

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO E DOUTORADO**

Larissa Gerasch

**O MILAGRE DAS MULHERES EM *MAR MORTO*: UMA LEITURA DAS  
PERSONAGENS FEMININAS PRECURSORAS DA TRANSGRESSÃO DE GÊNERO  
E RAÇA NA OBRA DE JORGE AMADO**

Santa Cruz do Sul

2024

Larissa Gerasch

**O MILAGRE DAS MULHERES EM *MAR MORTO*: UMA LEITURA DAS  
PERSONAGENS FEMININAS PRECURSORAS DA TRANSGRESSÃO DE GÊNERO  
E RAÇA NA OBRA DE JORGE AMADO**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado, Área de concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos, Linha de Pesquisa Estudos Literários e Midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães  
Professor Orientador - UNISC

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Maria Cardoso  
Professora Examinadora – UNISC/UCS

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliam Ramos da Silva  
Professora Examinadora – UFRGS

### CIP - Catalogação na Publicação

Gerasch, Larissa

O MILAGRE DAS MULHERES EM MAR MORTO : UMA LEITURA DAS  
PERSONAGENS FEMININAS PRECURSORAS DA TRANSGRESSÃO DE GÊNERO E  
RAÇA NA OBRA DE JORGE AMADO / Larissa Gerasch. – 2024.  
145 f. ; 28 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz  
do Sul, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães.

1. Feminismo. 2. Literatura brasileira. 3. Personagens  
femininas. 4. Jorge Amado. I. Guimarães, Rafael Eisinger . II.  
Titulo.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida para a realização do mestrado.

À minha família, por apoiar minhas escolhas e compreender minhas ausências. Aos meus avós Marina Mello e Arthur Ferreira, em especial, por sempre acreditarem em mim e vibrarem comigo a cada passo. Eu amo vocês!

Ao meu professor orientador Rafael Eisinger Guimarães, pela dedicação e paciência em todas as etapas, desde a escrita do projeto de pesquisa até a última leitura desta dissertação. Muito obrigada pela ajuda durante a realização do estágio de docência, as dicas valiosas, as conversas tão enriquecedoras às segundas-feiras e, principalmente, pela amizade e carinho desde a graduação. Tenho aprendido muito contigo. Tu és um ser humano incrível e um profissional impecável!

À professora Ângela Cogo Fronckowiak, que durante o ano de 2021, guiou meus primeiros passos nesta viagem pelo universo de Jorge Amado.

À professora Rosângela Gabriel, por ter possibilitado, em 2017, que eu tivesse o contato inicial com a pesquisa científica.

À Fernanda Zubarán, pela parceria na realização de tarefas, e também pela flexibilidade no ambiente de trabalho para que eu pudesse realizar as disciplinas do mestrado em 2022.

À Daniela Cristine Jantsch, pelas longas conversas, as palavras que acalmam e os materiais compartilhados.

À Eduarda Celina Lopes, grande amiga e colega, por estar sempre presente, dentro e fora da UNISC. Obrigada por ser a minha dupla!

Ao Curso de Letras, do qual tanto me orgulho em ter sido aluna na graduação, por permitir a realização do estágio de docência.

A todos os colegas, professores e funcionários do PPGL, pelo acolhimento, por todas as trocas e momentos de alegria. Belas amizades foram construídas - e outras, fortalecidas - ao longo dos últimos dois anos!

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo investigar a construção das personagens femininas em *Mar morto* como precursoras das grandes heroínas que transgridem premissas opressivas e redutoras em relação ao gênero e à raça na obra de Jorge Amado. Para isso, dividimos a pesquisa em três etapas. Primeiramente, discutimos os principais conceitos relacionados à figuração do feminino em suas intersecções com as categorias de raça e classe a partir das ideias de pensadoras como Ângela Davis (2016; 2018), bell hooks (2009; 2018), Carla Cristina Garcia (2011), Lélia Gonzalez (2020), Patrícia Hill Collins (2000, 2016, 2021), Sherry Ortner (1979), Simone de Beauvoir (1967, 1970) e Sueli Carneiro (2003, 2008, 2011, 2020). Na sequência, revisitamos a discussão da fortuna crítica da obra de Jorge Amado em relação às personagens femininas de romances anteriores - *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935) - e posteriores a *Mar morto* - *Capitães de areia* (1936), *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Dona Flor e seus dois maridos* (1967), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Dentre os estudos relevantes para a realização dessa etapa, destacamos os de Eduardo Assis Duarte (1997, 2009), David Brookshaw (1983), Fábio Lucas (1997) e Sudha Swarnakar (1998, 2015). No terceiro capítulo, são analisadas as marcas de subversão das personagens Dulce, Lívia, Rosa Palmeirão e Esmeralda em *Mar Morto*. Reconhecendo que as quatro apresentam diferentes experiências de ser mulher, criamos duas categorias: corpos ocupados e corpos que ocupam espaços. Foram significativas para essa análise, as contribuições de bell hooks (2010, 2013, 2018, 2019), Elódia Xavier (2021), Joan Tronto (1997), Lélia Gonzalez (2020) e Simone de Beauvoir (1967, 1970). Por fim, observamos de que forma os traços subversivos dessas personagens são intensificados nas grandes heroínas.

**Palavras-chave:** Feminismo; Literatura brasileira; Personagens femininas; Jorge Amado.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate the construction of female characters in *Mar morto* (1936) as precursors of the great heroine who transgress oppressive and reductive premises in relation to gender and race in Jorge Amado's work. To do this, we divided the research into three stages. Firstly, we discuss the main concept related to the figuration of the feminine in its intersections with the categories of race and class based on the ideas of thinkers such as Ângela Davis (2016; 2018), bell hooks (2009; 2018), Carla Cristina Garcia (2011), Lélia Gonzalez (2020), Patrícia Hill Collins (2000, 2016, 2021), Sherry Ortner (1979), Simone de Beauvoir (1967, 1970) e Sueli Carneiro (2003, 2008, 2011, 2020). Next, we revisit the discussion of the critical fortune of Jorge Amado's work in relation to the female characters of previous works - *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934) and *Jubiabá* (1935) - and those subsequent to *Mar morto* - *Capitães de areia* (1936), *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Dona Flor e seus dois maridos* (1967), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Among the studies relevant to carrying out this stage, we highlight those by Eduardo Assis Duarte (1997, 2009), David Brookshaw (1983), Fábio Lucas (1997) and Sudha Swarnakar (1998, 2015). In the third chapter, the subversion marks of the characters Dulce, Lívía, Rosa Palmeirão and Esmeralda in *Mar Morto* are analyzed. Recognizing that the four have different experiences of being a woman, we created two categories: occupied bodies and bodies that occupy spaces. The contributions of bell hooks (2010, 2013, 2018, 2019), Elódia Xavier (2021), Joan Tronto (1997), Lélia Gonzalez (2020) and Simone de Beauvoir (1967, 1970) were significant for this analysis. Finally, we observe how the subversive traits of these characters are intensified in the great heroines.

**Keywords:** Feminism; Brazilian literature; Female characters femininas; Jorge Amado.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>9</b>
<b>2 A COMPLEXIDADE DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS.....</b>	<b>17</b>
2.1 Das origens à terceira onda.....	18
2.2 As questões de gênero em suas intersecções com as de raça e classe.....	33
2.3 A erotização da mulher racializada.....	43
<b>3 O FEMININO NA OBRA AMADIANA</b>	
3.1 Mulheres anteriores a <i>Mar morto</i> : histórias de força.....	55
3.2 A doce subversão de Dora.....	73
3.3 A liberdade inocente de Gabriela.....	76
3.4 A visão inovadora de Dona Flor acerca do casamento.....	82
3.5 Os diferentes papéis de Tereza Batista.....	86
3.6 A ousadia revolucionária de Tieta.....	89
<b>4 OS ESPAÇOS OCUPADOS PELAS PERSONAGENS FEMININAS DE MAR MORTO.....</b>	<b>94</b>
4.1 A transformação do cais iniciada no pensamento de Dulce.....	95
4.2 A abertura de caminhos por Livia.....	104
4.3 O transitar de Rosa Palmeirão.....	114
4.4 O não pertencimento de Esmeralda.....	123
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>137</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>145</b>
Anexo A.....	145

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A motivação inicial para estudar a obra do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001) tem suas origens em memórias afetivas. A primeira é do Ensino Médio, quando a leitura de *Gabriela, cravo e canela* (1987), publicado em 1958, envolveu-me imensamente, pois além de apresentar uma diversidade de personagens, esse romance tem um narrador que se aproxima de nós leitores como se estivesse a nos contar um “causo”. Logo em seguida, fui em busca de livros como *Mar morto* (2012), *Capitães da areia* (2001) e *Dona Flor e seus dois maridos* (2008), publicados em 1936, 1937 e 1967 respectivamente. Meu encantamento só aumentou.

O contato com outras obras de Amado se deu já durante a graduação em Letras. Inclusive, em relação a esse período, recordo que *Mar morto*, que eu havia relido recentemente, foi um dos três livros mencionados por mim na primeira aula de Teoria da Literatura, quando o professor Rafael Eisinger Guimarães convidou cada aluno a compartilhar suas últimas três leituras. Ao final do curso, estudei *Gabriela, cravo e canela* em minha monografia, buscando entender sua relação com o estereótipo erotizado criado acerca da mulher mestiça. Durante a pesquisa, maravilhava-me cada vez mais ao perceber a complexidade da personagem e, principalmente, ao me dar conta do quanto a leitura de um mesmo livro pode ser diferente em cada momento da vida. Então, tive a certeza de que se eu mantivesse a ideia de cursar mestrado em Letras, continuaria investigando a construção das mulheres amadianas. Por isso, para mim, essa dissertação é, antes de tudo, o resultado de experiências muito positivas com a leitura da obra de Amado, sendo todas elas cheias de (re)descobertas.

A escolha de *Mar morto* se deu após um levantamento dos estudos realizados sobre a obra de Amado com enfoque nas questões de gênero. Em consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), foi verificada a existência de aproximadamente 12 (doze) trabalhos publicados entre 2010 e 2023 que resgatam aspectos do feminino na obra do autor.<sup>1</sup> Desses, 2 (dois) estabelecem comparações com outras obras e apenas 1 (um) se refere unicamente a *Mar morto*, propondo uma leitura arquetípica acerca das questões do sagrado e do humano que envolvem Iemanjá e Rosa Palmeirão.

Diante da escassa produção científica em torno desse romance, reconhece-se o quão importante é estudá-lo, uma vez que nele, o autor apresenta suas primeiras personagens femininas com traços subversivos. Nesse sentido, na presente pesquisa, proponho uma análise de Dulce, Lívia, Rosa Palmeirão e Esmeralda, de *Mar morto*. O objetivo principal é investigar

---

<sup>1</sup>O quadro com a descrição dos trabalhos está disponível no anexo A.

a construção das personagens femininas da referida narrativa como precursoras das grandes heroínas que transgridem premissas opressivas e redutoras em relação ao gênero e à raça na obra de Amado.

Como forma de contextualizar o tema, antes de adentrar em aspectos mais específicos da obra, retomarei alguns pontos relevantes da produção do autor. Início pela primeira fase de sua produção, que é voltada para a zona cacauífera e o universo proletário e marginal de Salvador. A partir de *Cacau* (1933), seu segundo livro publicado, Amado começa a criticar as condições desumanas a que eram submetidos os trabalhadores, dando início à produção do chamado “romance proletário” na literatura brasileira. Trata-se de um estilo criado ao final do século XIX, por anarquistas e socialistas europeus e que se tornou um acontecimento literário a nível mundial, colocando em evidência os grupos menos favorecidos socialmente (Aguilar, 2018). No Brasil, a geração literária de 30, composta por autores como Jorge Amado, Erico Veríssimo (1905-1975), José Américo de Almeida (1887-1980), Rachel de Queiroz (1910-2003), Graciliano Ramos (1892-1953), Cyro dos Anjos (1906-1994) e Dyonélio Machado (1895-1985) insere-se nessa temática, fazendo denúncias tanto nos espaços rurais como nos urbanos.

Conforme é colocado por Ilana Seltzer Goldstein em *O Brasil bestseller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*(2003), obra publicada pela primeira vez em 2000, a aproximação entre o Estado e produção cultural, bem como a criação de uma literatura em valorização da identidade nacional são aspectos importantes da década de 1930. Além disso, a autora associa o surgimento da corrente regionalista nordestina às desigualdades sociais que eram evidenciadas entre essa região e o sudeste: enquanto a primeira sofria com a crise em razão da desvalorização do açúcar, a segunda prosperava cada vez mais com a produção de café, o que desperta a atenção dos intelectuais da época. Em relação à contribuição do romance nordestino para o entendimento dessas diferentes realidades que compõem o país, Fábio Lucas em “A contribuição amadiana ao romance social brasileiro”, analisa:

Talvez o conjunto de romances do Nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do país, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza heróica e dependente, pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto. Ali foi denunciada a atuação simultânea das forças telúricas e das instituições humanas para o esmagamento do homem e para tornar mais pronunciado o desnível entre as classes. (Lucas, 1997, p. 102).

Se por um lado o regionalismo nordestino focaliza essas questões internas, por outro, como observa Goldstein (2003), converte os valores regionais e tradicionais, em nacionais, de modo que não haja oposição entre os planos regional e nacional. Nesse sentido, no caso de

Amado, ao partir da cultura baiana, o escritor valoriza a cultura brasileira num todo - e, tendo sua obra traduzida para mais de quarenta idiomas, torna as tradições nacionais globalmente conhecidas. No tocante a essa representação, Afrânio Coutinho (1911-2000) em “O Mundo de Jorge Amado”, elogia a sensibilidade do escritor baiano ao mostrar ao mundo as particularidades de um povo e a sua formação “mestiça de sangue e de cultura, original de pensamentos, sentimentos, defeitos e qualidades” (Coutinho, 1982, p. 29).

Em contrapartida, alguns teóricos problematizam a forma como Amado aborda a questão racial em suas narrativas. É o caso do londrino David Brookshaw, autor de *Raça & cor na literatura brasileira* (1983), publicado em 1997, que vê em Amado um interesse pessoal em opor-se à moral da burguesia e não essencialmente um desejo de transformação social. Na concepção de Brookshaw, o romancista reforça mitos brancos sobre os negros, como os de que o homem negro é sexualmente mais ativo do que o branco e de que a mulher mestiça brasileira - tipicamente chamada de mulata - é somente um símbolo da liberdade sexual. Nesse sentido, para esse teórico, embora Amado exalte a alma popular em suas obras, também manifesta através delas o seu preconceito em relação aos indivíduos racializados.

Não se pode negar que o autor baiano foi influenciado pelas ideias de Gilberto Freyre (1900-1987). Esse sociólogo do século XX é reconhecido por defender o mito da democracia racial, que diz respeito a uma possível situação de igualdade entre todas as pessoas, independente da sua raça. Amado, com seus personagens que convivem de modo harmônico, de fato, dialoga com o mito freyriano. Todavia, como comenta Lilia Moritz Schwarcz, em “O artista da mestiçagem”, publicado em 2009, o escritor não ignora o racismo, mas tem um olhar otimista acerca da mistura. Enquanto teorias do início do século XX viam a mestiçagem como um fator degenerativo, Amado mostra exatamente o contrário: para ele, a mistura é sinônimo de humanismo. A autora esclarece:

O que Jorge etnógrafo encontrou na Bahia foi um mundo complicado de ser afirmado, porém mais fácil de ser reconhecido por meio de sua sensibilidade e imaginação. Uma certa brasilidade que, se não pode ser entendida de forma absoluta, ajuda a pensar que há uma determinada especificidade na nossa convivência racial e mesmo no tipo de preconceito aqui praticado. Um modelo assimilacionista, talvez, mas não por isso menos marcado pela discriminação. Convivência não quer dizer ausência de conflito; mistura não é sinônimo de falta de hierarquia. Por contraposição, esse universo complexo está todo lá: a pobreza e o luxo; os coronéis e seus jagunços; a boemia com o labor, a religião que mistura santos católicos com orixás africanos. O fato é que Jorge Amado sempre procurou inventar e reinventar esse mesmo Brasil. Sua obra mostra não só a força do personalismo presente entre nós, como a circularidade profunda entre cultura erudita e popular, e a particularidade da mistura e da questão racial no Brasil. (Schwarcz, 2009, p. 41).

No tocante à proximidade de ideias entre Amado e Freyre, Goldstein (2003) aponta algumas diferenças tanto biográficas quanto políticas entre os dois. De acordo com a autora, ambos criam autoimagens distintas: Amado viveu sua infância entre trabalhadores das lavouras de cacau, orgulhava-se de ser reconhecido como um “romancista de putas e vagabundos” e, apesar de sua família ter conquistado grande fortuna, fazia questão de lembrar de que no passado haviam enfrentado dificuldades; já Freyre, não escondia o fato de ter crescido entre senhores de escravos e professores de francês. Ademais, Goldstein (2003) relembra que, enquanto Amado tinha seus livros queimados em praça pública em 1937, Freyre recebia uma proposta do presidente da época para assumir o Ministério da Educação e da Cultura. Mais tarde, em 1946, durante o mandato de Amado como deputado do Partido Comunista Brasileiro, Freyre se encontrava ligado à União Democrática Nacional (UDN), que defendia ideais conservadores.

Goldstein (2003) reconhece que Amado, embora não cite Freyre, ao opinar sobre algumas questões nacionais como cultura e religião, menciona pontos levantados pelo autor de *Casa grande & senzala*. No entanto, desenvolve-os de acordo com a sua própria bagagem intelectual e pessoal. Assim como Schwarcz (2009), a pesquisadora entende que o pensamento de Amado sobre a democracia racial envolve um sentimento de esperança no amanhã, e frisa:

Fazem parte da utopia amadiana - e provavelmente não da freiriana - soluções para problemas como os menores abandonados e as precárias condições de vida da população de baixa renda. O discurso de Jorge Amado, diversamente do de Freire, prioriza o *vivido*, e descarta o *lido* e o *estudado*. [...] O romancista insistia no fato de que é principalmente a partir da riqueza criativa e sensorial das ruas que nascem a arte e o saber. (Goldstein, 2003, p. 115-116, grifos da autora).

Em relação às primeiras obras amadianas, Joselia Aguiar, em *Jorge Amado: uma biografia*, comenta que *Cacau* e *Suor* (1934) se distanciam de *O país do carnaval* (1931), o romance de estreia do autor: “antes povoados de intelectuais detidos em circunlóquios intermitentes, seus livros passaram a se desdobrar na ação dos personagens, todos das camadas pobres” (Aguiar, 2018, p. 68). Também fazem parte da primeira fase da obra de Amado, os romances *Jubiabá* (2008), *Mar morto* (2012), *Capitães de areia* (2001), *Terras do Sem-fim*, *São Jorge de Ilhéus*, *Seara vermelha e os Subterrâneos da liberdade*, publicados respectivamente em 1935, 1936, 1937, 1942, 1944 e 1946 e 1954. Em relação à escrita do autor durante esse período, o pesquisador Edvaldo Bergamo, em seu texto “Jorge na imprensa neorrealista portuguesa”, observa que ela:

articula sua criação romanesca em consonância com uma perspectiva que visa passar o Brasil por um crivo de observação sem precedentes, antecipando-se, pelo prisma da literatura, a análise da realidade material que será realizada pelas áreas específicas do conhecimento científico em décadas posteriores (Bergamo, 2015, p. 334-335).

Além de alcançar um espaço de destaque no cânone literário brasileiro, Amado foi influente no campo político. Havia se filiado ao Partido Comunista em 1931 e foi eleito deputado por esse mesmo partido em 1946, ocupando o cargo até 1948, ainda que a contragosto para atender as demandas da organização (Aguiar, 2018). Porém, aproveitou a oportunidade para lutar por causas que considerava importantes, como a religiosa. Durante seu mandato, criou a emenda 3.218, que vigora até hoje e assegura a liberdade de culto no país, iniciativa que partiu das suas experiências como frequentador de terreiros e testemunha da perseguição sofrida por pais e mães de santo.

Em 1956, ao saber das denúncias feitas aos crimes de Joseph Stalin (1878-1953), decide afastar-se do meio político e passa a dedicar-se somente à literatura. Antes, nos quase 25 anos de militância, não desfrutava do livre arbítrio ao escrever. Conforme explicado por Alfredo Wagner Berno de Almeida, em *Jorge Amado: política e literatura* “a perspectiva crítica e criadora do produtor intelectual, que Amado quer preservar, fica em certa medida condicionada aos interesses imediatos das táticas político-partidárias ou da orientação governamental” (Almeida, 1979, p. 230). Tendo maior liberdade de expressão, Amado inicia um novo momento da sua produção como romancista.

Embora o escritor não tenha identificado uma ruptura em sua produção, mas uma maturação, percebe-se que essa segunda fase tem como características o fim do panfletarismo, a apresentação de uma convivência ainda mais harmoniosa entre as diferentes classes e a ênfase nas questões de gênero. Fazem parte dessa fase obras como *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Velhos marinheiros* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1967), *Tenda dos milagres* (1970); *Tereza Batista, cansada de guerra*<sup>2</sup>(1972); *Tieta do Agreste* (1977); *Farda fardão, camisola de dormir* (1979) e *Tocaia grande* (1984).

Percebendo, na década de 1950, que as mulheres estavam começando a ocupar cada vez mais os espaços públicos, Amado criou, em 1958, uma personagem que trabalha como cozinheira e que fica reconhecida na literatura brasileira pela sua liberdade sexual: Gabriela. Conforme observa Eduardo de Assis Duarte em “Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado” (1997), Gabriela não é somente um corpo a ser apreciado pela sua beleza e

---

<sup>2</sup> Em alguns estudos, o nome da protagonista é escrito com “s”. Porém, mantivemos neste texto, a mesma grafia presente no título do romance, com “z”.

sensualidade, não se aproximando do perfil de sua contemporânea, a *Garota de Ipanema* de Chico Buarque. Para o autor, a personagem de Amado “condiz mais com a nova mulher: trabalhadora operosa, não se deixa reduzir pela força de trabalho. Assim, ela surge com mais complexidade e inteireza que a musa carioca” (Duarte, 1997, p. 96).

Todavia, traços de emancipação feminina já são perceptíveis no romance *Mar morto*, da primeira fase, o que evidencia a preocupação do escritor em elucidar a importância da mulher na sociedade ainda antes da publicação de *Gabriela, cravo e canela*. Suas personagens demonstram autonomia em um período em que as manifestações pela igualdade de gênero têm pouca força. Apesar de não se encontrarem no centro das discussões, Dulce, Lívia, Rosa Palmeirão e Esmeralda são, possivelmente, ensaios daquelas que se tornaram as personagens mais conhecidas.

Nesse sentido, nessa pesquisa, partimos do seguinte problema: *Mar morto* é a primeira obra de Amado em que são perceptíveis traços de subversão feminina. Posteriormente, o autor publica outras cinco obras em que são apresentadas mulheres de caráter transgressor: *Capitães da Areia* (1937), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1976).<sup>3</sup> Em vista disso, este trabalho pretende analisar de que forma Lívia, Dulce, Rosa Palmeirão e Esmeralda podem ser consideradas precursoras dessa geração de mulheres que realmente apresentam traços nítidos de empoderamento.

Consideramos que Lívia, apoiada por Rosa Palmeirão, passa a ocupar um espaço tradicionalmente masculino, iniciando a materialização do milagre esperado por Dulce. Essa última, por sua vez, não se mantém calada diante da realidade precária em que o povo do cais vive. Rosa Palmeirão circula por diferentes espaços - nem todos são os mesmos ocupados por Dulce e Lívia - e tem liberdade sexual. No entanto, sabemos que esses fatores são considerados naturais às mulheres mestiças. Esmeralda, também mestiça, desfruta de liberdade sexual, mas é assassinada quando seu marido descobre as traições. Nesse sentido, a raça se materializa no corpo, de forma que a ideia de subversão é diferente para mulheres que pertencem a categorias distintas. Também é apresentada na narrativa uma rede de apoio mútuo que está sendo tecida por essas mulheres, embora as diferenças entre elas ainda sejam motivo de exclusão. Partimos

---

<sup>3</sup>Reconhecemos que, após *Capitães da areia*, obra em que é apresentada a primeira personagem feminina com traços de subversão, outras obras foram publicadas pelo autor antes de *Gabriela, cravo e canela - Terras do Sem-fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Os subterrâneos da liberdade* (1954). No entanto, elas não são analisadas neste estudo pelo fato de que partimos do pressuposto de que as mulheres de *Mar morto* são precursoras das grandes heroínas, as quais não são apresentadas nessas obras.

da hipótese de que os traços emancipatórios já presentes em *Mar morto* intensificam-se nas heroínas Dora, Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta.

Diante dessas facetas do feminino contempladas em *Mar morto*, compreende-se que, consciente das batalhas enfrentadas pelas mulheres na realidade, o romancista reconhece nelas a força e a coragem necessárias para o início de mudanças sociais em prol da liberdade, sendo também o seu porta-voz. Apesar de terem seus princípios alinhados aos aspectos e valores culturais do tempo e do espaço em que estão situadas, elas superam os preceitos patriarcais de uma sociedade estruturada a partir dos interesses masculinos, em busca da sua libertação. Assim, essa obra que inspirou Dorival Caymmi na composição de *É doce morrer no mar*, assinala o momento em que as mulheres deixam de ocupar apenas um papel secundário para assumir o rumo do seu destino, reconhecendo sua força e autonomia ao compreenderem que não se encontram em um contexto imutável, havendo outra realidade em potencial. Juntas, apontam para uma transformação da condição feminina.

Como metodologia para esse estudo, utilizo a pesquisa bibliográfica. Diante das diferenças raciais que as quatro mulheres de *Mar morto* apresentam - Dulce e Livia são brancas, Rosa Palmeirão e Esmeralda são mestiças -, faz-se importante refletirmos sobre as questões do feminismo negro, dado o fato de que a categoria racial é um elemento de grande peso ao considerarmos as diferentes formas de transgressão entre mulheres brancas e mulheres racializadas. Portanto, no primeiro capítulo, discutimos os principais conceitos relacionados à figuração do feminino em suas intersecções com as categorias de raça e classe, a partir das ideias de pensadoras como Ângela Davis (2016; 2018), bell hooks (2009; 2018), Carla Cristina Garcia (2011), Djamila Ribeiro (2017, 2018), Grada Kilomba (2019), Heleieth Saffioti (1969), Judith Butler (2003), Lélia Gonzalez (2020), Mary Wollstonecraft (2016), Monique Wittig (2022), Nísia Floresta (1989), Patrícia Hill Collins (2000, 2016, 2021), Sherry Ortner (1979), Simone de Beauvoir (1967, 1970) e Sueli Carneiro (2003, 2008, 2011, 2020).

No segundo capítulo, é revisitada a discussão da fortuna crítica da obra de Jorge Amado em relação às personagens femininas de obras anteriores - *O país do carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* - e posteriores a *Mar morto* - *Capitães de areia*, *Gabriela, cravo e canela*; *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tereza Batista, cansada de guerra e Tieta do Agreste*. Buscamos apresentar algumas contribuições de estudos já desenvolvidos acerca dessas personagens, observando os espaços que elas ocupam e o nível de autonomia que elas têm em relação aos seus corpos; e também mostrar a força daqueles que antecederam *Mar morto*, mas que são menos conhecidas e investigadas por não apresentarem traços de empoderamento. Dentre os

estudos relevantes para a realização dessa etapa, destacamos os de Eduardo Assis Duarte (1997,2009), David Brookshaw (1983), Fábio Lucas (1997)e Sudha Swarnakar (1998, 2015).

No terceiro capítulo, são analisadas as marcas de subversão das personagens femininas Dulce, Lívia, Rosa Palmeirão e Esmeralda em *Mar Morto*. Reconhecendo que as quatro apresentam diferentes experiências de ser mulher, criamos duas categorias: corpos ocupados e corpos que ocupam espaços. À medida que as relações entre elas vão sendo pensadas, discutimos também o conceito de sororidade e de que forma ele abrange as mulheres dessa narrativa. Foram significativas para essa análise, as contribuições de pensadoras como bell hooks (2010, 2013, 2018, 2019), Elódia Xavier (2021), Joan Tronto (1997), Lélia Gonzalez (2020) e Simone de Beauvoir (1967, 1970).

Por fim, apresentamos as considerações finais acerca dessa pesquisa. Nesse último momento, refletimos sobre traços que aproximam e traços que diferenciam as mulheres de *Mar morto* das grandes heroínas que as sucedem, pensando até que ponto elas podem ser consideradas seus embriões.

## 2 A COMPLEXIDADE DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS

Neste capítulo, delineamos um panorama histórico acerca dos movimentos feministas, visto que as questões de subversão feminina têm um papel de destaque na obra de Jorge Amado em sua totalidade, e são de grande relevância para a presente pesquisa, uma vez que nos debruçamos sobre as representações das mulheres em *Mar morto*.

Tendo em vista que as personagens Livia e Dulce são mulheres brancas, e Rosa Palmeirão e Esmeralda são racializadas, consideramos que as questões de raça e classe devem ser pensadas ao falarmos sobre o gênero. Entretanto, reconhecemos que a perspectiva interseccional é algo relativamente recente, pois foi somente durante a terceira onda do movimento feminista que as demandas de mulheres não pertencentes à classe dominante passaram a receber uma atenção maior. Por essa razão, revisitamos pontos importantes das três ondas do feminismo. Inicialmente, resgatamos as contribuições de Mary Wollstonecraft (2016) e Nísia Floresta (1989) cujas ideias serviram como base para os movimentos feministas posteriores. Sendo o feminismo, no princípio, um movimento liderado por mulheres brancas, revisitamos também as contribuições de Virgínia Woolf (2013), Heleieth Saffioti (1969) e Simone de Beauvoir (1967; 1970), muito influentes na segunda onda. Dando seguimento à discussão acerca do conceito de gênero, consideramos as contribuições de Judith Butler (2003) bem como de outras pensadoras que ganham destaque na terceira onda, por pensarem na condição de mulher lésbicas, como é o caso de Monique Wittig (2022), e de mulheres racializadas, como Angela Davis (2016; 2018) e bell hooks (2018; 2019).

Em seguida, pensamos de forma mais específica sobre as intersecções de gênero, raça e classe, dialogando com os conceitos de *feminist standpoint*, apresentado por Patricia Hill Collins (2016; 2000), e de lugar de fala, por Djamila Ribeiro (2017). Também se fazem relevantes as considerações de Hill Collins (2016) sobre a ideia da mulher negra como *outsider within*, e de Grada Kilomba (2019), que aborda a mulher negra enquanto “o outro do outro”.

Por fim, nos detemos em um aspecto mais particular da racialização: a erotização do corpo da mulher racializada, temática recorrente em *Mar Morto* bem como nas obras amadianas posteriores. Tomamos como guia para esse estudo as colocações de Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2018, 1985) e Djamila Ribeiro (2018, 2017) e Hill Collins e Bilge (2021), que problematizam a hiperssexualização da mulher pertencente a essa categoria racial e que é conhecida ao redor do mundo como um símbolo brasileiro.

Esse percurso faz-se necessário para que se possa compreender de que forma as variáveis de raça e classe, somadas a de gênero, predeterminam os diferentes espaços ocupados

por mulheres brancas e não brancas. Reconhecendo a grande dimensão do feminismo ocidental, um movimento heterogêneo, não temos a pretensão de discutir acerca de todas as obras que colaboram para a sua constituição. Portanto, apresentaremos nesse capítulo apenas um recorte, mencionando algumas autoras cujas perspectivas são mais representativas dessa pluralidade.

## 2.1 Das origens à terceira onda

Ao longo da história, as mulheres lutaram arduamente pelo direito de ocupação de espaços que, por muito tempo, eram tidos como masculinos. No entanto, a desigualdade entre gêneros ainda é um problema latente e, indo mais além, nem todas as mulheres se apropriam da variedade de espaços que as lutas feministas garantiram. As mulheres negras e mestiças são minoria a ocuparem posições de prestígio, sendo, inúmeras vezes, invisibilizadas. Dessa forma, torna-se cada vez mais urgente o debate sobre a dimensão racial da questão do gênero.

As reivindicações feministas pelo direito a uma educação intelectual igual a do sexo masculino já aconteciam, por meio da escrita, na Idade Média. Contudo, como em diversos momentos da história, as mulheres foram silenciadas. Como destacado por Suzana Albornoz, em *As mulheres e as mudanças nos costumes* (2008), elas eram subordinadas ao sistema patriarcal, eram obrigadas a se comportar de modo a confirmar as ideias tradicionais a respeito da sua natureza - vivendo limitadas aos papéis de reprodutoras e donas de casa - e a alimentar os mitos criados em torno de sua figura.

A partir do Renascimento, um cenário mais favorável às reivindicações feministas começou a surgir, quando as mudanças nas esferas política, social, científica e filosófica passaram a tornar cada vez mais difícil a sustentação de uma ideia de essência feminina. Contudo, conforme Carla Cristina Garcia, em *Breve história do feminismo* (2011), mesmo nesse período, o medievalismo ainda refletia nos discursos de religiosos, que não julgavam as mulheres como aptas a exercerem funções de poder, como o sacerdócio, por exemplo.

*Sobre a igualdade entre os sexos*, do filósofo francês Poulin de La Barre (1647-1723), publicado em 1673, é considerado o primeiro texto feminista. Cogita uma ideia de igualdade entre os gêneros e destaca o direito à educação para as mulheres como instrumento para combater as desigualdades e impulsionar o progresso. Para teóricas como Garcia (2011), essa obra marca o início da primeira onda feminista. Também foi no século XVII que surgiram, na França, os chamados “círculos das preciosas”, grupos formados por literatas que se reuniam em salões e discutiam meios de modificar as ideias masculinas em relação às mulheres. As preciosas reconheciam-se como capazes de tratar de assuntos pertencentes a outros âmbitos que

não somente o doméstico, como a ciência, a arte e a filosofia, debatendo questões que elas julgavam importantes para as mulheres em sociedade.

Segundo Garcia (2011, p. 32), “o Preciosismo foi um fenômeno complexo que se apresenta ao mesmo tempo como um modelo de comportamento, uma corrente literária, um movimento de ideias e um movimento, sobretudo feminino que afrontava temas que iam muito além do âmbito da cultura”. Embora o termo “protofeminismo” tenha surgido apenas no século XX, os círculos das preciosas já consistiam em grupos protofeministas, pois caracterizavam-se pelas ideias de transformação por parte de mulheres que expressavam a sua inconformidade diante da realidade em que estavam inseridas.

Dessa forma, as preciosas anteciparam ideias que se consolidaram no século seguinte, no Iluminismo. Nesse período, com a existência de um discurso burguês de igualdade entre os seres humanos, as mulheres começaram a tomar ainda mais consciência da importância da sua participação social, fazendo amadurecer os ideais igualitários. Com o advento da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra em 1760, as mulheres passaram a ter maior participação social e cultural. Em decorrência das transformações econômicas ocasionadas pelo surgimento da indústria e do capitalismo, a mão de obra feminina se igualou à masculina, visto que a força física já não era mais necessária para a manipulação das máquinas.

Embora já se falasse sobre os direitos femininos há mais tempo, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, publicada em 1789, não contemplava o sexo feminino, mesmo que mulheres tenham lutado nas batalhas da Revolução Francesa e feito reivindicações por meio da Assembleia Constituinte. Conforme Rita Terezinha Schmidt, em *Descentramentos/Convergências: Ensaio de Crítica Feminista* (2017), por mais que as reivindicações femininas sejam uma marca da Revolução Francesa e que esse tenha sido um momento de prevalência de ideias com viés igualitário, “a ideologia liberal emergente em nenhum momento reconheceu a existência de direitos femininos a serem legitimados” (Schmidt, 2017, p. 236). Intelectuais como Rousseau, por exemplo, viam as mulheres como meros instrumentos que serviam para tornar a vida dos homens mais agradável.

A constatação de que as mulheres não eram incluídas na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* motivou a ativista política francesa Olympe de Gouges (1748-1793) - sob o pseudônimo de Marie Gouze - a publicar, em 1791, a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, um importante marco da luta feminista, que reivindicava por direitos civis, de patrimônio e políticos para as mulheres, mostrando o quanto o conteúdo apresentado na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* era desigual em relação ao sexo feminino.

Essa precursora do feminismo foi guilhotinada em 1793, pelo seu posicionamento questionador ao modelo patriarcal.

No ano seguinte, a educadora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) escreveu *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (2016), organizando as ideias feministas dentro das estruturas do Iluminismo, discutindo questões hierárquicas, do casamento e da educação, pontuando que as meninas são tradicionalmente educadas para a inação e, posteriormente, convencidas de que são frágeis. Para Garcia (2011, p. 47), a grande novidade trazida por Wollstonecraft foi a de que “pela primeira vez, chamava-se de privilégio o poder que os homens sempre exerceram sobre as mulheres de maneira ‘natural’, ou seja, como se fosse um mandato da natureza.”

Gouges e Wollstonecraft colaboraram para o entendimento da condição feminina no século XVII e impulsionaram suas sucessoras. Incentivadas pelo pensamento delas, as mulheres começaram a ter participação mais ativa na sociedade a partir do século XIX, quando sua postura e ação provocaram mudanças que, até hoje, são lembradas ao se falar sobre a primeira onda feminista. Em relação ao ativismo feminino deste período, Schmidt (2017, p. 242) analisa:

As mulheres que cultivaram as sementes libertárias geradas pela Revolução deixaram exposta a falácia da lógica discursiva que a alimentou, mostrando que grandes princípios revolucionários, inscritos em constituições nacionais, são literalmente postos de lado quando se trata das diferenças de gênero e, principalmente, que qualquer projeto que se quer verdadeiramente revolucionário não pode ser elaborado dentro dos limites de uma cultura que se configura como a cultura dominante.

Essa primeira onda teve como principal objetivo a conquista de direitos iguais aos dos homens. Movidas pelo legado de “liberdade, igualdade e fraternidade” e tendo contato com as ideias de Gouges e Wollstonecraft, que enfatizavam a necessidade da presença feminina na construção das leis - mesmo que, na época, ainda houvesse a monarquia em muitos países da Europa -, as mulheres passaram a refletir ainda mais criticamente sobre a sua condição dentro da sociedade.

Além disso, nos Estados Unidos, as ideias antiescravistas estavam se alastrando - o que não significava a inexistência do racismo - e as mulheres se engajaram fortemente nesse processo. Em 1845, ocorreu uma convenção mundial antiescravidão na Inglaterra, da qual participou uma delegação dos Estados Unidos, formada por homens e mulheres. No entanto, na ocasião, as mulheres foram impedidas de comunicarem as suas ideias. Insatisfeitas, elas organizaram em 1848, na cidade de Seneca Falls, uma convenção, na qual decidiram que lutariam pelo voto, pois sabiam que ao escolherem seus representantes, influenciariam nas leis.

É por isso que essa primeira fase do movimento feminista ficou conhecida como Movimento Sufragista.

Embora tenham conquistado o direito ao voto, as mulheres continuavam sendo menosprezadas na vida cotidiana. Não sendo tratadas de forma igualitária, nem mesmo por meio do diálogo e da teorização, as sufragistas iniciaram manifestações mais violentas, de deprecação, mas tendo o cuidado de não ferir pessoas. Por diversas vezes, os homens as ridicularizaram.

Em relação aos ideais das sufragistas, Garcia (2011, p. 58-59) observa:

Ainda que o movimento tenha ficado conhecido pela ênfase que dava ao direito ao voto, as sufragistas lutavam pela igualdade em todos os terrenos apelando à autêntica universalização dos valores democráticos e liberais. Por uma questão estratégica, consideravam que uma vez conseguido o voto e o acesso ao Parlamento, poderiam começar a modificar o resto das leis e instituições. Além disso, o voto era um meio de unir as mulheres de opiniões políticas e classes sociais muito diferentes, já que todas estavam excluídas por serem mulheres.

Durante a primeira onda do movimento feminista, os ideais defendidos priorizavam os direitos das mulheres brancas, pertencentes à classe média e à elite, que reivindicavam melhor educação, pois, como já fora proposto por Wollstonecraft (2016), a desigualdade entre os gêneros se justificava pelas diferenças na educação que homens e mulheres recebiam. Além disso, destaca-se que a maioria delas criticava o casamento, pois o reconheciam como uma forma de servidão aos homens.

No contexto brasileiro, a defesa do direito à educação teve como precursora Dionísia Gonçalves Pinto, que publicava sob o pseudônimo Nísia Floresta Brasileira Augusto (1810-1885). Essa educadora e poetisa exerceu protagonismo no campo intelectual e dos movimentos sociais, publicando textos jornalísticos num momento em que a imprensa ainda estava dando seus primeiros passos, e trazendo para o centro de seus debates ideias abolicionistas e feministas. Embora já houvesse publicado ensaios, foi em 1832 que Floresta lançou seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1989), uma espécie de mescla, que não consiste somente numa tradução livre do texto de Wollstonecraft, mas que abrange as experiências pessoais e profissionais de Floresta e o seu olhar acerca das demandas do Brasil.

A autora denuncia o estado em que viviam as mulheres de sua época, sempre colocando-se em segundo plano para atender às vontades masculinas. Além disso, reconhece que, para que a civilização evolua, as mulheres precisam receber educação, de modo que, assim como os

homens, elas também possam interferir na realidade em que estão inseridas, provocando transformações em prol do bem comum.

Nísia Floresta inicia um debate que, mais tarde, é aprofundado por Simone de Beauvoir. De acordo com a pensadora brasileira, o corpo não pode ser um critério de distinção entre os gêneros, que inferioriza as mulheres, mas a educação sim. Para ela, a educação é a chave para a igualdade entre todos os seres humanos:

Nenhuma diferença existe entre a alma de um tolo e de um homem de espírito, ou de um ignorante e de um sábio, ou a de um menino de quatro anos e um homem de quarenta. Ora, como esta diferença não é maior entre as almas dos homens e das mulheres, não se pode dizer que o corpo constitui alguma diferença real nas almas. Toda sua diferença, pois, vem da educação, do exercício e da impressão dos objetos externos, que nos cercam nas diversas circunstâncias da vida (Floresta, 1989, p. 35).

As produções de Nísia Floresta, bem como seu ativismo na criação do Colégio Augusto - um espaço educacional que instruía as meninas para além da preparação ao matrimônio, colocando-as em contato com áreas do conhecimento como história, literatura, artes e física, por exemplo - foram, aos poucos, abrindo espaço para o entendimento de que a mulher não precisa ser unicamente mãe e esposa. Segundo Constância Lima Duarte, em *Feminismo e Literatura no Brasil* (2003), nessa época, a discussão quanto à educação feminina era muito diferente entre o contexto brasileiro e norte-americano. Lá, a preocupação voltava-se à educação já existente, enquanto que aqui “mesmo a alfabetização mais superficial esbarrava em toda sorte de preconceitos. Nossas mulheres precisavam, primeiramente, ser consideradas seres pensantes, para então pleitearem a emancipação política” (Duarte, 2003, p. 154).

Com o passar do tempo, a reflexão acerca dos direitos femininos no contexto norte-americano tomou proporções cada vez maiores: iniciava-se a problematização da universalização do conceito de mulher. Nesse sentido, foi extremamente relevante a manifestação de Sojourner Truth (1797-1883), uma ex-escravizada, no Congresso Nacional das Mulheres de Ohio, em 1851. Truth evidenciou que as mulheres negras tinham demandas diferentes das mulheres brancas. Seu discurso fez enorme diferença nas reflexões do movimento feminista, abrindo caminho para o que, mais tarde, seria o feminismo negro. Em relação às colocações de Truth, a norte-americana Angela Davis, em *Mulheres, raça e classe*, publicado em 1981 comenta:

Quando essa mulher negra se levantou para falar, sua resposta aos defensores da supremacia masculina também trazia uma profunda lição para as mulheres brancas. Ao repetir sua pergunta, “Não sou uma mulher?”, nada menos do que quatro vezes, ela expunha o viés de classe e o racismo do novo movimento de mulheres. Nem todas as mulheres eram brancas ou desfrutavam do conforto material da classe média e da

burguesia. Sojourner Truth era negra - uma ex-escrava -, mas não era menos mulher do que qualquer uma de suas irmãs brancas na convenção. O fato de sua raça e de sua situação econômica serem diferentes daquelas das demais não anulava sua condição de mulher. E, como mulher negra, sua reivindicação por direitos iguais não era menos legítima do que a das mulheres brancas de classe média. (Davis, 2016, p. 73)

Albornoz (2008) destaca que, no século XIX, as feministas - sobretudo, as inglesas - reconheciam a emancipação econômica como sinônimo da luta por um cargo, em concorrência com o sexo masculino. Temos como representação disso, os movimentos das trabalhadoras brancas - mais ligados ao socialismo - na luta pelas suas próprias demandas. Foi relevante para esse movimento as ideias da ativista franco-peruana Flora Tristán (1803-1844), que, em sua obra *Passeios em Londres* (1840), debatia sobre as opressões específicas que as mulheres de classes menos privilegiadas sofriam, como a prostituição e a violência doméstica.

