

Das impertinências do corpo de *Gabriela* no romance de Jorge Amado

Perkiness of Gabriela's body in the novel by Jorge Amado

Sayonara Amaral de Oliveira

Universidade do Estado da Bahia



Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, com enfoque na representação do corpo. A partir dos conceitos de grotesco e de carnavalização, formulados por Mikhail Bakhtin, são abordadas as imagens e referências corporais projetadas na narrativa e a dimensão crítica cultural que essas imagens veiculam. Inicialmente, procede-se a uma apreciação do sistema grotesco de imagens, considerando o seu caráter desviante em relação ao modelo estético legitimado para os corpos na tradição ocidental. Em seguida, no exame do texto amadiano, as figurações do corpo da personagem Gabriela são tomadas como representativas desse universo carnavalizado, que desafia leis e contenções firmadas pela chamada cultura oficial.

Palavras-chave: *Gabriela, cravo e canela*; Corpo grotesco; Carnavalização

Abstract: The article presents an analysis of the novel *Gabriela Clove and Cinnamon* by Jorge Amado with a focus on the representation of the body based on the concepts of grotesque and carnivalesque put forward by Mikhail Bakhtin. The images and references to the body are discussed as they are projected in the narrative as well as the cultural critical dimension these images convey. Firstly, an analysis of the grotesque system of images is presented considering its deviant characteristic in relation to the esthetic model of bodies as known in Western tradition. Secondly, in the Amadian text, the representation of the body of the character Gabriela are taken as representative of this carnivalized universe which defies laws and contentions well established in the so called official culture.

Key words: *Gabriela, Clove and Cinnamon*; Grotesque; Carnavalesque

– E tu sabe dançar?
– Nunca viu? Quer ver?

Imediatamente pôs-se a dançar, tinha a dança dentro de si, os pés criando passos, o corpo solto, as mãos batendo o ritmo. Gabriela olhava, com ela era igual, não se conteve. Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata sob o sol do quintal. Nada mais existia no mundo. Em certo momento, Tuísca parou, ficou apenas a bater as mãos sobre o tacho vazio, emborcado. Gabriela volteava, a saia voando, os braços indo e vindo, o corpo e dividir-se e a juntar-se, as ancas a rebolar, a boca a sorrir. (AMADO, 1971: 209)

Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela. (AMADO, 1971: 398)

Reconhecidamente, a produção literária de Jorge Amado pode ser interpretada como promotora de uma “concepção carnavalesca do mundo”, valendo aqui a expressão formulada por Mikhail Bakhtin (1996: 30), em sua antológica teoria sobre as práticas da carnavali-

zação na literatura e na cultura. Na apreciação da obra do romancista baiano, não passam ao largo da crítica os conceitos tratados pelo pensador russo, os quais influenciaram largamente o campo dos estudos literários e continuam a despertar o interesse de estudiosos,

agora com a convergência dos chamados estudos culturais.

A princípio, o mote carnavalizador está relacionado a Jorge Amado pelo destaque à presença do humor e do riso em sua produção. Tais elementos, incorporados desde a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, irão marcar a nova fase no projeto literário do autor, que declina da escrita de orientação político-militante, dos primórdios da carreira, e passa a investir nos valores do lúdico e do entretenimento. Em seu estudo sobre a recepção crítica desse romance, a pesquisadora Alzira Tude de Sá observa que, embora não recorram à teoria bakhtiniana, muitos críticos identificam o riso como um elemento de alta significação na narrativa: o riso que “representa uma celebração à vida, à liberdade vislumbrada por Amado, após um período de acorrentamento partidário, de uma produção literária dogmática” (SÁ, 2008, p. 50).

O investimento expressivo na abordagem da obra de Jorge Amado pelas vias da carnavalização foi realizado pelo crítico Affonso Romano de Sant’anna (1983), num instigante artigo sobre *A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água*. Na sua leitura, que põe em foco o rico universo textual dessa novela, os elementos temáticos e estilísticos habilmente empregados pelo romancista são articulados com a feição dialógica e festiva interpretada por Bakhtin na literatura e na cultura popular da Idade Média e Renascimento. Diante da fantástica história da personagem Quincas, o crítico evoca a sátira menipéica para dar conta do riso ambivalente cercado o tema da morte e da vida na prosa amadiana, o que o leva a concluir:

