submetida à sua guarda. Todas as experiências vivenciadas com Daniel ajudaram a fortalecer o desejo de mudança de vida da protagonista.

Inicialmente, Tereza e Daniel estavam conscientes do perigo dessa relação; com o tempo, o medo foi substituído pela audácia até o momento em que o capitão descobre o caso,

por meio de um bilhete escrito pelas irmãs Moraes e retorna de sua viagem bem antes do período habitual.

A voz de Justiniano Duarte da Rosa arranca Daniel da cama, num salto, e desperta Tereza. O capitão está parado na porta do quarto, pendente do pulso no braço direito a larga taca de couro cru, sob o paletó aberto o punhal e a pistola alemã.

– Cadela renegada, com você ajusto contas daqui a pouco, não perde por esperar. Se lembra do ferro de engomar? Agora vai ser o de marcar boi, tu mesma vai esquentar. – Riu o riso curto e ruim, sentença fatal (p. 182).

Daniel sempre prometera a Tereza que os dois fugiriam e morariam na Bahia.

Táticas de um sedutor. Na verdade, ele queria apenas tê-la como mais uma conquista das férias. Porém, não imaginava que fosse surpreendido pelo capitão Justo.

Junto à parede, Daniel, pálido e trêmulo, emudecido no susto. Dando as costas à Tereza – tinha todo o tempo para cuidar da vagabunda, por ora basta que ela pense no ferro em brasa –, em dois passos o capitão o alcança e lhe aplica um par de bofetadas na cara, arrancando-lhe sangue da boca – os dedos de Justiniano Duarte da Rosa repletos de anéis. Apavorado, Daniel limpa o canto do lábio com a mão, olha o sangue, soluça.

– Filho-da-puta, cachorro de gringa, lulu de francesa, lambedor de xibiu, como pôde se atrever? Sabe o que você vai fazer para começar? Para começar... – repetiu – vai me chupar o pau e todo mundo vai ficar sabendo, aqui e na Bahia (p.183).

Tereza observa tudo como uma espectadora atenta e aguarda uma reação de Daniel, mas o rapaz não move um músculo. O capitão pretende dar uma lição ao rapaz e "suspende o braço novamente, o couro em sibila no ar – vai chupar ou não, filho-da-puta? Daniel engole em seco, a taca suspensa, silvando, dispõe-se a obedecer, quando o capitão sente a facada nas costas, o frio da lâmina, o calor do sangue" (p. 183). Assim, Tereza impede o capitão de cometer qualquer ato contra o rapaz. O capitão "volta-se e vê Tereza de pé, a mão erguida,

um clarão nos olhos, a beleza deslumbrante e o ódio desmedido" (p.183). E o medo que Tereza sentia pelo capitão, onde está? Afinal de contas, ela é apenas uma menina.

– Larga essa faca, desgraçada, não tem medo que eu lhe mate? Tu já esqueceu? [diz o capitão]

– Medo acabou! Medo acabou, capitão!

A voz livre de Tereza cobriu os céus da cidade, ressoando por léguas e léguas, varou os caminhos do sertão, os ecos chegaram à fimbria do mar. Na cadeia, no reformatório, na pensão de Gabi trataram-na por Tereza Medo Acabou; muitos nomes lhe deram vida afora, esse foi o primeiro (p.183).

Em decorrência da paixão intensa que sentia por Daniel e da raiva que sentia pelo capitão, Tereza enfrenta seu algoz com tanta paixão, matando-o sem o menor constrangimento. Com este ato, a protagonista mata a representação do domínio bruto, sem galanteios.

O capitão, que há muito tinha uma Tereza amedrontada e receosa, naquele momento via-a de uma outra forma, parecia-lhe diferente. Ela agora é "a mesma e é outra". Ele a deseja pela última vez. Tem vontade de tê-la e depois matá-la; para isso, "curvou-se. Mergulhando por baixo, Tereza Batista sangrou o capitão com a faca de cortar carne-seca" (p.184).

Tereza Batista não passa muito tempo presa porque, através do pagamento da fiança efetuado pelo interlocutor do coronel Emiliano Guedes, o rábula Lulu Santos, ela é posta em liberdade. Nada mais simbólico na trajetória de Tereza Batista do que o desvencilhamento; em todos os momentos ela tenta des-aprisionar-se das cadeias sociais.



### 3.2. O caminho para a emancipação humana

[...] na dialética do "Senhor e da Escrava", na luta feminista, as mulheres não negam os homens enquanto homens, negam os homens enquanto senhores, dominadores e opressores.

*Rachel Gutiérrez*

No processo de subjetivação da protagonista Tereza Batista, percebemos que houve, no enredo, algumas formas de des-aprisionamento das determinações sociais. A primeira delas caracteriza-se pela morte do capitão Justiniano Duarte da Rosa, fato que concedeu à Tereza uma liberdade parcial.

Com o pagamento da fiança pelo coronel Emiliano Guedes, Tereza devia-lhe algo. Mas ele não disse de imediato qual era o seu interesse, pelo menos no momento em que foi libertada da prisão. Com o passar do tempo, Tereza Batista é surpreendida pelo coronel a cavalo para tirá-la da pensão de Gabi, onde trabalhava como prostituta.

A maneira como ele chegou e a levou não fez com que Tereza acreditasse que teria uma vida diferente da que vivera com o capitão. Afinal, ela devia sua liberdade a ele. Pensava estar acostumada aos maus-tratos. No entanto, a gentileza com que o coronel a tratava fez de sua vida triste e sem perspectivas, uma nova forma de encarar o mundo.

O coronel fazia questão que Tereza aprendesse coisas novas e conversava muito com ela sobre seu comportamento. Ele a ajudou a criar hábitos mais sofisticados, a se vestir de maneira elegante, a servir a mesa, a conhecer vinhos.