No contexto brasileiro, também em meados do século XIX, surgem os primeiros jornais sob direção feminina. As páginas continham reflexões sobre a importância da luta por direitos como educação, divórcio, voto e participação no mercado de trabalho, além de receitas, dicas de cuidados domésticos e de moda, poemas e romances de folhetim. Conforme Duarte (2003), as primeiras notícias de brasileiras cursando o ensino superior dentro e fora do país datam dessa época e eram divulgadas com entusiasmo em tais jornais, provocando manifestações preconceituosas na imprensa masculina, na literatura e no teatro, que ridicularizavam tais mulheres e duvidavam do seu potencial em conciliar os afazeres profissionais e domésticos.

Dentre os diversos nomes femininos que ganharam destaque no jornalismo nessa época está o de Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). Conforme Valéria Andrade Souto-Maior (2000), em seu texto que tem como título o nome da jornalista, Azevedo ficou conhecida pela sua militância, questionando a construção ideológica do gênero feminino, reivindicando mudanças, encorajando as mulheres brasileiras a seguirem sua luta e, inclusive, palestrando e divulgando seu jornal pelo país. Tinha como grande objetivo do seu trabalho a emancipação feminina e foi uma das primeiras vozes femininas brasileiras reconhecidas pela sua força. (Souto-Maior, 2000)

A década de 1920 foi marcada pelo surgimento de um movimento anarcofeminista, cujos princípios, de acordo com Duarte (2003, p. 160), “propunham a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia do voto para a mulher”. Entre as diversas mulheres que desempenharam papéis importantes nesse período está a educadora e política paulista Bertha Luz (1894-1976), que iniciou sua luta pela emancipação feminina em 1918. Reivindicando por causas trabalhistas e educacionais em benefício das

mulheres, também tomou frente da luta pelo voto. Com o apoio de feministas do exterior, criou os estatutos da Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), que tinha como objetivo a conquista dos direitos civis e políticos das mulheres, possibilitando a execução de atividades nas esferas doméstica, pública, intelectual e política. Tal instituição fez da luta pelo voto um grande objetivo, tornando esse debate recorrente e conquistando cada vez mais apoiadores no campo político.

Um momento marcante desse período foi em 1927, quando o governador do estado do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine (1874-1956), aprovou a lei de direito ao voto às mulheres. Em 1932, com o novo Código Eleitoral, elas já podiam votar. Quanto às militantes da FBPF e as mulheres das classes trabalhadoras, Soihet (2013, p. 226) aponta para um distanciamento de interesses, uma vez que, ao contrário daquelas, estas estavam “mais preocupadas com questões de sobrevivência que com o problema específico do voto”.

Nessa mesma época, destaca-se na literatura britânica, a britânica Virginia Woolf (1882-1941), autora de uma obra clássica intitulada *Um teto para todos* (2013), publicada pela primeira vez em 1929. Percebendo que não haviam pelas bibliotecas muitos livros escritos por mulheres, questiona o porquê de existirem tantas personagens femininas em obras de autoria masculina. Ela verifica ainda que as personagens criadas pelos homens são muito distintas das mulheres reais. Além disso, Woolf reforça que a formação de um indivíduo de sucesso depende de fatores externos, como educação, liberdade e autonomia, o que não estava ao alcance das mulheres da sua época.

Ao ser a primeira pensadora a apontar as diferenças entre os gêneros nas áreas da leitura e da escrita, Woolf propõe a reflexão sobre o fato de que as interpretações que cada indivíduo faz, bem como os textos que ele produz, dependem diretamente do lugar onde ele se encontra no mundo. Ela também comenta sobre a dificuldade que muitos homens tinham em receber críticas por parte das mulheres:

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 [...], pois não há limite para os patéticos recursos da imaginação humana. . . sobre as outras pessoas. Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder (Woolf, 2013, p. 44).

A segunda onda feminista, por sua vez, iniciou na década de 1960 e se estendeu até o final da década de 1980. Durante esse período, as mulheres percebiam que, embora fossem, legalmente, iguais aos homens - em maioria dos países -, na vida cotidiana, a realidade era outra. Elas ainda eram tratadas como inferiores e tentavam encontrar uma explicação para isso. Seria a subalternidade algo intrínseco ao sexo feminino?

Nesse período, ganhou destaque a francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), que ficou reconhecida pela obra *O segundo sexo*, publicada em 1949 e dividida em dois volumes. Em *Fatos e mitos* (1970), a autora discute sobre os pressupostos utilizados para explicar a “essência feminina”, que aproximam as mulheres da natureza, tentando desmistificá-los; e sobre a forma como esse imaginário acerca do sexo feminino é construído por meio da literatura. Em *A experiência vivida* (1967), reflete sobre as experiências femininas tecidas a partir da vida na sociedade, questionando as razões para a subalternidade das mulheres.

Através de seus estudos sobre a condição feminina, no século XX, Beauvoir (1970) questiona por que o mundo é organizado a partir de uma perspectiva masculina. Existencialista, ela defende que a condição da mulher não é pré-determinada. Beauvoir afirma que as causas biológicas não são suficientes para explicar a superioridade masculina, pois, embora homens e mulheres sejam biologicamente diferentes, nenhum fator dessa ordem pode determinar o lugar ocupado por cada um deles na sociedade. Assim, não é por uma causa biológica que muitas mulheres permanecem na imanência, condicionadas ao espaço doméstico, não podendo ocupar-se da cultura.

Esse debate acerca do porquê as mulheres têm sido universalmente desvalorizadas foi retomado pela americana Sherry Ortner, em seu artigo *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* (1979). De acordo com a pensadora, não se pode negar as diferenças biológicas existentes entre o feminino e o masculino, mas é dentro de uma estrutura de valores culturais que são atribuídos significados a essas diferenças, determinando posições de superioridade e inferioridade. Assim como Beauvoir, em *Fatos e Mitos*, aponta para uma pretensa aproximação entre o feminino e a natureza, estabelecida pelo patriarcado, Ortner também reconhece a existência dessa premissa, porém, defende a ideia de que, embora culturalmente associada à natureza, a mulher ocupa uma posição intermediária entre a natureza e a cultura. Para a autora, isso se deve ao fato de que, embora o corpo feminino seja recorrentemente lembrado pela função reprodutiva, possibilitando a continuidade da espécie, a participação feminina é inegavelmente necessária à cultura.

Em relação a essa associação entre o feminino e a natureza, Schmidt (2017) destaca que, em uma vasta gama de áreas do conhecimento, foi adotada uma visão em torno do corpo da

mulher como algo impuro, belo e altamente associado à reprodução, o que resulta de muitas interpretações. Assim, as informações que temos acerca da figura feminina chegam até nós por meio dessas representações criadas pela sociedade.

Em suas reflexões sobre a submissão das mulheres ao sexo masculino, Beauvoir (1970) evidencia o fato de as mulheres estarem sendo ensinadas sobre o seu próprio papel social. A filósofa comenta ainda sobre as colocações psicanalíticas de Freud acerca de um possível complexo de inferioridade por parte delas, observando que, no contexto em que se encontram, é dada maior importância à virilidade do que à feminilidade. Não discordando completamente do que é proposto por Freud, propõe que as aplicações da psicanálise dependem do contexto social.

Heleieth Saffioti (1934-2010) também deixou um legado muito relevante no tocante às questões de desigualdade entre gêneros. No final da década de 1950, quando ingressou no ensino superior, iniciando suas pesquisas sobre a condição feminina no Brasil, ainda era pequeno o número de mulheres na academia. Ligada ao marxismo, investiga a exploração do trabalho doméstico feminino e ficou reconhecida a partir da sua obra *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade* (1976), publicada em 1969, na qual mostra de que forma o desenvolvimento do capitalismo, bem como a existência de alguns mitos em torno da figura feminina podem causar o alijamento das mulheres no mercado de trabalho. Em relação a esses mitos que acabam por criar um pensamento sobre o que é ser mulher dentro da sociedade capitalista e sobre quais posições elas podem ocupar, Saffioti reconhece que o seu surgimento, como resposta do conservadorismo, é comum sempre que as mulheres tentam avançar de alguma forma em direção aos seus direitos:

Insurge-se, portanto, contra a sabedoria convencional na medida em que esta faz parte constitutiva do conjunto de mitos que situam a mulher, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, num plano inferior àquele em que está colocado o homem e que tentam explicar tal inferioridade em termos de uma evolução desarmônica da sociedade. A família seria, pois, segundo tal postura, aquela esfera da vida social, dentre as que mais afetam a condição feminina, que com maior vigor teria resistido à mudança. Os fatos, todavia, discordam de tal afirmação. A descoberta desses fatos, por si só, constitui uma desmistificação e, neste sentido, passa a construir a sabedoria não convencional e mesmo anticonvencional (Saffioti, 1976, p. 13).

Para Beauvoir (1970), as mulheres são vistas como categoria negativa e os homens como categoria positiva e, além de categoria positiva, como categoria neutra. Afinal de contas, na língua portuguesa, o substantivo “homem” pode ser usado em referência à espécie humana, mas o mesmo não ocorre com o substantivo “mulher”. De tal modo, a mulher é uma

singularidade da espécie humana. Enquanto “outro” do homem, que por sua vez, ignora o fator da relatividade, a mulher é objetificada. Assim, Beauvoir (1970, p. 12) questiona:

Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; êle [sic] é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher?

Reconhecendo que as mulheres são, de fato, vistas como inferiores na sociedade em razão de uma construção social da figura feminina, feita pelo homem, Beauvoir (1967, p. 9) é reconhecida pelo pensamento de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. A autora analisa minuciosamente como se dá essa formação do ser mulher, desde a infância até a vida conjugal, mostrando como uma suposta essência feminina foi construída.

Mesmo tendo direito ao voto e podendo trabalhar, as mulheres ainda não haviam transcendido, pois os seus afazeres, na maioria das vezes, correspondiam à exploração, inferiorizando-as ainda mais. Além de exercerem atividades fora de casa, elas ainda precisavam dar conta das tarefas domésticas e da educação dos filhos, sobrecarregando-se. Por maior que fossem os seus esforços, jamais atingiriam o mesmo nível de sucesso que os homens, tanto pelo preconceito como também porque a elas não eram oferecidas as mesmas oportunidades que a eles, como ainda acontece hoje. Beauvoir (1970) afirma que a solução para isso seria a mudança na estrutura androcêntrica do mundo, fazendo com que a mulher deixasse de ocupar o lugar de “Outro”, mas que tanto homem quanto mulher sejam vistos como sujeitos e que, assim como o sexo masculino, elas possam traçar a sua própria existência.

Já a norte-americana Joan Scott reconhece que o gênero é uma categoria que se forma na relação entre homens e mulheres, perpassando assim as diferenças biológicas e as relações sociais. Nesse sentido, em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado em 1986, Scott (1995, p. 86) destaca que o conceito de gênero “repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”.

A pensadora explica que o conceito de gênero consiste em um campo de disputas históricas e políticas. Nessa perspectiva, demonstra a urgência de incluir as mulheres dentro da historiografia, reconhecendo a sua participação dentro dos fatos ao invés de somente criar um espaço específico dentro da história para debater questões relativas às mulheres, como se elas não fossem parte importante de um todo.

O fato de colocar as mulheres em posição de “Outro” faz com que o seu protagonismo, ocorrido em diversos momentos da história, seja ignorado e elas sejam vítimas de apagamento. Para Scott (1995), ressignificar o conceito de gênero é uma estratégia para modificar essa situação, possibilitando a compreensão de como ele interfere nas relações sociais e de qual é o seu efeito no entendimento do conhecimento histórico. Scott sugere que o conceito de gênero - até então diretamente associado à figura feminina -, pode ser concebido como uma categoria de análise para pensarmos a respeito de muitas questões sociais. Dessa forma, verifica-se que se trata de um fator relevante para além da história, impactando na medicina, no direito e na sociologia, por exemplo, evidenciando a presença feminina dentro desses diferentes campos e em diversos momentos.

As mulheres brasileiras dos anos 1960, embora inspiradas nos movimentos feministas que aconteciam em outros países, enfrentaram um percalço muito peculiar: tinham de resistir à censura do período da ditadura militar, que teve início em 1964 e encerrou em 1985. Muitas mulheres que participavam de grupos que se opunham ao governo da época também integravam os movimentos feministas, o que fez com que o trabalho fosse pauta importante para elas nesse momento. Ademais, reivindicaram pelo direito à creche, saneamento básico, educação igualitária, direitos reprodutivos, divórcio, entre outros. Em relação a essa etapa, a Joana Maria Pedro em “Espaço feminino no mercado produtivo” (2013, p. 241) comenta:

no Brasil, o feminismo de “Segunda Onda” foi contemporâneo de muitos outros movimentos que contavam (e contam) com expressiva participação de mulheres. A diferença está no fato de o movimento feminista propriamente dito ser o que desenvolve lutas contra a opressão específica das mulheres e reivindica direitos para elas. É o movimento feminista que também afirma que as relações entre homens e mulheres não são inscritas na natureza, mas sim fruto da cultura e, portanto, passíveis de transformação.

Mais tarde, questões ligadas à sexualidade também passaram a constituir demandas importantes. De acordo com Albornoz (2008), as mulheres, que outrora não recebiam instruções sobre questões sexuais e reprodutivas, também conquistaram uma autonomia maior sobre o seu próprio corpo em razão dos avanços na área da Medicina, que possibilitaram o controle do ritmo hormonal e o aleitamento materno artificial. Ademais, a diminuição da taxa de natalidade, devido à comercialização da pílula anticoncepcional, também contribuiu para que elas pudessem assumir outros papéis, fazendo com que a ideia de maternidade como sua função primordial fosse perdendo a força ao decorrer dos anos.

Conforme Pedro (2013), o uso da pílula anticoncepcional também colaborou para que a sexualidade começasse a ser dissociada da procriação. À medida que esses assuntos foram

vindo à tona, as mulheres brasileiras e norte-americanas passaram a organizar os chamados grupos de consciência/reflexão, através dos quais podiam compartilhar sua visão acerca do prazer feminino, a sua opinião sobre aborto, sua relação com o próprio corpo, assuntos referentes à menstruação e experiências pessoais. Assim, as grandes reivindicações da segunda onda feminista no Brasil já não se limitavam mais ao campo do trabalho, incorporando também temas ligados à sexualidade e à violência contra a mulher.

A terceira onda feminista aconteceu a partir da década de 1990, caracterizando-se por um maior entendimento das diferenças entre as mulheres e da especificidade das suas necessidades. Duarte (2003) frisa que a atualidade, de acordo com alguns estudos, é vista como um período pós-feminista, em que as demandas das mulheres estão teoricamente atendidas e não se pode negar sua participação efetiva em sociedade. Contudo, a autora chama atenção para o fato de que o movimento feminista não se trata de algo do passado, mas de uma batalha contínua, o que pode ser observado a partir “do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física” (Duarte, 2003).

Com a terceira onda, percebeu-se que o feminismo, inicialmente um movimento branco e burguês, passou a tomar proporções maiores: reconheceu-se, enfim, que o conceito de mulher não é universal. Portanto, passaram a ganhar força o desenvolvimento de movimentos feministas que visavam as necessidades das mulheres trans, lésbicas e negras, por exemplo. Como destaca Djamila Ribeiro em *O que é lugar de fala?* (2017, p. 21), “esse debate de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminismo abdicar da estrutura universal ao se falar de mulheres e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero foi atribuído mais à terceira onda”.

Nesse período, tornam-se relevantes as colocações da escritora francesa Monique Wittig (1935-2003), tangentes ao feminismo lésbico. Além de produzir textos teóricos em torno do lesbianismo, ela também escreve poesia e romance, demonstrando nessas obras, sua preocupação com a forma como a linguagem é empregada para produzir sujeição de corpos. Ficou conhecida pela sua afirmação “as lésbicas não são mulheres”, explicando que o conceito de lesbianidade como sinônimo de relações sexuais entre mulheres é problemático, uma vez que, para ela, a concepção de mulher só existe dentro de estruturas heterossexuais, das quais as lésbicas não fazem parte. Além disso, vê grande valor político nas relações afetivas entre mulheres lésbicas, as quais prefere chamar de encontros. Visto que as mulheres são tradicionalmente consideradas a partir da sua relação com um homem, não alimentar esse vínculo é algo revolucionário na sociedade (Wittig, 1980).

Outra filósofa que teve notórias contribuições nesse período foi a estadunidense Judith Butler, autora da obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990). Nesse livro, demonstra reconhecer a insuficiência da categoria mulher para abranger a pluralidade de mulheres existente, viabilizando o entendimento de que, embora sejam diferentes, as mulheres podem criar pautas que as unem. Butler parte de uma perspectiva de que não existem identidades fixas para homens e mulheres e, sob esse viés, lança o conceito de performatividade de gênero, por meio do qual explica que o gênero não consiste em uma realidade essencial, mas em algo que está sendo performatizado por cada indivíduo através das suas ações e que pode mudar ao longo do tempo, num constante devir, daí o pensamento de que o gênero não está para a cultura da mesma forma como o sexo está para a natureza (Butler, 2003).

Angela Davis e bell hooks (1952-2021) são pensadoras que ganharam destaque nessa terceira onda, pioneiras nas discussões sobre as relações entre gênero e raça, e que iniciaram uma árdua luta por justiça, tornando-se grandes nomes do feminismo negro no mundo. Davis em *Liberdade é uma luta constante* (2018), publicado em 2015, percebe a grande dimensão assumida pelo feminismo:

Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colonialidades, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidades e ideologias que tendemos a examinar separadamente. Ele também nos ajudou a desenvolver estratégias epistemológicas e de organização que nos levam além das categorias “mulher” e “gênero”. (Davis, 2018, p. 99)

Em *Mulheres, raça e classe* (2016), Davis apresenta a situação das lutas de resistência feminista e abolicionista nos Estados Unidos nos anos de 1980, necessárias pelo fato de os grupos privilegiados simplesmente não aceitarem que mulheres e negros também tinham direitos básicos. Além disso, ao pensar sobre a comunidade negra, a autora percebe que o poder negro não deveria se limitar à figura do homem, mas considerar também a questão do gênero, dado que a raça transpassa todas as questões que dizem respeito ao gênero. Nesse sentido, desafiando a normalização da branquitude, o modo como ela pensa o racismo situa-se num contexto maior, que considera as variáveis de gênero e classe.

Davis compreende o gênero como uma construção, uma vez que esse conceito “está enraizado em um leque de construções sociais, políticas, culturais e ideológicas. Não é uma coisa só” (Davis, 2018, p. 97). Sendo assim, a autora comenta sobre o fato de que muitas mulheres brancas da classe trabalhadora ou de minorias étnicas não se identificavam com o

movimento feminista justamente porque, inicialmente, ele estava muito limitado às mulheres burguesas, desconsiderando outras variáveis. Embora fosse comum que mulheres burguesas vissem as feministas negras como traidoras do movimento feminista branco, alegando ser necessário escolherem entre o movimento negro e movimento de mulheres, Davis (2018, p. 21) defende que “o mais adequado seria compreender as intersecções e as interconexões entre os dois movimentos.”

No tangente à participação feminina no movimento antiescravagista, a autora destaca:

O movimento antiescravagista oferecia às mulheres de classe média uma oportunidade de provar seu valor de acordo com parâmetros que não estavam ligados a seus papéis como esposas e mães. Nesse sentido, a campanha abolicionista era um espaço em que elas poderiam ser valorizadas por seu *trabalho* concreto. De fato, seu envolvimento político na luta contra a escravidão talvez tenha sido tão intenso, apaixonado e total porque podiam vivenciar uma estimulante alternativa à sua vida doméstica. E estavam resistindo a uma opressão que se assemelhava àquela que elas mesmas viviam. Além disso, no interior do movimento antiescravagista, aprenderam a desafiar a supremacia masculina. Ali descobriram que o sexismo, que parecia inabalável no casamento, poderia ser questionado e combatido na arena da luta política. Sim, as mulheres brancas podiam ser instadas a defender intensamente seus direitos *enquanto mulheres* a fim de lutar pela emancipação do povo negro. (Davis, 2016, p. 51-52, grifo da autora).

Davis mostra que existem diferentes lutas, uma vez que as pessoas estão inseridas também em lugares distintos da sociedade. Assim, mulheres brancas, homens negros e mulheres negras têm suas especificidades e, apesar de as lutas não serem iguais, as explorações se entrecruzam constantemente. Ao falar sobre o racismo, por exemplo, Davis, que fez parte do Panteras Negras, um dos maiores movimentos antirracistas dos Estados Unidos, afirma que, “não podemos pressupor que é possível ter vitórias em qualquer movimento antirracista enquanto não considerarmos como o gênero aparece, a sexualidade, a classe e a nacionalidade aparecem nessas lutas” (Davis, 2018, p. 55).

Nomear condições específicas de cada mulher é uma necessidade. Segundo Davis (2018), a ideia de opor o lema “vidas negras importam” ao “todas as vidas importam”, numa tentativa de abarcar todas as pessoas, precisa ser repensada, pois, ao longo da história, a própria categoria de ser humano não compreendeu, muitas vezes, as pessoas de minorias étnicas e “as categorias universais têm sido clandestinamente racializadas” (Davis, 2018, p. 85). Portanto, se houvesse uma consciência coletiva de que todas as vidas realmente importam, não seria preciso enfatizar que as vidas negras importam.

Além de Angela Davis, bell hooks também traz grandes contribuições ao movimento feminista da terceira onda, questionando a ausência de mulheres negras nesse movimento. Ainda em 1981, antes da terceira onda feminista eclodir, a ativista estadunidense publicou *E eu*

*não sou uma mulher?*<sup>4</sup> (2019), problematizando a inacessibilidade das mulheres negras aos benefícios reivindicados pelas feministas e refletindo sobre o fato de as mulheres negras terem sido historicamente exploradas e excluídas. Conforme bell hooks destaca nessa obra, as mulheres negras foram exploradas no trabalho braçal, seja nas lavouras ou nas criações de animais, no trabalho doméstico e ainda, como objetos sexuais dos homens brancos.

No início do século XX, as relações entre mulheres brancas e negras eram marcadas por conflitos, por conta de, no seio dos movimentos feministas, haver uma visão universal acerca da figura feminina. Conforme lembra Sueli Carneiro, em “Mulheres em movimento”, “[A]s vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade” (Carneiro, 2003, p. 118).

Enquanto mulheres brancas protestavam em prol dos seus interesses, as mulheres negras trabalhavam como empregadas domésticas em suas casas, sendo completamente esquecidas pelas feministas burguesas. Como explica hooks em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018), as mulheres brancas “poderiam contar com o fato de existir uma classe mais baixa de mulheres exploradas e subordinadas para fazer o trabalho sujo que se recusavam a fazer” (hooks, 2018, p. 20). Conforme a autora, os efeitos do olhar para a raça e o racismo tiveram um efeito impactante no feminismo norte-americano, que não pensava na união entre gênero e raça, eliminando a raça.

A partir disso, hooks (2018, p. 19) ressalta o conceito de sororidade, afirmando que “podemos nos tornar irmãs na luta somente confrontando as maneiras pelas quais mulheres – por meio de sexo, classe e raça – dominaram e exploraram outras mulheres, e criaram uma plataforma política que abordaria essas diferenças.” Por isso, mesmo que as mulheres brancas, de classes mais favorecidas economicamente, tenham conquistado direitos trabalhistas, não haverá sororidade enquanto continuar existindo um grupo de mulheres negras e pobres servindo-as.

Nesse sentido, as mulheres, ao praticarem a sororidade, compartilham de um espaço de identificação, tomando consciência das diversas opressões que sofrem, o que oportuniza a união entre elas em prol de um mesmo objetivo e, conseqüentemente, favorece a sua libertação do patriarcado. A autora frisou que o uso do poder de classe e raça, por algumas mulheres, como meio de dominar outras mulheres impossibilita a completa sororidade feminista (hooks, 2018).

hooks (2018) convida os leitores a combater o patriarcado, a dominação sexista e o racismo. Compreendendo que o patriarcado está dentro de uma ética da dominação, em que os

---

<sup>4</sup> O título *E eu não sou uma mulher?* repete o questionamento feito por Sojourner Truth em seu discurso no Congresso Nacional das Mulheres de Ohio, ponto de partida da discussão de bell hooks nessa obra.

poderosos dominam as minorias, a autora reconhece a forma de educação que boa parte da sociedade recebe para aderir ao sexismo e à ética da dominação, em que aqueles que não são detentores do poder são subordinados aos poderosos.

Traçando esse percurso, desde os primeiros sinais de manifestações feministas até a terceira onda feminista, com a pauta do feminismo negro tornando-se ainda mais latente e intelectuais negras sendo porta-vozes de tantas outras mulheres da mesma raça, verifica-se a importância de, ao pensar sobre feminismo, considerar os entrecruzamentos entre gênero, raça e classe, percebendo como eles podem configurar diferentes formas de exclusão.

Ao mesmo tempo, percebe-se que, embora os movimentos feministas tenham avançado significativamente, ao surgirem ativistas que passaram a destacar a necessidade de olhar para as demandas de grupos de mulheres com vivências muito distintas entre si, diversos percalços marcaram essa trajetória. Afinal, sempre houve certa tolerância ao machismo, ao racismo e ao preconceito de classe por parte de alguns grupos sociais.

Da mesma forma, compreende-se também o quanto a união entre as mulheres é necessária, visto que, estando inseridas numa cultura patriarcal que as explora e oprime, muitas delas não têm consciência sobre a forma como o patriarcado opera em suas próprias vidas. Assim, faz-se imprescindível que, continuamente, sejam pensadas estratégias para uma formação feminista que articule a experiência de gênero às de raça e classe.

## **2.2 As questões de gênero em suas intersecções com as de raça e classe**

Como vimos, durante muito tempo, a categoria “mulher” era tida como universal, desconsiderando as diferenças entre o sexo feminino. Esse conceito de mulher universal tem como referência a mulher pertencente à classe dominante, branca e heterossexual. Logo, mulheres indígenas, trans, lésbicas, de regiões periféricas, negras e mestiças são ainda mais subalternizadas. Como destaca Ribeiro (2017, p. 31), “ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais”.

No caso das mulheres negras e mestiças, mais especificamente, a fusão das variáveis gênero, raça e classe as coloca em um estado de tripla opressão. Enquanto o movimento feminista branco preocupava-se somente com a questão do gênero, essas mulheres, em situação de extrema opressão, não recebiam auxílio. Conforme observa Carneiro em *Escritos de uma vida* (2018, p. 167), “desprezar a variável racial na temática de gênero é deixar de aprofundar a

compreensão de fatores culturais racistas e preconceituosos determinantes nas violações dos direitos humanos das mulheres no Brasil”.

A preocupação, por parte de mestiças e negras, em mostrar que a sua experiência de vida partia de um ponto diferente fez com que a questão do feminismo interseccional passasse a ser discutida. Pensar as opressões a partir desse prisma agregou contribuições muito importantes aos movimentos feministas, esclarecendo que a opressão não era igual para todas as mulheres e, assim, fazendo com que esse movimento avançasse. Como é posto por Davis (2018), não se tratava somente de incluir mulheres de categorias minoritárias na categoria "mulher", mas de reescrever toda essa categoria.

O conceito de interseccionalidade foi lançado em 1989 pela defensora dos direitos civis norte-americana Kimberlé Williams Crenshaw, em sua obra *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero* (2002), desmarginalizando o encontro entre as variáveis de gênero, raça e classe e, simultaneamente, refletindo sobre uma política antidiscriminação e uma teoria crítica de raça.

Pode-se dizer que a interseccionalidade surgiu como parte do feminismo negro, uma vez que as mulheres negras foram as primeiras a chamar a atenção da sociedade para essas questões. Desse modo, as ideias relativas à interseccionalidade já estavam presentes em seu cotidiano por um tempo significativo, antes mesmo de começarem a ser chamadas de interseccionalidade. Em 1981, por exemplo, Ângela Davis já havia publicado *Mulheres, raça e classe*, discutindo os encontros entre variáveis de gênero, raça e classe no contexto estadunidense.

Com o passar do tempo, mais grupos sociais foram percebendo o quanto as suas experiências são moldadas pela intersecção entre alguns marcadores, o que comprova que a interseccionalidade, apesar de tomar uma forma particular para as mulheres negras, não é algo que se limita à condição delas. Mulheres brancas também são afetadas pela interseccionalidade, mas não da mesma maneira que as mulheres negras, o que nos conduz a uma reflexão importante sobre o assunto: pensar a interseccionalidade nos faz enxergar os extremos, pois podemos perceber que é possível ser privilegiado e desfavorecido ao mesmo tempo. No caso das mulheres brancas, na sociedade patriarcal, há o privilégio da raça e a opressão do gênero. Trata-se de um debate de grande relevância e que merece ser aprofundado, pois reforça que é necessário pensar em todas as pessoas e, sobretudo, naquelas que são oprimidas por diversos fatores. Assim, ao invés da divisão dos indivíduos em blocos categóricos, seria mais pertinente lançar um olhar sensibilizado às variáveis que perpassam a sua condição.

Embora mais tarde a interseccionalidade tenha ganhado grande amplitude, ultrapassando as fronteiras do meio acadêmico e sendo discutida nos meios políticos e digitais, por exemplo, esse termo foi pensado, em suas origens, como instrumento para auxiliar no entendimento da sobreposição dos eixos de poder. A interseccionalidade objetiva pensar sobre as identidades sociais que estão relacionadas ao sistema de dominação, questionando de que forma gênero, raça e classe influenciam nas experiências vividas pelos indivíduos; uma categoria analítica para pensarmos a sociedade. De acordo com Crenshaw (2002, p. 177):

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

Nesse sentido, a perspectiva interseccional não consiste em uma forma de hierarquizar as opressões, mas de entender o impacto da superposição de opressões, dado que elas não atuam de modo separado, mas concomitante. Conforme Edilza Correa Sotero em “Transformações no acesso ao ensino superior brasileiro: algumas implicações para os diferentes grupos de cor e sexo”, “o elemento representativo das experiências das diferentes formas de ser mulher estaria assentado no entrecruzamento entre gênero, raça, classe, geração, sem predominância de algum elemento sobre o outro” (Sotero, 2013, p. 36). A partir do pensamento interseccional, é possível entender como alguns marcadores operam de forma combinada, atravessando a existência de cada um.

Crenshaw (1989) sistematiza um ponto de vista das mulheres negras e transforma esse ponto de vista em uma hermenêutica sensível, capaz de dar conta das experiências dessas mulheres, uma vez que a categoria raça engloba todas as pessoas negras e mestiças, enquanto a categoria gênero engloba todas as mulheres. Assim, a interseccionalidade nos possibilita identificar as diferenças entre as experiências de ser mulher. Se racismo, sexismo e preconceito de classe são questões estruturais, não basta lutar contra um tipo de opressão enquanto as outras são reforçadas, afinal, elas coexistem. Portanto, é importante que mulheres que se declaram feministas tenham um olhar cuidadoso para a desigualdade racial e de classe também, pois muitas mulheres são racializadas e pertencentes a classes menos favorecidas economicamente. Segundo Crenshaw (2002, p. 178):

o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias.

A partir do pensamento de Crenshaw, é possível perceber que o cruzamento de marcadores sociais influencia diretamente na posição ocupada por cada grupo, determinando em que medida sofrerão os efeitos da desigualdade. Apesar de os estudos dessa pensadora terem ganhado destaque por tratarem diretamente do conceito de interseccionalidade, outras intelectuais também refletiram sobre ele posteriormente, como é o caso da socióloga americana Patrícia Hill Collins. Na obra *Interseccionalidade* (2021), Collins e Sirma Bilge reconhecem a dimensão desse conceito, mas apresentam uma definição que, segundo elas, pode ser considerada consensual acerca do termo:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Bilge; Collins, 2021, p. 16).

A interseccionalidade abrange o racismo, o sexismo e o preconceito de classe, que, muitas vezes, são invisibilizados no cotidiano, mas que existem e não atuam de modo isolado, se entrecruzando e impactando as relações sociais. Nesse sentido, para que determinada situação seja compreendida inteiramente, ela não deve ser analisada sob a ótica de um único marcador; todos eles estão conectados e, por isso, devem ser considerados a partir das relações entre si.

Um exemplo disso é dado por Collins em *Black Feminist Thought* (2000), publicado em 1990, em que a pensadora menciona a questão da violência. Segundo Hill Collins, teremos diferentes tipos de violência se pensarmos sobre esse problema social através de uma perspectiva em específico - classe, raça ou gênero. Portanto, para que a violência seja plenamente entendida, deve haver uma coalizão de iguais, que considere o funcionamento conjunto dessas variáveis.

A ideia de matriz de dominação também é apresentada por Collins e diz respeito ao modo como as opressões interseccionais se organizam. Segundo a autora, “independentemente dos cruzamentos específicos envolvidos, os domínios de poder estrutural, disciplinar,

hegemônico e interpessoal reaparecem em formas bastante diferentes de opressão” (Collins, 2000, p. 18, tradução nossa). O racismo, por exemplo, não é organizado pela mesma matriz de opressão no Brasil e nos Estados Unidos, todavia, os domínios de poder se manifestam nesses dois contextos.

Ao debater sobre a matriz de dominação, Collins (2000) destaca a sua culminância em imagens de controle impostas sobre as mulheres negras, como as de *mammies*, matriarcas, mães sob proteção de políticas de bem-estar, mulatas ou mulheres sexualmente denegridas. Conforme a autora, as imagens de controle integram as relações de poder, que, por sua vez, influenciam na forma como a sociedade vê e trata as mulheres negras e, até mesmo, no modo como as próprias mulheres negras recebem essas imagens e reagem diante delas.

Na contemporaneidade, tais imagens ganham ainda mais força, pois, em razão dos avanços tecnológicos, circulam rapidamente e por diversos lugares. Imagens de mulheres negras enquanto serviçais ainda são muito comuns e, ao pensar sobre elas, é possível entender como são realizadas algumas promoções de trabalho, por exemplo, pois se baseiam na lógica de quem deve ou não servir. Nesse sentido, Collins (2000) ressalta o quão importante é a resistência das mulheres contra essas imagens, daí surge a ideia de autodefinição, que consiste na aplicação do conhecimento do seu próprio eu como meio de substituir essas imagens de controle.

A autodefinição está associada à ideia de *feminist standpoint apresentada* pela autora. Todavia, Collins esclarece que a busca por um ponto de vista das mulheres negras deve reconhecer a heterogeneidade entre elas, não suprimindo suas diferenças e considerando as diversas opressões que entrecruzam sua existência. Em relação a importância de autodefinição, Collins em “Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro” frisa:

A insistência quanto à autodefinição das mulheres negras remodela o diálogo inteiro. Saímos de um diálogo que tenta determinar a precisão técnica de uma imagem para outro que ressalta a dinâmica do poder que fundamenta o próprio processo de definição em si. Feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir. Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (Collins, 2016, p. 103-104)

A relevância da teoria do *feminist standpoint* também é ressaltada por Luiza Bairros, em seu texto *Nossos feminismos revisitados* (1995). Preocupada em entender os diálogos possíveis

de serem estabelecidos entre mulheres de raças e classes sociais distintas, Bairros pontua a necessidade de conceber essas três variáveis como indissociáveis para que seja possível avançar nessa compreensão:

A outra tentativa mais recente de transformar as categorias mulher experiência e política pessoal é o **ponto de vista feminista** (*feminist standpoint*). Segundo essa teoria, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. [...] De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas. (Bairros, 1995, p. 461, grifo da autora).

Uma tradução aproximada do que seria *feminist stand point* é o conceito de lugar de fala, apresentado pela intelectual Djamilia Ribeiro. Na contemporaneidade, é comum ouvirmos pessoas falando sobre a ideia de lugar de fala. Contudo, erroneamente, esse termo é interpretado, em alguns casos, como algo individual, quando, na verdade, o lugar de fala diz respeito ao lugar social que um determinado grupo ocupa dentro da matriz de dominação. Ao comentar sobre a subalternização das produções artísticas de grupos marginalizados, Ribeiro (2017, p. 64) destaca:

É aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do *feminist standpoint*: não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.

Mulheres racializadas compartilham, entre si, experiências como alto índice de feminicídio, violência doméstica e restrição ao trabalho doméstico, falando a partir desse lugar que elas ocupam; ao passo que mulheres brancas, geralmente, se encontram em condições de poder, manifestando-se sob uma outra perspectiva. Isso não significa que somente mulheres negras possam falar sobre feminismo negro, por exemplo, mas é necessário que haja o entendimento de que, uma mulher negra falará sobre esse assunto com um olhar diferente de uma mulher branca, tendo em vista a sua vivência. Assim, considerar o lugar de fala é considerar a existência digna de pessoas subalternizadas em lugares que, culturalmente, são de supremacia do homem branco.

A partir do pensamento de Ribeiro (2017), pode-se perceber que, enquanto há a supremacia do homem branco, que não se questiona sobre os seus próprios privilégios, há outros grupos em desvantagem, sendo silenciados. Ao entender que muitos dos seus privilégios foram construídos a partir da opressão do outro, o homem branco se incomoda com o debate sobre o lugar de fala, pois passa a perceber que é seu dever lutar pela igualdade, não cabendo somente às pessoas negras buscarem meios de solução para o racismo ou às mulheres para o machismo. Outro fator importante para ser pontuado a respeito do lugar de fala é a escuta, pois nem sempre quem ocupa um lugar privilegiado se dispõe a escutar pessoas que se encontram numa condição diferente, ridicularizando-as e rejeitando-as para não ter de lidar com uma verdade que não é a sua.

Pensando no lugar social ocupado pelas mulheres negras e buscando falar sobre o seu próprio trabalho - que se baseia no entendimento da condição das mulheres negras -, Hill Collins (2016) pontua que elas podem ser pensadas a partir do conceito de *outsider within* (forasteira de dentro), ou seja aquele indivíduo que, por mais que esteja fisicamente em determinado grupo, não se encontra plenamente ali, jamais será uma *insider* de verdade. Um exemplo que a autora traz é o das empregadas domésticas negras, que trabalham em casas de famílias brancas e com boas condições financeiras, mas retornam para seus lares, onde vivem com pessoas negras, como elas. Alguns aspectos que elas percebem em seus locais de trabalho não correspondem à realidade de suas famílias, assim como particularidades de suas próprias famílias não seriam percebidas se elas não houvessem presenciado os costumes das famílias brancas.

Essa ação de transitar entre dois universos faz com que elas não consigam se sentir como integrantes de nenhum deles, o que, a seu ver, também pode ser um sinal de resistência e coragem à medida que favorece alguns *insights*. Estar dentro de uma configuração, mas continuar sendo uma *outsider*, conduz ao desenvolvimento de uma perspectiva muito particular acerca da sua própria condição, uma visão que somente a mulher negra pode ter em torno da sociedade.

Em *Memórias da plantação* (2019), publicado em 2008, a escritora portuguesa Grada Kilomba reflete sobre como o racismo é reatualizado - ou seja, como diariamente, repercute na contemporaneidade o preconceito oriundo do período escravocrata - e volta-se para as subjetividades e percepções das mulheres negras diante de episódios diários de racismo. Assim, esse tipo de preconceito não é apresentado no livro apenas como uma memória colonial, mas como uma realidade traumática que, em diversas ocasiões, é negligenciada. De acordo com o seu ponto de vista, existe um tipo de racismo chamado genderizado, que diz respeito a “uma

opressão racial sofrida por mulheres negras estruturada por percepções racistas de papéis de gênero” (Kilomba, 2019, p. 99).

Ao pensar sobre essa questão no contexto brasileiro, Lélia Gonzalez (1935-1994) em *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020) também relembra o período colonial, quando as mulheres negras, desempenhando as funções de escravas ou mucamas, sofriam ainda a manipulação sexual. Assim, a miscigenação no país resultou do estupro e ainda gerou a ideia de que mulheres negras são mais “fáceis”. Isso tudo culminou no fato de que, hoje, as mulheres negras estão na base da pirâmide social, sendo as maiores vítimas de abuso sexual, feminicídio e encarceramento.

Kilomba (2019) reflete sobre como o racismo é constituído, apontando para o fato de a branquitude ser a norma, e o negro ser o outro, o diferente do branco; mencionando a questão da hierarquia, que privilegia os brancos; e, finalmente, o poder, que inferioriza os negros. Além disso, ela comenta sobre a máscara que, no passado, era usada pelas pessoas escravizadas, impedindo que elas expressassem sua voz e, até mesmo que se alimentassem. Tal máscara é vista como uma metáfora que representa o silenciamento das pessoas negras.

Infelizmente, na contemporaneidade, o direito à expressão dos negros, sobretudo das mulheres negras, é frequentemente deixado em segundo plano. Bilge e Hill Collins (2021) relembram que o Brasil já foi considerado um “país sem raças”, anulando a existência do negro para afirmar a democracia racial, como se o fato de ser brasileiro substituísse outras identidades. Tal cenário favoreceu ainda mais a discriminação das pessoas negras, principalmente em setores como os de trabalho - nesse caso, os de remuneração mais alta - e educação, dado que as características físicas se tornaram marcadores determinantes para o acesso a boas oportunidades. Gonzalez (2020) percebe que essa situação perdura até hoje, pois, geralmente, dos anúncios de vaga de emprego que dizem “exige-se boa aparência”, pode-se inferir que mulheres negras não aceitas.

Kilomba (2019) considera muito importante o ato de escrever sobre a sua experiência, contando a sua história através da sua própria linguagem, como forma de representação de uma comunidade, não sendo vista de forma objetificada, por olhares de fora. Se para Beauvoir, a mulher é o outro do homem, para Kilomba, a mulher negra é “o outro do outro”:

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro. (Kilomba, 2019, p. 124).

De acordo com o pensamento de Kilomba (2019), o poder escuta as diferenças e hierarquizações na sociedade e as mantém de forma a conservar o privilégio branco. Ao falar sobre diferenças, a intelectual frisa que o constructo do que é ser diferente está tão naturalizado na sociedade que, dificilmente, nos perguntamos “quem é diferente?”. Para a pensadora, a construção da ideia do diferente é o primeiro ato do racismo, dado o fato de que um indivíduo ser visto como “o outro” deixa subentendido que alguém tem o poder de se considerar como sendo a norma.

Pensando o poder sob o ponto de vista das relações interseccionais, Hill Collins e Bilge (2021) frisam que a identidade de cada pessoa é formada por fatores diversos, que são independentes entre si, mas que se entrecruzam. Para elas, “nos marcos interseccionais, não existe racismo ou heterossexismo puros. Em vez disso, as relações de poder do racismo e do heterossexismo adquirem significado em relação um ao outro” (Collins; Bilge, 2021, p. 250) Isso pode nos mostrar o modo como o encontro entre gênero e raça frequentemente acaba por gerar desigualdade econômica.

Kilomba (2019) menciona não somente o apagamento da mulher negra no discurso feminista, mas também o seu apagamento enquanto mulher no discurso negro, questionando as relações de equivalência forçada no cotidiano e o quanto isso é problemático para se pensar na condição das mulheres negras, maximizando a sua invisibilidade:

Feministas brancas tentaram irreversivelmente fazer analogias entre suas experiências com o sexismo e as experiências de pessoas negras com o racismo, reduzindo ambas a uma forma similar de opressão. Essas tentativas geralmente surgem em contextos como: “Como mulher, eu posso entender o que é racismo” ou “como mulher, eu sou discriminada, assim como pessoas negras o são.” Em tais frases, a branquitude não é nomeada, e é exatamente essa não nomeação da branquitude que permite que mulheres brancas se comparem a pessoas negras, em geral, e ao mesmo tempo ignorem o fato de que as mulheres negras também são genderizadas - tornando as mulheres negras invisíveis. (Kilomba, 2019, p. 99-100).

Em síntese, percebe-se que, dentro de uma sociedade patriarcal, as próprias mulheres brancas acabam, em algumas situações, reproduzindo atos de machismo, racismo e preconceito de classe. Essa situação também é levantada por Gonzalez (2020), que por sua vez, aponta para a exclusão da mulher negra do discurso feminino brasileiro. Segundo a pensadora, por mais que as feministas brancas falem das relações de poder baseadas nas questões sexuais, sociais e econômicas, acabam deixando de lado a opressão racial. Assim, continuam mantendo ideias que vão ao encontro do mito da democracia racial.

Nesse sentido, Bilge e Hill Collins (2021) relembram que, no Brasil, as mulheres negras criaram o seu próprio movimento justamente em razão de suas demandas não serem contempladas pelo movimento feminista - cujos objetivos a serem atingidos foram traçados a partir da posição das mulheres de classes mais altas - nem pelo movimento negro, que desconsiderava o gênero. Unindo-se, foram percebendo cada vez mais as dificuldades em comum e, ao mesmo tempo, tendo mais consciência de que a construção de um movimento de mulheres afro-brasileiras ainda encontra muitas barreiras. Um exemplo disso é o assassinato da ativista brasileira Marielle Franco (1979-2018), negra e bissexual, cuja figura nos deixa a lembrança do quanto a perspectiva interseccional é revolucionária e, por isso, preocupa aqueles que desejam manter o poder monopolizado.