E, de repente, ler o que Bakhtin confere às sátiras menipéicas é reler Jorge Amado. Aí a obrigação não é com a realidade externa, mas com uma verossimilhança interior do texto. Há uma ‘excepcional liberdade de invenção temática e filosófica’ e um acúmulo de ‘situações extraordinárias’. A descrição dos *bas-fond* com os bêbados e prostitutas, marinheiros e ladrões revela um narrador que ‘não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida’. Eis aí uma narrativa que dá livre curso às “fantasias, à loucura e aos sonhos” como espaços naturais do homem. (SANT’ANNA, 1983: 57)

Os procedimentos da carnavalização, evidentemente, não surgem com Bakhtin. Enquanto técnica literária e prática cultural, eles já estavam presentes em velhos textos gregos e romanos ou eram vivenciados nos rituais comunitários de culturas antigas. Caberá ao teórico, séculos depois, enfeixar tais manifestações no seu estudo original. Diante dessa constatação, Affonso Romano de Sant’anna destaca a singularidade de Jorge Amado em suas incursões pelo universo das tramas carnavalizantes. E

lembra que, ao produzir o seu primeiro romance, batizado intuitivamente de *O país do carnaval* (1931), o jovem romancista, então com 19 anos, não conhecia os conceitos do pensador russo, cujos livros começaram a ser traduzidos e divulgados a partir dos anos 1970. Na opinião do crítico, Jorge Amado já era um autor carnavalizador, sem nunca ter-se preocupado com isso – daí que seja possível “reler” ou reencontrar a sua obra nos trabalhos de Bakhtin. Como ideia de fundo, a força literária do romancista diante do tema da carnavalização equivale à potência que o tema alcança quando tratado no plano conceitual.

Affonso Romano de Sant’anna introduz o seu artigo advertindo que a teoria de Bakhtin não é um produto pronto e acabado. Se assim o fosse, estaríamos diante de um modelo rígido ou pretensiosamente científico, o que iria contradizer o próprio sistema carnavalizador, marcado por ambivalências, diálogos, contágios. A observação do crítico, a orientar todo o percurso de sua análise, pelas articulações que providencia no decorrer do artigo, sugere a abertura para os diversos caminhos que a leitura da obra de Jorge Amado pode suscitar diante da teoria em questão. O caráter inacabado da teoria, que a torna extremamente promissora, serve de premissa para outros diálogos e aproximações, como os que buscarei traçar aqui acerca do romance *Gabriela, cravo e canela*, ou, mais especificamente: acerca do corpo grotesco e carnavalizado dessa destacada personagem amadiana.

Figurações preliminares

De início, antes de deter o olhar sobre o texto de Jorge Amado, cabe registrar o sentido costumeiramente atribuído ao vocábulo grotesco, para que se saliente, por contraste, a singularidade desse termo na dimensão carnavalizante pensada por Bakhtin. No uso corrente, o grotesco é tido como sinônimo de desforme, medonho e mesmo repugnante. Reporta-se a imagens, cenas ou situações que causem a impressão de desagrado, suscitando escárnio ou desprezo, dada a desordem que promovem no campo dos sentidos. No dicionário *Aurélio da Língua Portuguesa*, chega-se rapidamente à seguinte definição – “grotesco: qualidade ou caráter daquilo que é ridículo” (FERREIRA, 1999: 1012).

A conotação negativa que pesa sobre o termo traz como referência e contraponto o modelo de sensibilidade firmado na estética clássica, com seu ideal de beleza direcionado na busca da normatividade e perfeição. Na representação plástica dos corpos, esse ideal prevê o traço anatômico regular, convencionando noções de equilíbrio – pela proporção entre os membros – e também a conformidade de uma superfície lisa, sobre a qual não se notem rasuras. Das figuras gregas imortalizadas na pintura renascentista à estética do belo consagrada ao longo da

modernidade, é assim que a cultura ocidental legitima um corpo, restando àquelas formas que daí se distingam o lugar das bordas, da feiura e, portanto, do grotesco.

Na história do termo, registra-se que o vocábulo é originário do substantivo italiano *grotta*, remetendo a gruta ou caverna. O sentido etimológico é bastante específico e diz respeito às descobertas resultantes de escavações feitas em Roma, no século XV, quando é revelada para o mundo uma modalidade especial de pintura ornamental. As peças descobertas provocaram um efeito de grande surpresa, com seus motivos artísticos ousados e inventivos, os quais traziam estranhas e misteriosas figuras, misturando formas humanas, animais e vegetais, confundidas num jogo inusitado de associações e metamorfoses. O corpo humano era apresentado numa fusão quase irreconhecível com ramos de flores, focinhos e patas de animais. Tratava-se, ainda, de projetar a imagem multiplicada de algum membro do corpo ou de mesclar partes internas e externas desse corpo. A descrição de tais figuras multiformes é suficiente para constatar que, interpretada a partir dos padrões clássicos de representação vigentes, a plástica grotesca logo seria condenada de “moda bárbara” ou “antinorma”.¹