Dessa forma, o sentimento que Tereza cultivava pelo coronel e ele por ela foi se transformando. Passo a passo cada um fora tomando consciência sobre o que sentia. Evidentemente que os papéis de amásia e de doutor os impediam de viver um amor autônomo. Se os dois pudessem apenas viver a condição de indivíduos do gênero humano, poderiam intensificar suas necessidades, habilidades e possibilidades, as quais superam as determinações sociais.

Nos últimos momentos dos seis anos em que Emiliano Guedes tem Tereza como sua amante, alguns fatos que ocorreram em detrimento da relação com a sua família e a usina os conduzirão ao vislumbamento de uma *outra* possível forma de vida, à possibilidade de tornar-se *ser humano*. Evidencia-se tal fato na narrativa *in medias res* quando o narrador desloca a atenção do/a leitor/a para os fatos ocorridos antes do fato-chave: a morte de Emiliano Guedes. Destaca-se, abaixo, o último diálogo entre Tereza e Emiliano:

– Nestes [seis] anos, Tereza, tu ficaste sabendo como eu sou, conheces meu lado bom, meu lado ruim, aquilo de que sou capaz. Meti a mão no coração e o arranquei de dentro mas meu coração não ficou vazio e não morri. Porque te tenho. A ti, a mais ninguém.

Repentina timidez de adolescente, de aflito postulante, desprotegida criatura, em contradição com o senhor acostumado ao mando, direto e firme, insolente e arrogante quando necessário. A voz quase embargada, comovida:

Ontem, na quermesse, começou em verdade nossa vida, Tereza. Agora o tempo inteiro nos pertence, e o mundo inteiro. Já não te deixarei sozinha, agora estaremos sempre juntos, aqui e onde seja; viajarás comigo. Acabou-se a amigação, Tereza.

Antes de levantar-se, alta estatura de árvore, e tomá-la nos braços, encerrando o discurso terrível, a doce conversa de amor, Emiliano Guedes disse:

– Quem me dera ser solteiro para me casar contigo. Não que isso modificasse em nada o que significas para mim. És minha mulher.

Ao término do beijo, ela murmura:

– Ai, Emiliano, meu amor.

– Nunca mais me tratarás de doutor. Seja onde for.

– Nunca mais, Emiliano.

As personagens também desafiam a lógica dominante e tentam extingui-la, mas é o projeto autoral que dá um fim à ideologia dominante, por mais que ela ofereça condições de transformação singular. A proposta para efetivação da categoria sóciofilosófica de tornar-se *ser humana/o* é a autonomia de homens e mulheres fazerem com que suas escolhas tenham como mediação o gênero humano. Caso acontecesse realmente a mudança de Emiliano, ele concederia a Tereza um amor completo. Contrariamente, na noite anterior a sua morte ele se compara ao capitão e promete a Tereza:

– Amanhã de manhã vou telefonar mandando que Lulu venha imediatamente para botar esta casa em teu nome e acrescentar uma cláusula em meu testamento, um legado que garanta tua vida após minha morte. Sou um velho, Tereza.

– Não fale assim, por favor... – Repete: – Por favor, lhe peço.

– 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 [...] (p. 313).

A *causa mortis*, declarada no atestado de óbito de Emiliano Guedes como infarto, omite e denuncia, ao mesmo tempo, suas insatisfações e angústias ocasionadas pela relação familiar e comercial que mantinha, as quais produziam sentimentos que lhe provocaram pequenas mortes ao longo da vida. Através da retrospectiva da vida de Emiliano Guedes, o narrador mostra que os próprios parentes de Emiliano Guedes mataram, paulatinamente, o patriarca.

O doutor esforçava-se para manter com a esposa relações de afeto e intimidade, senão de amor; não conseguiu. Contentou-se, então, com lhe fornecer conforto e luxo, ela não pedia mais e pouco concedeu ao marido além dos filhos [Jairo e Aparecida]. Manter-se honesta não lhe custou esforço ou sacrifício, os prazeres da cama nada lhe diziam (p. 305).

Não por acaso, o desfecho da morte do coronel traz como símbolo o orgasmo sexual, destaque-se, o gozo sexual do *macho* sobre a *fêmea*. A única pequena morte que constituirá o último momento de Emiliano ao lado daquela que, mesmo subalterna às suas condições sociais, lhe mostrou um novo sentido à vida, contrário a todos que o cercavam, os iguais. Tereza Batista proporcionou-lhe uma nova visão de mundo e estimulou uma possível transgressão das convenções sociais, cujas determinações atribuem que:

Os subalternos podem proporcionar conforto livre aos superiores, mas não o verdadeiro prazer, que é sempre partilhado, dividido com alguém. E este alguém precisa, necessariamente, ser um igual. Entre desiguais não pode haver senão a partilha do desprazer, das rivalidades, da amargura de viver (SAFFIOTTI, 1987, p. 39).

A crônica *A pequena morte*, de Galeano (2002), associa-se ao sentido que a morte de Emiliano Guedes trouxe para a vida de Tereza. Ela não morrerá junto com ele; ela permaneceu viva para, mais tarde nos rumos dos acontecimentos, morrer e nascer de novo:

Não nos provoca riso o amor quando chega ao mais profundo de sua viagem, ao mais alto de seu vôo: no mais profundo, no mais alto, nos arranca gemidos e suspiros, vozes de dor, embora seja dor jubilosa, e pensando bem não há nada de estranho nisso, porque nascer é uma alegria que dói. *Pequena morte*, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntar-nos, e perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia. *Pequena morte*, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce (p. 32).