Kilomba (2019) comenta sobre o racismo cultural. Anteriormente, por volta da década de 1920, vigorava uma ideia de racismo biológico, que se baseava em um aparato de falso cientificismo, usado para justificar a superioridade de alguns grupos em detrimento de outros. De acordo com a pensadora, o racismo biológico não se sustenta mais na contemporaneidade, mas, sendo uma tecnologia de poder que se reestrutura, ele foi se deslocando do biológico para o cultural. Assim, hoje, a narrativa racista que se cria, conforme a autora, é acerca de grupos que têm uma cultura totalmente diferente do padrão europeu - e isso inclui também as questões religiosas -, e que, por isso, são inferiorizados. Dentro dessa nova ordem, portanto, a subalternização é marcada pelas diferenças culturais.

Uma realidade muito semelhante é perceptível no contexto brasileiro, em que ocorre o racismo por omissão. De acordo com Gonzalez (2020), trata-se de práticas muito sutis, que muitas vezes nem são propriamente ditas, mas que estão na psique da população e se manifestam de diversas formas cada vez mais opressoras. Conforme a pensadora, “este nada mais é do que um dos aspectos da ideologia do branqueamento que, colonizadamente, quer nos fazer crer que somos um país racialmente branco e culturalmente ocidental, eurocêntrico” (Gonzalez, 2020, p. 220). Por isso, o fato de as pessoas negras, em maioria dos casos, ocuparem posições de menos prestígio tem sido naturalizado.

Ademais, o preconceito materializou-se também no discurso. Kilomba (2019) chama a atenção também para o cuidado que devemos ter acerca do vocabulário utilizado, pois o colonialismo se apropriou de uma série de palavras que estão carregadas de violência, seja ela direta ou simbólica. A autora apresenta alguns verbetes que explicam tipos de racismo, dentre eles o de racismo contemporâneo, que tem como elemento fundamental, a questão da cultura. Dentro dessa ideia de racismo contemporâneo, menciona o racismo cotidiano, conceito que já havia sido desenvolvido pela antropóloga holandesa Philomena Essed. Esse tipo de racismo se

alimenta e se reproduz através de um conjunto de palavras, gestos e olhares que levam o sujeito negro para um lugar de outridade. Ao mesmo tempo, faz com que ele “absorva” tudo aquilo que os grupos dominantes não assumem como sendo seu, uma vez que se colocam numa posição de superioridade, não repensando as suas posturas e limitações.

No contexto brasileiro, entre tantas manifestações racistas por meio da linguagem, percebe-se a popularização do termo “mulata”, o qual remete a uma condição mais específica de subalternização, a da mulher mestiça, que será discutida na seção a seguir.

### **2.3 A erotização da mulher racializada**

Vimos que a universalização da categoria mulher causou muitas exclusões. Vivendo numa sociedade extremamente racializada, num país reconhecido mundialmente pela sua miscigenação, a necessidade de falarmos sobre o gênero feminino considerando sua dimensão racial torna-se ainda mais urgente, apesar da escassez de documentos oficiais que viabilizem o estudo das construções de gênero e raça no Brasil.

Antes de iniciarmos a discussão acerca dessa intersecção mais especificamente, é interessante considerarmos as contribuições de Manuel Zapata Olivella (1920-2004) acerca da mestiçagem, dado que a sua obra está intrinsecamente ligada às suas origens negras e indígenas, que o tornam um mestiço. Olivella foi um antropólogo, escritor, dramaturgo e médico colombiano, considerado um expoente da literatura afro-colombiana. Ficou reconhecido pela sua luta em prol da dignidade de negros e indígenas, que em face da falta de reconhecimento de sua contribuição histórica e social, no século XIX e ainda no início do século XX, tinham dificuldades em assumir suas raízes.

Mesmo nesse contexto de extrema hierarquização entre raças, Olivella se reconhece como mulato, conectando-se com sua identidade e ancestralidade e, desde 1940, escreve a respeito de sua condição étnica, demonstrando orgulhar-se delas e tendo consciência da importância da diáspora africana, não somente na Colômbia, mas na América em sua totalidade. É válido ressaltar que na década de 40, a concepção que se tinha acerca da mestiçagem era marcada pelo branqueamento por parte da elite crioula, que tinha uma visão negativa acerca das classes populares e das contribuições dos indígenas, mestiços e negros. Inclusive, em sua obra *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu* (2020), publicada em 1990, Olivella afirma que a tendência ao branqueamento também era reforçada pelo sistema educacional dominante,

que provocava uma alienação cultural, abordando as culturas indígenas e africanas somente ao tratar do contexto da identidade colombiana.

No entanto, Olivella apresenta uma cosmovisão muito distinta, uma vez que esteve em contato com os estudos de Gilberto Freyre (1900-1987), Fernando Ortiz (1881-1969) e Frantz Omar Fanon (1925-1961), além de conhecer as ideias marxistas por meio da literatura russa. Em *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu*, o pensador, a partir de sua própria experiência de vida e de uma perspectiva humanista, diz ter consciência da sua hibridez e faz uma espécie de convite às minorias raciais para que continuem suas batalhas.

Olivella destaca que a *mulataje*, em muitos casos, consistia em uma tentativa de ascensão, em que negras escravizadas tinham filhos com seus patrões, almejando que o filho, com traços físicos exóticos, conquistasse um lugar no quarto de hóspedes ou na cozinha. “Se os cabelos brotassem lisos ou encaracolados, porém de cor loira, seu lugar na sociedade racista se fazia menos difícil. Os irmãos mulatos que puxavam à mãe, apesar da mesma origem, corriam o risco de sofrer a sorte de qualquer negro escravo” (Olivella, 1988, p. 73, tradução nossa). Da mesma forma, Freyre (2008) frisa que o interesse das indígenas pelos europeus era muito mais social do que sexual, com o objetivo de gerar um filho que, a seu olhar, era de raça superior.

De acordo com o que é proposto por Olivella, compreende-se que a história social tem como cerne a discriminação racial, dado o fato de que os indígenas, donos de suas próprias riquezas foram submetidos a servos dos europeus, assim como os africanos, que foram trazidos à América com o único propósito de exploração de sua força de trabalho. Ao mesmo tempo, essas duas situações de discriminação estão arraigadas na história do mestiço, filho de um indígena e uma negra, que continuou recebendo o mesmo tratamento destinado aos escravizados. Mesmo após ter sido aceita a sua condição de homens livres dentro da sociedade republicana, os mecanismos sociais fizeram com que os negros continuassem sendo discriminados, não recebendo terras nem boas condições de trabalho, como é pontuado na seguinte passagem:

O verdadeiramente assombroso é que a massa de descendentes de escravos ainda persistira algemada às mesmas cadeias, invisíveis, que aprisionaram a seus antepassados. Nas antigas casamatas, agora chamadas “passagens”, dezenas de famílias, de traje desgastado, descalças, analfabetas e mendicantes, superlotavam os corredores, mezaninos e pátios. Persistem nos mesmos ofícios - carregadores, cortadores de pedra, serventes, concubinas, artesãos - superando com desesperante estoicidade ou miséria, fome e abandono. Esta atividade passiva, se é que se pode justificar com alguma explicação, era o resultado de uma larga e persuasiva alienação, imposta pelos colonialistas e pretendidos libertadores que nos fizeram crer que vivemos em igualdade, fraternidade e liberdade com os novos amos. (Olivella, 2020, p. 119, tradução nossa).

Para Olivella, os maiores problemas enfrentados se acumulam entre pessoas negras e indígenas. No mercado de trabalho, são discriminados, como se não tivessem as condições intelectuais necessárias para desempenhar determinado cargo; por outro lado, quando as alcançam no meio acadêmico, as oportunidades lhes são negadas da mesma forma ou então não são devidamente remunerados.

Além disso, as situações cotidianas, muitas vezes, inibem indígenas, mestiços e negros a pensarem sobre a sua própria identidade, exceto quando ela os faz manter seus complexos de inferioridade. Quando a educação não torna claro o conhecimento de que o mestiço constitui uma espécie de produto enriquecido pelas suas origens, ela causa no indivíduo mestiço o sentimento de menosprezo por não ser branco, negro nem indígena. Entretanto, de acordo com o autor, na América, a ocupação de postos em diversas áreas profissionais se deve à condição mestiça porque o indivíduo mestiço tem a possibilidade de recorrer através das experiências à herança cultural do ocidente e do oriente, bem como a experiência oriunda do seu próprio continente. Portanto, para Olivella é imprescindível que a educação das crianças e jovens introduza de maneira efetiva os conhecimentos históricos acerca da sua formação étnica a fim de possibilitar a consciência sobre a identidade pluricultural.

Apesar de os estudos de Olivella estarem pautados essencialmente na condição racial, podemos partir de suas colocações para pensar na situação de mulheres negras e mestiças no contexto brasileiro. Afinal de contas, diante das diferenças étnicas e culturais, alguns grupos minoritários, como é o caso desses, sofrem múltiplas opressões, sendo desconhecidas as suas lutas pela igualdade. Em razão disso, aprofundaremos nosso debate no que tange à condição das mulheres negras e mestiças, e em especial, à forma como seus corpos são objetificados pela sociedade patriarcal.

Se Sherry Ortner (1979) já verificava a universalização da subordinação feminina, Carneiro (2018) observa que as mulheres negras acabam sendo desvalorizadas em todos os níveis. Infelizmente, o passado escravocrata deixou raízes profundas na forma de pensar das nações. Assim, percebe-se que se trata de um grupo historicamente marginalizado. De acordo com Carneiro e Santos (1985, p. 30-31):

O homem negro, a despeito do racismo e da discriminação racial, ao ser comparado à mulher negra apresenta vantagens relativas que só podem ser atribuídas à sua condição sexual, isto é, a partir da análise de alguns indicadores sociais, evidencia-se que nascer homem negro, em termos de oportunidades sociais, é menos desastroso do que nascer mulher negra.

Essa condição de extrema vulnerabilidade em que se encontram as mulheres negras também é pensada por Lélia Gonzalez, que denuncia os vazios ao se pensar a categoria da mulher negra. Gonzalez (2020) destacou o quão fundamental é pensar sobre as opressões considerando suas intersecções, pontuando que uma ação coletiva transformadora deveria perpassar as condições das mulheres que se encontram à margem da sociedade. Em sua obra *Por um feminismo afro-latino-americano*, a pensadora (2020) analisa aspectos da formação de um tipo de ideologia que perpassa os sujeitos que vivem no território brasileiro e legitima certas práticas racistas.

Gonzalez (2020) não escreve propriamente sobre a interseccionalidade, mas já apresenta essa perspectiva em seus escritos, aproximando-se do pensamento de Crenshaw, Hill Collins e Davis. Identifica, por exemplo, que, no âmbito do trabalho, as ocupações de remuneração mais baixa são, em sua maioria, delegadas às mulheres negras, enfatizando a necessidade de se romper com a ideia de que isso é normal. Essa visão em torno da realidade na qual essas mulheres estão inseridas também é compartilhada por Carneiro em *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil* (2011), que, a partir de sua vivência como mulher negra, comenta:

a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento de autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação às mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio. (Carneiro, 2011, 127-128).

Gonzalez (2020) aponta para contradições dentro do movimento feminista, enfatizando a constante exclusão de indígenas e negras. Segundo a pensadora, não havendo o surgimento de uma irmandade negra entre as mulheres, jamais haveria uma unidade entre todas elas. A autora reforça que não há como pensar a questão de gênero sem considerar a questão de raça, principalmente, no contexto da América Latina, uma vez que a nossa colonização veio da Península Ibérica, cujas sociedades eram muito estratificadas racialmente e, por isso, tinham grande espaço para a desigualdade.

Essa mesma estrutura que colonizou o Brasil e a América Latina no geral foi o que fez com que as questões étnicas impactassem tanto na configuração dos países, como conhecemos hoje. Assim sendo, a organização hierárquica de grupos provocou o desejo de superar aqueles considerados inferiores, alcançando um lugar mais próximo ao topo que, por sua vez, sempre pertenceu à branquitude. Então, falar de um lugar de neutralidade de gênero e não questionar a hierarquização é falar, especialmente, sobre mulheres brancas.

Por conta disso, Gonzalez (2020) diz que as mulheres amefricanas<sup>5</sup> tiveram o primeiro contato com a violência a partir da questão racial. É por isso que elas iniciaram sua militância através da participação em movimentos sociais racializados e, a partir daí, tomaram consciência da opressão de gênero, reconhecendo na postura de seus companheiros, práticas sexistas. Assim, elas se voltaram para os movimentos de mulheres, tentando encontrar nesse espaço, a irmandade. No entanto, sofreram a exclusão novamente, e não há como abarcar as experiências de todas dentro de uma única categoria. Portanto, é de suma importância reconhecermos a necessidade de falarmos sobre feminismos plurais.

Influenciadora de uma geração que vem desde a década de 1970 produzindo pesquisas e atuando no âmbito dos movimentos sociais negros, Gonzalez também critica intérpretes da história brasileira, como Gilberto Freyre (1900-1987), autor de *Casa grande & senzala* (2003), publicado em 1933. Freyre tenta entender a formação social do Brasil a partir da estrutura familiar e, em diversos momentos do texto, aponta para um estado de rompimento com o racismo científico. Ele induz o entendimento de que, em comparação com outros países, a escravidão brasileira foi mais branda, e comenta sobre uma possível harmonização das relações raciais através da miscigenação que, por sua vez, culminou no mito da democracia racial. Em sua obra, alega que o Brasil é um país em que não há hierarquização entre raças. Para Freyre (2003), o Brasil resulta da conjunção entre três grandes raças (portugueses, africanos e indígenas), que foram se miscigenando e formando uma grande nação marcada pela ausência de conflitos raciais.

O autor afirma ainda que o Brasil foi constituído a partir de uma relação carnal, que envolveu violência física e sexual por parte dos homens brancos contra as mulheres indígenas e negras. Além disso, ao se referir aos corpos das mulheres negras e mestiças, Freyre (2003, p. 71-72) adota um tom extremamente sexualizado, sobretudo acerca dessas últimas.

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas."

---

<sup>5</sup>De acordo com Lélia Gonzalez, em sua obra *Por um feminismo afro-latino-americano*, "o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo." (Gonzalez, 2020, p. 122-123)

Carneiro (2018), ao refletir sobre os estudos de Freyre, observa que, de acordo com o que é apresentado por este autor, a mulher branca, apesar de submissa ao marido, pelo seu gênero, assumia um papel de superioridade em relação às escravizadas, pela sua raça, sendo “tão autoritária e despótica quanto o colonizador português”. No que tange a questões de caráter sexual, o estereótipo erotizado faz com que a mulher negra ou mestiça, por alguns momentos, chame a atenção, não pelos seus valores pessoais ou profissionais, mas pela sua voluptuosidade, visão passada pela tradição oral, desde o período colonial, e que segue sendo disseminada pela mídia. Diante disso, Gonzalez (2020) comenta sobre o fato de que, ainda no contexto atual, muitas mulheres contratam empregadas domésticas negras ou mestiças com o objetivo de que seus filhos se iniciem na vida sexual com elas, o que, para essa pensadora, consiste na perpetuação do mito da sensualidade especial da mulher negra, apresentado por Freyre, e que contribui para que seja mantida a ideia de objetificação acerca dos corpos das mulheres racializadas. Como revela Freyre (2003, p. 455):

Em outros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, um tanto por efeito do clima e muito em consequência [sic] das condições de vida criadas pelo sistema escravocrata, antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável. Daí fazer-se da negra ou mulata a responsável pela antecipação de vida erótica e pelo desbragamento sexual do rapaz brasileiro.

Assim, as concepções que Freyre (2003) apresenta em seu livro, especificando funções femininas de acordo com seu gênero, são representativas da forma como, ainda hoje, as mulheres são figuradas no imaginário social brasileiro. Se de um lado, há conquista das mulheres por alguns espaços, de outro lado, há a hierarquia entre elas e a hiperssexualização dos corpos das mulheres negras e mestiças, como explica Ribeiro (2018, p. 94):

A mulher negra exposta como GLOBEZA segue, inclusive, um padrão de seleção estética próxima ao feito pelos senhores de engenho ao escolher as mulheres escravizadas que queriam perto de si. As consideradas “bonitas” eram escolhidas para trabalhar na casa-grande. Da mesma forma, eram selecionadas as futuras vítimas de assédio, intimidação e estupro. Mulheres negras eram submetidas ao jugo “dos donos”. Era comum que as escravas de pele mais clara, com traços mais próximos do que a branquitude propaga como belo, assumissem os postos na casa-grande. Seus corpos não eram vistos como propriedade delas, prestavam apenas para ser explorados em trabalhos servis exaustivos, além de serem depósitos de abuso sexual, humilhação, vexação e violência emocional constantes.

Carneiro (2018), ao refletir acerca da condição da mulher no período colonial, ressalta que, tanto a exaltação sexual da mulher negra quanto o culto à sensualidade da mestiça, são

argumentos usados não somente para explicar os ataques às escravizadas, mas também como meio de “justificar” a conduta dos homens brancos, vitimados por uma suposta superexcitação genésica, característica de tais mulheres. Afinal de contas, ao longo da história, tornou-se comum o fato de que acontecessem, durante os conflitos de dominação de um grupo sobre o outro, atos de violência sexual contra mulheres, do grupo dominado pelo grupo dominador, numa tentativa de apropriação sexual.

Também é comentada por Carneiro (2018), “a grande teoria do esperma da formação nacional”, de Angela Gilliam, que se caracteriza pelas seguintes constatações:

1. “o papel da mulher negra na formação da cultura nacional é rejeitada;
2. a desigualdade entre homem e mulher é erotizada; e
3. a violência sexual contra as mulheres negras é romantizada” (Gilliam, 1996 apud Carneiro, 2018, p. 153)

Em relação à definição de gênero e raça, postulada pelo sistema patriarcal para as mulheres brasileiras e mencionada na obra de Freyre, Carneiro (2018, p. 158) afirma que “além de estigmatizar as mulheres em geral, ao hierarquizá-las do ponto de vista do ideal patriarcal de mulher, introduz contradições no interior do grupo feminino”, que por muito tempo caracterizou-se como “um campo de batalha onde ressentimentos seculares decorrentes dos privilégios e opressões determinados por estes estereótipos, se defrontaram de forma às vezes dramáticas, até que as diferenças pudessem ser admitidas o suficiente para viabilizar um diálogo” (Carneiro, 2019, p. 158).

Para Gonzalez (2020), o que explica a erotização do corpo da mulher mestiça é o fato de que, sendo fruto do cruzamento entre homens brancos e mulheres negras escravizadas, que comumente ocorria por meio do estupro, sua figura passou a ser associada ao prazer sexual. Logo, não sendo uma mulher branca, mas também não sendo propriamente negra, a mulher mestiça é vista como contraditória, ocupando um entre-lugar na sociedade e no imaginário social, tornando-se um símbolo brasileiro, conforme observa Marisa Corrêa, em seu artigo “Sobre a invenção da mulata” (1996):

Em sua última encarnação, na vinheta globeleza, na qual a tecnologia utilizada para representá-la é pelo menos tão importante como sua corporificação de todos aqueles atributos mais antigos, temos uma espécie de mulata estilizada, abstrata, ou imaginária, que resume ou sintetiza todas as suas antepassadas. (Corrêa, 1996, p. 39).

Tendo em vista que as mestiças geralmente aparecem mais na televisão em época de Carnaval, a figura da Globeleza - título atribuído à mulher mestiça que aparecia dançando seminua na vinheta de Carnaval da Rede Globo -, desde 1990, veio alimentando o pensamento

de que o sexo e o Carnaval são como predestinações à mulher mestiça (Ribeiro, 2018). Durante os desfiles, “ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la” (Gonzalez, 2020).

A professora Mariza Corrêa (1996) observa essa dualidade, discutindo sobre as ideias de mulata desejável e mulata indesejada. De acordo com a autora, à mulher mestiça foi atribuída a volúpia e a beleza, tornando-a objeto de desejo entre os homens, e a literatura traz à tona essa representação através de personagens femininas marcadas pelo exotismo e cujos corpos são metaforicamente associados a especiarias, por exemplo. Dentre os escritores que têm essa figura entre suas personagens, Corrêa menciona Jorge Amado, com Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela*. Contudo, a pensadora verifica que as mesmas características que tornam a mulher mestiça desejável, nesta e em outras obras, estão ligadas aos aspectos que fazem dessa mulher indesejável, dado o fato de que “com sua cintura fina as mulatas, no máximo, provocam descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano” (Corrêa, 1996, p. 41).

Outro teórico que fala sobre a erotização da mulher mestiça é Eduardo Assis Duarte. Em “Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade” (2009), além de comentar sobre o estereótipo de mulher sexualmente animalizada, sedutora, desprovida de razão, levada pelos seus sentidos, sem família e descompromissada, ele chama atenção para o fato de que, geralmente, ela também é caracterizada pela infertilidade. Duarte menciona as mulheres amadianas, entre outras personagens de romances brasileiros publicados a partir do século XIX, como exemplos que ilustram essa associação entre a mestiça e o desejo, afirmando que são exaltadas “mais como sujeitos desejantes do que como objetos do desejo masculino.” (Duarte, 2009, p. 10) Assim como Corrêa (1996), Duarte (2009) enfatiza a figura da personagem Gabriela, ressaltando que, na adaptação da obra amadiana para o cinema, o estereótipo da mulher mestiça foi extremamente reforçado por fins mercadológicos. Tanto é que, para o filme, foi criada uma cena em que Gabriela sobe no telhado para resgatar um gato, numa tentativa de sexualizar ainda mais a sua figura. Tal situação não existe no romance de Jorge Amado.

Sobre o filme, Gonzalez (2020) observa que a atriz Sônia Braga, escolhida para interpretar Gabriela, não é negra ou mestiça, como a personagem do livro, mas morena. Outra ocorrência semelhante é percebida no filme *O cortiço*, adaptação do romance de Aluísio Azevedo (1857-1913): Rita Baiana, personagem descrita como “mulata”, é interpretada no filme por Betty Faria, atriz branca. Gonzalez questiona o porquê de as atrizes negras interpretarem, em sua maioria, personagens em condição de subalternidade, e relaciona essa

realidade a uma espécie de seleção por “boa aparência”. De acordo com a autora, o mesmo acontece em anúncios de jornais, nas seções de oferta de emprego, em que expressões como “boa aparência” denotam que mulheres racializadas não poderão ser contratadas.

Em relação a esse aspecto, Gonzalez retoma o mito da democracia racial, ressaltando que, se no contexto festivo, a mulher mestiça é endeusada, outro lado é revelado no seu cotidiano, tendo em vista os cargos de baixa remuneração que a maioria delas ocupa. A pensadora destaca ainda duas qualificações profissionais para as mulheres negras: doméstica e mulata. No tocante a esse último, Gonzalez (2020, p. 36) explica:

o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira”

Para Gonzalez (2020), a mulata, quando não discutida somente a partir do caráter étnico, mas da profissão, remete a uma tentativa de ascensão social. A profissão de mulata seria uma saída para as jovens mestiças que desejam evoluir do ponto de vista econômico, uma vez que nem todas têm a oportunidade de estudar e, assim, desempenhar funções que não sejam a de empregada doméstica, daí a importância de políticas públicas como a das cotas raciais, por exemplo. Quanto aos jovens negros que conseguem avançar em seus estudos, a pensadora ressalta que estes realmente passam a compreender o que é ser negro no Brasil, em razão do fato de que pessoas negras predominam nas altas taxas de desemprego.

Essa situação em que as mulheres mestiças se encontram se assemelha com o que ocorreu com muitas outras mulheres de sua categoria racial logo após a Abolição da Escravatura, que utilizaram a visão hiperssexualizada acerca do seu corpo, como uma forma de sobrevivência por meio da prostituição. Além disso, em muitos casos, desempenharam também papéis como os de ama-de-leite, dama de companhia ou mucama, que se aproximam do papel de doméstica que se conhece hoje (Carneiro, 2018).

No Brasil, a partir de 1960, quando as lutas feministas no território nacional passam a ganhar força, as mulheres negras encontraram-se diante de grandes desafios, devido aos ideais de branqueamento da população, que colocava a mulher branca como norma no parâmetro de beleza e tornava a negra uma antimusa (Carneiro, 2018), embora a mestiça continuasse sendo

valorizada do ponto de vista sexual, pois de acordo com o pensamento patriarcal, ela reúne a beleza da branca e a promiscuidade da negra.

Atualmente, é possível perceber a herança colonial se perpetuando também ao pensarmos sobre o turismo sexual brasileiro ou, até mesmo, o tráfico de mulheres, cujas vítimas, em sua maioria, são mestiças pertencentes a classes sociais desfavorecidas economicamente. Reconhecidas mundialmente pelo seu exotismo, as mestiças brasileiras são extremamente marginalizadas, numa espécie de *continuum histórico*.

Retomando a discussão acerca da Globeleza, mais especificamente, é válido ressaltar que, em suas últimas aparições, ela passou a ser apresentada em trajes que encobriam mais o seu corpo, numa possível tentativa de minimizar a visão erotizada a respeito da mulher mestiça. No último Carnaval, a vinheta passou por uma modificação ainda maior, não exibindo mulheres seminuas, mas cenas de celebrações carnavalescas. Contudo, no cotidiano, o tratamento que a mulher mestiça recebe ainda é marcado pelo preconceito. As diferenças entre a condição da doméstica e da mulata também são discutidas por Carneiro em “Mulheres em movimento” (2003, p. 50-51):

São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral, e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: “Exige-se boa aparência”.

Em sua obra *Quem tem medo do feminismo negro?*, Ribeiro (2018) retoma os estudos de Gonzalez (2020) sobre as mulheres mestiças e, além disso, comenta sobre a problematização do uso do termo “mulata” para se referir a elas. A autora comenta que “mulata” é a forma como são chamados os animais frutos do cruzamento entre um jumento (animal de raça nobre) e uma mula (animal de segunda classe), o que denota a ideia de mistura, de miscigenação, da violência sexual dos proprietários de terras, homens brancos, contra as escravizadas.

Segundo Carneiro (2018, p. 154), “a expressiva massa de população mestiça construída na relação subordinada de mulheres escravas negras e indígenas com os seus senhores tornou-se um dos pilares estruturantes da decantada ‘democracia racial brasileira’”. Infelizmente, à

medida que foi se estruturando a mentalidade racista, esse termo começou a naturalizar-se no vocabulário brasileiro, assim como o estereótipo acerca das mulheres mestiças também se consolidou, inclusive, fora do país, sendo cada vez mais urgente o seu rompimento.

Ribeiro (2018), que observa o quão raramente mulheres mestiças e negras são convidadas a publicar textos, assumir papéis de protagonismo em telenovelas ou apresentar programas de televisão, lamenta a visão limitada que se tenha acerca dessas mulheres apenas como símbolos carnavalescos. A autora declara que a utilização do termo “mulata” traz à tona uma memória triste, remetendo à escravidão no período colonial, e condena o seu uso. Ademais, menciona situações em que expressões como “tenho uma mulata dentro de mim” foram empregadas por mulheres brancas para se referir ao seu lado mais lascivo, o que é interpretado por Ribeiro (2018) como uma verdadeira negação da humanidade das mulheres mestiças.

Embora predomine na sociedade brasileira o argumento de que a erotização das mulheres mestiças ou negras é uma característica cultural, entende-se que a cultura é produzida e vivida por pessoas, adquirindo novas faces e incorporando os mais variados elementos diariamente, podendo ser modificada. Trata-se de uma questão estrutural. Reconhecer a mulher mestiça como um símbolo carnavalesco, por exemplo, não é um erro. Porém, o problema consiste em limitá-la a essa posição, como se ela não fosse capaz de assumir outras, de maior valorização. Para Carneiro (2018), a cada espetáculo carnavalesco, o mito da democracia racial no Brasil é novamente encenado.

Ao preocupar-se em contemplar não somente a questão de gênero, mas de raça e classe, os movimentos feministas contemporâneos enegrecem suas reivindicações, “tornando-as assim, mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras e, por outro lado, promovendo a feminilização das propostas e reivindicações do movimento negro” (Carneiro, 2018). Todavia, diante das reflexões acerca da colonização dos corpos das mulheres negras e mestiças, reconhecemos que a luta pelo respeito a essas mulheres deve ser incentivada todos os dias e que ainda há muito o que ser conquistado, dado o fato de que se trata de uma caminhada relativamente recente.

Pensando numa ideia de tempo feminino, que relembra as inúmeras opressões sofridas pelas mulheres racializadas - confinamento ao espaço doméstico, a obrigação de servir e cuidar, a miséria - e a sua força na superação de cada uma delas, num tom resiliente, Carneiro (2018, p. 113) concebe o respeito à diversidade como uma forma de humanizar a sociedade:

A valorização da diversidade torna-se para nós, então, um pré-requisito para a reconciliação de todos os seres humanos. O princípio capaz de fazer com que cada um de nós com a sua diferença possa se sentir confortável e “em casa nesse mundo”

pertencentes que somos todos a mesma espécie humana. Essa missão civilizatória é talvez o ponto mais importante da agenda das próximas gerações.

Considerando o percurso realizado até esse momento, essa colocação é vista como utópica, provocando-nos a pensar sobre o quão diferente seria a realidade social brasileira se todas as pessoas fossem compreendidas e respeitadas da forma como elas realmente são. Trata-se de uma ideia extremamente revolucionária, dado o nosso passado histórico, que se atualiza e se reproduz, hierarquizando grupos e aprisionando indivíduos em estereótipos.

### 3 O FEMININO NA OBRA AMADIANA

Conforme já constatado por Eduardo de Assis Duarte, em seu ensaio “Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado”, a partir de *Gabriela, cravo e canela*, o escritor amplia o seu olhar, partindo da perspectiva de classe para contemplar também as de gênero e raça, tendo em vista as contínuas transformações sociais. Trata-se de um “[S]inal dos tempos e traços de uma escrita permanentemente demarcada pelo relógio da história.” (Duarte, 1997, p. 97) Nesse sentido, ainda antes das manifestações feministas brasileiras da década de 1960 impactarem a sociedade, Jorge Amado já mostra, através da sua literatura, a resistência da mulher. Apesar de essas questões ganharem mais ênfase a partir de Gabriela, a primeira protagonista, algumas personagens femininas de suas obras anteriores, mesmo não desencadeando mudanças, também já demonstram sinais de força.

Nesse capítulo, temos como pretensão revisitar a fortuna crítica da obra amadiana no que tange ao estudo das suas personagens femininas. Dada a complexidade de tal obra, antecipamos que personagens de romances posteriores a *Mar morto* (1936), como Dora, Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta, são foco de diversas pesquisas, já as que antecedem a referida narrativa são pouco estudadas ou ainda não foram estudadas nenhuma vez. É por esse motivo que, ainda que reconheçamos as diferenças identitárias entre as personagens femininas de *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), reuniremos todas elas em uma única seção, enquanto as personagens de *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1958), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977) serão abordadas em seções diferentes.

#### 3.1 Mulheres anteriores a *Mar morto*: histórias de força

No tocante à autoria nacional, a busca por uma consciência criadora empenhada em mostrar a realidade do país, tornou-se uma forte característica dessa época, um reflexo positivo da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922. Jorge Amado esteve entre os nomes que surgiram nas letras brasileiras nesse momento, e, dentro de algum tempo, tornou-se um dos seus principais representantes pelo mundo.

Sua primeira obra, *O país do Carnaval*, foi publicada em 1932, pela Editora Schmidt, do poeta Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), considerado um dos maiores editores da época. A publicação esteve rodeada de inúmeros elogios vindos dos críticos e também de apostas sobre o possível surgimento de um grande escritor. Entretanto, sendo um romance de

estreia, *O país do Carnaval* apresenta algumas inconsistências, principalmente porque a escrita de Amado ainda seguia as mesmas tendências dos romancistas estrangeiros. O próprio autor reconhece essa falha anos depois e comenta, em *Navegação de cabotagem* (1992), seu livro de memórias: “salva-me saber que dois anos depois do primeiro livro, publiquei *Cacau*, outra coisa, liberto para sempre dos modismos europeus.” (Amado, 1992, p. 330)

Ao contrário de suas obras posteriores, *O país do carnaval* não tem como protagonista um membro das classes menos favorecidas, mas um rapaz branco chamado Paulo Rigger, filho de um produtor de cacau. E, se o título dá margem a uma ideia de exaltação da cultura brasileira, a leitura desse romance revela o imenso desprezo de Rigger pelo Brasil. Estudou Direito em Paris durante sete anos e, ao retornar à pátria, sofre com a dificuldade de se reintegrar à cultura local. Ao seu ver, a população brasileira é ignorante e preguiçosa, e a pobreza em que vive desperta no jovem a certeza de que “o seu povo não era aquele. Toda a sua formação francesa bradava-lhe que o seu povo estava na Europa” (Amado, 1999, p. 9).

O fato de se sentir-se um verdadeiro estrangeiro dentro do próprio país faz com que a sua constante busca pela felicidade e pelo sentido da vida torne-se ainda mais confusa, uma vez que aumenta a sua inquietação em relação ao seu lugar dentro da sociedade. O mesmo sentimento é compartilhado por outros jovens como Rigger, levando-o a participar de um círculo de amigos em que todos tentam encontrar, por meio de diferentes caminhos, algo que os aproxime da verdadeira satisfação. Seu conflito psicológico reflete também a situação política e econômica do país, que passava por um período de transição governamental, gerando uma série de incertezas em relação ao futuro. Como pontua Alfredo Wagner Berno de Almeida em “Jorge Amado: política e literatura”, “‘Os intelectuais’ e o ‘Brasil’ são apresentados na narrativa como vivendo problemas similares e sujeitos às mesmas oposições” (1979, p. 53).

Além disso, a desilusão acerca do mundo, traço tão forte nessa narrativa, também se deve à participação de Amado na Academia dos Rebeldes, que busca fazer denúncias dos problemas sociais. Itazil Benício dos Santos, em sua obra *Jorge Amado: retrato incompleto*, concebe *O país do Carnaval* como “um livro pessimista, de um céptico, ao contrário do que sobressai, como uma constante, em toda a sua obra, isto é, a esperança de tempos melhores e ‘a confiança no homem e no dia de amanhã’” (1979, p. 53).

No que tange ao olhar do autor sobre o mundo, apesar de haver um distanciamento entre a perspectiva apresentada nessa primeira obra em relação às demais, já são visíveis em *O país do Carnaval* alguns traços que apontam para uma consciência social. Tais traços se intensificam nas obras posteriores e passam a ser característicos da produção amadiana num todo: o interesse pelos debates políticos, a valorização do folclore baiano e a sensibilização para questões de

ordem social, incluindo as relações de gênero. Para Aleilton Fonseca (2013), esse último aspecto implica na análise da representação das mulheres, lançando um olhar para a construção de seus perfis e aos valores e aspectos culturais nos quais se fundamentam, as relações entre as personagens e o patriarcado contra o qual elas lutam de forma consciente ou não, bem como a compreensão do seu papel na transição de valores.

De acordo com Duarte (1997, p. 88), a obra do romancista sempre se volta para o outro e, nesse sentido, “permite estabelecer uma ponte entre a figuração das lutas da mulher, do negro e dos espoliados em geral, com o inegável fenômeno da democratização da leitura protagonizado por essa ficção, cujo horizonte recepcional se ampliou de modo absolutamente inédito entre nós”.

Apesar de terem sido realizados diversos estudos sobre *O país do Carnaval* como romance que marca o início de Amado na literatura, as questões do feminino nesta obra continuam praticamente inexploradas. Todavia, pode-se perceber que, através das representações das personagens Julie e Maria de Lourdes, já existem, nessa narrativa, três aspectos acerca da condição da mulher em sociedade que passam a ser mais enfatizados nas próximas obras: a prostituição, a violência contra a mulher e a erotização da mulher racializada.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, uma das primeiras reflexões de Rigger acerca da cultura brasileira se dá a partir do momento em que ele ouve uma marchinha carnavalesca, composta por Ary Barroso, que repetidamente diz “*Essa mulher há muito tempo me provoca/ Dá nela.../ Dá nela...*”. O protagonista se sente indagado e espantado ao mesmo tempo. Será que essa letra expressa a alma do povo que habita o país onde ele nascera? O sentimento que ele tem é de que jamais viria a agredir fisicamente uma mulher; porém, suas ações, ao longo da narrativa, mostram o contrário. Segundo Roberto DaMatta, em “Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis”, nesse primeiro momento da obra amadiana, “o carnaval surge de modo substantivo, como uma celebração perturbadora e fora de lugar no cenário moderno, uma festa com a qual o herói tem relações negativas” (1997, p. 123).

Rigger se envolve com Julie, uma prostituta francesa - na obra, essa profissão recebe um nome pejorativo: rameira -, que ele havia conhecido no navio em seu retorno ao Brasil. Ela é movida pelo instinto sexual, “toda sexo, toda desejo”. (Amado, 1999, p. 15) Ao chegar à Bahia, o personagem pensa que talvez deva romper esse vínculo, pois tem a sensação de que Julie o mantém ligado à Paris, lugar onde ele apenas desfrutou dos prazeres carnavais, mas de onde retornou sem encontrar o sentido da vida. Todavia, a verdade é que os encontros entre os dois fazem com que o jovem a deseje cada vez mais e passe a sentir ciúmes dela, não porque a ame, mas porque não sabe lidar com a possibilidade de perdê-la para outro homem. Mesmo que

não estejam comprometidos um com o outro, a liberdade dela ao sair sozinha o irrita, assim como seus relatos sobre momentos em que esteve com outros homens.

Para o rapaz, a intensificação do desejo de posse sobre o corpo de Julie somada ao fato de que ela se encontra financeiramente dependente dele, causam o sentimento de que a prostituta realmente precisa ser fiel; e as claras demonstrações de que ela está interessada apenas no seu dinheiro levam-no a insultá-la, sendo que a sua condição de prostituta não mudou em momento algum. Assim, ele perde o autocontrole quando a amante pede desculpas por ter “traído-o” com Honório, um dos trabalhadores da fazenda, e parte para a violência física:

Empurrou-a. Apertou-lhe a garganta. Ela gritou. Soltou-a. Tinha uma vontade louca de esmagá-la. Disse-lhe nomes feios. Ela sorriu. Ele deu-lhe um soco. Julie gritou: — Covarde! E ele bateu-lhe até cansar. Depois, deixou-a chorando na cama. Saiu, aspirou com força o ar da noite. A lua, no alto, escondeu-se atrás de uma nuvem. E o vento parecia cantar-lhe nos ouvidos a marcha carnavalesca: “Dá nela Dá nela...” (Amado, 1999, p. 51).

Ao longo da história, antes de Rigger finalmente regressar para a Europa, ele reflete que somente em dois momentos conseguiu sentir-se brasileiro: um foi ao pular Carnaval e o outro foi ao bater em Julie. Este último reforça a ideia de que a violência doméstica é algo inerente à cultura do brasileiro, sendo naturalizada a atitude, por parte do homem, de agredir a mulher após a descoberta de que ela se envolveu com outro. E, nesse caso, o machismo se torna ainda mais expresso, pois, por mais que Julie se julgue no dever de pedir desculpas, ela não é comprometida com Rigger, somente age de acordo com o que já é previsto para uma mulher que exerce o meretrício. Assim, vê-se que, nem mesmo as prostitutas - reconhecidas socialmente pelo seu perfil liberal - conseguem, de fato, exercer a sua liberdade sexual sem receber uma punição. Ao comentar sobre o papel de Julie dentro da obra amadiana, Paulo Santos Silva, em “Em torno de uma estreia: Jorge Amado, *Lenita e o País do carnaval*” observa:

A questão que importa, porém, e mais ainda no caso da obra de estreia, não é a condição de prostituta em si da personagem. Ela funciona como referência para uma interpretação do país. Em torno dela, o narrador desenvolve a tese que defende acerca do Brasil. É com ela e a partir dela que seu caráter e personalidade se exprimem. De sua experiência pessoal e como lidou com as consequências dos desconchavos em suas relações amorosas emergem as linhas que definem quem é Paulo Rigger e o país com o qual se confunde. (Silva, 2022, p. 281-282).

Nota-se ainda uma contrariedade: após a agressão, Julie simplesmente some da vida do protagonista e não é mais mencionada no romance. Assim, Amado revela a visão da sociedade patriarcal acerca dessas mulheres como objetos descartáveis, que não fazem diferença na vida dos homens; mas que, ao mesmo tempo, causam grande incômodo ao mostrarem que não estão

presas a eles. Conforme Lucira Freire Monteiro, em “Direito e literatura: Tereza Batista Cansada de Guerra e a atual legislação brasileira protetiva da mulher”, que também analisa a situação de uma personagem prostituída, no tocante às temáticas como adultério e prostituição, “a conduta exploratória e de dominação do homem sobre a mulher se mantém como perversão afetiva ou sexual, e como tal é a tônica de toda violência.” (Monteiro, 2014, p. 105)

Passado algum tempo, Rigger conhece uma moça que acredita ser o seu grande amor, Maria de Lourdes, também chamada de Lourdinha:

Maria de Lourdes fizera então dezesseis anos. Muito bela, os olhos, uns grandes olhos tristes, pareciam feitos de névoa. Os cabelos, que lhe batiam nos ombros, tinham cambiantes castanhos-louros. Seios pequenos suspendiam a blusa. E uns lábios muito vermelhos que esmolavam beijos. Gozava fama de bem comportada. Só lhe sabiam de um namorado, o Osvaldo, que, desde o colégio (conheceram-se na aula primária), gostava dela. Chegaram a ser noivos. Mas ele morrera, coitado! E agora só restava dele um retrato que Maria de Lourdes guardava, última recordação do seu “inesquecível Osvaldo”...

Menina infeliz, Maria de Lourdes! (Amado, 1999, p. 60).

Por meio dessa descrição, não é possível saber que Maria de Lourdes é mestiça. Essa revelação só se dá quando, em meio aos amigos boêmios, o jovem ouve um deles dizer que ela é apenas “uma mulatinha de família desconhecida”. Muito humilde, Maria de Lourdes morava em um sótão com a madrinha, Dona Pombinha, uma costureira, que a criou. A moça se maravilha com coisas simples, como cinema grátis. Seus encontros com Rigger se tornam cada vez mais frequentes e ele decide pedir a sua mão em casamento. As carícias trocadas nas escadas, ao despedirem-se um do outro, escandalizam a vizinhança, que não espera esse tipo de postura por parte de uma menina aparentemente tão ingênua: “E cinco minutos depois todo o sótão sabia que Maria de Lourdes, embaixo, fazia diariamente *descaração* com o dr. Paulo, aquele rapaz do automóvel, que escrevia no jornal.” (Amado, 1999, p. 80, grifos do autor) As cenas são relatadas em detalhes: “Ele chegava, sentava-a no colo. Beijava-a. Amassava-lhe os seios. Não sabia como ela ainda *era moça*...” (Amado, 1999, p. 45, grifos do autor).

Tais descrições sugerem que Maria de Lourdes seja uma moça mais acessível aos homens, de quem eles conseguem obter relações sexuais com maior facilidade, e logo depois, ela acaba por revelar o motivo do seu olhar triste: havia perdido a virgindade com o falecido noivo. Decide contar isso a Rigger, com quem se casaria em uma semana. Contudo, mesmo admitindo que sua atitude para com Maria de Lourdes seja injusta, Rigger decide que não poderá se casar com ela, comprovando que o conservadorismo fala mais alto.

Em sua obra *Raça & cor na literatura brasileira*, o professor e tradutor londrino David Brookshaw elenca fatores presentes em *Jubiabá*, *Gabriela, cravo e canela* e *Tenda dos*

*milagresque* fundamentam a sua concepção acerca de Amado como um escritor que reforça o preconceito de cor. Ao falar mais especificamente sobre a representação da mulher mestiça na literatura amadiana, verifica-se uma generalização quando ele afirma que “A ela não é permitido ser esposa ou mãe, pois é o símbolo da liberdade sexual” (Brookshaw, 1983, p. 142).

No caso de Maria de Lourdes, a primeira personagem mestiça apresentada por Amado, a constatação de Brookshaw não se confirma. Reconhece-se que há traços - ainda que sutis - de erotização acerca da figura de Maria de Lourdes, que podem ser percebidos pelas atitudes da personagem em relação ao próprio corpo. Contudo, mesmo que Rigger desista de casar-se com ela, dentro de algum tempo, é informado que a ex-noiva havia se mudado para outra cidade com a madrinha, e que lá conheceu um professor, com quem se casará em breve. Arrependido, ele pensa que Maria de Lourdes mesmo “tendo deixado de ser virgem, continuara pura” (Amado, 1999, p. 131), o que sugere uma dualidade: ela já não corresponde ao ideal de moça puritana tão valorizado na época, mas isso não é necessariamente um impedimento para que desempenhe a função de esposa, ainda que, influenciada pelo estigma social, ela mesma tenha se subestimado diante de Rigger.