O teor desviante dos motivos e procedimentos grotescos reside na projeção do cômico, hilariante e escandaloso que está nas bases de constituição dessas imagens e o qual extrapola o campo das artes plásticas. A quebra da harmonia e normatividade se dará, portanto, pelo viés do riso, que também perpassa a literatura reportada às orgias e festas carnavalescas, originada dos dramas satíricos e da antiga comédia Ática. No correr dos tempos, tais gêneros se desdobram nas bufonarias e diabruras das praças públicas e feiras livres que animam a cultura popular discutida por Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre a carnavalização. Nessas manifestações do popular-festivo, destacam-se imagens cômicas de corcundas, verrugas, “aleijões”, dentre outros tipos de impetuosas e alegres monstruosidades. E como nas pinturas ornamentais descobertas nas grutas italianas, o processo é o mesmo: os corpos expostos destoam e escapam das formatações normativas da estética clássica, eleitas como habituais.

¹ Num mapeamento da história da plástica grotesca, Bakhtin afirma: “O método de construção dessas imagens procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios ‘inferiores’ não-canônicos: o das artes plásticas cômicas”. [...] “Nos fins da Antiguidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotesco. Mas como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial. Tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso”. (Cf. BAKHTIN, 1986: p.27-28)

Nos domínios canônicos da cultura ocidental, a figura humana destinada ao *status* da beleza deve se orientar pelo enquadramento elevado e epidérmico. Na apreciação de suas formas, predominam as partes altas e externas (cabeça, rosto, olhos, sistema muscular), a serem muito bem delineadas e aperfeiçoadas. Às partes altas somam-se valores nobres, qualidades de virtude, como bondade, inocência, castidade, e toda sorte de emblemas tidos superiores, esculpindo corpos modelares, tornados inacessíveis no cume de suas torres imateriais.

Contrariando essa tradição metafísica, o repertório do sistema grotesco de imagens está pautado no princípio material por excelência, nas partes internas e inferiores (traseiro, genitália, entranhas, excrescências), as quais são projetadas em erupções e rompem, com seu júbilo, a uniformidade das superfícies. É sobre esse tópico que Bakhtin concentra a sua interpretação do grotesco e ressalta a potencialidade crítica de tais formas de expressão. Ao explorar o que há de espalhafatoso nos corpos – o excesso coroado de maus modos e toda sorte de gesticulações que sirvam para injuriar, rebaixar ou “destronar” –, o corpo grotesco fere o mundo contrito da cultura clássica e da moral burguesa, mantenedor das hierarquias e exclusões entre bom e mau gosto, feio e bonito, ordinário e sublime.

O grotesco extrai a sua grandeza e força de atuação crítica do universo do carnaval, que oferece uma concepção de humanidade e de relações humanas deliberadamente “estranha” à vida cotidiana. Diante das leis, normas e instituições que confinam o cotidiano ordinário, o carnaval emerge como uma segunda vida, extraoficial, repleta de possibilidades. É próprio à sua natureza mudar a ordem habitual das representações, instaurando o disparate e configurando sentidos literalmente invertidos. Destacam-se movimentos peculiares, como a colocação “de trás para frente”, “do avesso para o direito”, “do traseiro para o rosto”, das “pernas para a cabeça”. O uso de fantasias também se inscreve nesse campo de enunciação, tornando possível a permuta de papéis sociais, quando homens se travestem de mulheres, pobres figuram como ricos e vice-versa. Junto a outras práticas irreverentes, como a “coroação bufa” ou a “paródia sacra”, tais movimentos informam sobre uma demanda pela transgressão de limites, a qual também se exprime nas figurações do corpo. Como observa Stuart Hall acerca da singularidade que os conceitos de grotesco e de carnaval apresentam na teoria bakhtiniana:

No ‘carnaval’ de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é transgredida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do ‘grotesco’; revelando a interdependência do baixo com

o alto e vice versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda vida cultural, a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expondo o arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica, e o funcionamento de cada princípio hierárquico de clausura cultural. (HALL, 2003: 226)

Na reflexão desenvolvida por Bakhtin, o carnaval constitui uma performance histórica e social, uma categoria produtiva de contestação das normas. Quando acionado, o riso carnavalesco, originário dos ritos e espetáculos organizados à maneira cômico-popular, corrói a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade dos valores hegemônicos, sejam eles estéticos, políticos ou morais. Os jogos de inversões, abolindo as distinções polarizadas, e a eleição do princípio material, fazendo vir à tona o que é “baixo”, ilustram a reviravolta de representações recalçadas ou silenciadas por uma cultura oficial. Nesse processo, o corpo grotesco servirá, portanto, de palco e de veículo para um espetáculo de desmoraamentos. Trata-se um corpo que, ao declarar a liberdade orgiaca, pelo riso, pelo sexo e desmesura da festa, confronta, com sua desordem peculiar, estruturas culturais tidas inabaláveis e vai disseminando nesse gesto a sua carga de positividade.