Ao morrer em cima de Tereza após o ato sexual, a personagem não "nasce para outra vida", para a quebra da lógica em que estava inserida, mas continua como representante de valores inautênticos. O coronel, que antes era discreto e respeitado pela sociedade, após sua morte é ridicularizado e criticado por sua família e seus empregados.

A cena é construída pelo sujeito da enunciação que narra, simultaneamente, a trajetória da vida de Emiliano com suas frustrações e conquistas, enquanto chegam seus parentes, advindos de um baile e bêbados, fazendo escândalos:

Marina [parente da família Guedes Cajazeiras] vibra, em seu clima habitual:

– Sabia que ele morreu em cima dela? Uma devassidão medonha... Viu o espelho no quarto? Como é que se vai fazer para trancar a boca dessa gente, para que ninguém venha a saber? Se a notícia se espalhar, vai ser bonito! Emiliano Guedes morrendo na hora...

– Se a senhora continuar aí gritando como uma histérica toda a cidade vai saber agora mesmo, por sua boca. – Túlio [marido de Aparecida] volta-se para Cristóvão: – Caro, tire sua mulher daqui, leve para junto da Apa [Aparecida] que está sozinha no quarto.

Ao final desse retrospecto, Tereza Batista, no canto do quarto, reflete como um espelho a todos que ali se encontram sua firmeza de caráter e seu desapego à materialidade. Ela era a única que sabia do mal que cada um tinha feito a Emiliano e que, horas antes de sua morte, gostaria de ter se separado de todos eles, o que aconteceria se tomasse a decisão de tornar-se *outro*. Por meio da reflexão, ele concluiu que abdicando de seu papel de doutor igualar-se-ia a Tereza, estaria livre das determinações sociais, e só assim poderiam ser felizes plenamente. A morte do coronel constitui um dos momentos sublimes desta obra; este fato concede verossimilhança ao romance.

Interessantemente, a narrativa apresenta neste contexto a possibilidade de Tereza ser definitivamente feliz. Pela primeira vez, o doutor Emiliano Guedes se despoja de seu *status quo*, declarando amar Tereza e não querer mais ser chamado por ela de doutor. Sua companhia lhe aprazia e, assim, ele começara a dividir seus problemas e insatisfações com aquela que reconhecera ser sua verdadeira companheira. Com este gesto, os dois agora poderiam viver intensamente seus desejos e desfrutar a companhia um do outro sem restrições sociais. Porém, a narrativa quebra essa ilusão de realização plena entre forças

sociais opostas e mata aquele que, reflexivamente, intencionava uma (re)construção subjetiva.

Com a morte de Emiliano, Tereza parte em busca da reconstrução de sua vida em outro lugar, com outra pessoa. "A mala na mão direita, a rosa na esquerda, o xale na cabeça, Tereza abre o portão. Atravessa entre os curiosos como se não os visse. Passo firme, olhos secos, dirige-se ao ponto das marinetes a tempo de embarcar [...]. Nesta viagem para o encontro de si mesma, ela acredita ser possível encontrar um amor humanizador.

Certa disso, ela começa a viver com o médico Oto Espinheira, o qual a decepciona por considerá-la como um prêmio às suas vaidades e depois, covardemente, foge com medo de ser contaminado pela bexiga negra, contra a qual a protagonista, seguida pelas prostitutas do Balaio Fechado, lidera uma campanha de vacinação de todos os habitantes de Buquim e circunvizinhança, empreendendo uma luta coletiva, como vimos no capítulo anterior.

Vencida a batalha contra a bexiga negra, no abecedário a narração aponta indícios de que a próxima etapa de Tereza é a sua estréia como dançarina no cabaré Paris Alegre – do Flori Pachola. O fato é que a estréia de Tereza será comprometida por um ato de violência contra uma mulher, cometido por Libório das Neves<sup>22</sup>, "excelente vendedor, capaz, empreendedor e sério, dado porém a mulheres e farras, a conflitos em cabarés e prostíbulos, já tendo sido levado preso" (p. 18), que chamará a atenção de Tereza.

– Homem que bate em mulher não é homem, é frouxo...

Está em frente ao galalau, ergue a cabeça e lhe informa:

– A cusparada parte; Tereza Batista, treinada na infância em brinquedos de cangaço e de guerra com petulantes moleques, possui pontaria certa, mas dessa vez, devido à altura do indivíduo, erra o alvo – o olho de remela e velhacaria –, o cuspo se aloja no queixo.

– Filha-da-puta!

– Se é homem venha bater em mim.

– É agora mesmo, siá-puta.

– Pois corra dentro.

Tereza não tem mais medo. Homem algum agredirá uma mulher em sua frente. Ela assume uma postura de luta contra homens que agridem mulheres. Ela não admite tal violência. Ela é a defensora das injustiças cometidas contra as mulheres. Nessa luta contra Libório das Neves ela foi auxiliada por Januário Gereba, "chegado já em meio ao cu-de-boi, um caboclo zarro, os músculos queimados de sol, a pele curtida aos ventos do mar, após assistir a alguns lances, comentou para todos: – Virgem Nossa Senhora, mulher mais boa de briga do que essa aí não vi até hoje" (p. 20).

O aparecimento de Januário Gereba, o pescador, na vida de Tereza Batista transformará, significativamente, a sua relação com os sentimentos amorosos. Eles são iguais, possuem papéis sociais semelhantes e são protegidos pelos orixás.

– 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 encanto da entrada na briga de mestre Januário Gereba, seu ogan no candomblé do Bogun (p. 20).

Ao identificar-se misticamente com o pescador Januário Gereba “*seu ogan no candomblé do Bogun*” na noite em que enfrentou Libório das Neves na briga do cabaré Paris Alegre, Tereza se vê apaixonada; acreditando nesse amor, luta por ele, pois, um fato, inicialmente, os impede de viver como seres humanos plenos.