Ao publicar *Cacau*, em 1933, Amado inicia seu percurso pelo romance proletário e, como já havia se filiado ao Partido Comunista no ano anterior, o tom de militância presente em sua obra torna-se ainda mais acentuado, criando heróis que realmente se engajam integralmente na luta. Para Joselia Aguiar, em *Jorge Amado: uma biografia* (2018), o romance proletário, originário do anarquismo e do socialismo europeus, era uma verdadeira revolução no âmbito literário pelo mundo todo e, inclusive, foi visto na Rússia como uma estratégia de incentivo ao letramento da população ao redor do mundo. De acordo com Almeida (1979, p. 93), trata-se de “um gênero literário diretamente vinculado aos 'problemas sociais', à situação objetiva das classes sociais emergentes, inventariando o universo existencial e mental de seus membros”.

No caso da obra amadiana, inicialmente, os trabalhadores envolvidos na plantação de cacau são colocados em evidência, entendendo a sua condição de explorados e passando a agir politicamente em busca de melhorias. Além disso, se na obra anterior, algumas temáticas referentes ao feminino já haviam sido lançadas, em *Cacau*, elas vão se intensificando. Como propõe Rita Olivieri-Godet em “Cenas de um país amado: Jorge Amado, *Lenita* e o *País do carnaval*” (2022), é a partir da obra *Cacau* que se inicia o questionamento de Amado acerca do lugar da mulher na sociedade, tanto nas famílias ricas quanto nas classes populares.

José Cordeiro, mais conhecido como Sergipano, é o narrador-protagonista da história. Como verifica Almeida (1979, p. 93), “ocorre uma identificação do autor com o personagem principal, o autor atribuindo ao personagem-proletário o ato de escrever o livro”, assim, Amado

utiliza a voz de José Cordeiro para fazer a sua denúncia e já inicia com uma colocação: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (Amado, 1987, p. 8). Vindo de uma família da pequena burguesia, o protagonista da narrativa iniciou o trabalho nas lavouras de cacau da Fazenda da Fraternidade, algum tempo depois da morte de seu pai, pois um tio havia tomado posse de tudo o que ele e a mãe tinham, levando-os a uma situação de pobreza.

Na fazenda, ele conhece pessoas de duas classes sociais completamente diferentes: o proprietário e sua família, e os trabalhadores, estando esses últimos, em sua maioria, em condição temporária, sofrendo com a miséria. Ao criar um personagem que trabalha na lavoura, mas que tem habilidades literárias, Amado dá o primeiro passo em direção ao seu propósito de direcionar as classes menos favorecidas às novas possibilidades, mostrando que existem outros horizontes, onde podem encontrar condições melhores.

Mária, a filha do fazendeiro, é quem escolhe, de tempos em tempos, o trabalhador que deixará as lavouras para prestar serviços na casa do patrão, atendendo diretamente à sua família - e ela escolhe o José Cordeiro, interessando-se por ele ser branco e jovem, como ela. É bela e dizem ser boa poetisa, embora seja extremamente ríspida e exploradora. Ao mesmo tempo que tem hábitos de moça rica, monta cavalos “como homem”. Convivendo diariamente com José Cordeiro, que é ridicularizado pelos demais trabalhadores por ter de acompanhá-la e servi-la, como uma “ama-seca”, a filha do patrão vai, aos poucos, diminuindo a grosseria na forma como o trata.

Um dia, Mária lê uma história para José Cordeiro, em que a condessa se casa com um trabalhador, deixando transparecer seu interesse amoroso e, após um beijo, conta que quer ser sua esposa: “Faremos o irremediável. Papai subirá às nuvens mas não tem jeito. Se conformará. Lhe dará uma roça, você será patrão.” Compara seu noivo, um poeta, a José Cordeiro, dizendo que este era homem; aquele, era um “almofadinha”. Por sua vez, o jovem trabalhador que, de acordo com Fábio Lucas (1997, p. 105), em “A contribuição amadiana ao romance social brasileiro”, “já havia transitado do estado de inconsciência de si para o de consciência de classe”, impõe uma condição à moça: se ela quiser se casar com ele, deverá se adaptar à situação de esposa de trabalhador, pois a proposta dela fere os seus princípios: “não sei explorar trabalhadores” (Amado, 1987, p. 100), ele explica.

Em uma ocasião em que a moça lê para José Cordeiro um texto que escreveu para um anuário a respeito da vida dos trabalhadores na fazenda, é possível perceber o quanto a visão de mundo da filha do patrão acerca do proletariado diverge da realidade vivenciada pelo seu

pretendente e pelos companheiros dele. Conseqüentemente, a literatura produzida por Mária também se distancia da que é produzida por ele, que tem como objetivo revelar a realidade:

Divertem-se, tocam viola, amam, estimam os patrões, que são os seus pais e mestres. Adoram os patrões, que em paga, tratam bem aos seus trabalhadores, tratamento de pai para filho. Talvez por isso nada valem as pregações dos doutrinadores de idéias [sic] exóticas, que aparecem pelas fazendas... (Amado, 1987, p. 103).

Mesmo estando apaixonado por Mária, José Carneiro entende que o marcador de classe os separa e, após o insucesso da greve de trabalhadores na fazenda, se sente ainda mais motivado a lutar em prol dos direitos da classe trabalhadora. Ele não hesita em deixar Mária e vai para a greve no Rio de Janeiro: “olhei sem saudades para a casa grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão... Eu partia para a luta de coração limpo e feliz” (Amado, 1987, p. 137). Logo, a relação entre os dois pode ser concebida no conjunto da narrativa como simbologia dos desafios que os trabalhadores precisam enfrentar em defesa da sua causa, o que muitas vezes envolve deixar aquelas pessoas a quem querem bem; um reforço à ideia de que, nesse momento, a revolução ocupava espaço principal em suas vidas. Ao mesmo tempo, a figura de Mária reflete a rigidez da hierarquia social, pois, ainda que ela se mostre corajosa para enfrentar o pai e escolher com quem ela quer se casar, não é capaz de abrir mão de sua vida luxuosa para tornar-se esposa de um trabalhador, permanecendo na sua posição de moça rica.

Se Mária tem poder para dar ordens àqueles que pertencem a classes inferiores a sua, o mesmo não acontece com as demais jovens na obra. Magnólia, de 20 anos, é considerada “a morena mais bonita da zona”, apesar de aparentar ter mais idade, em razão de sua árdua condição de vida, trabalhando junto à mãe na tiragem de cacau. Noiva de Colodino, trabalhador da mesma fazenda, chamava a atenção dos homens: “Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos. Seios fartos que muitas vezes apareciam sob os rasgões do vestido velho” (Amado, 1987, p. 50). Acaba se envolvendo com Osório, o filho do patrão, conhecido pela sua má índole e pela exploração sexual de jovens quando vinha da Cidade da Bahia, onde estudava.

Através da personagem Magnólia, Amado mostra a situação de subalternidade enfrentada pelas trabalhadoras da zona rural nesse período, sendo comumente condenadas à prostituição ao cometerem ações que façam o marido se sentir ofendido. Se Maria de Lourdes, em *O país do Carnaval*, demonstrando em certa medida, um perfil mais recatado, consegue ficar noiva mesmo não sendo mais virgem, Magnólia tem um destino diferente. Ainda mais

pobre do que Maria de Lourdes e habituada a falar palavrões e a tomar banho nua no ribeirão, é desprezada por todos quando Colodino descobre a traição. Passa a viver na Rua da Lama, local reconhecido pela prática da prostituição e para onde costumam ir as mulheres que, após experienciarem situações de violência ou praticarem o adultério, são vistas como desonradas.

As prostitutas, inicialmente representadas por Julie, constituem um grupo social extremamente presente nos romances de Amado, que inclusive, muitas vezes, é lembrado como “um romancista de putas e vagabundos”, posição da qual ele se orgulha:

Que outra coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam. (Amado, 1981, p. 57-58)

Em tese de doutorado “Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico” (2010), Gustavo Brívio aponta que, no rol de personagens amadianos, as prostitutas correspondem a 95% da classe trabalhadora. Fatores como raça e erotização do corpo foram considerados e mostram-se relacionados não somente às personagens que exercem o meretrício, como também a outras que não fazem parte desse grupo. Nesse sentido, o estudo aponta para uma correlação entre a prostituição, a racialização e a violência sexual: “a análise específica do grupo das prostitutas revelou que 21,4% das meretrizes marcadas socialmente pela raça/cor sofreram alguma forma de violência sexual. As prostitutas que não passaram pelos processos sociais de racialização foram confrontadas com a violência sexual em 5,4% dos casos” (Brívio 2010, p. 171).

Um exemplo de personagem amadiana que ilustra muito bem a sexualização do corpo feminino negro é a menina Zilda, ainda em *Cacau*. Assim como Magnólia, a menina de apenas dez anos, “mulatinha clara, olhos grandes de criança que não sabe nada da vida”, chama a atenção de Osório. Depois de algumas ocasiões em que reparou nas coxas grossas da pequena juntadeira de cacau, abusou dela. O pai, que tinha em Zilda toda a sua família, sente-se imensamente envergonhado e expulsa a filha de casa, vindo a morrer de desgosto em seguida. Logo, a menina vai para a Rua da Lama, onde fica à espera da visita de Osório. Quando esse dia finalmente chega, ele não a reconhece:

— Osório...  
— Quem é você?  
— Zilda. [...]  
— Como você está feia... Está um couro, puxa... E foi dormir com Antonieta.

No outro dia Zilda bebeu veneno. As rameiras fizeram uma subscrição para enterrá-la, pois ela gastara as economias no vestido novo. [...] Dona Rosália não acreditava que prostituta se suicidava por amor. Prostituta se mata para castigo dos seus pecados, amém. (Amado, 1987, p. 64).

A atitude extrema de Zilda expressa o sentimento de desilusão por parte de uma menina muito jovem, mas que carrega grandes pesos: tem sua infância renegada, sendo duplamente explorada e sofre o abandono, não dispondo de ajuda alguma. Mais uma vez, percebe-se que, apesar de toda a classe trabalhadora sofrer com as condições de servidão à classe alta, as mulheres enfrentam situações ainda mais duras e, algumas delas, são mais oprimidas do que outras.<sup>6</sup>

A sensibilização de Amado para com a situação das prostitutas, vítimas do preconceito social, tem origem na sua convivência com elas desde muito cedo. Em *O menino grapiúna*, ele comenta que “as casas de mulheres-de-vida” - as quais ele chama de castelos em *Navegação de Cabotagem* - fizeram parte das “suas universidades” e critica o uso do termo prostíbulo: “a palavra pesada e torpe não serve para designar interiores tão familiares e simples, onde toquei os limites extremos da miséria e da grandeza do ser humano” (Amado, 1992, p. 38). E através da figura de José Cordeiro, clama por uma reviravolta:

Quantos mananciais de carinhos perdidos, quantas boas mães e boas trabalhadoras. Pobre de vós, a quem as senhoras casadas não dão direito nem ao reino do Céu. Mas os ricos não se envergonham da prostituição. Contentam-se em desprezar as infelizes. Esquecem-se de que foram eles que as lançaram ali. Eu fico pensando no dia em que a Rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar conta das cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter. (Amado, 1987 p. 65).

Em *Suor*, lançado em 1934, a prostituição continua sendo um tema recorrente.<sup>7</sup> Contudo, outros grupos oprimidos também passam a receber um olhar atencioso. Mais de 600 pessoas, incluindo prostitutas, operários, mendigos, lavadeiras, desempregados e anarquistas habitam o sobrado de número 68 da Ladeira do Pelourinho, uma construção em condições precárias. São diversos personagens, cujas histórias são brevemente apresentadas ao leitor, pois

---

<sup>6</sup>Outra menina apresentada em *Cacau*, que também sofre exploração, é Amélia. Em um trecho da história, a memória de José Cordeiro traz à tona a sua imagem, e ele relata as surras que Amélia sofrera e a servidão na casa-grande, após a morte de sua mãe Raimunda. De acordo com a esposa do fazendeiro, ela estava ali por um gesto de caridade da família, não reconhecendo o dever de pagar pelos seus serviços e de fornecer-lhe uma boa alimentação. Em certa ocasião, houve o “furto” de Amélia por um intelectual, que a levava para a escola. Alfabetizada, Amélia enviava cartas a José Cordeiro, dizendo que quando crescesse, voltaria para ensinar ao seu povo. A esperança era de que, quando esse dia chegasse, as crianças da classe trabalhadora tivessem um futuro diferente.

<sup>7</sup> Não se faz menção à Rua da Lama, mas a ladeira do Pelourinho e a ladeira do Tabuão são apresentadas como locais onde a prostituição se concentra.

o protagonista da narrativa é o próprio casarão 68, personificado, como pode ser observado nesta passagem: “O número 68 da ladeira do Pelourinho já não dormia. Acordara de repente, seus mil e tantos braços estavam inquietos e suas seiscentas bocas não demorariam a rugir” (Amado, 1982, p. 152).

Através dessa obra, Amado dá continuidade ao seu trabalho com o romance proletário, entretanto há uma mudança de ambiente. Enquanto em *Cacau* o autor se ocupa de falar sobre as dificuldades enfrentadas por trabalhadores que vivem na zona rural, em *Suor*, ele traz à tona a realidade dos trabalhadores da zona urbana, cujo cotidiano é marcado pela promiscuidade, doença, sujeira e calor. Nesta última obra, ele dedica um capítulo especialmente às mulheres, mostrando-se a par das batalhas diárias que esse grupo invisibilizado trava todos os dias:

Mulheres que vendiam frutas, lavavam roupas, trabalhavam em fábricas, costuravam, vendiam o corpo. Mulheres sem sobrenome, mulheres do 68 na Ladeira do Pelourinho e de outros sobrados iguais, para quem os poetas nunca fizeram um soneto, elas simbolizam bem a humanidade proletária que se move nas ladeiras e nas ruas escuras. Tiveram uma frase anônima:

— Gente sem nome... Gente sem pai... Filhas da puta... (Amado, 192, p. 141-142)

A personagem feminina que mais se destaca nessa obra é a jovem Linda, que, para Luciana de Moraes Rayol, em sua dissertação de mestrado *PRECURSORAS: NA CONTRAMÃO DO ÓBVIO - Um estudo sobre as primeiras (e inspiradoras) personagens femininas da obra de Jorge Amado*, é a primeira mulher amadiana “a panfletar em busca de um mundo novo” (Rayol, 2011, p. 11). Em semelhança à Maria de Lourdes, também vive com a madrinha, a costureira Dona Risoleta, a quem chama carinhosamente de Dindinha. Mas, ao contrário de Maria de Lourdes, Linda ainda não se envolveu amorosamente com ninguém. Ocupa-se com a leitura de romances, sonhando viver uma história parecida e, ao deitar-se, sente “uma vontade mole de coisas desconhecidas” (Amado, 1982, p. 15). Por não trabalhar, é vista pela vizinhança como uma verdadeira preguiçosa. Um dia, Julieta, também moradora do 68, diz isso a Linda, o que a deixa revoltada, mas é a partir desse episódio, que Linda começa a agir de uma forma diferente, no que a madrinha logo repara:

Linda andava bem mudada ultimamente. Não deixara que ela auxiliasse a igreja de Nossa Senhora do Brasil, preferindo dar o dinheiro para a tuberculosa, fizera as pazes com Julieta e deixara os seus romances, trocando-os por livros esquisitos que o preto Henrique e o judeu velho lhe emprestavam. E falava em trabalhar, em costurar. Dona Risoleta não podia compreender a mudança rápida e completa. Criara a afilhada com mimos de menina rica. Enquanto puderam, haviam morado numa casinha no Tororó, com boa comida e boa escola. As coisas viraram, ela teve de costurar para viver. Andaram por Ceca e Meca, até parar no sótão do 68. Um hábito, porém conservara — o de não deixar Linda trabalhar. Sonhava um noivo rico para a afilhada. Fazia promessas a santos poderosos e tinha esperanças em que o Senhor do Bonfim atendesse aos seus desejos. Agora, era Linda mesma quem estragava seus planos, com

idéias de trabalhar. Não sabia explicar a mudança da afilhada e se afligia. (Amado, 1982, p. 92).

Assim, uma nova versão de Linda começa a despontar. Essa mudança de postura se intensifica quando Dona Risoleta perde o movimento das pernas, o que a impede de trabalhar, situação que faz com que Linda saia da posição de menina cuidada para cuidadora. Linda tenta costurar no lugar da tia, mas não leva jeito; procura emprego, mas não o obtém; conta com o apoio de Julieta, uma vizinha, que leva alguns alimentos à menina e sua madrinha e também as ajuda com dinheiro. Porém, por sentir-se envergonhada de pedir ajuda constantemente, Linda não consegue impedir que ela e Dona Risoleta passem fome. Quando encontra um trabalho, sente-se ridícula ao exercê-lo e chora, pois precisa sair pelas ruas vestida de noiva em um contexto de comicidade, fazendo propaganda para a Casa de Fazendas, uma loja de tecidos. “Nunca mais Linda sonhou com casamentos. Nunca mais foi à igreja. E começou a trabalhar com o propagandista, calada, séria, sentindo-se irmã de toda aquela gente que morava no 68, operários, árabes, vagabundos, doentes, costureiras, prostitutas” (Amado, 1982, p. 98).

Com uma transição mais nítida entre a jovem sonhadora, que lê romances, e a trabalhadora, percebe-se também o despertar de uma consciência de classe, que se dá não somente pela leitura do que Linda chama de “livros sérios” - como os que retratam a posição da mulher na sociedade russa, por exemplo - mas principalmente pela sua experiência no casarão 68. Essa questão é perceptível também quando a jovem se aproxima de Álvaro, um rapaz que mora ali e que, mais tarde, será líder de uma greve: “[D]epois passaram a conversar mais longamente. Álvaro Lima explicando coisas que muitas vezes Linda não percebia. Os fatos de todo dia porém ela os sentia e eles trabalhavam-na melhor do que a linguagem do agitador” (Amado, 1982, p. 95).

De acordo com Ediliane Lopes Leite de Figueiredo, em “Um olhar ‘jusliterário’ para o universo feminino poético e revolucionário de Jorge Amado”, ao vislumbrar novas perspectivas, Linda sai “da condição de mulher limitada e domesticada para uma mulher produtiva, que luta, trabalha e não se anula. Participante ativa de seu tempo, Linda não se dobra às imposições, aos preceitos/preconceitos da sociedade em que vive” (Figueiredo, 2022, p. 87). Quando Álvaro precisa se esconder da polícia por conta de sua militância, a moça o abriga no quarto onde ela e Dona Risoleta ficam, e está junto dele no início da mobilização do proletariado, situação em que Álvaro é baleado e morre.

Ao final da narrativa, Linda encontra “a moça de azul”, que é mencionada diversas vezes, sempre no seu subir e descer de escadas, alheia a tudo o que se passa no casarão 68, sem falar com ninguém. Há algumas ocasiões em que seu rosto deixa transparecer que ela havia

chorado há pouco, mas nesse encontro final entre as duas, a expressão da moça de azul é de felicidade e, pela primeira e última vez na história, ela fala: “— Desculpe, mas eu estou tão contente... Calcule que vou me casar com meu patrão... A alta sociedade... Me desculpe, mas preciso dizer a alguém... Lhe desejo uma felicidade igual” (Amado, 1982, p. 163). Todavia, Linda apenas a olha com suavidade, aperta os embrulhos contendo os manifestos que carrega sob o capote e desce as escadas, sem dizer nada.

Embora não sejam dadas informações explícitas sobre a vida da moça de azul ao decorrer da trama, a sua presença denota certa elegância: “da moça de azul não sabiam nem o nome nem o sobrenome mas adivinhavam que ela os possuía. Com certeza um nome bonito e um sobrenome grande.” O fato de viver naquele lugar insalubre e de usar sempre o mesmo vestido azul sugere que ela também era pobre, porém, o seu choro frequente e, posteriormente, a felicidade ao contar sua novidade à Linda, demonstram o seu anseio pela ascensão social; e via no casamento - mais especialmente, no casamento com o patrão - uma possibilidade para isso.

Ao observar as relações de troca entre os hóspedes do casarão 68 e o seu engajamento em participar da mobilização em prol da libertação dos operários, Isaac comenta com Linda sobre o surgimento de outra escada, a escada da solidariedade, que foi construída entre os moradores à medida que o exercício de olhar para o próximo era realizado entre eles. Em sua tese de doutorado “Trajetórias entretextuais do suor ao sonhar”, Leice Daiane de Araújo Costa observa:

a Moça de Vestido Azul não é arrebatada pela solidariedade capaz de erguer a escada simbólica no cerne do casarão 68, mantendo-se presa à escada física e ao desejo de atravessá-la uma última vez, afastando-se da população pobre que povoa o 68 para levar uma vida pomposa, idealizada com base na possibilidade de inserção na classe privilegiada socialmente. (Costa, 2022, p. 87).

Apesar de já ter sonhado muito com a sua vez de casar com um moço rico, Linda não mais se deslumbra com histórias de amor. Enquanto a moça de azul vai e vem com indiferença ao povo, posicionando-se próxima à parede, Linda, que se sente uma deles, entende que o seu futuro está ligado à luta política, contribuindo para o bem da sua classe. Assim, o encontro entre as duas jovens, ocorrido somente no desfecho, é também um encontro entre a Linda de agora e a Linda que fora há algum tempo, cujos ideais são muito distintos; é como se, ao ver a moça de azul tão próxima de si, como não havia ocorrido antes, Linda percebesse a sua própria evolução após todos os acontecidos.

Enquanto Linda se fortalece, outras mulheres entram em decadência. Maria do Espírito Santo, que havia saído do orfanato por ter sido escolhida para se casar com um português - essas

instituições costumam “ofertar” as meninas mais velhas como meio de se livrar delas mais facilmente -, foi agredida brutalmente por ele. Recolhida por um vendedor - e também usuário - de cocaína que passou a ser perseguido pela polícia no Rio de Janeiro, sentia-se satisfeita pelo simples fato de não ser agredida. Mudam-se para a Bahia, mas ao instalarem-se no casarão 68, Maria do Espírito Santo, tentando fugir da realidade que a cerca, apela para o uso de cocaína. Com a prisão do marido, assume o posto dele, mas desiludida de tudo, acredita somente no poder da droga.

Apesar de não receberem tanto enfoque na obra, as irmãs Julieta, Nair e Júlia - sendo que essa última só aparece através dos diálogos entre suas irmãs e Linda - suscitam uma reflexão interessante acerca da prostituição. Julieta, mulher mestiça cujas coxas chamam a atenção dos homens do casarão, é desiludida a respeito do amor. Não deseja se casar e, ainda que afirme que dinheiro não traz felicidade, há um episódio da narrativa em que declara que assim que conhecer um homem rico irá embora com ele, pois o que a ela mais importa é ter casa e comida boa. Em uma conversa, Nair, que está se prostituindo para sustentar as duas irmãs, afirma que perdeu seu emprego anterior porque se recusara a dormir com o patrão, e que não se importa com a suspeita dos vizinhos sobre o trabalho que ela exerce no momento. As outras mulheres do prédio também viviam “se esfregando” pela escada. Considera que eram “umas putas, todas elas!” (Amado, 1982, p. 20). E Julieta concorda, dizendo que “tirando dona Risoleta e Linda, o resto não vale um peido...” (Amado, 1982, p. 20).

A partir desse caso, depreende-se o quão forte é o preconceito em relação às prostitutas, dado que as irmãs estão lançando uma crítica a um grupo do qual uma delas - Nair - também está fazendo parte. Não compreendem que, assim como Nair foi demitida injustamente, outras mulheres também enfrentam dificuldades no ambiente de trabalho ou até mesmo para encontrarem trabalho, obrigando-se a exercer o meretrício. Através do seu discurso, Nair, que foi vítima do machismo, reproduz uma ideia machista, assim como sua irmã, e deseja que Julieta se preserve, não seguindo o mesmo rumo que ela, para não causar má impressão ao noivo de Júlia, que trabalha em um banco. Como pontua Costa (2022, p. 66, trata-se de uma “[V]isão que denuncia os reflexos de uma formação sociocultural capaz de aprisionar os próprios personagens inquilinos do 68 em ideais que lhes condenam e marcam pela segregação e marginalização.”

Outra personagem que chama atenção em *Suor*, do ponto de vista das relações de gênero, é Maria Cabaçu. “Valente como um cabo de polícia. Alta e troncuda como poucos homens do sobrado, cabelo espichado, nádegas enormes. Tentava os olhares com os meneios do corpo forte, apesar de quase não ter seios e de possuir o nariz achatado de *boxeur*” (Amado,

1982, p. 142, grifos do autor). No momento em que se passa a história, ela já não vive mais no casarão 68, mas continua presente na memória dos moradores que a conheceram. Carregava um punhal e relatava ter andado por diversos lugares do mundo. Trabalhava como prostituta e, raramente, um homem se relacionava com ela mais de uma vez, pois era difícil agradá-la com o pagamento.

Numa dessas ocasiões, Maria Cabaçu, que já estava habituada a espancar os clientes, atendeu a um jovem recém chegado ao casarão 68, que lhe pagou somente cinco mil réis, sendo que ela queria vinte. Ao partir para cima do rapaz com o punhal, foi ele quem a agrediu, deixando uma cicatriz em seu rosto. Ao conversar com outros moradores e saber da fama de Maria Cabaçu, o agressor, temendo a vingança por parte dela, desapareceu do local. Apaixonada, a prostituta também foi embora, pois desejava encontrar o homem que a violentou e “amigar-se” com ele.

Maria Cabaçu mostra-se muito corajosa, desfruta de liberdade para ir e vir e assume um tom de autoritarismo que não é comum às prostitutas pela sua condição de subalternidade. Mas, ao mesmo tempo, é agredida, e demonstra amar o homem que a maltrata. Logo, se inicialmente, a personagem tem um comportamento subversivo, pouco depois, verifica-se que a supremacia masculina impera entre as personagens da narrativa. O que acontece com Maria Cabaçu ainda é comum na sociedade atual, dado o fato de que por não terem acesso às mesmas oportunidades que as mulheres brancas, muitas mulheres racializadas, vítimas de violência, permanecem com seus agressores.

Como propõe Lucas (1997), as obras *Cacau e Suor*, a partir das quais foram discutidas algumas personagens femininas, são consideradas por Amado como seus “cadernos de aprendiz”, já que cada uma delas marca o início de sua experiência com uma temática diferente. Conforme Santos (1993), tratam-se de obras que, como o próprio escritor explica, culminaram em *Jubiabá*, publicado em 1935, um livro que conta a história do negro Antônio Balduino, que não aprecia o trabalho, prioriza a sua liberdade e ama o mar; e da Bahia, à medida em que são narradas situações pitorescas dessa terra. Além disso, conforme Lucas (1997), *Jubiabá* é considerada a obra que representa a maioria de Amado, ao criar um herói negro, que lidera greves, coloca-se à disposição do povo e aponta virtudes da sociedade brasileira. É a primeira de suas obras considerada romance romanesco, ou seja, uma narrativa que “combina o realismo social típico dos anos 30 com os elementos da herança romanesca incrustada no imaginário popular” (Duarte, 1997, p. 90) e na qual também permanece a ideia de escrever para o povo.

Lindinalva é a principal personagem feminina de *Jubiabá*. Conhece Antônio Balduino, a quem chamava carinhosamente de Baldo, ainda na infância, quando seu pai decide que tomará

conta do menino, dada a enfermidade de sua tia Luiza<sup>8</sup>. Na época, Lindinalva era uma menina “magríssima e sardenta, os cabelos vermelhos e a boca pequena, faziam o contraste mais ridículo do mundo” (Amado, 2008, p. 51). Era três anos mais velha do que Baldo e, apesar das diferenças, sua amizade e “seu rosto de santa” cativaram o negrinho.

Quando Lindinalva está com seus dezoito anos completos, seu amigo é acusado, pela cozinheira Amélia, de estar olhando para as coxas da moça enquanto ela costura, e ainda alega que ele costuma espiá-la pelo buraco da fechadura enquanto toma banho. Baldo, perplexo, vendo que todos acreditam na cozinheira - que desde a sua chegada o odeia -, não consegue se defender, tampouco Lindinalva diz alguma coisa, apenas passa a repudiá-lo após essa ocasião. Sabendo que todos duvidavam dele em razão de ser negro, sua consciência de cor - já despertada através da convivência difícil com Amélia, que o surrava e repreendia -, intensificou-se.

Naquela noite, pela primeira vez, sonha com a moça nua e, na sua imaginação, “[D]ormiu com Lindinalva que sorria para ele com seu rosto de figura de folhinha, e para ele abria as coxas alvas e lhe ofertava os seios duros de criança” (Amado, 2008, p. 60). Agora, sempre que dorme com outra mulher, sente como se estivesse dormindo com Lindinalva. Algum tempo depois de ter fugido da casa do comendador em razão das acusações, encontra a moça na rua, acompanhada por seu namorado, e sente-se incomodado ao perceber a expressão de medo e nojo por parte de sua amiga de infância ao vê-lo.

Para Brookshaw (1983), que se baseia nas ideias de Calvin (1973), por temer que os homens negros sejam melhores do que ele mesmo com as mulheres brancas, o racista coloca a mulher branca em uma condição de “mulher-lírio”, na qual estão inculcados todos os temores do homem branco em relação ao negro. De fato, a hipótese de que a mulher branca passa a temer o homem negro se confirma em *Jubiabá*, mas, por outro lado, o mesmo não acontece em *O país do Carnaval*, quando a prostituta Julie se relaciona com Honório e, inclusive, vê a sua brutalidade como um forte atrativo. Assim, verifica-se o quão complexa a obra amadiana é.

Lindinalva, um ano após a partida de Antônio Balduino, sofre com a morte da mãe e passa a se preocupar com o pai, que, em busca de relacionamentos efêmeros e perdendo-se na bebida, está colocando os bens da família em risco. Grávida antes do casamento, ainda tem de

---

<sup>8</sup>Luiza, a tia de Antônio Balduino é uma mulher forte. Fora pai e mãe do menino, sustentando-o e a si mesma com a venda de mingau e mungunzá, e o encorajava ao afirmar que ele era o homem da casa. Através de suas histórias, que a vizinhança se reunia para ouvir, preservava a memória oral do povo baiano. Suas fortes dores de cabeça preocupavam o sobrinho, que pedia ajuda ao feiticeiro Jubiabá; tornando-se mais intensas, Luiza já não reconhecia Antônio Balduino, gritava e batia nele. Foi levada ao hospício e lá morreu.

lidar com a morte do pai, ocorrida em um prostíbulo, o que deixa seu noivo envergonhado e, segundo ele, com a carreira comprometida. Por isso, a abandona e casa-se com a filha de um deputado, deixando apenas uma pequena quantia de dinheiro para Lindinalva e a criança.

Logo, Lindinalva se entrega à prostituição e, quando Balduino a vê novamente, quase não a reconhece, “um trapo humano, uma figura que perdeu o nome na ladeira do Tabuão. Rosto sardento e encovado, as mãos finas tremendo, os olhos saltados e brilhantes” (Amado, 2008, p. 273). A razão para que esteja ali, daquela forma, é garantir o sustento do filho, o que faz dela mais uma entre as “personagens que representam a luta de mulheres marginalizadas, oprimidas, incompreendidas em busca de espaço” (Figueiredo, 2022, p. 79).

A menina, que foi criada em uma casa limpa, com uma criada que a servia, destituiu-se dos padrões de mulher da classe alta após as sucessivas tragédias em sua família, e parou, finalmente, na ladeira do Tabuão, de onde “as mulheres só saíam ou para o hospital ou para o necrotério” (Amado, 2008, p. 269) ou ainda “onde as mulheres cobram mil e quinhentos, fazem tudo, e morrem depois” (Amado, 2008, p. 268). Apesar de sua luta, Lindinalva também morre, sucumbida por uma doença contraída na vida como prostituta, e suplica a Antônio Balduino que, junto de Amélia, cuide do seu menino. O fato de Amado mostrar, através de Lindinalva que, em situações de decadência econômica, a prostituição também pode ser o destino de mulheres brancas e ricas, reforça o valor documental de sua obra. De acordo com Antônio Cândido, em *Brigada ligeira e outros escritos* (1992, p. 51)

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

Nesse sentido, embora Brookshaw (1983) condene o posicionamento de Amado ao apresentar Antônio Balduino aos pés de Lindinalva - já em estado terminal -, sentindo-se como um escravo dela, pronto para servi-la, é necessário considerar também que, ao elaborar uma denúncia social, o escritor baseia-se na realidade, buscando fazer um retrato do que ele observa. Assim, como frisam Rita de Cássia Evangelista dos Santos e Valéria Cristina Pereira da Silva, em seu ensaio “O imaginário da cidade na Bahia-de-todos-os-santos: guia de ruas e mistérios de Jorge Amado”, em *Jubiabá*, “os personagens são gente [...] que sofre as agruras e sonhos, tristezas e abandonos que são as próprias dobras do vivido” (Santos; Silva, 2022, p. 353).

Ademais, o fato de apontar o autor como sendo racista na criação do personagem não condiz com o que autores como Edvaldo Bergamo (2022, p. 109-110) destacam como a

principal marca da obra *Jubiabá* em sua totalidade, que é a ênfase ao “protagonismo negro na formação da brasilidade, tornando-se um motivo literário recorrente na obra amadiana, em vista do racismo estrutural no país”.

Quanto à Lindinalva, apesar de ter feito Antônio Balduino sofrer por anos, ela também impacta positivamente a vida do negro. É a partir da sucessão de acontecimentos que se desenrola após o reencontro dos dois - o pedido de desculpas de Lindinalva, a sua morte e o fato de assumir a responsabilidade pelo filho dela - que Antônio Balduino experimenta uma sensação de plenitude, como se todas as partes de sua vida estivessem se encaixando: consciente de sua classe e de sua raça, envolve-se com o sindicato e entrega-se à greve, vislumbrando, ao ajudar o coletivo, um futuro digno a Gustavinho também.

Entre as mulheres marcantes de *Jubiabá*, é possível destacar ainda Rosenda Rosedá, bailarina que Antônio Balduino conhece durante o período em que se dedica às atividades do circo:

Mulata despachada aquela, muito capaz de ir às fuças de qualquer um. Falava difícil, contava casos dos morros do Rio, morro da Favela, morro do Salgueiro, descrevia as festas de clubes de lá, o Ameno Jasmineiro, as Caprichosas da Estopa, o Lírio do Amor. Tinha um jeito elegante de rebolar as ancas quando caminhava, coisa mesmo de carioca. A verdade é que Antônio Balduino gosta da negra. Ela é cheia de besteiras, de vaidades, se furtando sempre na hora em que Antônio Balduino pensa que a tem nas mãos, mas ele está gostando dela um pedaço. (Amado 2008, p. 221).

Rosenda é diferente de todas as mulatas que destacamos até então: não sonha em se casar como Maria de Lourdes, não sofre como Zilda e é mais delicada do que Maria Cabaçu; e entre todas elas, é a que tem seu corpo mais sexualizado. Faz questão de alisar o cabelo e utiliza sua sensualidade como tentativa de ascender socialmente (Brookshaw, 1983), o que a leva a afastar-se de Antônio Balduino para casar-se com um chofer, mesmo que o negro se sinta empossado dela. Entretanto, com o insucesso do relacionamento com o chofer, acaba se entregando à prostituição também.

Diante desse compilado das personagens femininas que mais se destacam nas primeiras quatro obras de Amado, seja pela sua força ou ousadia, e das breves reflexões propostas acerca de cada uma delas, entendemos o quanto o escritor se empenha na produção de uma literatura em que, mesmo ainda não tendo como foco as questões femininas, já se preocupa em promover a inclusão das mulheres, demonstrando que todas merecem ser vistas e sensibilizando a sociedade para as suas particularidades. Apesar de não alcançarem grandes feitos, dadas as restrições patriarcais, ou de serem vítimas de destinos cruéis, há as que lutam com garra pela sobrevivência e por uma vida digna em uma sociedade que as condena, as que começam a

expressar suas vontades e ainda aquelas que já nutrem dentro de si o sonho de viver algo novo. Essa percepção vai ao encontro do pensamento da pesquisadora indiana Sudha Swarnakar (2015), em seu ensaio *Jorge Amado: a writer with a feminist vision*, que, ao debruçar-se sobre o feminino na obra amadiana, conclui:

Olhando para a sua carreira como escritor, nós podemos observar que, desde o início, suas personagens femininas são retratadas de uma forma que mostra a preocupação do autor com as mulheres. Por um lado, ele apresenta-as como objetos que são usados e abusados, e por outro lado ele as retrata como indivíduos que lutam para conquistar seu lugar em uma sociedade fortemente dominada pelos homens. Ao fazer isso, ele levanta questões muito femininas como adultério, prostituição, estupro, aborto e direitos da mulher ao trabalho e seu reconhecimento como trabalhadoras. (Swarnakar, 2015, p. 748, tradução nossa)<sup>9</sup>.

A força, já presente nas primeiras mulheres criadas por Amado, será a inspiração para o surgimento das que as sucedem, desencadeando revoluções cada vez mais complexas.

### 3.2 A doce subversão de Dora

Em *Capitães da areia*, publicado em 1937, Jorge Amado faz uma denúncia ao descaso dos governantes em relação às crianças de rua - que, na realidade, também recebiam o nome genérico de “capitães da areia”, já que o cais era o seu “quartel-general”. Abrigando-se em um velho trapiche em ruínas e praticando furtos para sobreviver, essas personagens, nas palavras de Duarte (1997, p. 90), “figuram antes de tudo como vítimas que lutam a seu modo para desagravar uma inocência não-reconhecida e perseguida”. Nesse romance, o autor continua valorizando o feminino, porém de uma forma mais expressiva: ele apresenta a primeira heroína de sua obra, uma menina entre os treze e os catorze anos chamada Dora.

A órfã vinda de uma família muito humilde e cujos pais foram sucumbidos pela varíola, assume a responsabilidade de cuidar sozinha do seu irmão mais novo, Zé Fuinha, de apenas seis anos. Dora não recebe ajuda ao andar pela rua pedindo emprego, somente lhe são direcionados olhares preconceituosos. É com o grupo dos Capitães da areia, os únicos que acolhem a ela e a Zé Fuinha, que a menina realmente se sente protegida. Durante a convivência com o bando, ela retribui o apoio que lhe é dado, trazendo grandes mudanças no destino dos meninos.

No seu primeiro contato com o grupo todo, sente muito medo, pois a reação da maioria dos meninos ao vê-la é de desejo sexual. Não tendo presentes uma mãe ou uma professora, por

---

<sup>9</sup>Looking at this writing career, we can observe that, from the very beginning, his female characters are portrayed in a way that shows the author's concern with women. On the one hand, he presents them as objects that are used and abused, and on the other hand he portrays them as individuals who struggle to achieve their place in a strongly male dominated society. In doing so, he raises very feminine questions such as adultery, prostitution, rape, abortion and women's right to work and their recognition as workers.

exemplo, costumam associar a figura feminina somente ao sexo, já que estão habituados a “derrubar” negrinhas de dezesseis no areal do cais. O uso dos adjetivos “lasca” e “peixão” sinaliza a sexualização do corpo de Dora, que também chama a atenção de um rapaz de classe mais favorecida, morador de uma das casas em que ela passa pedindo emprego de copeira. O rapaz logo repara nos “seios mal nascidos de Dora, os pedaços de coxas que apareciam sob o vestido” (Amado, 2001, p. 159).

Em *Capitães da areia*, Dora é descrita como uma menina de “cabelo muito loiro, neta de italiano com uma mulata” (Amado, 2001, p. 159). Porém, conforme Gustavo Rossi, em “Na trilha do negro: política, romance e estudos afro-brasileiros na década de 1930”, a personagem, apesar de sua cor, também é racializada e masculinizada, como forma de comprovar sua coragem:

Sua crescente importância nas ações e nos furtos do grupo vai sendo gradualmente sinalizada por transformações que tanto racializam quanto masculinizam Dora, e cujos efeitos visam não apenas marcar sua “valentia”, digna e homóloga à demonstrada pelos meninos, mas também embaçar sua brancura física a partir das representações afetivas que a davam por uma “mulata sertaneja”, de “carapinha rala”, “olhos achinesados” e o “rosto sombrio de camponesa explorada”. (Rossi, 2013, p. 194).

De fato, a imagem de Dora passa por esses dois processos, ao ser comparada à mãe de Volta Seca, que luta junto dos cangaceiros na defesa pela terra. Acrescenta-se ainda, a proximidade que outros meninos do grupo estabelecem entre Dora e as personagens Rosa Palmeirão (*Mar morto*) e Maria Cabaçu (*Suor*), que são mencionadas em *Capitães da areia* como figuras lendárias de Salvador:

É verdade que Dora é a mais valente de quantas mulheres já nasceram na Bahia, que é a terra das mulheres valentes. Mais valente mesmo que Rosa Palmeirão que deu em seis soldados, que Maria Cabaçu que não respeitava cara, que a companheira de Lampião que maneja um fuzil igual a um cangaceiro. Mais valente porque é apenas uma menina, apenas está começando a viver. (Amado, 2001, p. 194).

Entretanto, mesmo que a masculinização e a racialização da personagem sejam inegáveis, verifica-se que há um limite para isso. No olhar dos meninos, que também reflete os estereótipos do patriarcado, existe um distanciamento entre sua companheira Dora e as meninas negras com quem costumam ter relações sexuais. Um exemplo disso, na narrativa, é o episódio que relata o estupro cometido por Pedro Bala. “Era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas 15 anos como ele. Mas os seios saltavam ponte agudos e as nádegas rolavam no vestido porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem” (Amado, 2001, p. 80).

Compreende-se, através deste trecho, o quanto a referida menina é vítima de um estereótipo que a inferioriza, colocando-a na condição de um ser passível de exploração sexual. Desse modo, por mais que Pedro Bala demonstre certo arrependimento, após ter cometido o estupro, ele ainda a ameaça, dizendo que deveria voltar no dia seguinte “— Então tu pode ir. Mas se tu não voltar amanhã. Quando eu te pegar tu vai ver com quantos paus se faz uma cangalha” (Amado, 2001, p. 84).

No entanto, a atitude de Bala em relação à Dora, quando a vê pela primeira vez, é diferente. Por mais que ele se sinta atraído por ela, assim como os demais meninos, o líder dos Capitães da areia assume, ao lado de Professor, uma postura de defesa em relação à menina, controlando o seu próprio desejo e impedindo que qualquer um dos companheiros faça algo de ruim a ela. Dora, em seu estado de medo, é vista como frágil, e Professor ressalta que ela não é uma puta, é uma menina. Mais adiante, a reflexão de Pedro Bala torna nítido o contraste entre a forma como percebe Dora e as meninas negras: “Gostava de derrubar negrinhas no areal. De encostar peito com peito, cabeça com cabeça, pernas com pernas, sexo com sexo. Mas nunca pensara em deitar na areia ao lado de uma menina, menina como ele.” (Amado, 2001, p. 193). Assim, Dora, sendo uma menina branca, é vista como digna de respeito, ao contrário das meninas negras.

Mesmo usando roupas de menino, numa tentativa de se igualar aos capitães da areia e sentir-se mais livre para se aventurar pelas ruas e praticar os furtos junto deles, Dora não perde a sua feminilidade. Numa dessas peripécias, os Capitães da areia não têm muito sucesso: Pedro Bala é levado para o reformatório e Dora para o orfanato. Lá, trancafiada, ela adoece, pois não “era uma flor de estufa. Amava o sol, a rua, a liberdade.” (Amado, 2001, p. 206) Uma analogia semelhante a essa é feita por Amado anos mais tarde, em *Gabriela, cravo e canela*<sup>10</sup>, romance cuja protagonista também vai se entristecendo ao sentir-se presa. Nesse sentido, se cronologicamente Dora dá continuidade ao legado de Rosa Palmeirão e Maria Cabaçu, ela também tem Gabriela como sua possível sucessora. Para Rayol (2011, p. 50), Dora é “uma Gabriela menina, sem cheiro de cravo nem cor de canela, tendo sido germinada 21 anos antes.”

Por mais que se aproprie das ruas, ela continua sendo reconhecida no grupo pelo afeto, seja ao ouvir com atenção suas histórias, guardar seus segredos, preocupar-se com eles, cuidar de suas feridas ou costurar suas roupas. Assim, Dora, que não aceita limitar-se ao trapiche,

---

<sup>10</sup> Ver na seção 3.3.

apropriar-se também das ruas, mostrando-se confortável tanto no espaço público quanto no privado. Ela está presente nos momentos de aventura do grupo, sem perder a feminilidade.<sup>11</sup>

Como pontuam Ana Elvira Luciano Gebara e Silvia Helena Nogueira, em seu texto “A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e de costumes”, “Dora é o referencial feminino de mãe, irmã, namorada e mulher, o ouro raro e passageiro, mas de brilho eterno.” (Gebara; Nogueira, 2008, p. 62). Esse brilho do qual falam as autoras resplandece no destino de cada um dos capitães da areia, que, após a morte de Dora, decidem separar-se do bando para seguir seu próprio rumo. É depois de ter vivenciado um amor simbolicamente materno e de receber acolhimento para as suas dores, medos e inquietações, que eles se sentem preparados para enfrentar o mundo sozinhos. Porém, como frisa Rayol (2011, p. 46), “a menina apenas agia com naturalidade, sem ter noção da importância de sua presença para aquele grupo.”