Uma leitura corpo adentro

As marcas de pertencimento da produção de Jorge Amado às matrizes de uma escritura carnavalesca tornam-se visíveis, sem dúvida, pela dimensão crítica que o riso ocupa em boa parte de suas narrativas, as quais se preenchem de uma linguagem burlesca e parodística, conforme observou Affonso Romano de Sant’anna na leitura de *A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água*. Como mostra do uso apurado de um linguajar repleto de obscenidades e destronamentos, não se pode desprezar, por exemplo, o gesto irônico e rebaixador de Jorge Amado, quando traz a expressão “que belo pé de buceiteiro”, da personagem Bafo de bode, para ocupar o espaço célebre reservado às epígrafes, em seu romance *Tieta do agreste* (1977).

Em *Navegação de cabotagem*, livro de memórias, ao comentar que a crítica literária o menosprezara com o título de “romancista de putas e vagabundos”, o autor baiano declara o apreço por tal classificação, afirmando que passou então a assumi-la como definidora da sua criação romanesca: “Gosto da palavra puta, simples e límpida, tenho horror aos termos prostituta, marafona, pejorativos e discriminatórios. Em três palácios de governo lembrei que sou apenas um romancista de

putas e vagabundos, colocando o acento na palavra puta, com júbilo” (AMADO, 1993: 174). Diante desses registros de uma textualidade dessacralizada, destaca-se, portanto, a presença valorizada do popular, o que seguramente aproxima a sua obra do campo de discussão traçado por Bakhtin. Ao lado da linguagem irreverente, os “tipos”, cenários e motivos que, em linhas gerais, figuram o universo da prosa amadiana são indícios da cultura extraoficial que caracteriza a estética multiforme do carnaval e saúda a aparição de corpos-signos grotescos.

Pode parecer estranho falar do grotesco tomando como ilustração a figura da personagem Gabriela, um modelo de beleza definitivamente oficializado, sobretudo desde que a atriz Sonia Braga encarnou o seu papel no cinema e na televisão. A mídia consagra o *glamour* da sensualidade de Gabriela, como se repete, aliás, com outros corpos femininos expostos na literatura amadiana, os quais já renderam inclusive comentários ruidosos da crítica, no tocante aos estereótipos de gênero possivelmente veiculados e-ou reforçados pelo escritor.²

Para além da timbragem mítica conferida pela cultura midiática ou dos embates suscitados junto à crítica de vertente feminista, proponho uma outra aposta de leitura. Com o auxílio das lentes de Bakhtin, penso em como o corpo de Gabriela veicula formas de des-recalcar o não-dito por uma cultura oficial. Assim, para encontrar o grotesco nesse corpo, acredito que é preciso situá-lo no plano primeiro de sua enunciação, quando, antes de se destacar num padrão de beleza ou de feminilidade estereotípica, irá representar a anti-norma que rasura o contexto sociocultural flagrado por Jorge Amado, em sua *crônica de uma cidade de interior*.

Para formular o diálogo com a leitura bakhtiniana, a composição do nome emblemático da personagem pode servir como um bom começo. Núcleo da expressão que funde o cravo e a canela, Gabriela já se mostra como um signo da multiformidade artística que está nas bases constituintes do grotesco. Nessa operação, são reiterados os procedimentos dialógicos que atravessam as práticas carnavalizadas e que dizem respeito à relação familiar posta nos contágios e combinações entre elementos de instâncias discursivas diversas. Nos domínios da estética, trata-se de transgredir a arte de extração mimética, escapando da economia clássica da representação, para explorar novas possibilidades de concepção dos corpos. Assim como nas pinturas descobertas nas escavações

² Cito como exemplo um comentário emitido pela crítica de literatura Walnice Nogueira Galvão acerca da protagonista de *Tereza Batista cansada de guerra*: “a prostituta de Jorge Amado se ergue como uma notável produção imaginária de machismo latino-americano.” [...] “Tereza Batista é a mulher ideal de todos os homens progressistas com dinheiro na carteira. Prostituta, bonita, calorosa, acolhedora, de bom caráter e, sobretudo, mulata; esta, a fantasia erótica predominante em todos os povos com passado escravista” (Cf. GALVÃO, 1976: 21).

romanas, em que a figura humana é apresentada num jogo livre de associações com plantas, animais e objetos da natureza, o corpo de Gabriela, a partir do nome que lhe batiza o seu autor, também simboliza a quebra das normas e limites espaciais do mundo físico, ao se metamorfosear em produtos comestíveis.