### 3.3. Negação das determinações sociais

O amor verdadeiro, completo, razoável e essencial não é, de fato, nada arbitrário. Ele não se decide pelo efeito encantador das qualidades imediatas: os amores à primeira vista costumam ser frágeis. Ele se constrói na duração pela tomada de consciência das constantes do comportamento.

*Marcel Conche*

A partir do encontro de Tereza com Januário Gereba florescerá um sentimento em direção da completude humana, um amor em que ambos possam se tornar cada vez mais humanos. Nas palavras de Belmira Magalhães (1997), um “amor que não pode nunca significar a morte de quem ama, aniquilamento daquele que ama e de quem se ama. Amor que pressupõe dois seres, independentes e, sobretudo, livres do que pode aprisionar o amor” (p. 33). Neste caso, negando as determinações sociais da dualidade feminina entre a amásia e a esposa, já apresentada ao longo deste trabalho.

Com o término da briga provocada por Libório, é realizada a apresentação: “– Januário Gereba, a seu serviço. Na Bahia, mais conhecido por mestre Gereba mas quem me quer bem me chama Janu” (p. 26). A representatividade deste homem para Tereza vai além da aparência; é a sua essência simbólica que chama a atenção de Tereza: “– Gereba não vem de Yereba, o gigante? Gereba, não é o urubu-rei, o grande voador?” [...] Quando ele sorri, desce a paz sobre o mundo (p. 26). A existência de Januário provoca em Tereza a consciência dos valores autênticos:



– Obrigada, Janu – disse Tereza; bem-querer não se compra, nem se vende, não se impõe com faca nos peitos nem se pode evitar: bem-querer acontece.

Deste modo, o pescador com saveiro de nome *Flor das Águas* concorda com Tereza quando ela diz que não admite ver um homem batendo em uma mulher. E, ainda acrescenta: "– Quem bate em mulher e persegue menino não é flor que se cheire" (p. 27).

Cobiçada por muitas personagens masculinas como: o rábula, Lulu Santos; o poeta, José Saraiva; o pintor, Jenner Augusto; o dono do cabaré, Flori Pachola. Eles desejavam o amor de Tereza, o seu coração. Ela diz que poderia ficar com cada um deles, mas nunca teriam o seu amor. Ela já havia se apaixonado por Januário (Janu) e concebia a idéia de que viveria esse amor de forma intensa. Todavia, ela nota a indiferença de Janu com relação ao seu desejo de tê-lo como seu companheiro e fica intrigada:

– Por que não me queres? Perguntara Tereza quando saíram de mãos dadas, correndo na praia para se afastarem do carro onde o chofer se rendera num ronco triunfal.

– Porque te quero e desejo, desde o instante primeiro em que te vi desatada em fúria, ali mesmo tombei vencido de amor; por isso me afasto e fujo, prendo minhas mãos, tranco a boca e afogo o coração. Porque te quero para a vida e não por um momento – ah! Se pudesse te levar comigo, para a casa nossa, no dedo te colocar anel de aliança, te levar de vez para sempre! Ah! Mas não pode ser (p. 46).

Para Tereza, pouco importa a aliança, sua vontade era tê-lo em casa sua e "para todo o sempre" (p. 46). Ela diz ser livre, diversamente de Janu. Ele diz ser por causa de sua mulher, "dela não posso me separar, padece de doença cruel; eu a tirei da casa do pai onde tinha de um tudo e um noivo comerciante; sempre direita comigo, passou necessidades sem reclamar, trabalhando e sorrindo, sorrindo mesmo se a gente não tinha (sic!) nada pra comer"

(p. 46). Ele já possuía alguém em sua vida e, por isso, não poderia ficar com Tereza "para todo sempre".

Com a sinceridade de Janu, Tereza lamenta o fato de ele possuir "grilhetas em seus pés" (p. 46) e propõe que eles fiquem juntos até o momento em que voltar em seu saveiro para casa: "um dia, dois dias, menos de uma semana, para mim esse dia, esses dois dias, essa curta semana tem o tamanho da vida multiplicado pelos segundos, pelas horas, pelos dias de amor, mesmo que depois eu me dane de saudade, de desejo, de solidão, e sonhe contigo" (p.47).

Percebemos que, nesse processo de construção da subjetividade de Tereza, ela agora faz as escolhas em virtude das suas próprias vontades. Ela está consciente de que não pode ficar com Janu para sempre, mas quer viver momentos intensos com o seu amado. Ele aceita viver esses momentos, mas não a engana.

São momentos tão intensos que Tereza não quer nem saber o dia da partida de seu amado. Ela lhe pede para avisá-la somente na véspera. "Agem como se fossem viver juntos toda a vida, sem prever separação próxima ou remota [...] Os ais de amor povoam Sergipe" [...] Januário participa de toda a vida de Tereza: no ensaio lhe ensina gingas de capoeira [...]" (p. 55).

Os suspiros de Tereza: "ai, meu amor marinho." (p. 39); "Ai, Janu, meu homem, meu marido, meu amor, minha vida, minha morte." (p. 51); "ai, felicidade! Ai, desgraça de vida!" (p. 51-2); "ai, meu amor, mar e rio." (p. 52); "Ai, que maravilha!" (p. 259), representavam a felicidade e, ao mesmo tempo, a declaração da ausência de algo<sup>23</sup> que se une ao desejo de transformação, de amar e ser amada, de ser livre em seu sentido mais lato. Os elementos determinantes da condição feminina, expostos neste romance, têm em Tereza

Batista a possibilidade de tentar instaurar o equilíbrio entre o singular e o universal ao buscar o equilíbrio da dilacerada relação entre o *destino de mulher* e a *vocação de ser humano*.