Após sua morte, Dora continua presente na vida deles. Nas pinturas de Professor, cujo futuro é ser artista, “todos os sentimentos bons estão sempre representados na figura de uma menina magra de cabelos loiros e olhos febris” (Amado, 2001, p. 239). Outro exemplo semelhante é que Pedro Bala, seguindo a linha de José Cordeiro (*Cacau*) e Antônio Balduino (*Jubiabá*), também heróis proletários, vai para a greve ao final da narrativa, partindo com o objetivo de mudar o destino de outras crianças; e, no dia em que ele comunica a sua decisão, consegue sentir a presença de Dora ao observar uma estrela que irradia uma luz muito forte no céu. Ao contrário de outras grandes mulheres como Rosa Palmeirão e Maria Cabaçu, sua amada não virou santa nos candomblés de caboclo, mas foi a primeira a virar estrela, “É uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como não existe nenhuma outra. Porque nunca existiu nenhuma mulher como Dora, que era uma menina.” (Amado, 2001, p. 245). Assim, verifica-se que, mesmo encontrando-se em uma situação de opressão na sociedade - e inicialmente, até mesmo, dentro do grupo, pois Pedro Bala hesitou em aceitá-la por ser uma menina -, Dora conquistou seu espaço, destacou-se no grupo e deixou um legado.

### 3.3 A liberdade inocente de Gabriela

Em 1958, Amado publica *Gabriela, cravo e canela*, obra vencedora do primeiro prêmio Jabuti na categoria romance. Trata-se de uma de suas produções mais conhecidas, em parte por conta das adaptações para a teledramaturgia e para o cinema. Inclusive, como destaca Mariza Corrêa em “Sobre a invenção da mulata” (1996), a Gabriela que a maioria dos brasileiros

---

<sup>11</sup>Esse aspecto já foi discutido no texto “Dora, a capitã da areia: uma reflexão sobre relações de gênero e emancipação feminina na obra de Jorge Amado”.

conhece é a das telas, e não propriamente a do romance amadiano. Ao escrever essa narrativa, o autor havia rompido seu vínculo com o Partido Comunista, o que faz com que ele não esteja mais tão focado nas questões do proletariado e passe a debruçar-se sobre o cotidiano da Bahia, sua religiosidade e misticismo. Contudo, isso não significa afastar-se dos problemas sociais, inclusive, é a partir desse momento que a valorização das questões do feminino se torna um ponto forte da sua produção.

Apontada pela fortuna crítica como uma obra que marca o início de uma nova fase da obra de Amado, sendo a primeira vez em que “vemos a mulher passar a epicentro narrativo e ascender a verdadeiro mito sexual” (Duarte, 1997, p. 94), *Gabriela, cravo e canela* também foi alvo de comentários preconceituosos pelo fato de a protagonista ser uma cozinheira. Como ressalta Aguiar (2018, p. 375), “[D]iziam que Jorge se dedicara a retratar um ambiente provinciano, figuras indecorosas, prostitutas e gente de baixo valor espiritual. Deveria ter procurado uma figura feminina mais merecedora, de valor histórico e social”. Entretanto, tendo em vista a força das mulheres que a antecedem, compreende-se a relevância de Gabriela, personagem cuja construção é representativa de toda uma trajetória de superação e evolução feminina, sobretudo no que se refere às questões de raça e classe.

Apesar das críticas, Gabriela causa um grande impacto na cultura brasileira, tornando-se uma figura popular e eternizando-se na literatura como símbolo da liberdade feminina. Para explicar a influência da personagem no âmbito social, Aguiar (2018), em *Jorge Amado: uma biografia*, escreve um capítulo intitulado “Gabrielamania”. De acordo com a autora, além de Gabriela ser citada por um juiz de direito na sua sentença, notícia divulgada pelo *Diário de S. Paulo*, a personagem também inspira tendências entre muitas mulheres. Torna-se moda ter a pele bronzeada, usar flor no cabelo e perfumes de cravo, por exemplo. Além disso, em Ilhéus, as pessoas tentam descobrir em qual mulher da vida real o romancista se inspirou para criar Gabriela. Por tal razão, ele recebe duas fotos e um quadro de “possíveis Gabrielas”, todas muito distintas entre si e também daquela que povoava sua imaginação. Amado, por sua vez, confirma que essa história foi baseada em um caso real, em que um produtor de cacau se casou com a sua cozinheira, e depois voltaram à condição inicial. Ademais, ele menciona Rosa, de *São Jorge de Ilhéus* (1944), uma moça muito alegre, que estaria retornando através de Gabriela.

A protagonista não é apresentada logo no começo da narrativa - o que é apontado como um defeito por alguns críticos (Aguiar, 2018) - pois, inicialmente, o autor preocupa-se em retratar o cenário de Ilhéus, que está passando por transformações políticas, sociais e culturais. Tais mudanças sinalizam o surgimento de ideais revolucionários e o declínio de tradições arcaicas; e Gabriela, por sua vez, é símbolo de toda essa transição. Conforme Figueiredo (2022,

p. 89), a chegada da personagem “nesse cenário conservantista e acrômato, representa ruptura a padrões morais, a releitura de códigos legais, a busca da mulher por liberdade e pela autonomia da vontade; sinal de novos tempos”.

A concepção que a personagem do prefeito tem acerca do papel feminino na sociedade revela o quão nítidas são as diferenças nas relações de gênero:

Ele compreendia, aceitava os cabarés, as casas de mulheres da vida, a orgia, desenfreada das noites de Ilhéus. Os homens precisavam daquilo, ele também fora jovem. O que não entendia era clube para rapazes e moças conversarem até altas horas, dançarem essas tais danças modernas, onde até mulheres casadas iam rodopiar em outros braços que não os de seus maridos, uma indecência! Mulher é para viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha. (Amado, 1987, p. 66)

Entretanto, algumas dessas mulheres já estavam começando a romper com estereótipos, como é o caso da jovem Malvina, filha do coronel Melk Tavares, que lê romances considerados proibidos para “moças direitas” e não deseja se casar para viver a mesma subalternidade da sua mãe. Relaciona-se com um homem comprometido - experiência que lhe mostra ainda mais a importância de ser independente -, quer concluir os estudos no colégio e seguir para outro lugar, onde possa cursar o ensino superior e conquistar um bom emprego. Após sofrer violência física e verbal por parte do pai, sua transgressão se dá quando, numa fuga, ela vai embora para São Paulo em busca da vida que sempre sonhou.

Em relação à exploração feminina na sociedade da época, é importante frisar que isso não se dá somente no ambiente doméstico. Em *Gabriela, cravo e canela*, Amado enfatiza ainda mais a figura da prostituta, pois com a efervescência do cacau, que beneficiava a economia de Ilhéus, muitas profissionais do sexo foram “importadas” da Bahia<sup>12</sup>, de Aracaju e do Rio de Janeiro para trabalhar nos cabarés locais, como o Bataclan, que era muito frequentado, principalmente, pelos coronéis. Entre as diversas prostitutas apresentadas, Glória, mulher mestiça e extremamente sensual, ocupa uma posição importante na história.

Na condição de amásia do coronel Coriolano, ele a leva para uma casa confortável, paga suas contas, lhe dá muitos presentes, mas a mantém “em cativo” para que nenhum homem, na sua ausência, se aproxime dela. Contudo, Glória, que demonstra tristeza ao viver isolada, decide libertar-se para viver a sua história de amor com o professor Josué. A população fica surpresa pelo fato de o coronel não ter agido de forma violenta e se questiona sobre qual seria a explicação para isso. Na verdade, é a mudança de costumes que está começando a acontecer.

---

<sup>12</sup> A cidade de Salvador foi fundada em 1549, com o nome de São Salvador da Bahia de Todos os Santos. Ao longo do tempo, vão surgindo diversas formas de se referir ao mesmo município, entre elas, Cidade da Bahia ou simplesmente Bahia, como o autor utiliza em *Gabriela, cravo e canela*.

Quanto à Gabriela, desde o momento em que surge, é possível perceber a sua alegria e leveza, pois é através de sua imagem que Amado expressa sua visão idealista acerca da alma popular (Brookshaw, 1997). Percorrendo um longo caminho, junto dos demais retirantes, Gabriela tem seu corpo coberto pela poeira e não demonstra cansaço, “seus pés como que deslizando pela picada” (Amado, 1987, p. 84) Porém, além dessa vivacidade, a erotização do corpo também é uma característica sua, apresentada ainda antes do momento em que atrai a atenção de Nacib. Durante a viagem, já havia despertado o interesse de Clemente, retirante com quem teve relações sexuais:

Parecia uma demente com aquele cabelo desmazelado, envolta em sujeira, os pés feridos, trapos rotos sobre o corpo. Mas Clemente a via esguia e formosa, a cabeleira solta e o rosto fino, as pernas altas e o busto levantado. Fechou ainda mais o rosto, queria tê-la com ele para sempre. Como viver sem o calor de Gabriela? (Amado, 1987, p. 67).

De acordo com Brookshaw (1983, p. 137), ela “é uma mulher com toda a sedução natural da mulata tradicional, mas sem o egoísmo de Rosenda.” Assim, por mais que Gabriela conquiste a ascensão social ao passar de retirante para cozinheira e de cozinheira para esposa do patrão, ela não sente apreço pela materialidade, ao contrário de Rosenda. Prova disso é a sua resistência para usar sapatos após se casar, por exemplo. Como frisa Herasmo Braga, em “Teoria do reconhecimento e imaginário no neorregionalismo literário brasileiro em Jorge Amado”, “Gabriela exerce a autonomia das suas vontades, da sua maneira de ser livre, de não aceitar mudar apenas por imposições sociais, para ela injustificáveis” (2022, p.170); e quando Gabriela sai do papel de esposa e volta a ser apenas cozinheira e amante de Nacib, ela também não demonstra frustração. Isso se explica pelo fato de que jamais se reconheceu como pertencente à pequena burguesia. O que ela realmente prioriza é a sua liberdade de circular livremente e, sobretudo, de manter relações sexuais com todos os homens que desejar, sem se sentir culpada por isso. Em relação ao posicionamento da protagonista, Sônia Regina de Araújo Caldas, em seu estudo “Gabriela, baiana de todas as cores: as imagens das capas e suas influências culturais”, problematiza:

Será que a Gabriela, do inesquecível Jorge Amado, cobiçada por tantos olhares, não é representação do bem-estar subjetivo das experiências de vida dos “não-civilizados”, uma possibilidade de resgatar a condição humana, ameaçada pela privação de prazeres e amarrada à racionalidade que exige pensar antes de agir? (Caldas, 2009, p. 9).

De certa forma, essa ideia de liberdade presente em Gabriela, que não se priva dos prazeres, agindo de acordo com os seus instintos, se aproxima da afirmação de Brookshaw (1983, p. 137), que diz que “Se Gabriela integra a noção de amor livre, também representa, por

seu comportamento, as vantagens de apegar-se à própria posição na vida.” Contudo, apesar de aparentar certa infantilidade e de não valorizar os hábitos da classe a qual ela, teoricamente, faz parte após se casar com Nacib, Gabriela não é uma mulher que se mantém numa única posição. Quando Clemente lhe propõe que se case com ele e fala sobre os seus planos de se tornar um produtor de cacau, ela se recusa a acompanhá-lo: “Vou ficar na cidade, não quero mais viver no mato. Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou pra arrumar a casa dos outros.” (Amado, 1987, p. 85), o que mostra também que, embora aprecie as relações sexuais, ela não quer que essa seja a sua única ocupação.

Há outros aspectos que também sustentam esse caráter de dualidade da protagonista. Em sua dissertação de mestrado “Nem do cravo nem da canela: o entre-lugar da mulher mestiça em ‘Gabriela’ de Jorge Amado”, Clarice Fortunato Araújo (2014, p. 47) observa: “Ela era um paradoxo, ora inocente ora provocante: as brincadeiras na rua evidenciam inocência ao mesmo tempo em que o vestido curto demonstra uma sexualidade que desperta o desejo nos homens de Ilhéus.”

Voltando à questão da erotização, é válido destacar que, assim como Maria de Lourdes (*O país do Carnaval*) e Zilda (*Cacau*) tiveram uma iniciação sexual precoce, de forma consentida ou não, Gabriela também teve - no seu caso, foi abusada pelo tio. Por mais que, na vida adulta, ela o veja com um olhar piedoso, reconhecendo-o como um pobre velho doente, pressupõe-se que exista uma memória traumática: “Com todos eles dormia cada noite, com eles e com os de antes também, menos seu tio, nos braços de seu Nacib.” (Amado, 1987, p. 203). Essa iniciação precoce tem sido percebida como uma característica recorrente nas personagens femininas amadianas revisitadas até este momento, cujos corpos, em alguma medida, são racializados. Porém, como observa Sudha Swarnakar em *The fallen woman in twentieth-century English and Brazilian novels: a comparative analyses of D. H. Lawrence and Jorge Amado* (1998), é a partir de Gabriela, que o autor fica mais atento para o fato de que, na sociedade patriarcal, o sexo também pode configurar uma forma de exploração humana.

As diferentes formas de exploração - sexual, psicológica ou física - perceptíveis em Gabriela, se repetem também em Tereza Batista e Tieta, heroínas que a sucedem. Essas personagens têm suas histórias narradas num período de modernização, porém, a sociedade machista tenta mantê-las afastadas do poder, como se as relações de gênero não pudessem ser impactadas pelos efeitos dessa transformação. Nesse sentido, Jorge Amado transpõe para a literatura a opressão sofrida pelas mulheres. Ao abordar as tentativas de exclusão das personagens femininas, cria um narrador que silencia suas heroínas. Verifica-se que Tereza Batista e Gabriela são mulheres que pouco comunicam verbalmente o que sentem ou que falam

sobre a sua história, tendo suas vontades descritas pelo olhar machista do narrador, simbolizando as relações de dominação existentes na sociedade. Tieta, por sua vez, é a única que relata tudo o que viveu, embora faça isso em um gesto de desabafo à Leonora, prostituta que a acompanha durante o retorno para sua cidade natal. Nesse sentido, suas revelações são feitas num contexto privado, não utilizando a voz para enfrentar publicamente o patriarcado, o que denota a existência de alguns limites na subversão da personagem no que se refere ao silenciamento.

Ainda no que tange à iniciação sexual precoce, assim como Maria de Lourdes está consciente de que o fato de não ser virgem pode ser um impedimento para o casamento, Gabriela, que já se relacionou com muitos homens, não se julga digna de casar-se com Nacib: “Seu Nacib é pra casar com moça direita, de família, de representação. Por que havia de casar comigo? Precisa não...” (Amado, 1987, p. 181). Porém, quando se casa, a tristeza que a aflige evidencia que o matrimônio realmente não a faz feliz. Gabriela entristece ao ficar limitada ao ambiente doméstico, sendo comparada a uma flor que não nasceu para jarros: “Gabriela não nascera para jarros, para casamento e marido.” (Amado, 1987, p. 310). O que mais importa à Gabriela é a sua liberdade sexual. Nesse sentido, Duarte observa:

em *Gabriela, cravo e canela*, a mulher existe, sim, como objeto erótico a insuflar a fantasia de quantos a conhecem, mas, junto com esse *objeto desejado*, existe nela um vigoroso *sujeito desejante* que, pela fidelidade ao eros, se afirma enquanto tal a ponto de trocar o casamento pelo prazer e a segurança do lar por um momento de gozo. E se vista por outro ângulo, a personagem condiz mais com a nova mulher: trabalhadora operosa, não se deixa reduzir a mera força de trabalho. [...] Gabriela não é só objeto. (Duarte, 1997, p. 95).

O uso das especiarias cravo e canela na sua descrição reforça o exotismo da mulher mestiça, assim como sua “boca de pitanga” remete à brasilidade. Como observa Caldas (2009, p. 2), essas associações vão “deixando subentendida a relação da mulata com o ato de comer, de degustar e saborear.” Tal aproximação é recorrente no pensamento de Nacib: “Nacib sorri, recordando... Três meses e dezessete dias a comer comida temperada por ela, não havia em todo Ilhéus cozinheira que se lhe pudesse comparar. Três meses e dezesseis dias dormindo com ela.” (Amado, 1987, p. 164). Ele a vê como uma mulher incomparável, tanto do ponto de vista profissional quanto sexual: “Jamais poderia gostar de outra comida, feita por outras mãos, temperada por outros dedos. Jamais [...] poderia querer assim tanto desejar, [...] uma outra mulher, por mais branca que fosse, mais bem vestida e bem tratada, mais rica ou bem casada.” (Amado, 1987, p. 167).

Assim, Gabriela o serve na cama e na mesa, e ele nutre um sentimento de posse em relação a ela, sentindo ciúmes quando os outros homens lhe dirigem olhares e galanteios no bar, espaço onde sua amante - assim como Dora (*Capitães da areia*) no trapiche - representa acolhimento. Quando Gabriela demonstra que a ela não lhe agrada ser posse de um homem, ela é agredida, tanto Clemente quanto Nacib agem assim. Todavia, se nesses momentos a personagem é condicionada à subalternidade, ela também representa transgressão ao ser a primeira mulher em Ilhéus que não é assassinada após ter traído o marido.

Gabriela não depende de alguém para realizar os seus desejos. Pobre e mestiça, características que, na época, poderiam condená-la a uma vida infeliz em razão do preconceito, a personagem é muito mais realizada do que mulheres brancas e pertencentes à alta sociedade, subordinadas aos seus maridos; e apesar de ver Nacib de forma quadridimensional (Rayol, 2011) - pai e mãe, o irmão que morreu cedo, patrão e marido -, ela não aceita se prender a ele, trabalha e tem sua independência. Também não se preocupa com os rótulos tampouco em seguir as convenções sociais de uma sociedade em que às mulheres são impostas inúmeras restrições, mas tudo é permitido aos homens, até mesmo agredi-las ou matá-las. Gabriela vive a sua própria verdade e tem a liberdade como algo inegociável.

### **3.4 A visão inovadora de Dona Flor acerca do casamento**

Após o sucesso de *Gabriela, cravo e canela*, Amado continua dedicando-se à escrita de romances com protagonismo feminino. Em 1966, publica *Dona Flor e seus dois maridos*, uma narrativa que coloca em evidência algumas características relacionadas à forma como a sociedade baiana vive, censurando os costumes e as ambições da classe média. Em um misto de comicidade, grosseria e erotismo, o escritor faz um retrato do cotidiano à medida que relata as duas diferentes experiências matrimoniais de Florípedes Paiva, mais conhecida como Dona Flor. Apesar de sofrer opressões ligadas ao gênero, a protagonista rompe com os padrões conservadores, ao viver o amor da forma como ela deseja. Tendo em vista a tensão no cenário político da época, Amado, mais uma vez, foi ousado ao escrever uma história que problematiza a organização tradicional da família, depreciando a necessidade de abrir mão da felicidade individual para não ter de enfrentar a crítica da sociedade.

Como Aguiar (2018) explica em *Jorge Amado: uma biografia*, o escritor novamente baseia-se em uma história real para produzir seu romance. Dessa vez, trata-se do caso de uma mulher que ele conheceu em uma visita ao Rio de Janeiro e que ainda tinha a lembrança do primeiro marido - já falecido - de forma muito presente na memória. Dizendo se sentir assediada

pelo seu fantasma, temia que isso a fizesse trair o atual companheiro. Nesse sentido, Amado cria então, a jovem professora de culinária Dona Flor, que primeiro se casa com o malandro Vadinho e, após a sua morte, com o sensato farmacêutico Teodoro, sendo que o primeiro marido passa a interferir no segundo casamento, buscando experiências sexuais com Dona Flor através de suas aparições.

Dona Flor é “bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzeada de cabo-verde, os lisos cabelos tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos um tanto abertos sobre os dentes alvos.” (Amado, 2008, p. 23). Trabalhadora pertencente à classe média e zelosa com o lar, sustenta Vadinho, o marido que gasta todo o seu dinheiro em diversão e passa dias fora de casa, além de traí-la e agredi-la quando bebe. Contudo, mostra-se muito apaixonado em alguns momentos, mantendo-a presa a ele.

Sob o olhar do marido, que desperta em Dona Flor um grande desejo carnal, ela também é extremamente sexualizada; e pelos seus dotes culinários, assim como Gabriela, tem seu corpo associado à comida, sendo chamada de “Meu manuê de milho verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda” (Amado, 2008, p. 24). Além disso, tornando a obra ainda mais verossímil e promovendo a valorização da cultura baiana, diversas páginas trazem receitas da culinária local, que podem ser preparadas pelos leitores.

Após a morte de Vadinho, ocorrida em meio a um festejo de Carnaval, Dona Flor, que outrora sofria em razão da infidelidade do marido e de seus atos violentos, também sente uma imensa saudade. Em sua dissertação de mestrado “Dona Flor e seus dois maridos: traços de uma narrativa neopicaresca”, Adriana Carolina de Siqueira reflete sobre o quanto Dona Flor permite que os seus sentimentos guiem suas ações, sem se deixar levar pela opinião da sociedade, que condena Vadinho:

Dona Flor, simbolizando a resistência individual frente à moral coletiva que se esforça para impor suas verdades, mantém seu luto por Vadinho. Ao nos colocar em contato com os sentimentos de dona Flor, o narrador nos mostra que ela não comunga com a opinião das comadres; ao contrário, reconhece-lhe os defeitos e desvarios, porém não se esquece de suas qualidades e nem da intensa paixão que os unia. (Siqueira, 2021, p. 85)

Quando a narrativa se volta para o passado de Dona Flor, percebe-se que a personagem já se mostra resoluta quanto aos seus propósitos ainda antes de casar-se com Vadinho. O sonho de sua mãe, que educava as duas filhas para serem mulheres prendadas e esposas respeitáveis, era que ambas se casassem com homens bem sucedidos economicamente. No entanto, o amor

de Dona Flor por Vadinho faz com que a moça contrarie o desejo da mãe, que não encontra forma de evitar o casamento da filha com o rapaz com quem ela havia perdido a virgindade.

Apoiada pelas amigas, Dona Flor retorna à vida social e acaba se envolvendo com Teodoro, farmacêutico dedicado ao trabalho, paciente e bondoso. Com ele, vive um casamento completamente diferente, pois o atual marido não satisfaz o seu desejo sexual do mesmo modo que Vadinho, apesar de todas as suas qualidades. É por isso que, diante da presença do fantasma do falecido, ela não consegue resistir às suas investidas. Por fim, mostra-se dona da sua sexualidade, decidindo aproveitar o que cada um dos companheiros pode oferecer de melhor - o amor carnal, com Vadinho; a ternura, com Teodoro.

No contexto da obra, embora Vadinho seja apresentado como um fantasma, a forma como ele interage com Dona Flor e desperta emoções nela, causam a impressão de que ele continua vivo. Assim, numa perspectiva de realismo mágico, Dona Flor está casada com dois homens, quebrando um paradigma imposto pela sociedade patriarcal. Por outro lado, se pensarmos em Vadinho enquanto marido morto, percebemos que Dona Flor, ao utilizar a fantasia para satisfazer-se sexualmente, também continua mostrando-se subversiva, não tendo pudores em relação aos seus desejos eróticos.

Após muitas reflexões sobre os seus princípios enquanto mulher e esposa, Dona Flor, ao dividir-se entre os dois maridos, suscita uma discussão que já havia sido iniciada com Gabriela: a vida conjugal pode ser entediante aos homens, e é preciso entender que essa insatisfação também é comum entre as mulheres; e da mesma forma que eles mantêm relações com prostitutas ou amantes, buscando prazer no extraconjugal, as mulheres também podem desfrutar da sua liberdade sexual, tendo mais de um parceiro, se esse for o caminho para que elas encontrem a plenitude. Logo, enquanto em *Gabriela, cravo e canela*, Amado defende a ideia de que esse é um direito feminino, em *Dona Flor e seus dois maridos*, ele reforça ainda mais tal pensamento. Assim, para Ana Helena Cizotto Belline (2008, p. 32), em “A literatura de Jorge Amado”, a “impossibilidade de ser feliz no casamento formal é a chave de *Dona Flor e seus dois maridos*.” Gabriela diz “[T]udo o que eu tenho, eu aproveito” (Amado, 2008, p. 149), e Dona Flor demonstra seguir o mesmo princípio:

Que pode dona Flor dizer? “Vai-te embora, maldito, deixa-me honrada e feliz com meu esposo” ou bem “Toma-me em teus braços, penetra minha última fortaleza, teu beijo vale o preço de qualquer felicidade”, que lhe dizer? Por que cada criatura se divide em duas, por que é necessário sempre se dilacerar entre dois amores, por que o coração contém de uma só vez dois sentimentos, controversos e opostos? (Amado, 1969, p. 346)

Para Marilene Carlos do Vale Melo, em seu texto “A Incidência do Fantástico em A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água e Dona Flor e Seus Dois Maridos”, é motivada pelo próprio Vadinho que Dona Flor consegue “se transformar plenamente em mulher capaz de transcender as convenções sociais da hierarquia, do poder, do dinheiro e, até mesmo, das propostas monogâmicas da religião e da sociedade.” (Melo, 2014, p. 175) Próximo ao final da obra, num plano paralelo ao da realidade, ocorre uma luta entre os orixás para a decisão da permanência (ou não) de Vadinho no plano terreno, situação que foi interrompida pelo surgimento de Dona Flor, trazendo Vadinho para junto de si. Nesse dia, também acontece toda uma revolução na terra, permitindo, inclusive, que cada prostituta tenha marido e filhos, o que apesar de ser uma fantasia, sugere que, a partir da postura de Dona Flor, mudanças importantes começarão a acontecer na sociedade.

De acordo com Roberto DaMatta (1997), o elemento carnavalesco, pensado de forma mais complexa, considerando os valores que o constituem, chama a atenção nessa obra, pois, assim como o Carnaval representa uma ponte entre opostos - pobreza e riqueza, lazer e trabalho, felicidade e tristeza -, Dona Flor também encontra uma possibilidade de viver dois amores diferentes ao mesmo tempo, o que pode sugerir ainda, um caminho para a sociedade brasileira, que deve juntar suas culturas.

Jorge Amado faz com que a ambiguidade, o triângulo amoroso e o ponto de vista feminino se transformem em valores e deixem de ser, como ocorre na literatura ocidental, o pólo negativo da ordem social ou da condição humana. Além disso, há em Dona Flor a perturbadora e contraditória sugestão de que se pode **escolher** os dois - ou seja: escolher não-escolher, um paradoxo lógico que transforma, relativiza e, no limite, desmoraliza o caráter trágico do triângulo amoroso de reputação bovaesca, recuperando sua capacidade criativa, liberando suas dimensões mágicas e deixando ver o seu potencial sociológico, em contraste com a moralidade rotineira que nos obriga a escolher um dos dois! (DaMatta, 1997, p. 120, grifo do autor)

Em relação a isso, Melo (2022) comenta que Dona Flor não somente recusa a ambiguidade, como ainda compreende que seus dois maridos têm princípios e valores distintos entre si, mas que junto dela, formam um triângulo amoroso em que há sintonia e equilíbrio. Nesse sentido, como observa José Castello (2009) em *Jorge Amado e o Brasil*, Dona Flor é uma heroína que não precisa escolher entre o bem e o mal, ela se reconhece no direito de ficar com ambos, já que, ao juntar as qualidades dos dois, ela tem o que ela espera de um marido ideal. Além disso, ao compreender e respeitar seus próprios desejos, que não estão em consonância com a moral ditada pelo patriarcado, Dona Flor exerce o seu empoderamento.

### 3.5 Os diferentes papéis de Tereza Batista

Seis anos depois, com a publicação de *Tereza Batista cansada de guerra*, Amado ousa ainda mais nos aspectos político e erótico, apresentando aos leitores uma personagem indomável, que sofre desde a infância, mas que não deixa o amargo da vida mudar a sua vontade de fazer o bem ao próximo. Tereza Batista exerce diversas atividades e, não aceitando a vitimização das mulheres, passa a ocupar uma posição importante: torna-se líder, a primeira líder feminina da literatura amadiana. Novamente, evidenciando que a sua dedicação ao protagonismo feminino não afasta seu olhar das demais problemáticas sociais, Amado possibilita aos leitores conhecer a batalha do povo baiano pela sobrevivência, bem como a forma como sua cultura é produzida num contexto de pobreza e opressão.

A autonomia da protagonista surpreende, e Amado (1992) relata que sua obra sofre recusa de uma editora, pois não julgam adequado uma prostituta assumir a posição de herói positivo de um romance, situação que mostra o preconceito social e, ao mesmo tempo, dá ideia do quão inovadora essa obra é em relação ao seu contexto de produção. No que tange à importância dessa narrativa dentro do conjunto da produção amadiana, Swarnakar ressalta:

Depois de *Gabriela, Teresa[sic] Batista, cansada de guerra* (1972) parece ser o romance de maior sucesso em termos de ideologia feminista de Amado. Com *Teresa*, ele discute tópicos como estupro, aborto, prostituição como uma profissão e luta contra o poder patriarcal, colocando-o junto com escritores feministas. Na Itália, foi vista como um exemplo de obra feminista. Com exceção de alguns críticos brasileiros que reclamaram sobre o seu tom masoquista e cenas de sexo, a defesa das mulheres por Amado foi geralmente reconhecida. Ao colocá-la no contexto das questões da mulher, Amado retrata Teresa como uma defensora da ideologia feminista. (Swarnakar, 2015, p. 750, tradução nossa)<sup>13</sup>

Órfã, Tereza Batista é vendida pela tia Felipa ao capitão Justiniano, de quem se torna uma escrava sexual - a razão para o negócio é o fato de a menina de treze anos, involuntariamente, despertar o interesse do marido de Felipa. Tendo sofrido abuso sexual quando tinha quase a mesma idade de Tereza, a tia afirma que não ficou aleijada nem lhe faltaram oportunidades de se casar, logo, a seu ver, entregar Tereza ao capitão não é uma atitude cruel. Justiniano carrega no pescoço um “colar de cabaços”, sendo que cada elo representa uma menina por ele deflorada. “Só para as menores de quinze anos a honra do colar de argolas de

---

<sup>13</sup>After *Gabriela, Teresa Batista, cansada de guerra* (1972) appears to be the most successful novel in terms of Amado's feminist ideology. With *Teresa* he discusses topics such as rape, abortion, prostitution as a profession and struggle Against patriarchal power, placing him along with feminist writers. In Italy it was seen as an example of feminist work. With the exception of some Brazilian critics who complained about its masochistic tone and sex scenes, Amado's defence of women was generally recognised. By placing her in the context of women's issues, Amado portrays Teresa as a supporter of feminist ideology.

ouro” (Amado, 2008, p. 85). Mostrando que o coronelismo também tem forte influência nas questões ligadas ao gênero. Amado chama a atenção para a situação de muitas meninas vítimas desse sistema, que, embora ainda “cheirem a leite”, como prefere Justiniano, já haviam se entregado à prostituição há mais tempo e têm seus corpos negociados como se fossem mercadoria. Em relação à situação de subalternidade de Tereza Batista, Figueiredo (2022, p. 92) pontua:

Através da figura de Tereza Batista Cansada de Guerra, Amado revela o submundo marginalizado da prostituição. No entanto, essa menina-mulher, vendida, explorada e prostituída, nunca desiste e luta por espaço, pela sobrevivência, por oportunidades e por direitos, em contextos sociolegais de regimes políticos totalitários outorgados às classes dominantes e à supremacia masculina.

Embora o escritor afirme que Maria Cabaçu e Rosa Palmeirão sejam as personagens embriãs de Tereza Batista (Aguiar, 2018), há uma proximidade também entre as histórias de Zilda e de Tereza, ambas mestiças e exploradas sexualmente muito cedo por homens brancos e ricos. Entretanto, tendo em vista o foco cada vez maior de Amado nas questões de gênero e o consequente aumento na profundidade com que trata sobre elas, a complexidade de suas personagens e o seu nível de empoderamento também aumentam entre uma obra e outra. Portanto, Tereza, apesar de ter sofrido diversas formas de violência por parte do coronel, dá a volta por cima. Zilda acaba com a própria vida por não ter sido reconhecida pelo homem que a estuprou, já Tereza, após anos de dor, acaba com a vida do seu agressor. Como destaca Swarnakar (2015), a história trágica de Tereza e, nesta leitura, também a de Zilda, estão ligadas à história da escravidão no Brasil, dada a sua condição de mestiças.

Em relação a toda a dor que a personagem sofre ao longo de sua vida, Itazil Benício dos Santos explica:

O próprio Jorge disse que todos os seus livros refletem o homem que ele é, no momento em que os escreve. Recorde-se *Tereza Batista*, livro em que só há lugar para a violência, a violação (de direitos, em todos os sentidos), a agressão. É um texto ao qual, depois de conhecê-lo, não se consegue voltar, um todo de atentado, de ultraje, de tortura física e moral contra uma mulher. O autor diz que o escreveu com raiva, um livro que reflete a conjuntura política que atravessava o país e o quadro de desmandos, arbitrariedades e violências da ditadura militar. (Santos, 1993, p. 168-169)

A protagonista vai para a prisão após matar o coronel, trabalha como dançarina em um cabaré e se prostitui para se sustentar, pois detesta a ideia de ser sustentada por homens ricos. Em sua estreia como dançarina, se envolve em uma briga com um homem, pois não consegue se manter calada ao ver uma mulher sendo agredida, já que ela conhece essa dor. Além disso, atua como professora de primeiras letras, ensinando uma humilde senhora a escrever o seu

próprio nome, o que impedirá que ela perca suas terras. Mais tarde, Tereza também lidera a greve do “balaio fechado”, que é feita pelas prostitutas em razão do deslocamento de alguns prostíbulos para uma região assolada pela miséria, onde as pessoas sofrem com a varíola. Tereza e as demais prostitutas assumem outro papel, cuidando dos inúmeros doentes, já que o médico e a enfermeira decidem fugir. Em sua dissertação de mestrado “Vozes de resistência: leituras da personagem feminina Tereza Batista cansada de guerra”, Thamynny Santos da Silva comenta sobre o quanto cada uma dessas diferentes versões que a personagem assume contribuem para a sua construção, pois mesmo que “tenha passado por diversas formas de violência, Tereza Batista consegue resistir e se tornar uma pessoa não submissa, sendo uma mulher de luta, que sai em defesa de outras mulheres quando colocadas em situações cruéis” (Silva, 2013, p. 51).

Assim como mostra-se resistente ao lutar pelo que acredita, em alguns momentos, Tereza age contra a sua vontade por tomar como verdade o que a sociedade fala sobre ela. Quando Tereza engravida, Emiliano, homem de quem é amásia na época, diz que ela não pode levar a gestação adiante, pois ele não seria bem visto aos olhos da sociedade ao ter um filho com uma prostituta. Assim, mais uma vez, ela é oprimida no ambiente doméstico. Com medo de ser abandonada e não conseguir sustentar seu filho sozinha e ainda imaginando o preconceito que a criança poderia sofrer pela profissão de sua mãe, ela aborta. Assim, o aborto não é uma escolha propriamente dela e sim um determinismo social.<sup>14</sup>

Após tantos anos de sofrimento e abnegação, Tereza finalmente se sente feliz, reencontrando Januário Gereba, seu grande amor. Como frisa a professora portuguesa Sara Augusto, em “Teresa Batista e outras guerras”, ao refletir sobre os principais momentos da narrativa que contribuem para a formação da identidade dessa personagem, ela é completa tanto na dor quanto no amor, o que a faz “capaz de reconhecer no outro a mesma dimensão 'inteira'”. (Augusto, 2013, p. 711).

Figueiredo (2022) observa que Tereza Batista têm características ambivalentes, como sensualidade e valentia, doçura e altivez, o que, de certa forma, a aproxima de Gabriela. Em paralelo a isso, assim como em *Dona Flor e seus dois maridos*, Amado estabelece uma analogia entre a imagem de sua protagonista e a coletividade:

Com quem se parece Tereza Batista, tão castigada pela vida, tão cansada de apanhar e de sofrer e, ainda assim, de pé [...] Tereza Batista se parece com o povo e com mais ninguém. Com o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão. (Amado, 2008, p. 441)

<sup>14</sup> Esse aspecto foi estudado anteriormente no texto “Tereza Batista cansada de guerra: uma visão feminista acerca da personagem”.

Tereza Batista, a “moça de cobre” da literatura nacional e uma das mais marcantes personagens amadianas, cujo nome foi herdado por um grupo feminista italiano (Aguilar, 2018), é a representação de muitas mulheres brasileiras que, diante da pobreza e da falta de atendimento por parte do governo, se encontram na necessidade de submeter-se a situações de extrema humilhação, em busca de melhores condições de vida. Conscientes dos diferentes tipos de preconceito existentes na sociedade, estendem a mão a quem também passa por dificuldades e precisa de ajuda. Assim, mesmo diante de inúmeras adversidades, Tereza é quem dita os rumos que a sua vida tomará.

### **3.6 A ousadia revolucionária de Tieta**

*Tieta do Agreste* é o último romance amadiano de protagonismo feminino. Publicado em 1977, foi produzido quando Amado estava exilado na Inglaterra, e narra a história de uma jovem pastora de cabras, que se torna prostituta e, posteriormente, cafetina. Após vinte e seis anos longe de sua cidade natal, Santana do Agreste, Tieta retorna e provoca uma transformação local. No entanto, apesar de todo o seu empenho em ajudar o povo, deixa de ser bem quista quando a população descobre qual é a sua profissão, situação que o escritor utiliza como meio para fazer uma crítica à hipocrisia e ao materialismo social. Nessa narrativa, Amado torna ainda mais relevante a condição das prostitutas e homenageia essas mulheres cujas lutas representam, simbolicamente, a luta de muitas mulheres.

A partida de Tieta, de Santana do Agreste para São Paulo, é causada pelo fato de ela ter sido expulsa de casa pelo pai quando ele sabe de seu envolvimento sexual com um mascate. Apesar de todas as dificuldades sofridas nos primeiros tempos longe do lar, a protagonista, que se torna dona de grande fortuna através da prostituição, presta auxílio financeiro à família mesmo à distância. Assim que os envelopes com a carta e o cheque deixam de chegar mensalmente, seus entes se preocupam achando que ela havia morrido - preocupam-se, pois desejam sua herança e temem ter de dividi-la com um suposto marido de Tieta. No entanto, a personagem está retornando para sua cidade natal, onde será muito bem recebida, pois como observa Figueiredo (2022, p. 93), o suporte material dado à família “faz com que a paroquial sociedade de Santana do Agreste apague seu passado de pecadora.”

Um aspecto sexual forte na obra diz respeito ao envolvimento de Tieta com o sobrinho, Ricardo, um jovem seminarista, com quase dezessete anos, filho de Perpétua, sua irmã extremamente católica e interesseira. Como a tia morava longe, Ricardo só a conhecia, até

então, pelos comentários que faziam acerca dela, o que despertava em sua imaginação a construção de uma figura. “A ausente deve ser bem mais velha, não é ela a rica, a poderosa, a doadora, o verdadeiro chefe da família, a quem o próprio avô reverencia?” (Amado, 1989, p. 39) E se questiona: “como seriam os olhos, a face de tia Antonieta? Austera como a da mãe, rígida e devota? Inquieta, melancólica, igual a da tia Elisa? Ou semelhante a do avô, dura carranca de caboclo?” (Amado, 1989, p. 40). Entretanto, quando conhece Tieta pessoalmente, ele fica surpreso, pois ela não é uma mulher envelhecida e de aparência feia, como imaginava; ao contrário, era uma mulher carismática e muito sedutora:

De cima da escada, Ricardo enxerga a tia saindo da alcova, levando a toalha de banho e a saboneteira, o banheiro fica no quintal. Morena, onde a longa cabeleira loira do desembarque? Cabelos negros, crespos anéis como os dos anjos na igreja do seminário. Pele trigueira, perna e coxa aparecendo sob o negligê agitado pela brisa, Ricardo desvia os olhos. Perpetua fita a parede, talvez um pouco acima, aí está bem. Não vê a irmã aproximando-se, à la vontê no robe rendado sobre os seios, vaporoso, preso apenas por um cinto, esvoaçando na brisa da tarde a morrer nas barrancas do rio. (Amado, 1989, p. 99-100).

Como frisa Figueiredo, o envolvimento sexual entre Tieta e o sobrinho é um traço do seu comportamento transgressor, característico dessas mulheres amadianas que “subvertem regras legais, desafiando valores morais e cristãos” (2022, p. 90). No entanto, no caso de Tieta, para atingir esse efeito, a protagonista passa por um processo de animalização, conforme observa Patricia Ferreira Coelho (2016), em sua dissertação de mestrado “Uma leitura da mulher no século XX à luz das obras Gabriela, cravo e canela, Tieta do Agreste e Tereza Batista cansada de guerra de Jorge Amado.” De acordo com esse estudo, a animalização de Tieta se deve ao fato de que, desde cedo, ao viver a sua sexualidade, ela encontra inspiração nas práticas sexuais dos animais. Quando adolescente, presta atenção na forma como se dá o acasalamento do rebanho que pastoreia, interessando-se ainda mais em observá-lo após a sua primeira menstruação, como um prenúncio para o início da sua vida sexual. Dados os seus princípios liberais e a sua teimosia, ela mesma se considera uma cabra:

O homem a derruba sobre as folhas dos coqueiros, suspende-lhe a saia, arranca-lhe a calçola, trapo sujo. De joelhos sobre ela, enterra o chapéu na areia para que não voe e se perca, abre a braguilha. A menina o deixa fazer e quer que ele o faça. Para ela soara o tempo, como para as cabritas a hora temida e desejada, a hora implacável do bode Inácio, o saco quase a arrastar por terra de tão grande. Sua hora chegara, já não lhe corria sangue entre as coxas todos os meses? (Amado, 2009, p. 12).

Julie, a primeira prostituta amadiana, apresentada em *O país do Carnaval*, é extremamente objetificada; já Tieta, além de ser uma protagonista prostituta, como Tereza Batista, ascende socialmente e consegue manter-se na classe alta, ao contrário de Rosenda

Rosedá e Gabriela, por exemplo, apesar de compartilharem da mesma sensualidade. E se Tereza é a primeira líder, Tieta é a primeira mulher amadiana a se tornar uma empreendedora de sucesso e a fazer uma grande mudança na sua cidade, beneficiando o coletivo. Essa evolução, de moça pobre, abandonada pela família, à mulher que vive uma vida de luxo, é viabilizada pela sua saída de Santa do Agreste. Se ali permanecesse, continuaria sendo vítima do conservadorismo, não tendo oportunidades de seguir uma trajetória que lhe permitisse construir um futuro próspero.

Tendo muito dinheiro e contato com várias pessoas, Tieta consegue trazer luz elétrica para a pequena cidade de forma muito rápida. Para o povo, aquela não é a luz da hidrelétrica, mas a “Luz de Tieta”, e uma rua passa a levar o seu nome. Contraditoriamente, os primeiros sinais de progresso da cidade são manifestados a partir da ação de uma mulher que, mais uma vez, será vista como motivo de vergonha pela população. Tieta, num gesto de heroísmo, salva uma idosa ao perceber que sua casa está pegando fogo, outro motivo pelo qual é venerada. A protagonista também é muito conectada com a natureza e, por isso, se envolve em uma operação perigosa na praia, numa noite de temporal, na tentativa de impedir a instalação de uma fábrica que causará malefícios ao meio ambiente: “de longe, por entre coqueiros, surge correndo uma mulher vestida de calça e capa de borracha negra, dessas de marinheiro, na mão um cajado longo. Não ouvem o que ela grita, devido ao vento, mas sentem no bastão erguido um gesto de ameaça.” (Amado, 1989, p. 447)

Em relação à condição dessas duas últimas prostitutas, Figueiredo (2022, p. 93) destaca:

A prostituição é ponto de consonância entre Tereza Batista e Tieta, ambas se valem do “ofício” para alcançar independência e liberdade. No entanto, à luz dos códigos moral e penal da época essa condição tinha um ônus, ambas não figuravam no rol das “mulheres honestas”. Isso significa que a reputação da mulher era atestada pelo seu comportamento sexual, sendo, muitas vezes, a base para defini-la como boa ou má, honesta ou desonesta.

