

A representação da *mulata* no progresso fraturado de *Gabriela, Cravo e Canela*

Ismael Cunha Freitas*

Resumo: O presente trabalho tem como proposição uma leitura à contrapelo (BENJAMIN, 2012) de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), romance de Jorge Amado. O foco recai na representação da *mulata* na personagem Gabriela de forma a balizar a leitura. Dessa forma, faz-se necessário a prerrogativa das análises de gênero, raça e classe na caracterização da protagonista como determinações sócio-históricas na obra. O recorte da cena, a exemplo de Erich Auerbach (2015), permite entrever os tensionamentos históricos dinamizados na representação da personagem. Pretende-se, com isso, colocar em relevo, através da representação (potencialmente) fetichizada de Gabriela, tensões históricas da sociabilização brasileira. A interpretação do romance traz à tona a contraposição entre as heranças escravistas patriarcais e os discursos de modernização e progresso no romance de Jorge Amado.

Palavras-chave: Gabriela; Jorge Amado; mulata; modernização; herança escravocrata.

Resumen: El presente trabajo se propone a hacer una lectura a contrapelo (BENJAMIN, 2012) de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), novela de Jorge Amado. El enfoque incide en la representación de la *mulata* en el personaje Gabriela de manera a conducir la lectura. De este modo se hace necesaria la prerrogativa de los análisis de género, de raza y de clase en la caracterización de la protagonista como determinaciones socio-históricas en la obra. El extracto de la escena, a ejemplo de Erich Auerbach (2015), permite entrever las tensiones históricas presentadas en la representación del personaje. Por ello se pretende poner en destaque, a través de la representación (potencialmente) fetichista de Gabriela, tensiones históricas de la sociabilización brasileña. La interpretación de la novela expone la contraposición entre las herencias esclavistas patriarcales y los discursos de modernización y progreso en la novela de Jorge Amado.

Palabras-clave: Gabriela; Jorge Amado; mulata; modernización; herencia de la esclavitud.

* Artigo desdobrado do projeto de pesquisa A prosa interrompida: os problemas do realismo e a representação da realidade, orientado pelo prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O texto serviu de base para a apresentação no Salão de Iniciação Científica da UFRGS, no ano de 2018. E-mail do autor: ismaelfrts96@gmail.com.

1. Introdução

No presente artigo, proponho uma leitura a contrapelo, aos moldes benjaminianos, de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado. Publicado em 1958, o romance narra a história de Nacib e Gabriela em meio ao progresso econômico de Ilhéus e à dissolução dos costumes patriarcais. Em outras palavras, a obra faz um suposto elogio a esse “progresso”, que, invariavelmente, incide sobre as mudanças de paradigmas sociais, dos hábitos e dos costumes da cidade. Sendo assim, sem perder o horizonte no debate sobre a forma estética como processo social decantado, tomo como foco a personagem Gabriela, enquanto representação da *mulata*¹. A aposta é que há uma tensão entre a continuidade narrativa, na construção do narrador, e a figura da *mulata*. Trata-se, então, de uma análise que objetiva apreender as violências sedimentadas na representação de Gabriela.

O romance traz uma aparente superação do patriarcado coronelista em Ilhéus, onde a honra do marido traído era lavada à sangue. O enredo se inicia com o assassinato cruel de um casal de amantes, e termina com o coronel responsável – autoridade da cidade interiorana – sendo julgado pelo seu crime. A história que nos é narrada se traduz em um fluxo homogêneo, de sentido progressista – o que se desdobra no desenvolvimento do debate sobre o progresso no próprio enredo. Em contraparte, a interrupção do fluxo narrativo captura momentos que desfazem a aparente naturalização da história narrada. Gabriela, de Jorge Amado, é uma *mulata*, figura popular, que, idealizada, dilui as violências que se apreendem na intersecção dos eixos de determinação social: raça, gênero e classe.

2. Rompendo com a continuidade: as contradições do elogio da mulata

Para avançarmos, vamos antes nos ater à estrutura do romance. Publicado em 1958, a cena histórica se desenrola, como plano de fundo no ano de 1925. O narrador em terceira pessoa parece, então, ter algum interesse em voltar ao passado e tomar essa data como chave para o desenvolvimento de sua narração e, portanto, da ação em Ilhéus. Essa escolha desenvolve o substrato realista da obra. A despeito disso, porém, há um aproveitamento de aspectos de romance de cordel, cujo tom se percebe nas soluções quase mágicas de *Gabriela, Cravo e Canela*. Um exemplo é a revelação da protagonista para Nacib, em que em um primeiro momento está coberta em barro e sujeira; no segundo, resplandecente na sua caracterização: a cor de sua pele como a do cravo, e o cheiro de canela envolvendo o seu companheiro. Praticamente nascida do barro, portanto. Dessa forma, há, no romance, uma amarra do tom fantástico dos cordéis com a construção realista da narrativa. Os amores de Gabriela e Nacib estão inseridos nos acontecimentos histórico e políticos de Ilhéus de 1925, ou são orbitados por eles – conforme a retórica do narrador². O índice

¹ Esse ponto pede um esclarecimento. Sabe-se que esse nexos, *mulata*, conforme o debate das questões raciais, carrega forte tom pejorativo e problemático. Trata-se de uma caracterização racista. O uso no trabalho é feito de um modo distanciado, sempre marcado no itálico. Continuo o uso porque é presente na obra e porque aqui há justamente uma tentativa de se pôr à luz as problemáticas da representação da “mulata”. Todavia, novamente, a marcação é feita de modo a destacar o problema, refletindo também no descolamento de um uso naturalizado, não questionado.