Chega o dia da partida de Janu e, com ele, a sensação de vida e morte. Ambos sofrem em silêncio e "sem um gesto, estátua de pedra talhada sobre a ponte carunchosa, Tereza Batista segue os preparativos de partida da barcaça *Ventania*: as velas enfunadas, batidas de brisa, a âncora suspensa, os mestres Gunzá e Gereba" (p. 62) prontos para zarpar. O beijo de despedida é carregado de uma simbologia que representa o vir-a-ser de Januário:

– Tereza marca o lábio de Januário com o dente de ouro.

Desfaz-se o beijo de fogo, no lábio de Januário uma gota de sangue, a lembrança de Tereza Batista no canto da boca, tatuada a dente de ouro: rio e mar, mar e rio, um dia voltarei nem que chova canivetes e o mar se transforme em deserto, virei nas patas dos caranguejos andando para trás, virei em meio ao temporal, náufrago em busca do porto perdido, de teu seio de tenra pedra, teu ventre de moringa, tua concha de nácar, as algas de cobre, a ostra de bronze, a estrela de ouro, rio e mar, mar e rio, águas de adeus, ondas de nunca mais (p. 63)

Januário foi embora e levou consigo o coração de Tereza que não esquecia nunca do seu amado. "Estátua de pedra na ponte de velhas tábuas roídas pelo tempo. Tereza Batista ali permanece fincada, um punhal cravado no peito. A noite a envolve e penetra de trevas e vazio, de saudade e ausência, ai meu amor, mar e rio" (p. 63).

Ainda muito triste, mas consciente de que a partida de Janu iria acontecer, Tereza prossegue em seu projeto de estrear como dançarina no cabaré Paris Alegre. Feita toda a divulgação para o espetáculo, a sala do Paris Alegre ficou superlotada com convidados de toda a região, Tereza foi ovacionada pelo samba e por sua beleza, agora era, oficialmente, uma dançarina. "Mais uma profissão: tantas tivera e ainda teria, ela que tão-somente deseja na vida ser feliz junto a seu homem no mar" (p. 65).

Como "sambista de cabaré também agora, na Bahia, também agora inigualável rapariga freqüentando por necessidade o castelo de Taviana" (p. 318), onde atende "apenas estrita clientela designada pela eficiente proxeneta" (p. 320), Tereza Batista conheceu muitos homens ricos e influentes, viajou bastante pela região, recebeu propostas de casamento. Mas seu coração ainda batia por Janu.

Depois das sessões no castelo, Tereza ficava conversando com Taviana em uma sala reservada e foi assim que conheceu Almério das Neves – dono da panificação Nosso Senhor do Bonfim e pai de uma criança chamada José, com apelido de Zeques. Esse encontro foi tramado pela "proxeneta", pois ela considera que Tereza "não tem mesmo jeito, não nasceu para essa vida. Nasceu foi para dona-de-casa, mãe de filhos. Você precisa é se casar" (p. 319).

Nota-se a definição dos papéis sociais através da fala de Taviana, o "dom natural" que cada mulher possui para ser esposa, mãe, filha, prostituta, amásia etc. O que ela percebe é que Tereza ama alguém que não está ao seu lado e, por isso, realiza a tarefa de prostituta como uma profissão e não como uma busca ao "tesouro perdido".

Almério será cliente de Tereza e, pouco a pouco, ele dedica sua atenção e seu amor a Tereza, até pedi-la em casamento:

– [...] quero lhe dizer que estou muito tocada por demais com seu pedido, é como se me desse um presente caro, de estimação, nem sei agradecer. Você [é] um homem bom e eu lhe aprecio muito. Mas para casar não posso. Me desculpe, não posso não.

– E por quê, se não é segredo?

– Porque gosto de outro, e se um dia ele voltar e me quiser ainda, esteja eu onde estiver, fazendo seja o que for, largo tudo e vou com ele. Sendo assim, me diga como poderia me casar? Só se eu não tivesse consideração consigo, fosse uma falsa. Mesmo fazendo a vida, tenho brio (p. 323).

A reação de Almério foi de surpresa, pois nunca tinha visto Tereza com homem algum e pediu-lhe para contar toda a história, do início ao fim. Ela contou-lhe desde a briga no cabaré até a despedida. E ainda acrescentou que Janu:

– Tendo enviuvado foi me procurar, não me encontrou. Quando cheguei, já tinha ido embora. Fiquei para esperar sua volta. Para isso estou aqui, na Bahia (p. 324).

Após o relato, Almério ainda cultivava a esperança de um dia casar-se com Tereza. No entanto, ela "não disse nem sim nem não, para que feri-lo, magoá-lo? Se Janu não regressasse um dia, ao leme de um saveiro ou no bojo de um lugre de bandeira estranha, Tereza carregaria no peito a vida inteira, luto de viúva" (p. 324).

O tempo foi passando e Tereza ainda buscava notícias de Januário por toda a Bahia, continuava seu trabalho no castelo *Flor do Lótus* e ainda recebia Almério das Neves, que pouco mudou após a recusa do pedido de casamento e que ficava a "contar do negócio, do preço do trigo, da inesquecível falecida, das artes do menino" (p. 329).

A presença de Almério na vida de Tereza era constante, "não se aproveitava ele da visível solidão de Tereza na longa espera, para propor-se a substituir Januário mas buscava distraí-la, convidando-a para festas e passeios" (p. 330).