A comida é um dos elementos mais significativos do corpo carnavalesco tratado por Bakhtin, com destaque para a figura de uma imensa boca aberta, referente aos demônios glutões que deram origem ao nome *Gargantua* na obra fundamental de François Rabelais (*Gargantua e Pantagruel*). No banquete popular, as bocas escancaradas, tragando corredeiras de vinho e enormes quantidades de alimento, formam a representação do “princípio gordo”, uma variação importante do princípio de prazer. Os ventres distendidos representam a ativação dos deleites da gula, os quais foram recalçados tanto pela ascese religiosa quanto pelas não menos ascéticas regras de etiqueta da vida burguesa. Prestando contas da complexidade imagética do grotesco, a glotonaria e a embriaguez recebem uma significação simbólica ampliada, que se estende do ventre e boca dilatados até alcançarem os órgãos sexuais. A aproximação entre as partes altas e baixas do corpo chega a ser uma constante na projeção dessas imagens, com o encontro dos motivos de deglutição e de reprodução, os quais configuram a sensação única de plenitude do corpo.

No romance de Jorge Amado, Gabriela ocupará o *status* de melhor cozinheira de Ilhéus, prendendo o amor de Nacib pelos seus quitutes. Os apetites do árabe podem ser lidos como a marca da atmosfera de liberdade festiva que encontra solo expressivo nas figurações do banquete popular. Jorge Amado também não passa ao largo do contágio entre as partes extremadas do corpo prazeroso, quando leva a sua protagonista a deslizar simbolicamente entre o sexo e a comida, fundindo esses elementos. É o que se observa nos primeiros registros da paixão que arrebatou o coração do proprietário do Bar Vesúvio:

Então decidia deitar-se com ela, à falta de outra coisa pra fazer. Mas durara pouco essa displicência. Logo habituara-se de tal maneira à comida feita por Gabriela que, convidado a jantar com Nhô-Galo no dia de seu aniversário, mal provara os pratos, sentindo diferença na finura do tempero. [...] Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas, mas tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada. Parecia adivinhar os pensamentos de Nacib, adiantava-se a suas vontades, reservava-lhe surpresas: certas comidas trabalhosas das quais ele gostava – pirão de caranguejo, vatapá, viúva de carneiro [...]. (AMADO, 1971: 212-213)

Nacib consome os quitutes de Gabriela com a mesma sofreguidão que devora o seu corpo. Deitar-se com ela

equivale a “comer” também o seu sexo. Vale lembrar que essa associação, pertencente a formas remotas da cultura popular-carnavalesca, atravessa os séculos, manifestando-se ainda hoje no repertório discursivo de diversos segmentos sociais. Com Gabriela, o cheiro de cravo e canela a emanar da sua pele se imprime de uma forte conotação sexual, pois, na narrativa, é a partir desse perfume que o desejo de seus amantes é despertado. O sexo da “cozinheira bem temperada”, para usar aqui a sugestiva expressão de Ilana Strozemberg (1983), principia consumindo a cama, a mesa, o bar de Nacib, e vai se espalhando por toda a Ilhéus.

A demanda expansiva é outra das peculiaridades identificadas no sistema grotesco de imagens, caracterizando um corpo que “salta” das superfícies, com a projeção de olhos esbugalhados, narizes inchados, traseiros e genitália gigantescos, intestinos à mostra, um sem número de partes proeminentes, projetadas para fora. Com Bakhtin, tal procedimento, que à primeira vista parece engenhoso e divertido, marca uma outra lógica das relações sociais, fundamentalmente crítica ao individualismo e à moral burguesa. Longe de conter-se ou encerrar-se nos limites da vida privada, esse corpo, pela ótica do devir, busca a comunhão com o mundo, com os outros corpos.

Diante da figura de Gabriela, por certo não encontraremos as imagens surpreendentes do grotesco primordial, com suas deformidades desconcertantes. Contudo, aqui estamos diante de um corpo que também é regido pelo princípio da exuberância e da incontinência. O corpo “em aberto”, que corre livre pelas ruas, todo ele rebolado, ancas, peitos, cabelos e sorriso postos em relevo, conduzindo a uma sensualidade desviante daquela que é legitimada pelo alto erotismo.