Assim como na adolescência Tieta foi menosprezada pela sua família pelo fato de realizar os seus desejos sexuais, na vida adulta, ela também enfrenta o preconceito da sociedade por ser uma cafetina. O olhar que a população da sua cidade natal lhe direciona quando descobre que ela é uma cafetina é diferente daquele apresentado no retorno de Tieta, como se a sua profissão ofuscasse todas as boas ações que ela praticou em prol da comunidade. Conforme Gláucia da Silva Cosme, em sua dissertação “O feminino em Tieta e Macabéa”, “[A] marca de exclusão dá-se na protagonista, que, embora se apresente rica e com um bom posicionamento social, é excluída devido ao fato de não condizer com o que é esperado de uma mulher pela sociedade.” (Cosme, 2013, p. 20)

Diante de tantos julgamentos, Tieta passa a perceber a pequena cidade patriarcal como um espaço em que as relações são muito mais complicadas do que as que se dão no ambiente do bordel, por mais que esse último seja socialmente depreciado por estar associado à promiscuidade: “Lá, os sentimentos, como os corpos, estão expostos. Aqui, a cada passo, ela tropeça em simulação, engano e falsidade; ninguém diz tudo o que pensa nem demonstra por inteiro seus desígnios; todos encobrem algo por interesse, medo ou pobreza.” (Amado, 1989, p. 369) Como observa Belline (2008), a personalidade ousada de Tieta contrapõe-se aos valores de sua cidade natal, fazendo com que ela não se reconheça nesse ambiente. Na adolescência, isso acontece, por ela ser uma moça liberal; na vida adulta porque os princípios da população local a desiludem.

Priorizando a verdade, Tieta, que é novamente colocada à margem, volta a morar em São Paulo, pois lá, pode viver a sua autenticidade. Dessa vez, deixa Santana do Agreste por vontade própria, já que tem independência para circular por onde deseja, e ainda leva consigo a jovem Imaculada, a amante de seu sobrinho, para iniciá-la na vida de prostituta no seu bordel. Ao contrário de Tieta, Imaculada não sofre uma expulsão. Ela pode escolher entre aceitar o convite de Tieta ou permanecer em Santana do Agreste, alternativa que não foi dada à protagonista do romance no passado.

Diante do exposto, Dora, Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta apresentam características transgressoras. Em síntese, verifica-se que Dora, a primeira personagem feminina transgressora de Amado, subverte os códigos patriarcais ao apropriar-se dos espaços público e privado e, ainda, ao influenciar no destino de seus companheiros, sendo eternizada pela sua capacidade de amar e cuidar. Contudo, Dora morre ainda criança e o contato simbólico que os meninos passam a ter com ela é ao observarem uma estrela, o que faz com que a imagem dessa heroína se aproxime mais do plano celeste do que da realidade.

Gabriela, por sua vez, muda de condição por diversas vezes: de retirante, passa a ser cozinheira; de cozinheira à amante; de amante à esposa. Ao final da narrativa, ao retornar à condição de cozinheira, não demonstra insatisfação com essa mudança, uma vez que o fim do matrimônio significa a possibilidade de relacionar-se com quem ela desejar, sem que precise fazer isso às escondidas. Desfrutar de liberdade sexual é a sua prioridade, e Gabriela não se sente constrangida em expressar seu desejo.

A vivência do prazer feminino também é uma questão importante para Dona Flor. Opondo-se aos princípios patriarcais, que não reconhecem os efeitos da vida conjugal no psicológico feminino, a professora de culinária permite-se estar em um triângulo amoroso, já

que, para ela, essa é a única estratégia para que se sinta realizada como esposa. Assim, Dona Flor escolhe viver o matrimônio a seu próprio modo.

Tereza Batista passa por diversos tipos de violência e luta contra elas corajosamente. Porém, isso não faz com que ela perca sua sensibilidade, estando sempre preocupada com o próximo. Depois de anos aprisionada, ocupa diferentes espaços à medida que exerce atividades variadas, assumindo, inclusive, o protagonismo em uma greve. Por onde passa, mostra-se decidida em praticar o bem, e o faz, enfrentando todos os obstáculos que tentam impedi-la de alcançar seu propósito.

Tieta também se destaca pela ousadia. Desde a adolescência até a vida adulta, suas atitudes liberais escandalizam o patriarcado, mas ela não demonstra medo em seguir seus próprios princípios. Ao mudar-se para São Paulo, torna-se uma mulher moderna e rica, e quando retorna à cidade natal, graças a independência conquistada, pode deixar esse lugar assim que percebe a hipocrisia do povo. Tieta prefere estar onde é aceita pela sua real personalidade, mas antes de voltar para a metrópole, causa mudanças em Santana do Agreste, levando progresso para a região, onde, infelizmente, ainda imperam ideais arcaicos.

As personagens femininas de *Mar morto*, obra que é objeto de investigação do presente estudo, já demonstram traços de autonomia, que mais tarde são corporificados e intensificados pelas grandes heroínas amadianas, as quais foram lembradas acima.

#### 4 OS ESPAÇOS OCUPADOS PELAS PERSONAGENS FEMININAS DE *MAR MORTO*

Neste último capítulo, realizamos a análise de quatro personagens femininas de *Mar morto*, que se destacam nesse romance. Iniciamos pela professora Dulce, que é a primeira a cogitar a possibilidade de uma realidade diferente no cais. Para contribuir com nossas reflexões, apresentamos considerações de Simone de Beauvoir (1967, 1970) sobre a relação da mulher com o trabalho e o casamento, de Suzana Albornoz (2008) e Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2013), que fazem apontamentos importantes sobre a condição da mulher docente no Brasil no início do século XX, e ainda de Sherry Ortner (1979), sobre a relação entre o feminino e a natureza, e de Joan Tronto (1997) a respeito da associação entre a mulher e o cuidado.

Na sequência, nos detemos à Lívia, primeira mulher que decide ocupar um espaço masculino. São relevantes para a análise dessa personagem, as contribuições de Beauvoir (1967, 1970) e de Albornoz (2008) sobre a dominação do corpo feminino pelo poder machista, de Heleieth Saffioti (1976) no tocante à situação da mulher no mercado de trabalho, e de Luiz Gustavo Freitas Rossi (2016) no que se refere aos efeitos da atitude de Lívia ao final do romance.

Já em relação à Rosa Palmeirão, que é conhecida pela sua coragem e presta apoio a Lívia quando ela inicia sua nova jornada, apresentamos constatações de Lélia Gonzalez (2020) sobre a sexualização do corpo da mulher mestiça e o seu caráter dualístico – ora, ela é endeusada, ora, sofre violência –, de Sueli Carneiro (2020) a respeito do mito que associa a mulher negra à força, de Ângela Davis (2016) sobre as intersecções de gênero, raça e classe e também de bell hooks (2018) no que tange à importância desses marcadores para o exercício da sororidade.

Por fim, destacamos Esmeralda, mulher que deseja viver a sua liberdade sexual e que, por esse motivo, tem um destino cruel. Para a análise dessa personagem, foram relevantes os estudos de Mariza Corrêa sobre a mulata desejada e a mulata indesejável; de hooks (2019) sobre o conceito de mulata trágica; e de Gonzalez (2020), novamente, no que se refere à valorização sexual da mulher mestiça. Ademais, também foram agregadoras as questões pontuadas por autores como David Brookshaw (1983) em relação à mulher mestiça na obra amadiana, Rita Schmidt (2017) e os conceitos de mulher-deusa e mulher-demônio, e Elódia Xavier (2021) com as representações do corpo feminino na literatura.

#### 4.1 A transformação do cais iniciada no pensamento de Dulce

A professora Dulce é apresentada no capítulo *Terras do Sem-fim*, que conta sobre a infância e adolescência de Guma. Ela impacta positivamente a vida desse personagem, e é uma figura da qual ele lembra com carinho ao pensar sobre os tempos de escola. Dulce continua presente na narrativa quando essa se volta para a vida adulta de Guma e, apesar de alguns anos já terem se passado, a realidade que a professora observa da sua janela continua sendo a mesma: árdua e injusta. Por isso, segue sonhando com o dia em que a vida do povo do cais mudará, e essa transformação pela qual tanto espera é chamada por ela de “milagre”.

Devido ao fato de ter tido a oportunidade de estudar, a professora tem um nível intelectual superior ao do povo do mar, que a chama de “Dona Dulce” em demonstração de respeito. Ela não nasceu ali, mas todos acreditam que, por ser muito forte o feitiço de Iemanjá, quem começa a viver no cais não volta para o seu lugar de origem, e é assim mesmo que acontece com Dulce. Em relação ao passado dessa personagem, não são dadas muitas informações. Sabe-se apenas que ela foi normalista e chega ao cais a trabalho, buscando ajudar financeiramente a sua família.

A relação da professora com o espaço doméstico é pouco explorada na obra, não havendo momentos em que ela apareça executando tarefas do lar ou estando entre os seus entes nesse ambiente. Ao contrário, tendo em vista a situação de decadência econômica que a sua família está enfrentando, sabe-se que ela assume nessa instituição uma função que, por muito tempo, foi considerada unicamente masculina. Dulce trabalha “para ajudar uma mãe pobre, que já fora rica, e um irmão bêbedo, que já fora esperança dela, da mãe, e, também, do pai, um senhor de bigodes e voz sonora, que morrera antes de tudo ser tão feio no mundo da sua casa.” (Amado, 2012, p. 43). Tendo em vista essas informações acerca da sua estrutura familiar, pode-se pressupor que, além de Dulce tentar manter um equilíbrio das questões financeiras após a morte de seu pai, ela também seja provedora - talvez a única - do sustento do lar.

Conforme verificado no capítulo anterior, mais especificamente na seção 3.1, nos romances amadianos que antecedem *Mar Morto*, boa parte das mulheres que são responsáveis pelo seu sustento ou também pelo sustento de familiares trabalham como prostitutas. Enquadram-se nessa situação Julie (*O país do Carnaval*), Magnólia e Zilda (*Cacau*), Julieta, Nair e Maria Cabaçu (*Suor*), Lindinalva e Rosenda Rosedá (*Jubiabá*). Entre as trabalhadoras que não exercem a prostituição, estão as costureiras Dona Pombinha, madrinha de Maria de Lourdes (*O país do Carnaval*), e Dona Risoleta, madrinha de Linda (*Suor*); Linda, por sua vez, torna-se propagandista, interpretando papéis cômicos. Nesse sentido, das personagens

femininas de Amado que se destacam nas narrativas, Dulce é a primeira que provê sustento ao lar através de uma profissão ligada ao intelecto e não ao uso do corpo ou da força braçal.

No tangente à atuação profissional das mulheres no território nacional, no texto (2013), Maria Izilda Matos e Andrea Borelli explicam que, até 1930, era comum que moças brancas, pertencentes às classes média e alta, optassem por seguir a carreira do magistério. Sendo uma atividade que, assim como a enfermagem, envolve o cuidado com o outro, as mulheres eram - e ainda são - consideradas mais aptas a desempenhá-la. Conforme explicado pelas autoras, magistério e enfermagem são apontados como as profissões mais recorrentes entre as mulheres de grupos mais favorecidos e que tinham a oportunidade de dar seguimento aos estudos nessa época.<sup>15</sup> De acordo com Ortner (1979), as crianças são ligadas à natureza por não estarem completamente dominadas pela cultura e não compreenderem suficientemente a moral. Nesse sentido, como, a partir dos pressupostos patriarcais, a natureza é fortemente associada ao feminino, a educação de crianças passa a ser vista como uma atividade basicamente feminina desde meados do século XIX, uma continuação da prática maternal, conforme pontuam Matos e Borelli (2013).

A possibilidade de não precisar trabalhar na escola o dia todo, permitia às professoras ter mais tempo para cuidar de sua família e do seu lar, o que se tornava um atrativo desse ofício (Matos; Borelli, 2013). Algumas optavam por abandonar a profissão depois que engravidavam; outras, que não se casavam, a exerciam por muito tempo, fazendo do trabalho um verdadeiro sacerdócio. No caso de Dulce, há essa entrega total à profissão. Sentindo um desgosto em relação à vida ao se deparar com a situação de miséria no cais, a jovem professora perde a vontade de se casar:

Mas viu coisas tão tristes junto aos navios, nas casas toscas dos pescadores, nas proas dos saveiros, viu de tão perto a miséria, que não teve coragem e perdeu a alegria, não olhou mais o mar com o encantamento dos primeiros dias, não esperou mais um noivo, não teve mais rimas para os seus versos. (Amado, 2012, p. 43)

A compaixão de Dulce diante da realidade precária que observa somada à sua preocupação em ajudar a reverter esse cenário fazem com que ela assuma, simbolicamente, o papel de mãe da comunidade. Todo o respeito que a população tem por ela não se deve somente à profissão que ela exerce, mas principalmente, a sua personalidade zelosa e modesta. Assim, a

---

<sup>15</sup> Às mulheres pobres e racializadas restavam ocupações em que reproduziam o trabalho doméstico, e no caso das que se encontravam no meio rural, o trabalho nas lavouras. Como destaca Bebel Nepomuceno em “Protagonismo ignorado” (2012), na década de 1930, os movimentos negros estimulavam as mulheres desses grupos a estudar para que não permanecessem na condição de inferioridade, porém, as poucas crianças negras que conseguiam ingressar na escola, ainda sofriam muito preconceito. Segundo a autora, Censos mostram que entre 1940 e 1950, o índice de alfabetização de mulheres negras era de apenas 15,29%.

imagem de Dulce remete à da Virgem Maria, mulher imaculada. De acordo com Simone de Beauvoir (1970, p. 214), “[S]e se recusa a Maria o caráter de esposa é para lhe exaltar mais puramente a Mulher-Mãe”, o que também acontece com Dulce, que abdica do sonho de se casar para dedicar-se a uma causa social.

Apesar de tudo, as pessoas alimentam a expectativa de que ela se case com Dr. Rodrigo, o médico local. Por ser uma mulher branca, recatada, religiosa, culta e que tem habilidade para cuidar de crianças, o perfil de Dulce também é condizente com o da esposa ideal daquela época, motivo pelo qual o povo a vê como digna de se casar com um homem rico e respeitado. Em relação a essa tentativa de imposição do matrimônio à mulher, Beauvoir (1967, p. 107-108) observa:

espantamo-nos muitas vezes, ao ver com que facilidade uma mulher pode abandonar a música, os estudos, a profissão logo que encontra um marido; é que empenhara demasiado pouco de si mesma em seus projetos para descobrir grande proveito na realização deles. Tudo contribui para frear sua ambição pessoal, enquanto uma enorme pressão social a convida a encontrar uma posição social no casamento, uma justificação. É natural que não procure criar por si mesma seu lugar neste mundo, ou que só o faça timidamente.

Ainda que Dulce e Rodrigo passem bastante tempo juntos a conversar, a hipótese do casamento não se concretiza. Inclusive, a professora concebe a relação entre eles como fraternal. Ela não ambiciona realizar-se como esposa e mãe, conforme é esperado pela sociedade, pois faz da sua profissão o seu sentido de vida. Seu desejo por uma mudança social contagia Rodrigo, fazendo renascer nele uma esperança. Embora o médico afirme já não ter mais fé em uma força divina, começa a escrever versos que expressam a utopia de um futuro mais digno à população. Ele só os compartilha com Dulce, sua cúmplice, pessoa em quem sabe que pode realmente confiar.

Embora passe por dificuldades financeiras, Dulce hesita em abandonar seu trabalho ali. Em um desabafo a Rodrigo, ela confessa: “— Por vezes eu fico pensando... Já podia sair daqui, arranjar uma cadeira melhor... Mas tenho pena dessa gente que gosta tanto de mim. No entanto eu não sei o que dizer a eles...” (Amado, 2012, p. 141) Essa solidariedade da personagem para com a comunidade ilustra a ideia de Albornoz (2008) de que a feminilização da profissão ocasiona a sua baixa remuneração. Dulce permanece no cais mesmo estando insatisfeita com o retorno financeiro, exercendo uma atividade socialmente menos valorizada do que àquelas das quais se ocupam os homens.

É notória uma grande aproximação entre a figura de Dulce e o ato de cuidar: ela não somente ensina as primeiras letras a seus alunos, mas se preocupa ao pensar sobre a rapidez

com que a infância e a adolescência deles acabam, já que o trabalho no mar os espera. E, sabendo do seu futuro já predeterminado, sensibiliza-se para a realidade de toda a população do cais. Em seu artigo “Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso?”, a cientista política norte-americana Joan Tronto estabelece uma distinção entre o “cuidado com” e o “cuidado de”. De acordo com a teoria da autora, a diferença encontra-se no objeto ao qual o cuidado é direcionado. Enquanto o ter “cuidado com” geralmente está associado ao espaço público - cuidar da política e da economia, por exemplo -, o “cuidado de” diz respeito ao espaço privado - cuidar de crianças, de pessoas idosas, da família e do lar. Cada uma dessas formas de cuidado é atribuída a um gênero:

Cuidar é uma atividade regida pelas mulheres tanto no âmbito do mercado quanto da vida privada. As ocupações das mulheres são geralmente aquelas que envolvem cuidados e elas realizam um montante desproporcional de atividades de cuidado no ambiente doméstico privado. Para colocar a questão claramente, os papéis tradicionais de gênero em nossa sociedade implicam que os homens tenham "cuidado com" e as mulheres "cuidem de" (Tronto, 1997, p. 189).

Dulce deseja poder mudar a vida de “todos aqueles meninos rotos e sujos de lama que saíam sem livros e sem sapatos, meninos que dali iam para o trabalho, para a vadiagem dos botequins, para a cachaça” (Amado, 2012, p. 43). Nesses momentos, seu olhar transcende as paredes da sala de aula e se lança para o todo. Logo, Dulce assume a postura de uma verdadeira visionária, vislumbrando um futuro diferente ao povo do cais. Assim, além de se ocupar do “cuidado de” - a educação das crianças -, ela se preocupa com a qualidade de vida da coletividade, exercendo o “cuidado com”.

Além de ser reconhecida pela sua bondade, a figura de Dulce remete à fragilidade. É uma mulher lânguida e com “a voz fresca de desencantada” (Amado, 2012, p. 42). Ao contrário de outras personagens femininas do livro, como Lívia, Rosa Palmeirão e Esmeralda, não é feita uma descrição mais detalhada da sua aparência, que não chama a atenção, como a dessas outras mulheres. Albornoz (2008) explica que, assim como a figura do professor foi folclorizada, devendo ser “descuidado com a sua aparência, sem vaidade” (Albornoz, 2008, p. 82) para não despertar interesses românticos por parte das alunas, o mesmo aconteceu com a professora. Esperava-se que ela não fosse o tipo de mulher que se destacasse pelos seus atributos físicos, mas que estivesse “metida em roupas largas, de preferência em cores neutras, e de óculos” (Albornoz, 2008, p. 82). Dulce tem essas características que, na obra, não despertam a atenção masculina, pois, não sendo uma mulher racializada, ela não é definida pelos seus atributos físicos.

Guma, na pré-adolescência, ao imaginar a mulher que ele gostaria que Iemanjá lhe trouxesse, recorda a figura de sua professora, concluindo que “queria uma mulher nova (assim como D. Dulce quando ele estava na escola), que fosse só dele” (Amado, 2012, p. 71). Apesar desse comparativo, pela questão etária, em momento algum Dulce é considerada fisicamente atraente. Ao mesmo tempo, seu envelhecimento é perceptível às pessoas que convivem com ela. À medida que o tempo passa e Guma avança para novas etapas de sua vida, as marcas do tempo no corpo da professora são evidenciadas.

Na juventude de Guma, ele percebe que ela “está envelhecendo e já botou óculos” (Amado, 2012, p. 50). Mais tarde, ao contar a ela que irá se casar, pensa no quanto todos “amavam seu rosto seco, com óculos, seu corpo magro e envelhecido” (Amado, 2012, p. 139). Já no casamento, “ela já estava um pouco curva e via com dificuldade, apesar dos óculos.” (Amado, 2012, p. 140), e também fica com o rosto corado ao revelar a Rodrigo que já vive no cais há bastante tempo. Mais tarde, enquanto Rodrigo lê alguns versos que escreveu sobre o sucesso da greve dos estivadores, Dulce alteia o peito para ouvir, está “cada vez mais curva”. (Amado, 2012, p. 237).

Em sua obra *Que corpo é esse?*, publicada pela primeira vez em 2007, Elódia Xavier cria algumas categorias a partir dos corpos femininos apresentados na literatura, sendo uma delas a do corpo envelhecido. No que se refere a essa categoria, a autora destaca a marginalização do corpo feminino na velhice e o conflito psicológico sofrido pelas mulheres em razão do envelhecimento:

A velhice se manifesta através do corpo sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deterioração corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com causas psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se caracteriza por uma mudança irreversível (Xavier, 2021, p. 92)

Dulce não transparece ter qualquer tipo de preocupação com a sua aparência física, da mesma forma que o tratamento que a sociedade lhe dirige também segue sendo respeitoso. Como ela já não era cobiçada do ponto de vista sexual na juventude, mas reconhecida pela sua afetividade e saber intelectual, a ação do tempo sobre o seu corpo não parece ter a mesma interferência na sua vida da mesma forma que ocorre com mulheres cujos corpos são sexualizados, como é o caso de Rosa Palmeirão e da mãe de Guma. Ao se fazer presente no cais durante muitos anos, Dulce representa a passagem do tempo: ela educa diferentes gerações de crianças e as vê se tornando adultas, mas a dinâmica da desigualdade social demora a apresentar sinais de mudança. Logo, percebe-se que o incômodo da professora em relação ao passar do

tempo não está ligado ao seu corpo que sofre transformações, mas à situação da população do cais, que, por muito tempo, parece imutável.

Dulce não constitui uma família, mas aos moradores locais, sua figura representa acolhimento. Ao passarem por situações difíceis, seus ex-alunos costumam lembrar dela. Um exemplo disso é quando Rufino, pouco antes de cometer o suicídio, recorda-se de sua professora como alguém que ele amou. Guma, por sua vez, pensa em Dulce quando ele está enfrentando o perigo no mar: “O que leva ao pescoço é a medalha que D. Dulce lhe deu. D. Dulce ficará triste quando souber que ele morreu” (Amado, 2012, p. 71). Da mesma forma, quando os acontecimentos são positivos, a professora está entre as pessoas com quem Guma deseja compartilhar sua felicidade: ele pensa em pedir-lhe ajuda para corrigir os erros da carta que escreve à Lívia, apesar de não o fazer por timidez, e Dulce é uma das primeiras pessoas para quem o marítimo apresenta sua noiva. Ademais, Guma percebe que a professora sempre fala em Chico Tristeza, seu ex-aluno que deixa o cais para trabalhar em um grande navio, e por ela ser tão especial, Guma tem convicção de que Chico voltará para revê-la.

De acordo com Rita Schmidt (2017, p. 391), “a constância do dualismo natureza/cultura e seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental.” Ao pensar sobre as representações femininas na literatura, a autora aponta a mulher-deusa - que pode se desdobrar como “mãe terna e sensível ou esposa assexuada e submissa” (Schmidt, 2017, p. 42). Como visto até então, Dulce é uma mulher que não sofre sexualização, não se encaixando na categoria de corpo ocupado, o que é comum para uma mulher da sua cor e que tenha alcançado o seu prestígio intelectual. Entretanto, Dulce não é somente uma personagem que busca sustentar a imagem de “mulher direita” culturalmente construída acerca de si. Sua postura, ao ocupar o espaço da escola, ultrapassa as convenções sociais. Apesar de o magistério ser considerado uma atividade feminina, a forma como a personagem concebe a sua atuação, não se restringindo às paredes da sala de aula, mas integrando-se à comunidade e acreditando em uma força transformadora, é o seu diferencial.

Dulce chega ao cais para substituir “uma solteirona de palmatória e gritos histéricos” (Amado, 2012, p. 43) e, apesar de ela também acabar optando por uma vida desvinculada do matrimônio, suas atitudes como docente a distanciam de sua antecessora, que representa a rigidez no ensino e o conservadorismo. Como seu próprio nome sugere - Dulce, em espanhol, significa “doce” - ela é calma, gentil e “quis fazer do seu curso a casa alegre dos meninos do cais” (Amado, 2012, p. 43), sendo paciente com o seu processo de aprendizagem e construindo memórias afetivas. A personagem não demonstra um sentimento de superioridade pela sua

posição, assim como não ignora a realidade que os alunos vivenciam junto de suas famílias; ao contrário, circula pelo cais, dialoga com as pessoas e inicia sua busca inquietante por uma forma de ajudá-las.

O amor de Dulce pelas crianças faz com que ela se sinta desconfortável ao saber que algumas mulheres no cais preferem interromper a gravidez, abortando. Dr. Rodrigo lhe explica a importância dessa ação dadas as condições precárias em que as famílias vivem. Com o aborto, as mulheres que já têm um grande número de filhos conseguem impedir que mais uma criança passe pelas mesmas dificuldades e, além disso, dispondo de auxílio médico para abortar, elas não recorrem a meios que colocam a sua própria vida em risco. Dulce, que se julga ter um “fracassado instinto de maternidade” (Amado, 2012, p. 164), acredita que, se a população se encontrasse em melhores condições de vida, as mulheres não precisariam recorrer ao aborto. Todavia, ainda assim, ela se abre para entender a relevância dessa medida, o que revela o seu olhar empático e solidário acerca daquelas que se encontram em uma situação de vulnerabilidade maior do que a dela:

Ele tinha realmente razão. E ela baixou a cabeça. Bem sabia que não era por maldade que as mulheres do cais abortavam. Se o faziam era para depois não ter que abandonar os filhos pelos botequins do cais, não ter que vê-los trabalhar desde os oito anos. Havia sempre falta de dinheiro. Dr. Rodrigo tinha razão. (Amado, 2012, p. 164).

Dulce está habituada a ver os alunos deixando a escola muito cedo. Alguns poucos haviam se tornado maquinistas, foguistas e telegrafistas de navios. Com o seu olhar sensível e tendo desenvolvido a consciência de classe, a professora reconhece o potencial de Guma, mais inteligente do que muitos de seus colegas no colégio normal, mas que era injustiçado por não ter acesso às mesmas oportunidades. A medalha que ele carrega no peito foi um presente dado por Dulce no dia em que ele deixou a escola, aos 11 anos de idade, depois de ter aprendido o básico: ler e escrever seu nome. Dulce não se conforma, “[B]em mais quis ela lhe ensinar, bem mais queria ele aprender” (Amado, 2012, p. 44). Da janela da escola, ela reflete sobre a partida do menino, “apto para a vida como os jovens médicos e advogados aos vinte e três e vinte e cinco” (Amado, 2012, p. 44), também iniciando na sua profissão, mas sem nenhum tipo de comemoração nem de esperança em relação ao futuro. Contudo, a professora continua idealizando o seu milagre:

Virá assim, de repente, como uma tempestade. Tudo mudará e será belo. Será belo como o mar. E se um dia for ela, quem saiba a palavra que provoque o milagre, e se for ela quem a diga a essa gente do cais? Então merecerá, em verdade, que a chamem de boa e que tragam o que de melhor têm em casa quando, ela os visitar. (Amado, 2012, p. 45).

A sua procura por uma palavra que possa ser ensinada ao povo do cais mostra que o seu propósito não é o de ser a responsável pelo milagre, mas o de viabilizar caminhos para que o povo possa concretizá-lo. Até mesmo a sua fé religiosa vai cedendo espaço à fé na ação da comunidade; ela já não aguarda mais por um milagre divino e sim por um milagre protagonizado pelas pessoas que ali habitam. Ademais, ainda que seja muito difícil para a professora, mulher da terra, compreender as leis do cais, ela respeita os valores que regem a vida local, o que também não quer dizer que se mantenha passiva. Dulce não tem ações incisivas que provocam interferências diretas na ordem pública ou tentam impor uma maneira de pensar, mas ao fazer a população do cais pensar sobre um milagre, conduz essas pessoas ao entendimento de que existem mecanismos sociais que as mantêm presas. Nesse sentido, aos olhos de Dulce, o cais se configura como um espaço de opressão social, o que a faz questionar a si mesma sobre quais são as amarras que impedem a liberdade:

O mar estava diante dela e já tragara muitos alunos seus, e tragara, também, seus sonhos de moça. O mar é belo e é terrível. O mar é livre, dizem, e livres são os que vivem nele. Mas Dulce bem sabia que não era assim, que aqueles homens, aquelas mulheres, aquelas crianças, não eram livres, estavam acorrentados ao mar, estavam presos como escravos, e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam, onde estavam os grilhões dessa escravidão. (Amado, 2012, p. 44)

O milagre pelo qual ela tanto espera vai acontecendo de forma silenciosa. Antes mesmo de Lívia ter uma atitude inesperada para uma esposa de marítimo, a possibilidade de um milagre passa a ser cogitada por Guma, o que sugere que os ideais de esperança semeados por Dulce estão transformando a forma como o povo vê a vida. Como observa Albornoz, da “consciência marginal da mulher poderá irromper, em todos os setores da sociedade uma nova força transformadora, de consequências mais radicais que as de qualquer outra revolução” (Albornoz, 2008, p. 67). Nesse sentido, a hipótese de um amanhã diferente, aos poucos, vai ganhando espaço no pensamento dos moradores do cais, à medida que eles entendem que o milagre pelo qual Dulce ambiciona não se trata de algo inatingível.

Alguns sinais disso são manifestados durante a narrativa através do pensamento de Guma, como quando ele relembra os feitos de Besouro, uma figura lendária do cais, a qual o povo acredita que, mesmo tendo morrido, poderá retornar um dia para vingar as injustiças sofridas pelos marítimos. Guma presume “que nesse dia os marítimos possam casar, dar vida melhor para as mulheres, garantir que não morrerão de fome após a morte deles, nem tão pouco precisarão de se prostituir. Quando chegará esse dia?” (Amado, 2012, p. 121). Na ocasião em que Chico Tristeza volta ao cais, contando histórias sobre as suas vivências em outros portos,

sobre o negro Bagé que vinga a humilhação praticada pelos brancos, e após esse breve retorno, volta para o oceano, Guma também pensa sobre o milagre: “Guma se despediu dele com saudade. Ficara dentro dele a história do negro Bagé. E assim aos poucos que o milagre de D. Dulce vai se realizando” (Amado, 2012, p. 196). Essa consciência despertada em Guma é perceptível também quando, no mar, ele recorda a figura da professora e reflete sobre o destino dos marítimos:

Ela não compreende a vida deles, vida dura, todo dia junto da morte, e espera um milagre. Quem sabe se ele não virá? Por isso Guma não quer morrer. Porque no dia em que vier esse milagre então tudo será mais bonito, não haverá tanta miséria no cais, um homem não arriscará sua vida por duzentos mil réis. (Amado, 2012, p. 71).

Dulce, que todos concebem como uma mulher “boa e cansada de tudo o que via na beira do cais” (Amado, 2012, p. 43), não se sente mais digna de ser considerada boa, uma vez que não encontra uma forma de ajudar a população. “Nada podia fazer por aquela gente que lhe mandava os filhos por seis meses. Não merecia que a classificassem de boa, que em nada ela os ajudava, não tinha uma palavra com sentido para lhes dizer” (Amado, 2012, p. 43). Ela descreve a Rodrigo como seria o milagre idealizado e, nesse momento, está transfigurada numa santa:

— Você nunca imaginou esse mar cheio de saveiros limpos, com marítimos bem alimentados, ganhando o que merecem, as esposas com o futuro garantido, os filhos na escola não durante seis meses, mas todo o tempo, depois indo aqueles que têm vocação para as faculdades? Já pensou em postos de salvamento nos rios, na boca da barra? Às vezes eu imagino o cais assim... (Amado, 2012, p. 142).

Quando Guma conta que vai se casar, Dulce, apesar de saber das dificuldades a que mais uma mulher se submeteria, sorri com entusiasmo e, muito otimista, diz a ele que aquela situação não poderá durar a vida toda, “havia uma esperança infantil na sua voz” (Amado, 2012, p. 139). Dulce acolhe Lívia em sua casa antes do casamento, já que a moça precisa fugir da família, que é contra a sua união com um marítimo. Durante a cerimônia do casamento, enquanto Dulce dialoga com Rodrigo sobre o seu desejo por um milagre, “Lívia sorria lá na frente para dona Dulce” (Amado, 2012, p. 141). Essa cena é como uma espécie de premonição. A mulher que sorri para a professora é aquela cuja atitude, no futuro, dará início ao milagre tão aguardado por ela. A amizade entre elas continua após o casamento e, encerrada a sua aula, Dulce costuma passar pela casa de Lívia para conversar. Embora em nenhum momento da narrativa seja apresentado um diálogo entre elas, sabe-se que ambas compartilham da mesma dificuldade de compreender o destino do povo local, já que as duas vieram para esse lugar já na vida adulta.

Ao final do romance, o sinal mais nítido do milagre se manifesta através da decisão de Livia: “Olharam e viram. D. Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar” (Amado, 2012, p. 259). Dulce, ao contemplar da janela da escola o início de uma realização tão idealizada por ela, vê florescer a semente que havia regado por muitos anos naquela comunidade, mesmo que, por muitas vezes, ela acreditasse não estar contribuindo para a mudança que gostaria. Assim, por mais que Dulce se aproxime do estereótipo da mulher ideal no contexto da sociedade patriarcal, a postura da personagem no espaço que ela ocupa é inovadora. Ela educa com amor e decide entregar-se à realidade do cais, pois, embora não aprecie o que vê, vivenciar a sua cultura e estar junto do povo é o que a possibilitará abrir caminho para o novo. Desse modo, ao mesmo tempo que o contexto de miséria que ela testemunha a faz desistir de sonhos pessoais, ele também serve como mola propulsora para que Dulce colabore para uma transformação coletiva.

#### **4.2 A abertura de caminhos por Livia**

Desde o início da narrativa, já é possível saber a forma como Livia se sente no cais. No primeiro capítulo da obra, a esposa de Guma está à beira do mar, angustiada, a esperar pelo marido numa noite de tempestade, situação que se repete por muitas vezes até o dia em que, de fato, ele não retorna. Durante os anos que vivem juntos, acaba se habituando a ver homens mortos sendo removidos das águas frequentemente; no entanto, isso não significa uma plena aceitação da realidade. Como esposa de um marítimo e mulher que, assim como Dulce, não nasceu ali, sofre por conviver com a incerteza e deseja voltar para a cidade, levando Guma junto dela. Porém, ela também tem uma missão no cais e, para cumpri-la, permanece nesse meio.

Livia é considerada a mulher mais bonita do cais, e Guma é invejado por ser casado com ela. Quando eles se conhecem, Livia é descrita como uma mulher que tem “os cabelos escorridos, parecendo molhados, os olhos claros de água, os lábios vermelhos. Ela é quase tão bela como a própria Janaína e é moça, muito moça, pois os seios mal surgem no vestido de chita encarnada” (Amado, 2012, p. 82). O fato de Livia ser virgem também mostra que ela está alinhada ao perfil de mulher que Guma pedia à Iemanjá: “aquela que se pareça com ela e seja virgem e linda” (Amado, 2012, p. 75). Como explica Beauvoir, “a ética paternalista reclama imperiosamente que a noiva seja entregue virgem ao esposo; este quer ter certeza de que ela não traz em si um germe estranho; quer a propriedade integral e exclusiva dessa carne que torna sua; a virgindade adquiriu um valor moral, religioso e místico” (Beauvoir, 1967, p. 183).

Embora os tios de Lívía, com os quais ela vivia, concebiam a beleza da sobrinha como possibilidade de um casamento que a leve a ascender socialmente, Lívía, apaixonada, não demonstra ter a mesma ambição. Ela reconhece o seu direito de casar-se com quem realmente ama, uma das mudanças provocadas pela busca da liberdade feminina, que surge no Brasil em decorrência da ascensão da burguesia por volta de 1900 (Albornoz, 2008). Diante da resistência da família, Lívía foge para viver junto de Guma no cais, onde se casam. Durante a fuga, no saveiro, Guma imagina “como deve ser bom possuí-la, apertar o seu corpo contra o corpo virgem de Lívía!” (Amado, 2012, p. 135) e ocorre a primeira relação sexual entre eles. Conforme Belline (2008), a escolha de Lívía em ir embora com Guma sinaliza que ela tem o potencial de traçar o seu próprio destino. “E Lívía foi. Atravessaram a praça, desceram o elevador e ela se encontrou diante do cais e do mar, sua nova pátria” (Amado, 2012, p. 132).

Seu nome remete ao adjetivo “lívida”, e assim ela é. Durante toda a narrativa - mesmo no final, quando ocupa uma posição de empoderamento -, ela continua sendo vista como uma mulher frágil e branda. Preocupada com o marido, nos primeiros tempos de casada, Lívía viaja com ele frequentemente, mas com o passar do tempo, as viagens em sua companhia começam a ser mais espaçadas, tendo em vista o medo que ele tem de arriscar a vida dela. As longas viagens de Guma sem Lívía agravam sua ansiedade. No dia do casamento, ao imaginar seu futuro juntos, Lívía havia prometido a si mesma que o acompanharia sempre:

Irá sempre com ele. Será marítima também, cantará as canções do mar, conhecerá os ventos, as coroas de pedra do rio, os mistérios do mar. Sua voz aplacará também as tempestades como a de Maria Clara. Correrá apostas no seu saveiro, vencerá com sua música. E se um dia ele for para o fundo das águas, ela irá com ele e farão juntos a viagem para as terras desconhecidas de Aiocá. (Amado, 2012, p. 148).

Como se pode observar, a personagem dedica-se ao “cuidar de” (Tronto, 1997), passando bastante tempo no espaço doméstico, exercendo os papéis de dona de casa, esposa e, posteriormente, de mãe. Todos que frequentam a casa de Lívía são recebidos com hospitalidade. Além disso, sempre que Rodolfo a visita, ela acolhe, consola e aconselha esse irmão que tenta conquistar o que deseja através do roubo e, por isso, vive frustrado. Tanto Rodolfo quanto Guma consideram Lívía uma santa pela sua bondade e ética, então, Guma tem receio de que ela saiba do seu envolvimento no contrabando.

Também é no seu lar que Lívía permanece quando sofre complicações com a sua gravidez, tornando-se “magra e chorosa” (Amado, 2012, p. 179), “a barriga ia na frente dela, tinha perdido um pouco a cor, agora estava baça, um pouco lívida. Levava um filho na barriga, ia todo dia se tratar com Dr. Rodrigo, tinha enjoos” (Amado, 2012, p. 180). Como mãe, Lívía

mostra-se protetora e terna, aproximando-se nesse aspecto, do perfil de mulher-deusa (Schmidt, 2017). Como esposa, distancia-se por não ser assexuada:

o corpo estirado, os seios se ofertando, Lívía, que tanto esperou a hora do amor, Lívía que viu a tempestade destruindo tudo, derrubando saveiros, matando homens, Lívía que muito temeu. Bem que Lívía gostaria de tê-lo nos seus braços, de beijar a sua boca e nela descobrir se ele teve medo quando as luzes se apagaram, de apertar o seu corpo para saber se o mar o molhou. (Amado, 2012, p. 23).

O trecho acima se refere ao momento em que Guma e Lívía estão juntos no saveiro, logo após ele ter voltado de viagem. Minutos antes de Guma chegar, Lívía estava na casa de Judith, consolando a amiga que ficou viúva naquela noite. Entretanto, é como se Lívía esquecesse de toda a tragédia a partir do momento que seu marido retorna, preocupando-se somente em provocá-lo, numa demonstração do seu intenso desejo. Essa sexualização do corpo feminino, presente no discurso do narrador, possivelmente está ligada a sua condição de “homem da terra”, como ele se apresenta no prólogo. O olhar do narrador reflete o pensamento de alguém que não pertence à sociedade local e que, com uma visão já carregada de estereótipos, concebe esse momento, que entre Lívía e Guma poderia ser entendido apenas como uma forma de “matar a saudade”, como algo extremamente erotizado.<sup>16</sup> Essa limitação é reconhecida por ele mesmo e destacada ao afirmar que, se a história não parecer bela, é porque ela está sendo contada pela boca de um homem da terra e “dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros” (Amado, 2012, p. 7)

É natural a forma como ela atrai olhares desejosos de diversos homens. No dia do seu casamento, um homem que assistia a cerimônia comenta que Guma teve sorte e que gostaria de ter uma mulher como Lívía, ao que outro responde “[É] só você esperar um pouco. Não demora ela fica viúva...” (Amado, 2012, p. 140), reafirmando o destino de todos os homens do mar e de suas esposas. Apesar de Lívía se destacar pela sua beleza, ela não tem a intenção de chamar a atenção de outros homens para o seu corpo, tampouco eles agem de forma mais audaciosa em relação a ela, reconhecendo que se trata da esposa de um dos mais notáveis mestres de saveiro da região. “Nenhum mestre de saveiro tem uma mulher como Guma. Todos dizem isso e sorriem todos para ela. Todos gostariam de tê-la nos braços musculosos das travessias. Mas ela é somente de Guma” (Amado, 2012, p. 21). Após Guma ter visto Lívía pela primeira vez, em um diálogo com Rufino a respeito da moça por quem se encantou, esse comenta “Mas aquilo é troço de respeito. Tu não viu as quilhas?” (Amado, 2012, p. 83) e ainda “Tem um bundão...”

<sup>16</sup> No posfácio de *Mar morto*, a escritora Ana Maria Machado observa que o mundo do cais é pulsante. Nesse sentido, consideramos que, aos olhos do narrador, a intensidade dos sentimentos que caracteriza as relações entre os personagens pode servir como pretexto para a sexualização das figuras femininas.

(Amado, 2012, p. 83). Esses comentários irritam Guma, que, reconhecendo em Livia o perfil de esposa respeitável, rebate: “Não fale desse modo na moça que você nem conhece” (Amado, 2012, p. 83), e, ao ser interrogado sobre a categoria a qual ela pertence, responde “– É uma moça séria, quero me casar com ela” (Amado, 2012, p. 129).

Livia é fiel ao marido, mas é traída por ele durante a gestação. Sendo descrita como uma mulher inocente, nunca desconfia que seu marido e sua amiga Esmeralda mantêm relações sexuais em sua casa enquanto ela dorme. Essa situação reflete a liberdade sexual do homem, conduta da qual a esposa considerada respeitável é privada pelo fato de o seu corpo ser visto como uma posse do marido. Guma mostra-se furioso quando imagina sua esposa com outro homem:

Se ele ficasse no mar, ela teria de ser de outro para poder viver. Ela não tem mãos para trabalho duro. Esse pensamento lhe traz uma raiva surda. Os peitos de Livia aparecem sob o vestido. Todos no cais a desejam. Todos gostariam de tê-la porque ela é a mais bonita. E quando ele também for com Iemanjá? Tem vontade de matá-la ali mesmo para que ela nunca seja de outro. (Amado, 2012, p. 23).

A ênfase na fragilidade de Livia e a dominação de Guma em relação ao seu corpo evidenciam o estado de submissão da personagem enquanto ainda vive o matrimônio. Por mais que diga amá-la, Guma admite que prefere vê-la morta do que junto de outro homem. O fato de sentir-se no direito de tirar a vida da mulher para garantir que ninguém irá “apropriar-se do que é seu” denota a ocupação do corpo feminino. Beauvoir, ao falar sobre a preferência masculina por uma noiva virgem, destaca o sentimento de propriedade do homem sobre o corpo da mulher, o que também é perceptível durante o matrimônio: “a idéia [sic] de posse é sempre impossível de se realizar positivamente; em verdade, nunca se tem nada nem ninguém; tenta-se por isso realizá-la de modo negativo; a maneira mais segura de afirmar a posse de um bem é impedir que os outros o usem” (Beauvoir, 1970, p. 196).

Embora Livia tenha demonstrado entusiasmo ao abandonar a cidade para viver no cais, ao experienciar a vida nesse novo contexto, ela sofre. Ao mesmo tempo que demonstra uma constante dificuldade para se adaptar a esse espaço, percebe-se que ela também internaliza e toma como verdade o discurso patriarcalista dessa comunidade, sem questioná-lo. Livia aprende nesse contexto, que ela, assim como as demais mulheres casadas que habitam ali, precisam dos seus maridos para que possam viver dignamente, estando fadada ao fracasso quando ele morrer. Afinal de contas, “[C]omo pode viver uma mulher no cais sem o marido?” (Amado, 2012, p. 138). Para Beauvoir, por consequência de estarem inseridas em uma cultura que as desvaloriza, as mulheres acabam aceitando isso:

ela é habitada pela transcendência e seu projeto não está na repetição e sim na sua superação em vista de um futuro diferente; ela acha no fundo de seu ser a confirmação das pretensões masculinas. Associa-se aos homens nas festas que celebram os êxitos e as vitórias dos machos. Sua desgraça consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não apresenta em si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida. (Beauvoir, 1970, p. 85).