Tereza era bastante conhecida nos portos por suas incansáveis perguntas sobre Januário. Conhecia muitas prostitutas por onde andava e com essas amigas que fez começou a defender as mulheres que eram agredidas pelos homens que freqüentavam os castelos. Algumas denúncias fizeram com que a polícia decidisse mudar estes estabelecimentos do Balaio Fechado para outros lugares, que, segundo as prostitutas, eram imundos. Com isso, as prostitutas resolveram fazer uma greve. Tal acontecimento concede ao

romance a função de espelho, quando expõe as diversas mazelas que estão por trás da prostituição. Tereza, como líder da manifestação, foi espancada por policiais, juntamente com as outras prostitutas.

Tereza consegue escapar da prisão e Almério a esconde no candomblé de São Gonçalo do Retiro por alguns dias. Agradeceu a hospitalidade e despediu-se de mãe Senhora. Quando Tereza voltou ao cabaré *Flor do Lótus*, já não trabalhava mais lá, tudo que aconteceu fez com que o proprietário do cabaré contratasse outras atrações em lugar de Tereza, que logo seria convidada para trabalhar no cabaré *Tabaris*, maior palco da cidade.

Certo dia, Tereza recebe um recado de mestre Gunzá, vai ao seu encontro e tem a notícia de um acidente com o cargueiro *Balboa*, em que Gereba estava trabalhando: "nafragara nas costas do Peru, vítima de grande temporal, um começo de maremoto. Faleceram todos os tripulantes, não houve sobreviventes e quem contou a história foram os marinheiros de dois outros navios que acorreram em socorro [...]" (p. 411).

Com uma notícia como essa, "queixumes de amor sobrevoavam Tereza insone, largada sobre o madeirame, olhos secos de ausência, punhal fincado no peito, morto coração, a mão a tocar as águas do mar e do rio misturadas, o mar e o rio de Janu do bem-querer" (p. 413).

Ciente de que Januário morrera, Tereza não vivia mais como antes, tudo lhe parecia sem vida. Almério insistindo em casar-se com ela, "não lhe pede sequer amor, acredita poder ganhá-lo no passar do tempo. Quer apenas companhia para ele e o menino, cama igual à do castelo, interesse e amizade" (p. 414). Ela aceita o pedido, já que ele expõe as mesmas condições do casamento institucionalizado. Mesmo tendo experienciado um exemplo de amor verdadeiro com Januário, ela se submete ao casamento

"[...] fundado na concepção moderna de amor singular, eterno e dirigido a um indivíduo único e insubstituível, que povoou o imaginário social romântico e burguês do período de ouro da modernidade [...]" (JENI VAITSMAN, 2001, p. 16).

A novidade é espalhada por Almério das Neves a toda cidade. Muito contente, organiza uma grande festa de casamento, com muitos convidados. "Impossível noivo mais alegre. Traja roupa nova, terno branco de HJ inglês, luxos de abastado, de filho predileto de Oxalá" (p. 417).

Quando tudo estava pronto para o casamento, marcado para as quatro da tarde, "[...] um portador apareceu trazendo aflito recado de Tereza – a noiva pede para Almério dar um salto urgente em casa de dona Fina onde ela se prepara para as bodas" (p. 417).

Em casa de dona Fina, Tereza parecia triste e Amália reclamava de sua reação ao casamento. "Ai, quem me dera, fosse eu a felizarda! Ando farta dessa vida de rameira, de cama em cama, de mão em mão, vendendo o corpo, gastando amor com xodós de pouca duração" (p. 418). Para Tereza, aquele casamento não lhe parecia sorte, pois gostaria de ter ao seu lado quem tanto amou a vida inteira: Januário Gereba.

Ela continua a se arrumar e um barulho lhe chama a atenção. "Tereza estremece, palpita-lhe incontido o coração, de quem essa voz inesquecível, esse acento de marulho e búzio? – Vai casar? Pode ser, mas só se for comigo" (p. 414). Não podia ser ele, havia morrido.

[...] Não tinha naufragado, não estava morto? [...] Quando o *Balboa* naufragara, fazia mais de três meses que ele e Toquinho, outro baiano, haviam desengajado, iniciando a volta para casa. Na maciota, vendo mundo. Acabara de chegar e compadre Caetano Gunzá lhes contara os acontecimentos todos. O amigo Almério desculpasse mas o casamento parecia bastante comprometido (p.419).

Eis o momento em que a escolha de Tereza superará todas as subjetivações anteriores e instaurará os valores autênticos para a obra em análise. De todas as opções possíveis, como uma vida de esposa e mãe do filho de Almério, ficar sozinha ou viver com Januário, Tereza opta pelo amor de Janu.

Com a festa e os papéis pagos, Almério fica desapontado mas, como um "velho leitor de folhetins, [um] ouvinte fanático de novelas de rádio, habituado a encarnar-se melodramáticos heróis, superou o desaponto" (p. 419). Destaque para a atuação da arte interferindo na decisão de Almério das Neves. Por fim, a festa do casamento que não aconteceu se estendeu até o outro dia.

Em companhia de Januário, realizando um ritual de passagem, Tereza lança ao mar as três mortes que ocorreram em sua vida: a do capitão, a de Emiliano e o aborto. Após "descarregar" todo esse peso do passado, pede a Januário: "– Venha e me faça um filho, Janu" (p. 421).

Notemos o caráter de "novo" deste pedido, que significa a obliteração das determinações sociais às quais Tereza estava submetida. Eles não falam em casamento, apenas lançam ao presente novas interpretações do passado. Assim, decidiram (re)construir suas vidas emancipando-se.



## CONCLUSÃO

---

Ao escolhermos como foco desta análise a investigação da trajetória da protagonista Tereza Batista, cuja composição dá-se por meio das vozes das personagens e do sujeito da enunciação inseridas na estrutura romanesca, podemos discutir a relação entre realidade objetiva e arte. A partir daí, constatamos que a personagem principal constrói-se fato a fato, mesmo com a forte concepção de destino admitida na narrativa. Dotada de forças e atributos, a personagem enfrenta as grandes lutas por compreender o quanto são importantes para o crescimento de seus pares e, conseqüentemente, para si.