Em sua abordagem do tema do erotismo, Georges Bataille situa as bases constitutivas das formas eroticamente belas, salientando que, grosso modo, um corpo se torna atraente em sua beleza porque as partes baixas ou pudendas são desviadas: “Quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável” (BATAILLE, 1987: 134). Contudo, para que a atração se firme, o baixo corporal não se embute de todo, pois o desejo arrefeceria diante de uma forma física demasiado volátil e irreal. As partes baixas não se expõem, mas ficam sugeridas, ao nível do prenúncio. A imagem bela não provocaria o desejo “se não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão” (BATAILLE, 1987: 134).

Essa ambivalência entre o mostrar e o ocultar ilustra o movimento da sedução, relacionando-se ao que Bakhtin

denomina de “frivolidade erótica”, alardeada sobretudo a partir do século XVII, quando o corpo, os seus produtos e atos ficam restringidos à vida privada e aos segredos de alcova. Ao abandonar o erotismo carnalizante de praça pública, que favorece o contato livre familiar, o entrelaçamento dos corpos e a derrocada dos tabus, o corpo sedutor constitui-se numa prestigiada variante do belo clássico. Mas este agora irá agora se inscrever no universo do indivíduo econômico e burguês e na moral das “posses egoístas” (BAKHTIN, 1996: 20). Trata-se de um tema que prepara a eterna imagem de sensualidade da era burguesa. Corpos devidamente resguardados pelos valores que encobrem as vergonhas codificam a sua sexualidade na trilha das oscilações de conduta: decoro ou lascívia, castidade ou depravação. Divididos entre a negação dos instintos e a ronda sempre próxima de uma possível transgressão, os atos e gestos do corpo se desdobram em insinuações, piscadelas maliciosas, andares ondulantes e toda sorte de artifícios sedutores.

Na narrativa de Jorge Amado, o corpo solto de Gabriela não reconhece esses códigos. A sua figura não traça linhas de pertencimento com o pudor que dá fôlego às artimanhas de sedução e plasticidade de contornos de um erotismo oficial. Diferentemente das fêmeas fatais de olhares ambíguos à meia luz, o seu corpo está exposto e erguido, e o sexo é sempre solar. Gabriela não se fecha no espaço da alcova e os seus prazeres não centralizam o ato sexual. Do mesmo que se “deita com os moços”, diverte-se no circo, brinca com os moleques, passeia pela rua e vai ao cinema. Todos esses deleites são nivelados numa dimensão carnalizante, sem predisposições hierárquicas, e o seu corpo está pronto para atender a todos de bom grado: “A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar.” (AMADO, 1971: 260).

A inadequação aos princípios da vida privada pode ser confirmada no modo como a personagem não corresponde aos anseios idealizados pelo modelo da família burguesa. Cozinheira e amante de Nacib, ela não cogitava ocupar a posição legítima de esposa do patrão. Bastavam-lhe as noites quentes, com respiração ofegante, os pequenos mimos e presentes que recebia. Contentava-se por demais com as idas e vindas a caminho do Vesúvio, carregando o seu tabuleiro de quitutes e ouvindo os gracejos dos fregueses. E, quando o árabe, tomado de ciúmes, proíbe-lhe os tais passeios, as divagações de Gabriela mostram-se reveladoras:

Tinha ciúmes, que engraçado... Ela não tinha, se ele sentisse vontade podia ir com outra. No princípio fôra assim, ela sabia. Deitava com ela e com as demais.

Não se importava. Podia ir com outra. Não pra ficar, só pra dormir. Seu Nacib tinha ciúmes, era engraçado. Que pedaço tirava se Josué lhe tocava na mão? Se seu Tonico, beleza de moço, tão sério na vista de seu Nacib, nas suas costas tentava beijar-lhe o cangote? Se seu Epaminondas pedia um encontro, se seu Ari lhe dava bombons, pegava em seu queixo? [...] Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. (AMADO, 1971: 260)

O ciúme e o desejo de posse, sentimentos que não são compartilhados por Gabriela, impulsionam Nacib a reunir coragem para pensar no consórcio matrimonial. Com receio do falatório da sociedade, o futuro noivo rejeita, de início, a ideia de desposar a “cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço” (AMADO, 1971: 256). “*Biê*”, a sua amada, não condiz com a imagem da esposa virginal e educada, “moça de enxoval” e de família conhecida, que faria boa figura ao acompanhar um homem de bem e com pretensões de ascender socialmente. Por outro lado, corroía Nacib a ideia de perdê-la para outros, sobretudo os poderosos da cidade, que a cercavam com propostas tentadoras de uma vida de luxos como sua amante.