Conforme Xavier (2021), o corpo invisível pode representar a cultura opressora da qual algumas mulheres fazem parte e significar “a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino” (Xavier, 2021, p. 35). No caso de Lívia, antes de casar-se, ela não se vê como incapaz de decidir o rumo de sua vida, tanto é que não faz questão de seguir os planos que sua família tem para ela. Todavia, à medida que ela inicia sua vida no cais, espaço em que as leis divinas e os códigos patriarcais são incontestáveis, Lívia passa a ser considerada pelo coletivo como uma “mulher de marítimo”, “o outro” do homem (Beauvoir, 1967), e que, assim como as demais mulheres desse grupo, deve lidar com a ideia de que sua sina está traçada. Dessa forma, para Lívia, o cais configura-se como espaço de opressão de gênero.

A dominação masculina é tão forte que é só depois de se tornar viúva que Lívia deixa de ser um corpo invisível, mostrando que ela própria pode determinar o seu destino, e a sua escolha é de não dar continuidade a um ciclo que tem subordinado gerações de mulheres. Um exemplo da força do pensamento sexista é quando, durante a gestação de Lívia, Maria Clara lhe diz que é importante torcer para que o bebê não seja do sexo feminino. Em relação a isso, Albornoz (2008) aponta para as diferentes formas como meninos e meninas são recepcionados pela família ainda antes de nascer, o que já indica uma hierarquia entre os gêneros:

o corpo masculino em nossa cultura [...] é o corpo associado à figura poderosa, à figura do pai, que detém o poder de decisão, que manda na mãe, portanto também nas crianças. Essa pessoa de mais poder, que em geral é o pai, é também associada a maior atividade e maior liberdade de ação. (Albornoz, 2008, p. 101).

Em um trecho da narrativa, quando Guma dialoga com seu tio Francisco sobre como será a vida conjugal, o futuro marido de Lívia expressa o autoritarismo masculino em seu discurso, ironizando “— Vosmicê tá me chamando de galinha. Na sua casa quem mandava era vosmicê ou titia?” (Amado, 2012, p. 137). Diante do exposto, se Lívia, como esposa, distancia-se do perfil de mulher-deusa por não se comportar como uma mulher assexuada, ela aproxima-se pela submissão em relação ao marido.

No ambiente doméstico, Lívia assume os papéis tradicionalmente atribuídos à mulher e sofre traição, mas também é nesse espaço que ela fortalece vínculos com outras mulheres. Além do convívio com a professora Dulce, Lívia valoriza muito a presença de suas amigas Judith e

Maria Clara, que também são esposas de mestres de saveiro e compartilham da mesma ansiedade e do mesmo estilo de vida que ela. Juntas buscam uma “afirmação do universo que lhes é comum” (Beauvoir, 1970, p. 309). Ambas apoiam umas às outras quando seus maridos saem para viajar e servem de suporte mútuo quando um deles morre no mar. Embora Maria Clara e Judith não trabalhem nas embarcações, elas têm uma relação muito próxima com o mar, já que cresceram ali, o que não as faz questionar o destino de seus companheiros. Lívia, por sua vez, chora ao imaginar a partida de Guma desde o dia do seu casamento, quando Maria Clara cantou uma música sobre a morte no mar.

Há no cais qualquer coisa ainda pior que a miséria das fábricas, a miséria dos campos: há a certeza de que o fim será a morte no mar, numa noite inesperada, numa noite de repente. Elas sabiam disso, era uma sina milenar, era um destino traçado. Ninguém se revoltava. Choravam os pais, arrancavam os cabelos quando os maridos ficavam, se atiravam com fúria ao trabalho ou à prostituição até que os filhos crescessem e se fossem também por sua vez. Elas eram do cais, traziam os corações já tatuados. (Amado, 2012, p. 151).

Das três, a única que não passa por isso até o fim da história é Maria Clara. Judith, mulher mestiça, é a primeira a se tornar viúva, passando a trabalhar como lavadeira junto de sua mãe, vivendo quase que de esmolas para sustentar o filho. No dia do falecimento de Jacques, marido de Judith, Lívia age como se fosse irmã da recém viúva: “toda ela um gesto de conforto, as mãos amparadas na cabeça de Judith” (Amado, 2012, p. 17). Rufino, o melhor amigo de Guma, observa a cena e pensa que “Lívia é que tem coragem. Ainda é mais bela assim. Quem não gostaria de casar com Lívia e ser chorado por ela quando morresse no mar?” (Amado, 2012, p. 18). Lívia, ao imaginar que, dentro de algum tempo, passará pela mesma situação, “sente toda a dor de Judith, se sente totalmente sua irmã, irmã também de Maria Clara, de todas as mulheres do mar, mulheres de destinos iguais: esperar numa noite de tempestade a notícia da morte de um homem” (Amado, 2012, p. 19).

De acordo com Matos e Borelli (2013), a partir de 1918, com o final da Primeira Guerra Mundial, é fortalecida a ideia de que as mulheres devem se dedicar somente ao trabalho doméstico e à maternidade. Como justificativa para isso, utilizam-se até mesmo argumentos religiosos, sendo que diversas profissões, incluindo as de lavadeira e operária, são associadas a uma provável “perdição”. Devido também à hipótese de que o trabalho fora do lar seria uma forma de desperdiçar a energia feminina, dificultando a realização das tarefas domésticas, esse tipo de trabalho passou a ser aceito somente em casos de mulheres que, realmente, precisavam garantir o sustento de sua família.

Heleieth Saffioti mostra o índice de empregabilidade feminina em 1920 e antecipa que, embora a indústria tenha se desenvolvido muito a partir de 1930, esse não foi um fator que tenha colaborado significativamente para o aumento do número de mulheres no mercado de trabalho. Ainda que o percentual de mulheres tenha se tornado maior, o de homens passou a ser ainda mais. Em relação ao ano de 1920, a pesquisadora apresenta os seguintes dados:

Em 1920, ficaria reduzida a 15,3% a participação da mulher na força de trabalho economicamente ativa da nação, isto é, excluindo-se as pessoas, que viviam de suas rendas, as de profissões não declaradas e as sem profissão. Do total da mão-de-obra empregada nas atividades primárias as mulheres passaram a representar apenas 9,4%; nas atividades secundárias a força de trabalho feminina perdeu a hegemonia, caindo para 27,9% do total empregado neste setor da economia; e nas atividades terciárias as mulheres representavam 22,2% dos trabalhadores. (Saffioti, 1976, p. 133)

Assim, se o ingresso da mulher no mercado de trabalho já não era um caminho simples, dada a escassa oportunidade de espaço para o sexo feminino, essa situação se agravava ainda mais para aquelas que não haviam avançado nos estudos obtendo um diploma de professora ou enfermeira, por exemplo, e que viviam em regiões mais pobres. É por isso que as esposas dos marítimos em *Mar morto* temiam tanto pela vida dos seus maridos, pois sabiam que suas únicas alternativas para sustentarem a si mesmas e a seus filhos seria o trabalho exploratório das fábricas, a prostituição ou a lavagem de roupas. Guma, ao se casar com Lívia, contraria o que Francisco, seu tio já idoso, lhe ensina sobre a vida de um marítimo. Para Francisco, um marítimo deve ser livre para morrer a qualquer momento. Por isso, julga como injusto o destino das mulheres que se casam com os homens do mar. Guma reflete sobre isso e imagina o futuro de Lívia quando ele morrer:

Um marítimo não tem o direito de sacrificar uma mulher. Não por causa da pobreza da vida deles, da miséria das casas, do peixe diário, da falta eterna de dinheiro. Isso qualquer uma delas suportaria, que em geral estão acostumadas, ou são do cais mesmo ou são filhas de operários, de trabalhadores miseráveis também. A pobreza elas estão acostumadas, muitas vezes a coisas piores que a pobreza. Mas a que não estão acostumadas é a esta morte repentina, a ficar de repente sem seu homem, sem teto, sem abrigo, sem comida, a serem logo engolidas ou por uma fábrica ou pela prostituição quando são mais novas. Guma se horroriza só em pensar em Lívia, mais bonita que todas as mulheres do cais, se entregando a outros homens, chamando da janela, para sustentar um filho que um dia será marinheiro também e desgraçará outra mulher. Atrás duma janela gradeada (como as janelas de presos, de condenados) ela colocaria o seu rosto sem mistério, seu rosto sem angústia, e chamaria os homens que passassem. O filho, filho de Guma, filho do mar, talvez estivesse escondido para não chorar, para não chorar pela mãe. E ela abriria seu corpo pelo almoço do filho, que amanhã deixaria uma mulher também, quando fosse (é o fim de todos eles...) com Iemanjá para as Terras do Sem-Fim de Aiocá. (Amado, 2012, p. 117-118).

Quando o saveiro de Guma é destruído por uma tempestade, Lívia, que costumava ajudar o velho Francisco a consertar velas, continua realizando essa atividade. “Passava grande parte do dia curvada sobre o pano grosso da vela rebentada pela tempestade, a agulha na mão. Mas quase todo esse trabalho era fiado, que as coisas estavam ruins para todos os da beira do cais” (Amado, 2012, p. 214). Tendo vivido na cidade, ela entende que nesse meio há mais recursos e as pessoas de classe média vivem com mais de conforto. Nesse sentido, sua principal motivação é a promessa de Guma de que, assim que ele quitasse a dívida do novo saveiro, ele deixaria o trabalho no mar para assumir a quitanda dos tios de Lívia.

A mudança de espaço também seria uma forma de resolver o conflito interno que a possibilidade de perder seu marido no mar causa em Lívia. Por outro lado, “sentia pena de Guma, que ia deixar o cais, ia largar seu destino. Mas não venderia o saveiro, uma vez por outra, quando o mar estivesse assim calmo, haveriam de vir passear sobre as águas, olhar as estrelas e a lua do mar, ouvir essas canções tristes do cais” (Amado, 2012, p. 237-238). Esse pensamento de Lívia reflete o quanto a sua percepção acerca do mar transforma-se ao longo do tempo, como se, gradualmente, o conflito interior que esse espaço lhe causa fosse se resolvendo. Lívia, que antes se mostrava revoltada com Iemanjá por levar os companheiros das mulheres do cais, passa a ver o mar como um “doce amigo”.

A perda do marido faz com que Lívia tenha ainda mais consciência do quanto ela encontra-se ligada à vida no cais. “Lívia olha o Pacote Voador e sente um grande amor por ele. Vendê-lo era como vender seu corpo. E eles eram coisas de Guma, ela não podia vendê-los” (Amado, 2012, p. 253). Diante da sua reação quando orientada a vender o saveiro, percebe-se o quanto Lívia se sente como sendo uma posse do marido, ainda que ele já não esteja mais vivo, uma comprovação da dominação masculina. “Misturou suas lágrimas com o mar, é irremediavelmente dele, porque nele está Guma. Para se sentir novamente com Guma terá que vir ao mar. Ali o encontrará sempre para as noites de amor” (Amado, 2012, p. 254). Por outro lado, ela consegue redimensionar esse sentimento: ao passo que busca estar próxima do mar para sentir-se próxima de Guma, de quem se vê como posse, ela também faz do mar o caminho para desenvolver a sua autonomia. A decisão de Lívia comprova a imprevisibilidade dessa personagem que, desde a vinda para o cais, não tinha demonstrado ações diferentes das demais mulheres que ali habitam, mas que após a morte do marido, surpreende a todos, tendo atitudes inovadoras:

- Manuel tem muita carga?
- Não 'tá dando vazante...
- Pois pergunte a ele se pode me arranjar alguma.

— Quem vai levar o saveiro?

— Eu.

— Você?

Rodolfo não compreende. Quem a compreenderá mesmo? (Amado, 2012, p. 253)

Com a morte de Guma, Francisco acredita que Livia abandonaria o cais para voltar a viver junto de seus parentes na cidade, tornando-se dependente do tio, como era dependente de Guma. Rodrigo também prevê o mesmo destino para ela e analisa que “Essa ainda não ficou mal de todo [...] Essa ainda tem tios. Viverá com eles, os ajudará na quitanda. Outras são mais infelizes, só têm a de prostituição” (Amado, 2012, p. 245). Por ser uma mulher atraente, Livia poderia, inclusive, casar-se novamente, como Guma temia em vida, mas ela não demonstra interesse em envolver-se com outro homem: “Os outros rondavam na sua porta. Rondavam seu corpo sem dono, seu corpo perfeito. Livia desejada por todos fechou os braços sobre o peito” (Amado, 2012, p. 256). Luiz Gustavo Freitas Rossi (2016), em seu texto “As cores e os gêneros da revolução”, reconhece a relevância da postura de Livia, a primeira personagem feminina da primeira fase amadiana a ocupar um espaço culturalmente masculino:

Jorge Amado parece, então, implicitamente dar cabo aos ventos políticos que sacodem sua produção romanesca, quando Livia aponta para a existência de uma outra opção naquele universo social. Como se o fato de não vender o corpo (prostituição) e sua *força de trabalho* permitisse-lhe ocupar um espaço alternativo àqueles degradantes e desumanizadoras que o capitalismo oferecem. Esta postura dos personagens amadianos em negar as “ocupações proletárias”, constitui por si só um ato revestido de enorme grandeza e heroicidade. (Rossi, 2016, p. 185, grifo do autor).

Ao assumir o trabalho com a embarcação de Guma, Livia passa a ocupar um outro espaço, o do mar, que, por tanto tempo, foi renegado às mulheres dali, já que, “[U]ma mulher só serve para atrapalhar a vida deles” (Amado, 2012, p. 137), como afirma Francisco. Mostrando “a possibilidade de recolocar a vida nos limites das vontades humanas” (Rossi, 2016, p. 185), ela dá o primeiro passo para uma transformação. Livia suscita a ideia de que é possível iniciar um novo tempo, no qual as mulheres possam conquistar a sua independência. Além disso, o fato de Livia aparecer transfigurada em Iemanjá na última cena da obra também simboliza uma ruptura com a ideia de que os homens precisam morrer no mar para ver essa divindade. “Pelo contrário, agora, ela aparece encarnada naquela mulher que teve a coragem de ‘domar’ os seus caprichos de ‘mãe e esposa’, mostrando-se para os marítimos como símbolo da vida” (Rossi, 2016, p. 185).

Essa atitude também faz com que Livia dê continuidade ao legado do marido; se Guma foi um dos mestres de saveiro mais reconhecidos pela sua bravura, ela também surpreende a todos por ser a primeira mulher do cais a conduzir um saveiro e conseguir seu sustento por meio

do trabalho no mar. Como propõe o professor de literatura Luís Bueno em seu texto “Uma releitura de *Mar morto*” (2012), a própria morte de Guma acaba por se tornar diferente da de todos os outros marítimos pelo comportamento de Livia após o seu falecimento. Ela modifica para sempre a memória do marido e, conseqüentemente, a dela também.

Livia, vista como uma mulher frágil, cujas mãos não serviam para o trabalho duro, assume o saveiro juntamente com Rosa Palmeirão, mulher que lhe presta apoio desde o nascimento de seu filho e que permanece ao seu lado principalmente após a morte de Guma, cuidando da criança e também de Livia nos primeiros dias de luto. É através da convivência com Rosa Palmeirão que Livia encontra a força necessária para se apropriar de um espaço que antes lhe causava medo e por onde ela só transitava na companhia do marido:

O *Viajante sem Porto* rompe as águas primeiro. Maria Clara canta uma canção do cais. Fala em amor e saudade. Mestre Manuel vai abrindo a caminho, olha para trás para ver como Livia se arranja. Rosa Palmeirão vai no leme. Livia suspendeu as velas com as suas mãos de mulher. Seus cabelos voam, ela vai de pé. Alcança o *Viajante Sem Porto*, mestre Manuel deixa que ela passe na frente, ele irá comboiando o *Paquete Voador*. (Amado, 2012, p. 258, grifos do autor).

A viúva de Guma é uma mulher da terra, como Dulce, que realiza o milagre que esta tanto idealizava. Livia, que também viveu anos de preocupação, acaba optando pelo mar como destino, num gesto de amor, mostrando que é possível escrever novas histórias ali, revelando-se assim “uma personagem feminina de fibra” (Aguilar, 2018, p. 107). Nesse sentido, ao mesmo tempo que Livia ocupa o espaço doméstico, sendo submissa ao marido, ela também passa a ocupar o espaço do mar, onde começa a exercer sua autonomia, ainda que precise enviuvar para conquistar esse direito. E se antes ela era somente a cuidadora do lar, ao trabalhar no mar, passa a ser a provedora também, mas isso não faz com que perca a feminilidade. Inclusive, quando surge no *Paquete Voador* ao final do romance, o narrador observa que “Livia é bem mulher, frágil mulher” (Amado, 2012, p. 258).

Ademais, sua união com outras mulheres, antes cultivada no ambiente doméstico, onde lamentavam um destino que até então parecia imutável, mostra-se forte no espaço do mar também, que aos poucos vai deixando de ser exclusivamente masculino. Ao partilharem o comando do saveiro, Livia e Rosa Palmeirão não somente abrem possibilidades para outras mulheres, como também mostram a potência da união feminina.

### 4.3 O transitar de Rosa Palmeirão

No capítulo “Acalanto de Rosa Palmeirão”, é apresentada essa personagem que tem um papel relevante não somente em *Mar morto*, narrativa em que aparece pela primeira vez, mas também no conjunto da obra amadiana, destacando-se pelo seu caráter dualístico: a navalha na saia e o punhal no peito representam a sua valentia; já a flor rosa-palmeirão, que carrega no vestido, simboliza a sensualidade. Ela tem a feminilidade da rosa, mas como indica o sufixo “-ão”, também é uma mulher expansiva e arrebatadora. Sua presença nesse romance propicia o entendimento dos espaços ocupados pela mulher racializada na sociedade, os percalços que essa categoria enfrenta e a sua participação nas transformações sociais, ainda que, no início do século XX, o movimento feminista fosse essencialmente branco e burguês.

O narrador elenca algumas categorias que dividem as mulheres do cais de acordo com o pensamento patriarcal: “as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos” (Amado, 2012, p. 173). Como visto, Rosa Palmeirão não se enquadra em nenhuma das categorias generalizantes de mulher, pois vive de acordo com os seus próprios princípios, tampouco deseja seguir um padrão. Por já ter se envolvido em muitas brigas, envolvendo episódios em que até mesmo a polícia fugiu dela, e por ter migrado por diferentes regiões, Rosa Palmeirão é uma verdadeira colecionadora de histórias, assim como de amantes, distanciando-se muito do perfil de mulher submissa e restrita ao lar, que os homens do cais escolhem para se casar:

Rosa Palmeirão é um nome que soa bem aos ouvidos da gente do cais. Contam muitas histórias dessa mulata. O velho Francisco sabe inúmeras, em prosa e verso, porque Rosa Palmeirão já tem ABC e até os cegos do sertão contam as suas estrepolias. Os homens do cais, que a conhecem, gostam dela e nenhum lhe nega fogo para o seu cachimbo e um largo aperto de mão. E junto de Rosa Palmeirão ninguém conta valentia. (Amado, 2012, p. 52).

Rosa também tem hábitos que, para a sociedade da época, são considerados masculinos, como o de frequentar o Farol das Estrelas, um bar em que os homens costumam se encontrar para conversar e se entreterem com jogos. Quando Rosa Palmeirão retorna ao cais, após uma viagem na terceira classe de um navio, esse é o primeiro lugar em que ela aparece. Ao saberem de seu retorno, após ter ficado fora do cais por muitos anos, os homens vão muito empolgados ao Farol das Estrelas para revê-la, saber por onde andou e as peripécias que viveu. Ela conta que bateu em seis homens no Rio de Janeiro e, ao chegar na delegacia, foi liberada imediatamente porque o delegado era baiano e já conhecia a sua fama. Narra suas histórias de

valentia e todos dão risada porque “Rosa Palmeirão tinha mesmo muita graça, abanava as mãos, falava igual a um homem, bebia como poucos” (Amado, 2012, p. 55).

Aguiar (2018) comenta que Jorge Amado, ao ser questionado em uma entrevista sobre uma possível desfeminilização de suas personagens, afirma que, tendo em vista o preconceito sofrido pelas mulheres, “modernização” seria o termo mais adequado para nomear suas mudanças. Todavia, em *Mar morto*, Lívia, ao contrário de Rosa Palmeirão, não perde a feminilidade ao assumir o comando do Pacote Voador, o que vai ao encontro da ideia de que a masculinização está associada às mulheres racializadas. Conforme Sueli Carneiro, mulheres racializadas não se identificam com o mito da fragilidade feminina, o qual define as mulheres como mais sensíveis que os homens:

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (Carneiro, 2020, p. 2).

Apesar de ter características masculinas, como a força física e a valentia, Rosa Palmeirão é desejada pelos homens dos cais, correspondendo ao perfil da mulher-demônio, que, segundo Rita Schmidt (2017, p. 42), é “a encarnação do sexo e da paixão por excelência e, portanto, a origem dos males que afligem o corpo dos homens e assolam seus espíritos.” Ela é destemida, mas também é sensual, tem “nádegas de saveiro” (Amado, 2012, p. 56) e olhos “fundos e verdes como o mar” (Amado, 2012, p. 56), que mudam de cor conforme suas emoções. Seu corpo é visto como objeto erótico:

Todos têm medo da navalha na saia, do punhal no peito, da mão fechada. Mas tem mais medo ainda do corpo bem feito de Rosa Palmeirão. Ela engana muito. Ela vai passando, o corpo se mexendo, mesmo chamando, nem parece que é ela. O marinheiro vai atrás, a areia é macia e a Lua é bela no mar. Cantam rio cais que a noite é para o amor. Ela vai remexendo o corpo, anda gingando como se fosse marítima também. O marinheiro não sabe, vai atrás dela. A areia os espera. Nem parece que é Rosa Palmeirão de tão bonita. Pobre do marinheiro se ela não gostar dele ou se ela não quiser amar essa noite. (Amado, 2012, p. 52-53).

Guma relaciona-se sexualmente com Rosa Palmeirão antes de conhecer Lívia e conclui que a primeira é “a mulher mais valente e mais doce que ele já viu” (Amado, 2012, p. 67), e, mesmo já tendo se relacionado com muitas mulheres, “nenhuma delas soube ser ainda como Rosa Palmeirão, tão afetuosa nos seus braços” (Amado, 2012, p. 67). Tal associação entre Rosa

Palmeirão e o prazer está ligada a sua condição de mulher mestiça, conforme já ilustrado na citação anterior. A aproximação entre o feminino e a natureza, já discutida por Sherry Ortner, como visto na seção 1.1, no caso dessa personagem, se dá através de elementos que remetem à tentação, como o gingado ao se mover, o mar, a lua e a areia macia, tornando o seu corpo convidativo. Assim, percebe-se que Rosa Palmeirão é apresentada de forma muito semelhante à Rita Baiana em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo (1857-1913). Na passagem a seguir, em que é revelada a impressão do português Jerônimo acerca de Rita Baiana, também são estabelecidas analogias entre atributos físicos da personagem e elementos da natureza que remetem à sedução, ao prazer e ao perigo:

E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua coma de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher. (Azevedo, 2009, p.77).

Além disso, tanto Rosa Palmeirão quanto Rita Baiana são mulheres baianas e mestiças, sendo que esse último fator, na sociedade patriarcal, leva os seus corpos a serem atravessados não somente pelo machismo como também pelo racismo. Lélia Gonzalez, em seu texto *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), ao falar sobre a sexualização da mulher mestiça, retoma o ditado popular brasileiro “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”, e observa que “[A]tribuir às mulheres amefricanas (pardas e mulatas) tais papéis é abolir sua humanidade, e seus corpos são vistos como corpos animalizados: de certa forma, são os ‘burros de carga’ do sexo (dos quais as mulatas brasileiras são um modelo)” (Gonzalez, 2020, p. 149).

Nesse sentido, em ambas as personagens, o fato de não serem casadas, de relacionar-se sexualmente com vários homens e de não se fixar em um único lugar, como as demais mulheres do seu meio, são traços que reforçam o estereótipo criado acerca da mulher mestiça. Entretanto, o tratamento que elas recebem por parte da sociedade é diferente. Tanto Rosa Palmeirão quanto Rita Baiana apresentam um comportamento extremamente liberal e que já é esperado pela sociedade quando se trata de uma mulher racializada e economicamente desfavorecida, o que explica a aceitação das ações de Rosa Palmeirão pela comunidade do cais. Já Rita Baiana é alvo de muitas críticas no cortiço não somente pela sua conduta sexual, mas também por deixar o trabalho como lavadeira de lado para passar dias longe de casa, em festividades. Essa diferença dá vazão à complexidade das dinâmicas sociais que envolvem as mulheres racializadas e, nesse

caso mais especificamente, as mulheres mestiças, vítimas de uma folclorização que ora as enaltece, ora as condena.

Por parte de uma mulher branca, esse tipo de comportamento seria inadmissível, já que sua raça e classe seriam fatores determinantes para qualificarem-na como “moça direita” e, posteriormente, “esposa ideal”. Como visto, entre as personagens anteriores a *Mar Morto*, Lindinalva é um exemplo de mulher branca, de origem burguesa e que entrou em decadência por não seguir os parâmetros culturais da sociedade patriarcal. Porém, para a mulher mestiça, fruto da exploração sexual e historicamente mitificada como “mulher fácil”, embora não sejam poupadas das críticas, como Rita Baiana, também não há tantas exigências. A desigualdade social e a violência herdadas do regime escravocrata a colocam em uma situação em que ela é subjugada pelas suas origens, não sendo vista como digna de ocupar a posição de senhora do lar.

Embora na sociedade patriarcal o corpo da mulher mestiça seja fortemente sexualizado, Mariza Corrêa (1996, p. 44), em seu artigo “Sobre a invenção da mulata”, pontua que, por muito tempo, “discutia-se na literatura médica se os mulatos, como o seu nome indica, eram ou não estéreis – como as mulas”. Com o passar dos anos, essa ideia foi, aos poucos, tornando-se insustentável, mas os mecanismos do racismo são tão complexos que alguns traços desse pensamento ainda refletem nas representações da mulher mestiça. Todavia, a observação de David Brookshaw (1983) sobre o fato de as mulheres amadianas mestiças não exercerem os papéis de mãe ou esposa por simbolizarem a liberdade sexual - afirmação contestável na situação de Maria de Lourdes (*O país do Carnaval*) e Gabriela (*Gabriela, cravo e canela*), como visto nas seções 3.1 e 3.3. respectivamente -, também não se confirma no caso de Rosa Palmeirão, que nutre um grande desejo de se tornar mãe, e de Esmeralda, que como veremos mais adiante, se casa.

Embora os homens percebam os sinais do corpo envelhecido, lhe chamando de “couro” e “bruaca velha”, a procuram para ter relações sexuais, pois mesmo não sendo mais jovem, ela ainda é sensual. Por outro lado, para assumir o papel de esposa, as mulheres brancas, jovens e recatadas são a preferência dos homens, transmitindo uma ideia de pureza, o que é perceptível na forma como Guma compara Rosa Palmeirão e Lívia:

Os seios de Rosa Palmeirão grandes, o punhal entre eles, lhe lembravam os seios da sua mãe, também já gastos pelos carinhos. Mas de agora em diante uma outra imagem se apresentava aos seus olhos. Eram os seios mal nascidos da moça que assistia ao candomblé, daqueles olhos de água, límpidos, claros, tão diversos dos de Rosa Palmeirão. Aquela menina sem abc, sem história, que olhara para ele sem esconder nada do que sentia... (Amado, 2012, p. 84).

Em razão do avanço da idade, Rosa Palmeirão não consegue engravidar e ela não se vê como merecedora de continuar se relacionando com Guma: “Ela estava velha, não era mais mulher para um jovem daquele. Seu corpo ainda era bem feito, mas não era mais corpo de jovem, era um corpo de mãe fracassada” (Amado, 2012, p. 84). Quando a narrativa se volta para o passado da personagem, é revelado que, durante a juventude, ela viveu uma experiência triste envolvendo a maternidade. Rosa Palmeirão foi vítima de um relacionamento abusivo e, dentre as atitudes agressivas que o seu companheiro teve, uma delas foi a de provocar a interrupção da sua gravidez. O desejo de vingar a morte seu filho fez com que ela reagisse como um corpo violento, definição que Xavier (2021, p. 137) atribui ao tipo de personagem que “‘rompe com o destino de mulher’ e investe num projeto de vida perigoso”. Uma vez despertado o instinto de valentia de Rosa Palmeirão, esse tornou-se sua marca:

Rosa Palmeirão muito o amara e tinha somente quinze anos quando o conheceu. Sofreu fome, que dinheiro ele não tinha, sofreu pancada nos dias de cachaça de Rosalvo, sofreu mesmo que ele andasse com outras mulheres. Mas quando ela soube que a criança nascera morta porque ele lhe dera aquela beberagem amarga, que fora ele quem a não quisera viva, então ela virou outra, virou a Rosa Palmeirão da navalha e punhal e o deixou morto junto ao violão. Tudo era falso nele, as suas cantigas, os seus olhares, seu modo suave de falar. Ele apenas ficou espantado, quando ela o apunhalou na cama. Era para pagar a criança que ele matara. Depois os meses de cadeia, o júri, o homem que dizia que ela estava bêbada. Foi solta. E virou valente, que outro jeito ela não tinha, aquela fama tinha se agarrado nela. (Amado, 2012, p. 85).

Rosa Palmeirão é muito temida pelos lugares por onde passa, o que a poupa de pagar o aluguel em uma pensão onde vive durante um tempo e também possibilita que ela consiga obter uma passagem gratuitamente para retornar ao cais. Nesse aspecto, Rosa Palmeirão é retratada de forma que a aproxima do perfil da mulata indesejável, que é causadora da desordem, proposto por Corrêa (1996). Porém, tendo em vista as injustiças sofridas por ela no passado, percebe-se que Rosa Palmeirão também passa a utilizar a violência como uma forma de defesa, o que pode ser exemplificado pela situação em que ela agride um homem que tenta dormir com ela a contragosto. Nesse sentido, Amado chama a atenção para o fato de que o estereótipo de agressividade conferido às mulheres racializadas, muitas vezes, pode ser uma forma de silenciamento: a sociedade a taxa de “revoltada” e ela internaliza isso, de forma que não se permite falar sobre a violência sofrida.

Apesar da sua memória traumática, Rosa não perde o seu lado terno, que anseia por cuidar e dar amor a uma criança. Movida por esse desejo, ela direciona seus gestos de afeto maternal a Guma, tornando-se um misto de mãe e esposa, como Iemanjá:

Rosa Palmeirão tem alguma coisa de mãe no seu amor. Não é mais nova e o acarinha como a um filho, muitas vezes se esquece dos beijos doidos de desejo e beija suavemente com maternais. [...] Rosa Palmeirão quer ter um filho. Ela se cansou de dar em soldados, de comer cadeia, da navalha na saia, do punhal no peito. Ela quer um filho a quem acarinhar, para quem cante cantigas de ninar. Uma vez Guma dormiu nos braços dela e Rosa cantava:  
 Dorme, dorme, bebezinho,  
 Que a cuca vem aí...  
 Se esquecia que ele era seu amante e fazia dele filho, acalentava no colo. (Amado, 2012, p. 68).

Diante de Guma, a quem tanto estima, Rosa Palmeirão se permite chorar pela impossibilidade de gerar um filho. Nesse momento, é revelado um lado mais humanizado dessa mulher que, até então, havia sido apresentada como figura animalizada; por mostrar-se forte o tempo todo, as pessoas não percebem que ela também precisa de acolhimento em alguns momentos. Na sua relação com Guma, ela expressa a sua vontade de dar e receber amor, o que é ofuscado pela ótica do conservadorismo, que associa o seu corpo apenas à satisfação do prazer carnal. Rosa Palmeirão pede a Guma que, assim que ele se casar e a sua mulher engravidar, ele a chame para cuidar da criança e a deixe permanecer em sua casa, jurando que a esposa dele jamais saberá do que aconteceu entre eles: “Ela não vai saber de nada de nós dois. Nem eu quero mais nada, não vou brigar com ela. Quero é ajudar a criar teu filho, como se eu tivesse tido você... Eu tenho idade de ser sua mãe... Tu deixa?” (Amado, 2012, p. 86).

Passado algum tempo, esse desejo se concretiza e Rosa Palmeirão é recebida com muita alegria por Livia. Quando Rosa chega à casa do casal, “Livia a recebeu como a uma amiga que não via há muito”. Para iniciar essa nova experiência, “ela atirou fora a navalha da saia, o punhal do peito” (Amado, 2012, p. 239), como se esse gesto a libertasse do peso de mostrar-se valente o tempo inteiro. Nesse espaço do lar, Rosa Palmeirão não é a amante de Guma, como Esmeralda havia sido, mas exerce os papéis simbólicos de mãe e avó. Ela demonstra um grande apreço em exercer essas funções, como uma forma de realizar o seu sonho maternal. Todavia, o fato de ela ser uma mulher racializada e estar assumindo o papel de cuidadora de uma criança branca pode remontar o período colonial, quando mulheres racializadas assumiam o papel de amas-secas. Sob esse viés, tem-se uma manutenção do ideal freyriano de que não existe racismo no Brasil, já que uma mulher mestiça é aceita dentro da casa da família branca para cuidar de seu filho branco, sendo uma tratada como uma grande amiga de sua senhora. Inclusive, após a morte de Guma, Rosa Palmeirão aparece, em alguns momentos, a exercer outros serviços domésticos, que não somente o de cuidar da criança. Ela cozinha: “Rosa Palmeirão bota um jantar inútil” (Amado, 2012, p. 249); cuida de Livia: “Rosa Palmeirão vem do quarto e diz que Livia deve

comer alguma coisa”(Amado, 2012, p.249); e atende à porta para a recém viúva: “Rosa Palmeirão atende: — Ela já chegou, seu Toufick.” (Amado, 2012, p. 249).

Lélia Gonzalez (2020), ao falar sobre a dualidade da mulher mestiça, enfatiza esse outro lado do endeusamento, que geralmente está associado ao papel de empregada doméstica. Rosa Palmeirão, por mais corajosa que seja, não se liberta de vivenciar as duas faces do que é ser uma mulher racializada: ela é “mulata” - sofre violência e tem seu corpo erotizado - e, quando não consegue mais desempenhar esse papel por conta do envelhecimento, assume um posto muito próximo ao de empregada doméstica, servindo a uma família branca. Desse modo, é o contexto que determina a forma como ela é vista:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. (Gonzalez, 2020, p. 80).

Diante do exposto, verifica-se que Rosa Palmeirão é uma personagem que tem seu corpo sexualmente ocupado, tanto durante o relacionamento com Rosalvo quanto depois. Ao assumir uma postura de coragem, os homens já não têm a mesma autoridade sobre o seu corpo, pois Rosa Palmeirão não permite que homem algum aja com ela da mesma forma que Rosalvo. Estando inserida em um universo cultural que tanto oprime mulheres racializadas, esse aparenta ser um traço de evolução. Por outro lado, o fato de ter sua identidade masculinizada - um meio de silenciamento -, a permanência do discurso que sexualiza o seu corpo e a servidão na casa de Guma e Lívia revelam que o preconceito se mantém. Assim, para Rosa Palmeirão, o lar é um espaço de opressão, tanto de gênero - quando está com Rosalvo - quanto de raça - quando cuida da criança branca.

Os espaços pelos quais Rosa Palmeirão circula ao longo da narrativa, por serem ocupados majoritariamente por figuras masculinas, como é o caso do bar, fazem com que seja construída, a partir da perspectiva do narrador, uma figuração “masculinizada” da personagem. No caso de Rosa Palmeirão, que é racializada, sua presença em um espaço que não é visto como “próprio para as mulheres” pode ser entendida de uma forma mais complexa, tendo em vista o fato de serem geralmente vinculadas a espaços de menor privilégio. Ao sair do cais para migrar por outras regiões, Rosa Palmeirão instala-se em locais periféricos, como os morros do Rio de Janeiro, por exemplo. Assim, embora se desloque com autonomia, ao contrário das mulheres brancas que ficam presas ao lar, os espaços que a sociedade lhe permite ocupar não lhe oferecem possibilidades de ascensão social. Nesse sentido, no conjunto da obra amadiana, o gesto

embrionário de subversão da mulher racializada é realizado por Rosa Palmeirão no momento em que ela assume o comando do saveiro junto de Lívia. Essa é a primeira vez que uma mulher mestiça ocupa um espaço culturalmente definido como masculino, diferente daqueles que lhe são predeterminados pela sociedade.

Rosa Palmeirão dá conselhos à Lívia quando Guma falece. Antes de responder a pergunta do seu irmão sobre a possível venda do saveiro, Lívia “se lembra do que Rosa Palmeirão lhe disse essa tarde. Não se muda o destino de ninguém” (Amado, 2012, p. 252). É no convívio com essa mulher que conhece as leis do cais, que tem mais experiência de vida e que já passou por muitas dificuldades ao longo de sua existência sem contar com a ajuda de um marido para sustentar-se, que Lívia encontra forças para seguir em frente. Rosa Palmeirão não dependeu de homem algum para sobreviver, tornando-se uma inspiração para Lívia naquele momento em que se encontra sem o seu marido, o qual a sustentara até então.

Em um contexto em que as mulheres sofrem uma intensa limitação do seu espaço e são divididas em categorias - fator que minimiza a sua força - Rosa Palmeirão e Lívia, mulheres com histórias e identidades distintas uma da outra, mostram-se unidas ao apropriarem-se de um mesmo espaço, sendo as protagonistas de uma iniciativa que tem o potencial de mudar a vida da população do cais num todo. Elas estão realizando o milagre tão aguardado por Dulce.

Lívia, por mais submissa que tenha sido durante o matrimônio, não critica a postura de Rosa Palmeirão, que vive de acordo com princípios muito distantes daqueles impostos a Lívia por ser uma mulher branca; assim como Rosa Palmeirão, mesmo não tendo vivenciado uma situação igual a de Lívia, sensibiliza-se com a experiência de sua amiga e se põe a lutar junto dela. Ao lado de Rosa Palmeirão, Lívia, que todos acreditavam estar fadada ao fracasso ao enviuar, aprende a agir com resistência e, juntas, elas se fortalecem na tentativa de tornar o mar um espaço plural à medida que condições materiais de igualdade possam ser conquistadas. Sua atitude é uma resposta que desestabiliza os dogmas que a sociedade impôs acerca da condição das mulheres do cais, suscitando a ideia de que é possível às mulheres assumirem uma identidade emancipada e construir uma rede de apoio. Ao compartilharem o mesmo espaço, elas mostram que não há razões para que uma mulher utilize um privilégio como meio de oprimir outra mulher, afinal de contas, apesar das diferenças, todas elas são vítimas do machismo. Dessa forma, Rosa Palmeirão, Lívia e Dulce encontram um ponto de confluência em que as suas diferenças não as impedem de praticar ações em prol de um objetivo comum: a independência feminina. Elas iniciam o rompimento das barreiras que dividem as mulheres no cais e enfrentam a imponência da voz masculina que silencia a todas elas.

Compreende-se que o conceito de sororidade ainda não existe no início do século XX, recorte histórico em que está situado *Mar morto*, vindo a surgir a partir da década de 1970. No tocante a essa ideia de irmandade feminina, hooks, em *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, ressalta o quão necessário é criar “um contexto em que possamos entabular diálogos críticos e abertos umas com as outras, onde possamos debater e discutir sem medo de entrar em colapso emocional, onde possamos ouvir e conhecer umas às outras nas diferenças e complexidades das nossas experiências” (hooks, 2013, p. 148-149). Nesse sentido, o que percebemos em *Mar morto* é o empenho de Amado em mostrar que a conexão entre mulheres é possível e potencializa os efeitos da sua busca por igualdade, trata-se da sororidade *avant la lettre*, ou seja, antes de ser criado o nome “sororidade”, essa ideia já existia. Desde o começo da narrativa, quando as mulheres se unem no espaço doméstico a chorar companheiros e dividir suas angústias, o ideal de sororidade já existe, mostrando-se mais potente ao final da narrativa, quando as lutas de mulheres com diferentes identidades se articulam.

Lívia, Rosa Palmeirão e Dulce são mulheres que compartilham de experiências distintas entre si. Embora todas se encontrem em uma situação de subalternidade, é preciso considerar suas diferenças de raça e classe. De acordo com Angela Davis, há um entrecruzamento entre essas variáveis:

É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (Davis, 2016, p. 20).

Nesse sentido, a interseccionalidade enriquece o debate acerca da sororidade ao passo que viabiliza um olhar para a singularidade de cada mulher de acordo com as discriminações pelas quais ela é afetada. Conforme bell hooks (2018, p. 19), em seu livro *O feminismo é para todos: políticas arrebatadoras*, “[V]isões utópicas de sororidade baseadas apenas na consciência da realidade de que mulheres eram de alguma maneira vitimizadas pela dominação masculina foram quebradas por discussões de classe e raça.” Assim, pode-se perceber que, no contexto da obra literária em análise, a ocupação do espaço do mar por Rosa Palmeirão, uma mulher mestiça e pobre, tem um caráter ainda mais transgressor do que a ocupação desse mesmo espaço por Lívia, tendo em vista que esta é uma mulher branca e de classe média. Ambas haviam sido privadas de ocupar esse espaço, mas para Rosa Palmeirão, essa apropriação mostrava-se ainda mais improvável do que para Lívia, dado o fato de aquela ser uma mulher

mestiça. Pertencendo a uma categoria que é atingida por diferentes tipos de opressão, à mulher mestiça é reservada a função de servir sexualmente ao homem branco, dispondo de menos oportunidades e precisando superar não somente a opressão de gênero, mas a de raça e classe para que consiga ocupar o mesmo espaço da mulher branca.

A presença de Rosa Palmeirão no saveiro evidencia a relevância das mulheres racializadas para a evolução da sociedade como um todo, já que ela representa o feminino, a população negra e as classes populares; ainda que, para isso, continue sendo masculinizada: “[P]arece um homem em cima do *Paquete Voador*”. (Amado, 2012, p. 258); e, na sua união com Livia, mostra que os avanços só acontecem quando as diferenças não são ignoradas, mas entendidas como o que Djamila Ribeiro (2016), em seu prefácio da obra *Mulheres, raça e classe*, chama de fagulhas criativas, cujo potencial é transformador. Nesse sentido, Rosa Palmeirão e Livia não somente ocupam o espaço do mar, como o transformam em um lugar de resistência à medida que interligam suas lutas entre si e com outras mulheres como Dulce.

#### 4.4 O não pertencimento de Esmeralda

No início da narrativa, a personagem Esmeralda é citada apenas duas vezes, como uma amásia de Rufino, a mulher que ele está esperando ansiosamente para ter momentos de prazer. Ao longo da narrativa, o corpo de Esmeralda continua sendo símbolo de desejo e de liberdade sexual, porém, pelo fato de viver junto de Rufino, ela recebe punições severas por parte dele, que não aceita essa liberdade. A tentação do corpo de Esmeralda, considerada “uma mulata e tanto” (Amado, 2012, p. 156), provoca uma tensão ao longo da narrativa, que, além de suscitar discussões sobre as intersecções de gênero, raça e classe, também viabiliza um olhar acerca das relações entre as mulheres racializadas e as mulheres brancas.

Além de sedutora, ela também é vista como traiçoeira. O nome Esmeralda remete à cor dos seus olhos, “é mulata de olhos verdes” (Amado, 2012, p. 156). Na cultura popular, assim como na obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado De Assis (1839-1908), os olhos verdes estão associados à traição, e é justamente essa característica que ganha mais destaque na construção da personagem amadiana.

Do mesmo modo que as outras companheiras de marítimos, Esmeralda é amiga de Livia, porém, algo a difere de todas as mulheres do cais: ela não teme a morte de seu parceiro, afirmando que “[S]e Rufino morresse, arranjaría outro, continuaria sua vida” (Amado, 2012, p. 152). Essa forma de pensar sobre a morte do companheiro é incompreensível para Livia, que tanto aguarda Guma, mas, apesar de não compartilhar da mesma visão, Livia imagina o quão

libertadora ela deve ser: “Lívia muitas vezes invejava Esmeralda. Mesmo quando Rufino bebia e distribuía bofetadas em casa. Esmeralda não temia por ele. Tinha o coração descansado” (Amado, 2012, p. 153). A forma leve como Esmeralda encara o destino de Rufino e a vivacidade que ela demonstra no cotidiano despertam o apreço de Lívia, que se sente muito feliz por tê-la como sua vizinha:

Acabada a aula, D. Dulce passava por lá, dava dois dedos de prosa, mas quem divertia mesmo era Esmeralda, com sua voz engraçada, os requebros do seu corpo, a sua conversa sem sentido. Vivia tomando coisas emprestadas, entrando pela casa adentro (o velho Francisco lambia os beiços, piscava o olho, ela sorria: “Olha a graça da arraia velha ... ”), perguntando por tudo. Rufino andava com a canoa rio acima, rio abaixo, levava uma noite em casa, uma semana fora, ela nem ligava. (Amado, 2012, p. 152).