Tal procedimento possibilitou uma análise simultânea da particularidade estética e do processo de (re)construção da subjetividade feminina na trama. Reunindo em *si mesma* uma relação particular entre singularidade e universalidade humanas, Tereza Batista representa a figura do *tipo*, um *constructo* das diversas subjetividades.

A nossa análise mostrou que a obra *Tereza Batista cansada de guerra* subverte o estereótipo de gênero, alterando as bases mesmas da identidade da protagonista, integrando uma situação social que, paulatinamente, propõe um comportamento autônomo da mulher. Com isso, debatem-se as normatizações de gênero crescentemente inadequadas para a condição de *ser humana*.

Tereza Batista, como personagem central desta trama, caracteriza-se como a portavoza de uma (re)construção da identidade feminina, a qual não se considera nem tem a pretensão de ser um protótipo. Admite-se que a gênese da subjetividade feminina deverá

partir das relações entre mulheres e homens e a natureza. As determinações sociais devem dar lugar às possibilidades e necessidades humanas, sem valorizar características *x* ou *y*.

Evidencia-se, desse modo, que a negação da *imanência* e a luta constante pela *transcendência* concedem à Tereza Batista o papel de sujeito da história, o qual a faz consciente de si mesma e de seu direito às suas próprias escolhas, acreditando no amor que sente por aqueles que a humanizam. Seu desejo, enfim, é tornar-se *ser humana*.

A *transcendência* ambicionada através do amor sem paradigmas, o qual julgamos vivificador, humanizador, nos faz constatar sua concretização quando Tereza opta em ficar com Januário Gereba, aquele amor que ela acredita plenificá-la enquanto *ser humana*. Um amor que o projeto autoral constrói com a ruptura dos modelos institucionalizados, superando as inatingibilidades e tornando-o real.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Adotaremos, em nosso estudo, o conceito de patriarcado na concepção de Heleieth Saffiotti: [...] o patriarcado não se resume a um sistema de dominação, modelado pela ideologia machista. Mais do que isto, ele é também um sistema de exploração. Enquanto a dominação pode, para efeitos de análise, ser situada essencialmente nos campos político e ideológico, a exploração diz respeito diretamente ao terreno econômico (p.50).

<sup>2</sup> Estamos utilizando o termo latifúndio como categoria sociológica presente desde a colonização brasileira e sempre subsumida à lógica do capital.

<sup>3</sup> Ler sobre a relação dicotômica entre corpo e mente no ensaio de Elizabeth GROSZ intitulado *Reconfigured Bodies*, traduzido para o português como *Corpos Reconfigurados*, [S.d.].

<sup>4</sup> As citações do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado, portarão apenas a referência das páginas.

<sup>5</sup> Cf. Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980, vols. I e II.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> [...] enquanto o conceito de "essência" se refere a algo estático, perene, a noção de *identidade* é dinâmica, pois trata de algo que se quer encontrar, descobrir, resgatar. A identidade, como a entendemos, não se dá de uma vez por todas, em algum *topos uranos* ideal, seu resgate ou sua construção é um acontecimento no tempo, está ocorrendo na História (RACHEL GUTIÉRREZ, 1985, p.27).

<sup>8</sup> O pensamento dicotômico que caracteriza o binarismo entre o um e o outro é objeto de discussão no ensaio de Elizabeth GROSZ, op. cit., no qual ela indica outras leituras sobre o assunto.

<sup>9</sup> Tais nomes podem ser encontrados em diversas páginas do romance.

<sup>10</sup> *Ser humana* é a categoria para a condição feminina, e não mais *ser outra*, categoria que sempre caracterizou a condição de inferioridade e subalternidade da mulher. (Cf. MORAES, Márcia. 2002. Vide referências bibliográficas)

<sup>11</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 não terá mais. (cf. site: <http://www.terravista.pt/Bilene/1494/lobolo.html>)

<sup>12</sup> Faremos referências à protagonista através da sigla TB.

<sup>13</sup> Tema recorrente na obra de Jorge Amado. No romance *Tocaia Grande: a face obscura* encontra-se referências às mãos de Jacinta Coroca, prostituta parteira (pp. 211-269).

<sup>14</sup> Cf. Elizete Passos em seu ensaio “A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina”, in Vários autores, *Gênero e representação: teoria, história e crítica*, Belo Horizonte, Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002, p. 60-66. Ela utiliza o termo heteronomia para discutir a variabilidade que ocorre no processo de subjetivação da mulher.

<sup>15</sup> Idem. p. 65.

<sup>16</sup> Marilena Chauí, apud Elizete Passos, p. 63.

<sup>17</sup> Cf. texto de Heleieth I. B. Saffioti. *O poder do macho*. São Paulo, 1987.

<sup>18</sup> Cf. Elizete Passos.

<sup>19</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan. "O aspecto verbal: visões. voz". In: *Estruturalismo e Poética*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 61-73.

<sup>20</sup> Termo muito comum nas obras de Jorge Amado, se refere à casa de prostituição.

<sup>21</sup> Ler mais sobre o assunto em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler, 2003.

<sup>22</sup> É a mesma personagem que emprestou dinheiro a Joana França e cobrou 80 vezes mais o valor. Com isso quis tomar o único bem de Joana, o sítio, tendo seu plano sabotado por Tereza, Joana, Lulu Santos e a professora Carmelita Mendonça.

<sup>23</sup> Essa expressão se refere a polaridade entre sujeito/objeto; indivíduo/gênero humano.

## REFERÊNCIAS

---

### Bibliográficas:

AMADO, Jorge (1972). *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Martins, v.11, 367 p.