Para que o casamento enfim se concretizasse, foi necessário forjar os documentos da noiva no cartório, pois nada se sabia de Gabriela, nem idade, nem sobrenome, nem registro de nascimento. E aqui estamos diante da feição singular da personagem amadiana, pois a ausência de dados documentais que firmassem a sua identidade civil traduz o sentido libertário que envolve e conduz o seu corpo por toda a narrativa. Os documentos forjados denunciam o inverossímil do contrato de casamento e a impossibilidade real de possuir ou aprisionar Gabriela. Num plano simbólico, fica confirmada a sua impertinência às leis e convenções sociais. Tal condição de desgarre é bem definida numa fala da personagem Florêncio, quando lança a seguinte tirada: “Tu pode dormir com ela, fazer as coisas. Mas ter ela mesmo, ser dono dela como é de outras, isso ninguém nunca vai ser” (AMADO, 1971: 320). E esse mesmo mote irá ecoar nos famosos versos do Cantar de amigo de Gabriela, posto na epígrafe de um capítulo do romance: “Só desejava o amor dos homens pra bem amar”.

A impertinência e a não-acomodação frente aos ditames da cultura oficial podem ser flagradas nos incômodos que cercam a vida de casada da personagem, quando Nacib decide transformá-la numa senhora elegante e educada da nata da sociedade. Uma vez coagida a mudar de *status* e a lidar com o universo da cultura erudita, Gabriela não se encaixa nas regras mínimas de etiqueta, o que enfurece o marido. Numa passagem da narrativa, que Jorge Amado não aleatoriamente nomeia “dos sabores e dissabores do matrimônio”, destaca-se o seguinte trecho:

Ela queria ir ao circo, ele a arrastava à conferência enfadonha, soporífera. Não a deixava rir por um tudo e por um nada como era seu costume. Repreendia-a a todo momento, por ninharias, no desejo de torná-la igual às senhoras dos médicos e advogados, dos coronéis e comerciantes. ‘Não fale alto, é feio’, cochichava-lhe no cinema. ‘Sente-se direito, não estenda as pernas, feche os joelhos’. ‘Com esses sapatos, não. Bote os novos, para que tem?’ ‘Ponha um vestido decente.’ ‘Vamos hoje visitar minha tia. Veja como se comporta.’ ‘Não podemos deixar de ir à sessão do Grêmio Rui Barbosa.’ (Poetas a declamar, a ler papéis que ela não entendia, um xarope medonho). ‘Hoje dr. Maurício vai falar na Associação Comercial, temos que ir.’ (Ouvir a Bíblia inteirinha, xaropada!). (AMADO, 1971: 361)

Ao expor o embate entre demandas marcadamente distintas, o romancista oferece uma formidável exposição da polaridade alta-baixa cultura, a qual abarca as representações tensionadas do grotesco e do sublime. E fica aqui evidente, nas expressões mordazes com que se reporta aos signos austeros da cultura letrada, a predileção do autor pela vitalidade do popular. Se Gabriela, que costumava rir “por um nada”, era obrigada a silenciar diante das repreensões do marido, Jorge Amado cuida de fazê-la sorrir entre os parênteses da fala de Nacib, quando a protagonista pode sorrateiramente zombar da “xaropada” das práticas cultas, valorizadas pelo marido.

Diante do mal estar frente às senhas de boas maneiras, podemos evocar o texto de Bakhtin, em sua apreciação crítica do corpo modelado pelos valores da cultura burguesa: “Para ser educado é preciso: não pôr os cotovelos à mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta, etc., isto é, disfarçar as saídas” (BAKHTIN, 1996: 282). Sem dúvida, Nacib repete o mesmo ritual de suplícios nas suas orientações de refinamento, com o intuito de polir o comportamento da esposa, de conter o seu corpo expansivo.

Nacib tentou educar e controlar Gabriela, mas foi tudo em vão. Nas festas da sociedade, por debaixo das mesas, ela retirava em segredo os sapatos apertados e ansiava correr pela rua com o seu corpo frouxo. Confinada pelo casamento, a sua vida sexual com o marido definhou, ao tempo em que foi negligenciada a regra da fidelidade conjugal, quando “se deita” com seu Tônico. Traído e inconformado, Nacib providencia a anulação do matrimônio, passando a viver em boemias e farras, as quais não conseguiram apagar a saudade e a tristeza diante de sua perda amorosa. Desde então, somente voltará a ser feliz com Gabriela quando desiste, ele próprio, de obedecer às convenções. Após um tempo livres do contrato nupcial, retornam ao idílio de antes – o árabe e a cozinheira sua amante –, longe das amarras legais da sociedade e do sofrimento do ciúme.