Através da convivência com Esmeralda, Lívia encontra certo equilíbrio emocional. Ainda que continue sofrendo todas as vezes que o marido parte, encontra distrações na sua relação com a amiga. Esmeralda impede que Lívia passe todo o tempo ouvindo as histórias tristes que Francisco conta sobre os homens que morreram no mar ou lamentando-se junto de Maria Clara e Judith. Se, ao estarem juntas, essas mulheres sempre têm como assunto principal o destino dos seus maridos, com Esmeralda não há espaço para morbidez, pois seus interesses são outros. “Só falava em vestido novo, em brilhantinas, em sandálias que vira nas vitrinas, mas distraía Lívia, tirava da sua cabeça aquela ideia de morte” (Amado, 2012, p. 152).

Esmeralda também se mostra muito presente quando Lívia engravida, sendo a primeira pessoa a quem Guma recorre na noite em que sua esposa passa mal e quase perde o bebê. Muito agradecida, Lívia compra um presente para Esmeralda, que passa a frequentar a casa da vizinha com ainda mais frequência. O que Lívia nunca descobre é que, nessa mesma noite, após o Dr. Rodrigo ter vindo até sua casa, Guma e Esmeralda se relacionam sexualmente enquanto ela dorme. Ao saber da morte da amiga por ter traído Rufino com outros homens, Lívia passa a considerá-la uma “mulata traidora”. É como se a conduta sexual de Esmeralda anulasse o auxílio que ela lhe prestou e a alegria proporcionada naquela atmosfera de tristeza. Assim, no espaço da casa de Lívia, Esmeralda sofre opressão racial, sendo vista apenas como o estereótipo da mulata lasciva e assumindo o papel de amante.

A rivalidade criada pelo patriarcado entre as mulheres e, nesse caso, mais especificamente, entre mulheres brancas e racializadas, torna-se nítida a partir do momento em que a forma como Lívia passa a ver Esmeralda é expressa. A colocação de Lívia revela uma correspondência às expectativas de uma construção cultural que é imposta às mulheres desde muito cedo: a de que deve haver conflitos entre esse grupo, não sendo saudável que uma confie na outra. A esposa de Guma tem consciência de que o propósito de vida de Esmeralda se

distingue do seu, todavia, por mais que demonstre estar se divertindo com os comentários de Esmeralda sobre o seu desapego em relação a Rufino, Lívia não respeita completamente a amiga da forma como ela é. Do mesmo modo que Esmeralda também não a respeita “porque Lívia é tão feliz e tão diferente dela, tão preocupada com o bem-estar do marido, que ela gostaria de feri-la no mais fundo do seu coração” (Amado, 2012, p. 168-169). Assim, ambas vítimas do machismo, se julgam mutuamente, incorporam e reproduzem o mesmo discurso que os homens usam para inferiorizá-las.

Ademais, Lívia se posiciona contra Esmeralda quando essa já não está mais viva, o que torna a sua acusação ainda mais grave, uma vez que a mulher oprimida já não tem mais a chance de se defender e esclarecer que o marido de quem lhe oprime também participou da traição. Assim, nota-se que, em alguns momentos, opressões se articulam, estabelecendo vínculos de resistência entre mulheres, como é o caso de Lívia, Rosa Palmeirão e Dulce; em outros, acontece um movimento reverso: mulheres agridem umas às outras, reforçando as barreiras que o patriarcado criou entre elas. Sendo um grupo que já sofre subordinação pelo poder machista, elas se enfraquecem ainda mais.

Como mulher mestiça, Esmeralda é estereotipada, “uma mulata de encher a boca d’água” (Amado, 2012, p. 156). A voluptuosidade do seu corpo é explorada: “[E]ra uma mulata bonita, peituda, ancas roliças, um pedaço de mulher. Falava muito também, ria de mais, uma gargalhada escancarada” (Amado, 2012, p. 152). A forma como é descrita corresponde à ideia da mulher mestiça brasileira que se tornou popular pelo mundo afora: “um corpo que gera prazer e que é superexplorado sexualmente, ela é a mulata dos desfiles de Carnaval para turistas, de filmes pornográficos etc., cuja sensualidade é incluída na categoria do “erótico-exótico” (Gonzalez, 2020, p. 69).

A forma como são narrados os momentos que antecedem a relação sexual entre Guma e Esmeralda sugere que Guma seja uma espécie de “presa”, seduzido por uma mulher extremamente lasciva, que se insinua para ele frequentemente, um ser que existe para despertar desejo:

O pior é que quando ela o tentava, quando o olhava com aqueles olhos verdes, ele não via mais nada, não enxergava nem Rufino lhe fazendo favores, nem Lívia grávida, só via o corpo dengoso da mulata, os peitos salientes, as ancas reboleantes, o corpo chamando, os olhos verdes chamando. Uma canção do mar fala em homens que se vão a afogar nas ondas verdes do mar. Assim os olhos de Esmeralda são como se ele fosse se afogar nos olhos verdes dela. Ela o tenta, ela o quer. O seu corpo dançava ante os olhos de Guma. (Amado, 2012, p. 168).

Guma, em momento algum, ouve críticas de Rufino em razão da traição que ele cometeu, pois este prefere suicidar-se a tirar satisfação do acontecido e ter de ter um diálogo tão delicado com o seu melhor amigo. Por mais magoado que esteja, Rufino age como se Guma fosse inimputável, afinal de contas, a traição masculina é normalizada pela sociedade, já que, desde meninos, os homens do cais exercem a sua liberdade sexual. Inclusive, é comum que maioria dos episódios de traição ocorram com mulheres racializadas, como “as mulatinhas copeiras que vinham amar os marítimos por puro amor, sem esperar outras recompensas” (Amado, 2012, p. 129).

A própria Esmeralda diz que não se importa se Rufino se relacionar com outras mulheres durante suas viagens e aconselha Lúvia: “— Você tá bestando. Ligando muita importância a homem... Deixe eles ter suas mulher por lá. Faça como eu... Não ligo.” (Amado, 2012, p. 152). Essa sua despreocupação em relação à vida do marido funciona como algo que a distância das demais esposas de marítimos. Embora tenha um laço de amizade com Lúvia, Esmeralda não faz parte do grupo de mulheres que se reúne para lamentar seu triste destino, inclusive porque ela não demonstra amar Rufino e sabe que, se ele morrer, poderá viver com outro homem. Tal conduta de Esmeralda impede que ocorra uma identificação entre ela e as outras mulheres, já que não há um reconhecimento de afinidades.

A marginalização da personagem se reproduz também na forma, tendo em vista que a presença dela na narrativa é significativamente mais curta em relação a Dulce, Lúvia e Rosa Palmeirão. Apesar dessa breve presença da personagem, o narrador se demora ao falar sobre a traição, de forma a sustentar a ideia de que Esmeralda é a culpada por Guma ter rompido com laços de lealdade que o ligam à esposa e ao melhor amigo, desrespeitando a lei do cais. O corpo de Esmeralda é tão objetificado, que após a sua morte, a única vez em que seu nome é mencionado é quando Lúvia a chama de “mulata traidora”, ela é completamente silenciada.

Por mais que Esmeralda tenha seu corpo representado como erotizado, que, como explica Xavier (2021, p. 169), é aquele “que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer”, sua liberdade sexual não é bem aceita. Para Rufino, é como se Esmeralda fosse a única adúltera da história. Ele a agride e depois comete feminicídio:

Rufino sabia que ela tinha contado a verdade. Seu coração estava triste, estava querendo a morte. Não se sentia capaz de matar Guma, que o salvara uma vez. E demais havia Lúvia, que não tinha culpa. Mas seu coração pedia a morte, e, já que não podia ser a de Guma, seria a dele. A grande lua do mar brilhava no céu. Esmeralda ainda ria. E foi rindo assim que morreu, o remo abriu sua cabeça. Rufino ainda olhou o corpo que afundava. Os tubarões atendiam ao chamado do sangue que ficou boiando nas águas do rio. Ele olhou, era um corpo muito amado que afundava. Corpo bom, dengoso, de olhos verdes e seios pujantes. Corpo que esquentara o seu nas noites de Inverno. Carne que fora sua. (Amado, 2012, p. 193)

Esmeralda também se aproxima do que bell hooks, em seu livro *Olhares negros: raça e representação* (2019), chama de “mulata trágica”. Trata-se de “um estereótipo que corresponde à mulher de pele clara que, mesmo tentando fugir da discriminação racista, renegando suas origens, em algum momento enfrenta as questões raciais vivendo num mundo de brancos” (hooks, 2019, p. 132). No caso dessa personagem, a problemática racial é explícita na objetificação do seu corpo. Ainda que ela tenha consciência de que é uma mulher mestiça, não concebe isso como positivo, tanto é que, ao envolver-se com Guma e com o marinheiro branco, tem a pretensão de engravidar de um homem de pele mais clara do que a dela, um evidenciado desejo pelo branqueamento:

Fizera muito escândalo, muita história fiada, que estava tão contente como se fosse ela mesma, mas quando Livia foi à cozinha fazer um pouco de café para eles tomarem, ela arriscou:  
 — Só eu não topo com um homem que me faça um filho. Sou pesada até nisso. Homem meu não faz filho... Mostrava um pedaço das coxas, as pernas cruzadas.  
 Guma riu:  
 — É só você pedir a Rufino.  
 — Aquele? E quero lá filho de negro! Estou precisando de um filho de gente mais branca do que eu para melhorar a família...  
 Olhava para Guma como para indicar que ele é que lhe podia fazer um filho. (Amado, 2012, p. 167).

É a partir do seu envolvimento com Esmeralda que Guma começa a se sentir desconfortável diante de Rufino; logo, Esmeralda passa a ser a mulata indesejável (Corrêa, 1996). Ela é a representação da mulher-demônio que Schmidt (2017, p. 42) define como “a encarnação do sexo e da paixão por excelência e, portanto, a origem dos males que afligem o corpo dos homens e assolam seus espíritos”. Guma a reconhece como uma mulher perigosa e deseja vê-la morta, pois julga que é somente exterminando-a que ele poderá viver em paz novamente. Ele mesmo tenta estrangulá-la quando, junto dela, ela diz “[S]e Rufino visse isso...” (Amado, 2012, p. 173), mas é interrompido pela chegada dos tios de Livia, que não podem desconfiar do que havia acontecido entre os dois.

Cansada de ser tratada com indiferença por Guma, Esmeralda se envolve com um marinheiro, mas ainda assim, Guma se sente provocado por ela: “[P]ior porém é que ela não morria, estava viva e com certeza traía Rufino com outro. Mesmo sem querer, Guma sentia ciúmes” (Amado, 2012, p. 190). A impossibilidade de exercer o direito de posse sobre ela desperta nele esse sentimento, assim como nos momentos em que ele presencia Rufino acariciando-a: “Guma se sentiu mal. Não queria ter nada com ela, nem a queria ver, mas aquilo

buliu com ele como se Rufino estivesse a lhe roubar uma coisa. Em verdade fora ele quem roubara Rufino, quem o traíra” (Amado, 2012, p. 181).

Esmeralda se aproxima do estereótipo da mulher mestiça comentado por Brookshaw (1983), que vive sua liberdade sexual, apesar de isso lhe custar a sua vida. Por outro lado, ela afirma que deseja ter filhos e, embora não seja, de fato, esposa de Rufino, mas uma amásia, ela já foi casada: “Um ficara nas ondas também, seu marido se fora num navio cargueiro para outras praias, o terceiro se mudara numa canoa com uma noiva. Ela não ligava, ia vivendo” (Amado, 2012, p. 152). Visto que Esmeralda é abandonada pelo marido e também pelo próximo companheiro, há a possibilidade de que, ao criar essa personagem, o autor não esteja defendendo a ideia de que mulheres racializadas não são dignas de se casar, mas atentando para a situação de solidão enfrentada por elas. Esmeralda corresponde ao perfil da mulata desejada (Corrêa, 1996), mas, ao mesmo tempo que é rodeada de homens, aparenta nunca ter sido amada de verdade. A atitude de Rufino demonstra que, na verdade, ele não a ama, por mais que diga o contrário; e Guma também a quis apenas por um momento.

Quando Guma ainda estava apenas desejando Esmeralda, se perguntava por que se envolver com ela: “Guma tem a mulher mais bela do cais, não precisa de outra. Tem uma mulher que o ama. Para que o corpo rebolante de Esmeralda?” (Amado, 2012, p. 156). Isso mostra que a sua beleza, considerada exótica, assim como ousadia dos seus hábitos, a mantêm numa posição inferior à da mulher branca, cuja beleza é cultuada como padrão e o comportamento obedece aos códigos patriarcais. Ao estar junto de Guma, Esmeralda questiona “Me acha tão azeda assim...?” Essa construção de um ideal de beleza condiciona a mulher racializada à erotização e à marginalização do seu corpo. Ela é vista apenas como um objeto a ser usado, um corpo que os homens se sentem no direito de ocupar, mas que não é considerado digno de receber amor. Como frisa Lélia Gonzalez (2020, p. 59), as mulheres mestiças “são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da ‘democracia racial’ brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas!”; nesse sentido, a valorização dessas mulheres acontece somente a partir do ponto de vista sexual.

hooks (2010), por sua vez, em *Vivendo de amor*, destaca a dificuldade, por parte das pessoas negras, de amar e sentir-se amadas. A autora explica que, em decorrência do período colonial, a população racializada foi colocada diante de condições que não favoreciam o desenvolvimento do seu lado afetivo, e frisa que as mulheres negras foram condicionadas a entenderem suas necessidades emocionais como não importantes. Assim, preocupadas em demonstrar força, tendem a agir como pessoas que não esperam receber amor. Essa também é uma hipótese para explicar o comportamento de Esmeralda, que depois de ter vivenciado uma

sucessão de decepções amorosas, pode estar tentando proteger o seu emocional ao envolver-se apenas sexualmente.

Rufino desconfia de Esmeralda: “— Eu já 'tava' farto de saber que ela não prestava. Mulher traidera tava ali. Quando eu peguei ela, já tinha sido de outros, trazia fama ruim” (Amado, 2012, p. 191), e suas palavras comprovam que ele a via como um objeto e, ao mesmo tempo, uma mulher perigosa: “— Tava pensando que ia ser como as outras. Pegava e largava. Mas ela me enrabichou, foi coisa feita” (Amado, 2012, p. 191).

No espaço doméstico, Esmeralda sofre opressão de gênero. Mostra-se submissa a Rufino, não somente por ser vítima de violência, mas também por ter de pedir permissão a ele para sair de casa, ainda que seja para encontrar com outros homens às escondidas. Como outras mulheres do cais, ela também visita Livia, mas, nesse espaço do lar de sua amiga, Esmeralda passa muito rapidamente de amiga à amante do marido. Assim, a forma como ela ocupa o espaço do lar de Livia é diferente da forma como o faz Rosa Palmeirão, que também é mestiça como ela. Enquanto Rosa Palmeirão exerce um papel muito semelhante ao de empregada doméstica e torna-se ainda mais íntima de Livia após a morte de Guma, Esmeralda é a “mulata”, a amante, a amiga perversa. Livia, ao caracterizar Esmeralda como traidora, possivelmente, atenta-se para o fato de que ela pode ter tentado seduzir o seu marido também, sendo uma ameaça para o seu casamento. Já em relação à Rosa Palmeirão, ela não demonstra sentir esse receio, uma vez que o corpo envelhecido, aos olhos da sociedade, não é um objeto de desejo.

Esmeralda é mais jovem que Rosa Palmeirão, que também sofreu violência doméstica quando mais nova. Porém, elas seguem caminhos diferentes. Enquanto Rosa Palmeirão conscientiza-se de que a sua dignidade não está sendo respeitada e deixa o espaço doméstico, onde sofre, para circular por outros lugares, Esmeralda permanece junto de Rufino, que a agride e é severamente condenada ao exercer sua liberdade sexual. Quando ela diz que se afastará de seu parceiro, já é tarde demais. Além disso, Rosa Palmeirão une-se a outras mulheres ao ajudar Livia e, paralelamente, ao tornar real o ideal de Dulce; já Esmeralda, tendo internalizado o discurso racista que a inferioriza, luta para conquistar a atenção de homens brancos.

Embora Esmeralda seja considerada perversa por ter cometido adultério, verifica-se, após sua morte, que ela também não é verdadeiramente respeitada por Livia. Por fim, Esmeralda é assassinada no mar, espaço do qual Rosa Palmeirão, mais tarde, se apropria. Logo, esse também é um espaço de opressão de gênero para Esmeralda. Os destinos diferentes mostram que, nesse romance amadiano, as mulheres racializadas não têm um destino comum, o que é uma forma de mostrar a sua potencialidade. Ainda que compartilhem características de um estereótipo de hiperssexualização e sofram violência, elas também têm suas particularidades e

lutam pela sua liberdade, cada uma a sua forma. Contudo, como o preconceito persiste na sociedade, nem todas as mulheres racializadas são vistas pelas outras mulheres a partir de um olhar de sororidade, o que faz com que muitas delas, ainda sejam vitimadas, como é o caso de Esmeralda.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foi realizada uma análise das personagens femininas Dulce, Lívía, Rosa Palmeirão e Esmeralda, da obra *Mar morto*, de Jorge Amado, partindo do pressuposto de que elas têm um caráter embrionário em relação às personagens femininas amadianas que as sucedem e que são consideradas as grandes heroínas da obra do escritor.

Para iniciar essa pesquisa, buscamos por estudos já desenvolvidos acerca das personagens femininas de obras produzidas pelo romancista baiano antes de *Mar morto*. É notória a escassez de análises acerca de tais personagens, o que, de certa forma, tornou essa pesquisa ainda mais instigante. Foi possível perceber que, desde o início de sua carreira literária, Amado aborda temas como a prostituição, a violência contra a mulher e a erotização das mulheres racializadas, ainda que suas primeiras obras não tenham como foco as questões de gênero e sim as do proletariado. Dessa forma, por mais que não apresentem traços subversivos, Julie, Maria de Lourdes (*O país do Carnaval*), Mária, Magnólia, Zilda (*Cacau*), Linda, Julieta, Nair, Maria do Espírito Santo, Maria Cabaçu e a moça de azul (*Suor*) e Lindinalva e Rosenda Rosedá (*Jubiabá*), cada uma a seu próprio modo e dentro de condições específicas do contexto em que estão inseridas, demonstra garra para enfrentar algum tipo de opressão que a qual está submetida. Embora maioria delas não tenha um final feliz, todas podem ser consideradas mulheres fortes em certa medida.

Amado é um escritor que tem uma larga produção, o que lhe permite desenvolver, com maior profundidade, nas obras posteriores, aspectos que já estão presentes nas primeiras narrativas, e a causa feminina é um deles. Nesse sentido, as mulheres amadianas trazem consigo a força daquelas que as antecederam e, confirmando a hipótese da qual essa pesquisa parte, as personagens femininas de *Mar morto* apresentam traços de subversão que atingem o ápice em Dora, Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta. Para realizar esse estudo, foram utilizadas duas categorias de análise: corpos ocupados e corpos que ocupam espaços.

Pode-se constatar que, em *Mar morto*, os corpos femininos racializados - Rosa Palmeirão e Esmeralda -, ao contrário dos não racializados - Dulce e Lívía - são definidos pelos seus atributos físicos e são sexualmente ocupados. Isso influencia no tipo de espaço que as personagens ocupam e na forma como ocupam tais espaços. O lar de Lívía, como visto, é ocupado de formas distintas por Rosa Palmeirão - doméstica ou ama-seca - e Esmeralda - mulata, amante - porque o corpo já envelhecido de Rosa Palmeirão, ao contrário do corpo jovem de Esmeralda - não é mais tentador a Guma. Dulce, como mulher branca, não é sexualizada e seu corpo não desperta interesse algum por parte dos homens. Ela é reconhecida pelas suas

virtudes, sobretudo pelas que estão ligadas à bondade e ao intelecto e, por isso, ocupa o espaço da escola. Lívia, ao contrário de Dulce, é descrita como uma mulher extremamente bela, mas sua beleza não é associada ao perigo como a de Rosa Palmeirão e Esmeralda, pois Lívia é meiga e fragilizada. Sendo esposa de Guma, por mais admirada que seja pela sua beleza, os homens da comunidade a respeitam.

Além disso, nos nomes das quatro personagens, já são expressas marcas que distinguem as mulheres racializadas e não racializadas. As mulheres brancas, Dulce e Lívia, apresentam nomes que remetem à doçura, à passividade e à fragilidade. Já as mulheres racializadas, Rosa Palmeirão e Esmeralda têm nomes que trazem a ideia de dualidade – no caso de Rosa Palmeirão, que é bela e masculinizada ao mesmo tempo –, de traição e perigo.

Como ensinar é uma atividade ligada ao intelecto, a escola é o único espaço que só é ocupado por uma das quatro personagens femininas de *Mar morto*, Dulce. Por ser uma mulher branca e vinda da classe alta, ela tem a oportunidade de estudar e pode exercer esse papel tão prestigiado na época. Porém, a escola não é um espaço de subversão de gênero, tendo em vista que o magistério passa por um período de feminilização. No caso dessa personagem, a sua subversão de gênero se dá no lar, pois, após a morte do pai, Dulce está na condição de provedora do seu sustento e da família. Essa característica se manifesta, de forma semelhante, em Dona Flor, já que durante o seu casamento com Vadinho, apesar de se submeter a situações de opressão de gênero, ela também assume o papel de provedora do sustento do lar por meio de seu empreendimento, a escola de culinária. O que diferencia as duas personagens é o fato de que Dulce não é sexualizada, enquanto Dona Flor, por mais que não tenha o seu corpo extremamente objetificado, ainda sofre certa erotização. Isso pode estar relacionado às origens sociais de cada uma: Dulce vem de uma família que, um dia, havia sido rica, o que lhe permitiu dar continuidade aos estudos; Dona Flor é filha de uma viúva que tinha como anseio casar as filhas com homens bem sucedidos, dadas as dificuldades financeiras pelas quais a família passava. Ademais, o trabalho com a culinária também é uma das razões pelas quais, na obra, o seu corpo é associado ao sexo.

O espaço do cais - e, nessa análise, consideramos o mar como parte do cais - é um espaço que também é ocupado de diferentes formas pelas quatro personagens. Aos olhos de Dulce, o cais é o espaço da opressão de classe. Tendo em vista que a sua consciência social desperta nela um olhar preocupado para a miséria sofrida pela população, a professora percebe a dificuldade que as pessoas têm de libertarem-se das amarras que os prendem à sofreguidão e sonha com uma transformação. Essa consciência social é um traço de Dulce que reflete em Tieta, apesar de serem mulheres diferentes e que garantem o sustento do lar por meio de ofícios

completamente distintos. Enquanto Dulce acredita que uma mudança pode ser realizada e anseia por um milagre, Tieta, que também deseja ver Santana do Agreste modernizando-se, viabiliza a instalação de luz elétrica e protege o meio ambiente ao posicionar-se contra a instalação de uma empresa que degradaria a natureza.

Para Lívía, embora o caos lhe cause angústia desde a sua chegada até a morte de Guma, é nesse espaço que acontece a sua subversão de gênero, pois é ali que ela pratica uma atitude concreta em busca de um amanhã diferente. No saveiro, ela ocupa um espaço majoritariamente masculino e sai da condição de esposa dependente para assumir o papel de provedora do lar. Lívía é a primeira viúva de marítimo a seguir um caminho diferente do esperado.

A condição de provedora do lar é um traço de Lívía que ecoa em Dona Flor. Porém, no caso de Dona Flor, ela já é a responsável pelo sustento do lar ainda antes da morte do primeiro marido. Para além disso, Lívía e Dona Flor também têm em comum o fato de serem mulheres brancas, de assumirem o papel de esposa e de terem corpos atraentes, mas que não são sexualizados como os das mulheres racializadas. O grau de sexualização de Lívía em relação à Dona Flor é significativamente menor: Lívía sofre pouquíssima erotização enquanto Dona Flor é mais objetificada. No entanto, ambas se encontram muito distantes das representações hiperssexualizadas de Rosa Palmeirão e Esmeralda. Percebe-se ainda, que algumas mulheres brancas apresentadas como seres desejantes do prazer sexual, como é o caso de Lívía e Dona Flor, manifestam esse desejo, mas somente em relação ao companheiro. Já as mulheres racializadas, como Rosa Palmeirão, Esmeralda e Gabriela, praticam sua liberdade sexual, relacionando-se com quem elas quiserem.

Lívía também tem uma semelhança com Dora, de *Capitães da areia*. Embora seja associada à figura de Rosa Palmeirão pelos companheiros em razão da sua valentia, Dora, assim como Lívía, se destaca por ser a primeira mulher a conquistar seu espaço em ambientes majoritariamente masculinos: no seu caso, o trapiche. E posteriormente, não conformada em permanecer nesse espaço, que, para ela, representa o doméstico, Dora apropria-se das ruas, como Lívía apropria-se do mar.

Para Lívía, o lar é, ora um espaço de opressão, ora de subversão de gênero. Configura-se como opressão de gênero no cotidiano, quando mesmo sem perceber, ela se mostra obediente ao marido - Guma deixa claro, em conversa com o tio Francisco, que quem dita as regras no lar é o homem. Ela também se reconhece como alguém extremamente dependente de Guma, sofrendo quando ele passa dias fora de casa, já que a ausência do marido a leva a preocupar-se com o futuro, imaginando sua desgraça como viúva quando Iemanjá decidisse levá-lo. Por outro lado, em algumas situações, o lar se converte em um espaço de subversão de gênero: quando

Lívia reúne-se com suas amigas, também esposas de marítimos, na tentativa de fortalecerem-se umas às outras na luta contra a angústia que as desestabiliza. Juntas, elas reconhecem-se como irmãs por terem destinos iguais e, nessa união entre mulheres, um ideal de sororidade começa a ser despertado.

Fazendo um adendo, é interessante perceber que, inicialmente, essa sororidade só abrange mulheres que compartilham das mesmas experiências - todas elas são esposas de marítimos -, mantendo fora do grupo mulheres como Esmeralda, por exemplo, que é uma amásia e que não se preocupa com a vida do companheiro. Já ao final da narrativa, a sororidade se dá entre mulheres cujas experiências são distintas - Dulce, Lívia e Rosa Palmeirão -, mas que contribuem, cada qual a seu modo, para uma transformação. Elas viabilizam uma nova possibilidade às mulheres que ainda virão.

A ideia de sororidade que começa a surgir em *Mar morto* atinge o ápice com as atitudes da personagem Tereza Batista, que assume diversos papéis voltados ao bem de outras mulheres. Sua coragem de brigar com homens que praticam opressão de gênero, a ajuda como professora da senhora analfabeta e a liderança no movimento das prostitutas revelam a preocupação dessa heroína em prestar apoio a outras mulheres, cujas lutas sejam parecidas com as dela ou não.

Questões de Tereza Batista são antecipadas por Rosa Palmeirão. Tereza tem uma adolescência conturbada, enfrentando situações de extrema violência, o que a leva a assassinar seu primeiro opressor, atitude que também é tomada pela personagem lendária de *Mar morto*. Mais tarde, outro acontecimento aproxima sua história à de Rosa Palmeirão: ela se vê obrigada a interromper a gravidez em decorrência da autoridade masculina sobre o seu corpo. A liberdade de ir e vir de Rosa Palmeirão bem como a sua postura forte ao ajudar Lívia a desbravar o mar são características que se intensificam em Tereza Batista, que também se desloca de um lugar para o outro a fim de ajudar outras mulheres. Todavia, ao contrário de sua antecessora, Tereza Batista não se torna empregada doméstica ao final da narrativa, casando-se com o homem que ela ama e ocupando o espaço de senhora do lar.

A liberdade de transitar de Rosa Palmeirão também reverbera em Tieta. Expulsa de casa pelo pai ainda na adolescência, deixa Santana do Agreste e torna-se uma mulher rica em São Paulo, sendo notória a sua evolução quando ela retorna para a cidade natal. Essa transformação só acontece porque ela sai do espaço onde é oprimida, como Rosa Palmeirão, que não permanece ao lado de Rosalvo. No entanto, como personagem mais complexa, Tieta, durante sua ausência, não somente vive experiências que a deixam mais forte, como também ascende socialmente, tornando-se uma empreendedora. Logo, Tieta, mulher branca, assume o papel de

cafetina, comandando o seu próprio estabelecimento, já Rosa Palmeirão, racializada, não ascende socialmente e assume o papel de ama-seca no lar de Lívia.

Nesse sentido, percebe-se que Rosa Palmeirão ocupa o espaço doméstico de uma forma completamente diferente das outras três personagens femininas dessa obra. Como explicado por Lélia Gonzalez (2020), às mulheres racializadas, são possíveis dois papéis: o de mulata ou o de empregada doméstica, e Rosa Palmeirão exerce ambos no espaço doméstico. Na juventude, enquanto apresenta características de hiperssexualização, sofre opressão de gênero no lar, tendo em vista que seu companheiro Rosalvo age violentamente contra ela e ainda a obriga a abortar. Já na velhice, ao servir a uma família branca e cuidar de seu filho, como uma empregada doméstica, Rosa Palmeirão sofre preconceito racial no espaço do lar de Lívia. Ainda que a própria Lívia não perceba, ela está sendo opressora ao aceitar que Rosa Palmeirão preste esse tipo de serviço.

No cais, Rosa Palmeirão encontra no cais uma possibilidade de subversão, tanto de gênero quanto de raça. Apesar de colocar-se como uma serva no lar de Lívia, ela não se mantém restrita a esse espaço, cuidando das tarefas domésticas, para que Lívia desbrave o mar. Em vez disso, Rosa Palmeirão a acompanha e coloca-se lado a lado de sua companheira na embarcação, sem que haja uma hierarquia entre elas, como existe no espaço doméstico.

Esmeralda, que assume somente o papel de mulata, é mais uma vítima de violência, o que faz com que o espaço doméstico seja marcado pela opressão de gênero para ela. Entretanto, no espaço do lar de Lívia, o envolvimento entre Esmeralda e o marido de sua amiga consiste numa situação de opressão racial, uma vez que o papel de amante é culturalmente atribuído à mulata, cujo corpo é objetificado. Já no espaço do cais, ela sofre opressão de gênero, sendo vítima de feminicídio por parte de Rufino, que não aceita a liberdade sexual de sua amásia.

Há uma ressonância de Esmeralda em Gabriela, que além de sofrer violência de gênero por parte de Nacib, por exercer sua liberdade sexual, também sofre opressão racial e de classe pela sociedade, que não a vê como digna de assumir o papel de esposa pelo seu comportamento simultaneamente infantilizado e lascivo. Entretanto, como mulher transgressora, ela não deseja permanecer casada porque isso não a faz feliz, e volta a sua condição inicial de amante e cozinheira do patrão. Potencializando a liberdade sexual feminina, ela é a primeira mulher da cidade de Ilhéus a não ser assassinada por ter cometido adultério.

Dessa forma, percebe-se que, em *Mar morto*, ao mesmo tempo em que algumas mulheres são oprimidas num determinado espaço em razão do próprio gênero, outras são oprimidas pela classe ou pela raça. Além disso, algumas conseguem ser subversivas no mesmo espaço em que outras são oprimidas. Conforme visto, Lívia, considerada pela sociedade

patriarcal como uma mulher frágil, demonstra ousadia ao se apropriar de um espaço que, culturalmente, é tido como masculino - o leme do saveiro. Ao seu lado, está Rosa Palmeirão, uma mulher conhecida pela sua força, e que, enfrentando muitos percalços pela sua condição de mulher racializada, apresenta-se no saveiro ao lado de Lívia, encorajando-lhe.

Se no caso de Lívia, a ocupação desse novo espaço é um traço de subversão, para Rosa Palmeirão, trata-se de algo ainda mais notório, tendo em vista a desigualdade social que, muitas vezes, impede as mulheres racializadas de ocuparem os mesmos espaços que as mulheres brancas. Juntas, Lívia e Rosa Palmeirão, iniciam a materialização de uma transformação no cais, que, por muito tempo, foi sonhada pela professora Dulce. Trata-se de uma revolução imaginada e iniciada por mulheres que, cada uma a seu próprio modo, contribuem para a realização de um milagre que beneficia a coletividade.

Por serem personagens embrionárias das grandes heroínas, não tendo desenvolvido a mesma autonomia que estas, em alguns momentos, ainda são influenciadas pelo patriarcado em suas ações. Isso culmina na reprodução de discursos que oprimem suas companheiras, como no caso de Esmeralda, que, pela ousadia de pensar diferente das demais, sofre exclusão.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALBORNOZ, Suzana. *As mulheres e as mudanças nos costumes*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2008.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1979.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 71. ed. Rio, São Paulo: Record, 1987.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- AMADO, Jorge. *O país do Carnaval*. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AMADO, Jorge. *Suor*. 39. ed. Rio de Janeiro, Record, 1982.
- AMADO, Jorge: *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge: *Tieta do Agreste: pastora de cabras ou a volta da filha pródiga*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Santa Catarina: Avenida, 2009.
- BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, v.3, n.2. Florianópolis, Universidade de Santa Catarina, 1995, pp. 458-463
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Vol. 2: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Vol. 1: Fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In.: GOLDSTEIN, Norma Seltzer. (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira: A literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 26-39.

BERGAMO, Edvaldo. Jorge Amado na imprensa neorrealista portuguesa In.: CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patrícia. (Org.) *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorrealismo*. CLEPUL: Lisboa, 2015. p. 333-346. Disponível em:<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28697/1/100%20anos%20de%20Jorge%20Amado.pdf> Acesso em: 24 mar. 2024.

BERGAMO, Edvaldo A. História e revolução brasileira no romance Seara Vermelha, de Jorge Amado. In.: DE SOUSA, Douglas. (Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 101-126. Disponível em:<https://www.editoracancioneiro.com.br/product-page/itiner%C3%A1rio-90-anos-de-literatura-amadiana-navega%C3%A7%C3%B5es-pela-vida-e-obra>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRAGA, Herasmo. Teoria do reconhecimento e imaginário no neorregionalismo literário brasileiro em Jorge Amado. In.: DE SOUSA, Douglas. (Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 163-198. Disponível em:<https://www.editoracancioneiro.com.br/product-page/itiner%C3%A1rio-90-anos-de-literatura-amadiana-navega%C3%A7%C3%B5es-pela-vida-e-obra>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRÍVIO, Gustavo. *Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico*. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em:<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6279>. Acesso em: 18 dez. 2023.

BROOKSHAW, David. Jorge Amado: populismo e preconceito. In.: BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUENO, Luís. Uma releitura de mar morto. *Revista USP*, São Paulo, n. 95, p. 101-109, nov. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52242/56278>. Acesso em: 13 fev. 2024.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CÂNDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 1 jun. 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Neabi*, Universidade Católica de Pernambuco, 2020. Disponível em: <https://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/CARNEIRO-2013-Enegrecer-o-feminismo.pdf> Acesso em: 15 fev. 2024.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Sele Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. SANTOS, Thereza. *Mulher negra*. São Paulo: Nobel, 1985.

CASTELLO, José. Jorge Amado e o Brasil. In.: GOLDSTEIN, Norma Seltzer; SCHWARCZ, Lília Moritz. (Orgs.). *Cadernos de Literatura Brasileira: O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 10-21.

COELHO, Patricia Ferreira. Uma leitura da mulher no século XX a luz das obras Gabriela, cravo e canela, Tieta do Agreste e Tereza Batista cansada de guerra de Jorge Amado. 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2021. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4576676#](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4576676#). Acesso em: 24 dez. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081>. Acesso em: 29 mai 2023.

COLLINS, Patricia Hill. BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de: Rane Souza. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 2000.

CORRÊA. Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.6/7, p.35-50, 1996.

COSME, Gláucia da Silva. *O feminino em Tieta e Macabéa*. 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/09/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Glaucia-Cosme.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2023.

COSTA, Leice Daiane de Araújo. *Trajetórias entretextuais do suor ao sonhar*. 2022. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37546>. Acesso em: 10 dez. 2023.

COUTINHO, Afrânio. O Mundo de Jorge Amado. In: *Jorge Amado: ensaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução de Liane Schneider. *Estudos Feministas*, 2002, v. 10, n. 1, p. 171-188. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>. Acesso em: 20 mai. 2023.

DAMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In.: *Cadernos de literatura brasileira*: Jorge Amado. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 120-135

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo: 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. In.: *Cadernos de literatura brasileira*: Jorge Amado. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 88-97

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras letras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 17, dez. 2009. p. 6-18. Disponível em: [https://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf](https://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf). Acesso em: 27 abr. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, set. 2003. p. 151–172. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 25 abr. 2023.

FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de. *Um olhar “jusliterário” para o universo feminino poético e revolucionário de Jorge Amado*. In.: DE SOUSA, Douglas. (Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 79-100. Disponível em: <https://www.editoracancioneiro.com.br/product-page/itiner%C3%A1rio-90-anos-de-literatura-amadiana-navega%C3%A7%C3%B5es-pela-vida-e-obra>. Acesso em: 10 dez. 2024.

FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FONSECA, Aleilton. As lições de Jorge Amado. In.: SANTOS, Flávio Gonçalves dos; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila. (Orgs.). *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura*. Ilhéus: Editora da UESC, 2013. p. 51-60. Disponível em: <http://www.uesc.br/editora/livrosdigitais/ci100ja.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 48. ed. Global: São Paulo, 2003.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. NOGUEIRA, Silvia Helena. A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagens e costumes. In.: GOLDSTEIN, Norma Seltzer. (Org.). *Cadernos de*

*Literatura Brasileira: A literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 56-59.

GERASCH, Larissa; FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. Tereza Batista cansada de guerra: um olhar feminista acerca da personagem. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 32, p. 163–181, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/214554>. Acesso em: 18 mar. 2024.

GERASCH, Larissa; GUIMARÃES, Rafael Eisinger. Dora: a capitã da areia: uma reflexão sobre relações de gênero e emancipação feminina na obra de Jorge Amado. In: *Anais I Colóquio Nacional de História e Literatura- XV Semana de História de Picos: escritas de si, ficção e subjetividades*. Anais...Picos(PI) UFPI, 2023. Disponível em: <https://www.event3.com.br/anais/colouqionacionalhistoriaeliteratura-xvsemhipi-literaturaescritasdesificcaoesubjetividades/608623-DORA-A-CAPITA-DA-AREIA--UMA-REFLEXAO-SOBRE-RELACOES-DE-GENERO-E-EMANCIPACAO-FEMININA-NA-OBRA-DE-JORGE-AMADO>. Acesso em: 18 mar. 2024.

GODET, Rita Olivieri. Cenas de um país amado: Jorge Amado, *Lenita* e o *País do carnaval*. In.: DE SOUSA, Douglas. (Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 321-350. Disponível em: <https://www.editoracancioneiro.com.br/product-page/itiner%C3%A1rio-90-anos-de-literatura-amadiana-navega%C3%A7%C3%B5es-pela-vida-e-obra>. Acesso em: 10 dez. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil bestseller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, BELL. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

hooks, BELL: Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, BELL. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

hooks, BELL. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, BELL Vivendo de Amor. *Portal Geledés*, São Paulo, 9 mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 27 mar. 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUCAS, Fábio. A contribuição amadiana ao romance social brasileiro. In.: *Cadernos de literatura brasileira*: Jorge Amado. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 98-119

MATOS, Maria Izilda. Andrea Borelli. Espaço feminino no mercado produtivo. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; Pedro, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. (Org.). 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A Incidência do Fantástico em A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água e Dona Flor e Seus Dois Maridos. In.: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patricia Gomes. (Orgs.). *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014. p. 167-190. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/2yqzj>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MONTEIRO, Luciana Freire. Direito e literatura: Tereza Batista Cansada de Guerra e a atual legislação brasileira protetiva da mulher. In.: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patricia Gomes. (Orgs.). *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014. p. 87-114. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/2yqzj>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In:

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

RAYOL, Luciana de Moraes. *Precursoras na contramão do óbvio: um estudo sobre as primeiras (e inspiradoras) personagens femininas da obra de Jorge Amado*. 2011. Dissertação (mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_RayoILM\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_RayoILM_1.pdf). Acesso em: 12 dez. 2023.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio à edição brasileira. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Rosaldo, M.; Lamphere, L. (orgs). *A mulher, a cultura, a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120

ROSSI, Gustavo. Na trilha do negro: política, romance e estudos afro-brasileiros na década de 1930. In.: SANTOS, Flávio Gonçalves dos; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila. (Orgs.). *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura*. Ilhéus: Editora da UESC, 2013. p. 181-202. Disponível em: <http://www.uesc.br/editora/livrosdigitais/ci100ja.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2024.

ROSSI, L. G. F. As cores e os gêneros da revolução. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 23, p. 148–198, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644660>. Acesso em: 29 fev. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado: retrato incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/Convergências: Ensaio de Crítica Feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. *O artista da mestiçagem*. In: *Universo de Jorge Amado*. SCHWARTZ, Lilia Moritz. GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. (Orgs.) São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 34-45

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Paulo Santos. Em torno de uma estreia: Jorge Amado, *Lenita* e o *País do carnaval*. In.: DE SOUSA, Douglas. (Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 267-292. Disponível em: <https://www.editoracancioneiro.com.br/product-page/itiner%C3%A1rio-90-anos-de-literatura-amadiana-navega%C3%A7%C3%B5es-pela-vida-e-obra>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SIQUEIRA, Adriana Carolina de. *Dona Flor e seus dois maridos: traços de uma narrativa neopicaresca*. 2021. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24910>. Acesso em: 18 dez. 2024.

SOTERO, Edilza Correa. Transformações no acesso ao ensino superior brasileiro: algumas implicações para os diferentes grupos de cor e sexo. In: MARCONDES, Mariana Mazzini (Org.) et al, *Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Brasília: Ipea, 2013. p. 35-52.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. Josefina Álvares de Azevedo. In.: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. p. 484-499.

SWARNAKAR, Sudha. *Jorge Amado: a writer with a feminist vision*. In.: CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patrícia. (Org.) *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorealismo*. CLEPUL: Lisboa, 2015. p. 747-762. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28697/1/100%20anos%20de%20Jorge%20Amado.pdf> Acesso em: 10 dez. 2024.

SWARNAKAR, Sudha. *The fallen woman in twentieth-century English and Brazilian novels: a comparative analyses of D. H. Lawrence and Jorge Amado*. 1998. 371f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Centre for British and Comparative Cultural Studies. UNIVERSITY OF WARWICK. Disponível em: <https://wrap.warwick.ac.uk/4261/>. Acesso em; 10 mar. 2024.

TRONTO, Joan. Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso? In: *Gênero, corpo, conhecimento* / Alison M. Jaggar, Susan R. Bordo [editoras]; tradução de Brítta Lemos de Freitas. - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

WITTIG, Monique. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Tradução: Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

## ANEXOS

## ANEXO A

ESTADO DA ARTE				
TESE/DISSERTAÇÃO	TÍTULO	AUTOR (A)	INSTITUIÇÃO	ANO
Tese	Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)	Renata Melo Barbosa do Nascimento	Universidade de Brasília	2021
Dissertação	Vozes de resistência: leituras da personagem feminina Tereza Batista Cansada de Guerra	Thammyny Santos da Silva	Universidade de Brasília	2021
Tese	A representação da mulher na literatura: um estudo sobre as personagens femininas nas obras de Jorge Amado	Edilaine Pereira de Souza	Universidade do Estado do Rio Grande do Norte	2021
Dissertação	Uma leitura arquetípica do feminino em <i>Mar Morto</i> , de Jorge Amado: o sagrado e o humano, com foco nas personagens Iemanjá e Rosa Palmeirão	Marcelo Barbosa dos Santos	Fundação Universidade Federal do Tocantins	2021
Dissertação	Uma leitura da mulher no século XX à luz das obras <i>Gabriela, cravo e canela</i> , <i>Tieta do Agreste</i> e <i>Tereza Batista cansada de guerra</i> de Jorge Amado	Patricia Ferreira Coelho	Universidade do Grande Rio – Professor José de Souza Herdy	2016
Dissertação	As mulheres e o meio ambiente no romance <i>Terras do Sem Fim</i> , Jorge Amado	Eny Araujo Rocha	Universidade Federal da Paraíba	2014
Dissertação	Nem do cravo, nem da canela: o entre-lugar da mulher mestiça em <i>Gabriela</i> , de Jorge Amado	Clarice Fortunato Araujo	Universidade Federal de Santa Catarina	2014

Dissertação	Tieta: a indumentária a serviço da independência da mulher nas obras de Jorge Amado e Aguinaldo Silva	Tatiana Martins Montenegro	Centro Universitário Academia - Juiz de Fora	2013
Dissertação	Dois momentos da representação literária da mulher: a sexualidade e o papel do feminino em <i>Lucíola</i> de José de Alencar e <i>Gabriela, Cravo e Canela</i> de Jorge Amado	Simone Machado da Silva	Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro	2012
Dissertação	Precursoras na contramão do óbvio: um estudo sobre as primeiras (e inspiradoras) personagens femininas da obra de Jorge Amado	Luciana de Moraes Rayol	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	2011
Dissertação	Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico	Gustavo Rego Barros Brívio	Universidade Federal da Bahia	2010
Dissertação	O feminino em Tieta e Macabéa	Gláucia da Silva Cosme	Universidade Federal de Pelotas	2013