\_\_\_\_\_. (1972). *Tereza Batista cansada de guerra*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, 421 p.

\_\_\_\_\_. *Tocaia Grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: Record, 1984, 412 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Fundação para o Desenvolvimento da Unesp, 1998, 439 p.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 421 p. (Coleção Ensino Superior)

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.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980, vols. I e II.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002, 95 p. (Série Princípios)

BUTLER, Judith (1990). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 236 p.

\_\_\_\_\_. *et alii. A personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, 121 p. (Coleção Debates Literatura)

CHASIN, J. “Lukács: vivência e reflexão da particularidade”. In: *Revista Ensaio*, São Paulo (9), 55-70, 1981.

DUARTE, Constância Lima. ASSIS et alii. (org.) *Gênero e representação na literatura brasileira*: ensaios. Belo horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, 335 p.

DUARTE, Constância Lima. ASSIS et alii. (org.) *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, 335 p.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal-RN: UFRN, 1996, 277 p.

\_\_\_\_\_. "Classe, gênero, etnia: povo e público em Jorge Amado". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo nº. 3:88-97, Instituto Moreira Salles, mar. 1997.

EAGLETON, Terry (1983). *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 348 p.

FISCHER, Ernest (1959). *A necessidade da arte*. 6. ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, 254 p.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos)

FROMM, Erich (1961). *Conceito marxista do homem*. 6. ed. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 50.

GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002, pp. 11; 32.

GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981, 196 p.

GROSZ, Elizabeth. "Corpos reconfigurados". In: *Cadernos Pagu*. Trad. de Cecília Holtermann e rev. Adriana Piscitelli, [S.d.], pp. 45-85

GUTIÉRREZ, Rachel. *O Feminismo é um humanismo: o sentido libertário da luta da mulher*. Rio de Janeiro, Antares; São Paulo: Nobel, 1985, 135 p.

HESSE, Reinhard *et alii*. *Crítica Literária em nossos dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre-RS: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 25, 1967, pp. 141-56. (Coleção Perspectivas do Homem)

\_\_\_\_\_. “Estética e política cultural”. In: *Lukács: um galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996, pp. 27-33.

KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da Teoria Literária*. Brasília: UnB, 2002, 412p.

LUKÁCS, Georg (1953). *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da Particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho & Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v. 33, 298 p. (Coleção Perspectivas do Homem)

\_\_\_\_\_. *Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1962, 203 p.

\_\_\_\_\_. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Tradução castelhana de Manuel Sacristán. 2. ed. v. 1. Barcelona e México/DF: Grijalbo, 1963.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, 235 p. (Biblioteca do leitor moderno, vol.58)

\_\_\_\_\_. *As bases ontológicas do pensamento e da atividade humana*. Tradução brasileira. São Paulo: TEMAS, v. 4, 1978, pp.1-18.

MARCEL, Conche. *A análise do amor e outros temas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 22-23.

MAGALHÃES, Belmira. “Fazer do homem/Fazer estético: elemento para o estudo da estética em G. Lukács”. In: *Revista do CHLA – UFAL, Maceió VIII( 9): 16-29, jan. 1995.*

\_\_\_\_\_. "Uma análise da representação de gênero na literatura brasileira contemporânea". In: *Revista EXU*, Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997, pp.28-33.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas: os desejos de sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001, 176 p.  
MORAES, Márcia. *Ser humana: quando a mulher está em discussão*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, 96 p.

MOTA, Lourenço Dantas & ABDALA JÚNIOR, Benjamin (orgs.) *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001, pp. 265-83.

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e consciência de classe*. São Paulo: Ed.34, 2001, 136 p.

PAES, José Paulo. *De "Cacau" a "Gabriela": um percurso pastoral*. Salvador-BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991, 68 p.

\_\_\_\_\_. "Cinco livros do Modernismo brasileiro". In: *Aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.63-93.

PASSOS, Elizete. "A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina". In: *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte, Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002, p. 60-66.

SAFFIOTTI, Heleith I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987, 314p.

SANTOS, Luis A. B. & OLIVEIRA, Silvana P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 101 p.

SCHMIDT, Rita T. (org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997, 221 p.

TAVARES, Paulo. *O Baiano Jorge Amado e sua obra*. 5. ed., Rio de Janeiro: Record, 1983.

VAITSMAN, Jeni. "Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea". In: *Mulher, gênero e sociedade*. [Organização Andréa Brandão Puppim e Rose Marie Muraro]. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2001, pp. 13-20.



XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, 149 p.

Eletrônicas:

ARRABAL, José; MARETTI, Eduardo. *A verdade tropical de Jorge Amado*. [S.l.]. Cult, pp. 10-6, set. 2001. 2 CD-ROM.

CAVALCANTE, Djalma. *Passaporte para a leitura*. [S.l.]. Cult, pp. 17-9, set. 2001. 2 CD-ROM.

GOLDSTEN, Ilana Seltzer. *Jorge Amado e Exu na encruzilhada*. [S.l.]. Cult, pp. 20-2, set. 2001. 2 CD-ROM.

LOBOLO. In: Terra Vista. Disponível em: <<http://www.terravista.pt/Bilene/1494/lobolo.html>>. Acesso em: 16 jan. 2004.

OBSERVATÓRIO da Imprensa: Armazém Literário. *Salve Jorge*. Textos diversos sobre Jorge Amado, 2001. Disponível em:<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br>>. Acesso em: 31 ago. 2003.

TEREZA. In: O significado e a origem de nomes. Disponível em: [http://www.names.hpg.ig.com.br/nomes\\_t.htm](http://www.names.hpg.ig.com.br/nomes_t.htm). Acesso em: 16 nov. 2003.