Na passagem do drama vivido entre as noites fogosas com a cozinheira e a defesa da posse matrimonial que o levou a perdê-las, Nacib aprendeu que Gabriela era desordenada, impertinente e imprevisível. E é no interior dessa “deformação” que Jorge Amado expõe o brilho do seu corpo, criando fendas através das quais se pode vislumbrar, no curso da narrativa, o desvio das formatações uniformes e das condutas reguladoras. Como bem observa a pesquisadora Belmira Magalhães, “Gabriela é amoral. Ela não infringe regras, porque seus parâmetros de vida não são regidos pelas regras vigentes. O estereótipo da mulher baseado nos papéis que lhe são atribuídos nada significam para ela” (MAGALHÃES, 1997: 31).

Os críticos de Jorge Amado concordam que a protagonista de *Gabriela, cravo e canela* representa a utopia do seu autor na crença por mudanças na estrutura da sociedade brasileira dos anos 1920, a qual se mantinha apegada às rígidas raízes patriarcais, a despeito dos processos de modernização já em vigência. No prefácio do seu romance, Jorge Amado deixa clara a observância de determinados valores que deveriam e estavam para ser revistos num tempo e lugar cujos costumes arraigados e as novidades do progresso seguiam em marcha descompassada. A história já começa por deflagrar o mote do adultério, duramente recortado num assassinato em defesa da honra de um poderoso fazendeiro. E daí em diante, essa *crônica de uma cidade do interior* irá sinalizar para situações que não somente ameaçam romper a lisura dos “bons costumes”, bem como confrontam velhas leis, tidas indiscutíveis.

Compondo o mosaico dos valores a serem revisitados, destaca-se o tema da sexualidade e suas relações com a moral burguesa. Por trás da fachada bem comportada da cidade do interior nordestino, regida pelas leis firmes do catolicismo e coronelismo, em que perambulam beatas, solteironas e famílias de bem, outros subtextos vão sendo tecidos. Há, por exemplo, os sonhos amordaçados da jovem Malvina, moça “direita”, inteligente e estudada, que estava a “se meter com homem casado” e ansiava libertar-se do destino de submissão reservado às mulheres do lugar. Há também a frustração de Glória, cujos favores sexuais concedidos a troco do luxo e sustento lhe renderam a moeda da clausura e da exclusão social. Rapariga “por conta” de um fazendeiro casado, restava a Glória somente a moldura da solitária janela em que debruçava os “robustos seios empinados como numa oferenda aos passantes” (AMADO, 1971: 119).

Esses são alguns dos microrrelatos perturbadores, lendas do desejo e de seus recalques, que ficariam encobertos, devidamente resguardados na periferia da cultura oficial. No romance, contudo, tais relatos vão sendo alinhavados no corpo de Gabriela, que, com sua figura farta e sorridente, representa uma espécie

de contraponto catártico. Na teoria da carnavalização elaborada por Bakhtin, a imagem grotesca traz consigo um corpo que põe as entranhas para fora, num gesto simbólico de incontinência e destruição dos limites impostos. Na narrativa construída por Jorge Amado, o corpo de Gabriela projeta a utopia do autor na medida em que, prenhe de outros tantos corpos e relatos, é o único realmente explosivo – o corpo do “vir-a-ser” naquelas terras tão quentes e duras do litoral baiano, e naqueles idos de 1925.

Referências

- AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 44. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1971. (Obras Ilustradas de Jorge Amado).
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- AMADO, Jorge. *Tieta do agreste*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Amado: respeitoso respeitável. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas idades, 1976.
- GROTESCO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- MAGALHÃES, Belmira. Uma análise da representação de gênero na literatura contemporânea. *EXU*, Salvador: FCAJ, n. 35, abr/jun. 1997.
- SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude de. *Do pé ao corpo da página: a recepção crítica de Gabriela, cravo e canela*. 2008. 101 fls. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. De como e porque Jorge Amado em “*A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água*” é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 45-65, jul./set. 1983.
- STROZEMBERG, Ilana. Gabriela, cravo e canela ou as confusões de uma cozinheira bem temperada, *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 66-93, jul./set. 1983.

Recebido: 26 de agosto de 2011
 Aprovado: 10 de setembro de 2011
 Contato: sayo22@terra.com.br