² [...] Naquele ano de tantos acontecimentos sociais e políticos, quando tanta coisa mudaria em Ilhéus, ano por muitos considerado como decisivo na vida da região. Para uns foi o ano do caso da barra, para outros da luta política entre

histórico, então, dá ao romance o andamento realista, cujo efeito principal é construir a aparência de continuidade, necessária para os acontecimentos da obra. Na forma, a continuidade narrativa, no enredo, o “progresso” de Ilhéus. Esses temas se imbricam, mas se tencionam quando lembramos o ponto de costura do narrador que, por fim, há de se projetar no desfecho conciliatório sobre a obra. Falo, nesse caso, do elogio à *mulata* de Jorge Amado no seu romance.

Dito isso, tomo como objetivo nuclear a análise da representação da *mulata*. Para tanto, em diálogo com *Mimesis*, de Erich Auerbach (2015), destacarei uma cena da obra, colocando à mostra violências recalcadas na representação de Gabriela, que, por sua vez, tensionam a leveza infantil e o erotismo ingênuo da *mulata*. O recorte de cena permite ver os atravessamentos históricos em questão. Em outros termos, conforme a proposição do teórico alemão, na representação séria do homem comum, o drama da sua vida cotidiana se articula ao substrato histórico. Tal seria o parâmetro de análise para se apreender a representação da realidade nas obras lidas. Aqui, desloco o gesto crítico para a determinação social em torno dos eixos de representação da mulher negra e pobre no Brasil.

Não se perde de vista o plano de fundo histórico de publicação da obra. A modernização conservadora da década de 1950 aparece de forma cristalizada na narrativa de *Jorge Amado*. De certo modo, o romancista baiano volta-se para 1925, como momento-chave, momento inaugural desse processo, em que os coronéis do cacau são obrigados a se aliar com o exportador, bem como a dar atenção para a modernização da cidade, do porto, das estradas. Esse processo histórico se imbrica na construção de Gabriela através de suas contradições. Por um lado, ela é a pulsão libertária, a força popular, que inicia a quebra dos códigos do domínio masculino. Por outro, remete à representação da mulher miscigenada (*mulata*). Jorge Amado faz seu elogio por sua capacidade de diluir a submissão ao poder patriarcal, de herança escravista, em que a figura popular traria, em si, uma promessa de emancipação – o prazer sexual da mulher, liberado das amarras masculinas.

Partirei, então, da seleção de uma cena (AUERBACH, 2015) em que, engessando o processo histórico decantado na obra, deixa capturar os gestos sociais, destacando-os nos nexos já apontados. Esse processo de análise tem como base o exercício do materialismo histórico, que Benjamin (2012) defende em suas *Teses Sobre o Conceito de História*.

Mundinho Falcão, exportador de cacau, e o coronel Ramiro Bastos, o velho cacique local. Terceiros lembravam-no como o ano do sensacional julgamento do coronel Jesuino Mendonça, alguns como o da chegada do primeiro navio sueco, dando início à exportação direta do cacau. Ninguém, no entanto, fala desse ano, da safra de 1925 à de 1926, como o ano do amor de Nacib e Gabriela [...] foi a história dessa doida paixão o centro de toda a vida da cidade naquele tempo, quando o impetuoso progresso e as novidades da civilização transformavam a fisionomia de Ilhéus. (AMADO, 2012, p. 18)

Em sua tese de número XVII, o teórico discorre:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu *método*, a historiografia materialista distancia-se dela talvez mais radicalmente do que qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o *tempo homogêneo e vazio*. A historiografia materialista, por outro lado, tem em sua base um princípio constitutivo. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua *imobilização*. Quando o pensamento para, bruscamente, *numa constelação saturada de tensões*, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se *cristaliza numa mônada* (BENJAMIN, 2012, p. 251, grifos meus)

Aqui, Benjamin (2012) reforça o contraponto do que seria, para ele, a tarefa do historiador materialista, em relação à concepção de um historicismo vulgar. Mas o faz em torno do que seria uma distinção teórica e metodológica da compreensão da história para essas perspectivas em questão.

Se de um lado – o do historicismo e da história universal –, há uma naturalização do conceito da historiografia, do outro lado – do materialismo e de sua missão –, o historiador se vê como responsável em interromper esse fluxo “homogêneo e vazio”. Posto dessa forma, podemos entender o historicismo vulgar a partir de uma ordem bancária (LÖWY, 2005, p. 131), de acumulação (de preenchimento do tempo por uma massificação dos fatos em um *continuum*). Sob essa perspectiva, a história é compreendida em relação ao tempo do relógio, em uma ordem quantitativa. Assim, a forma como apreendemos a história se dá por um processo aditivo, numa sobreposição causal dos fatos, que se traduz numa percepção linear e evolutiva da história. Para o teórico, essa atitude está diretamente relacionada à empatia com o cortejo interminável dos vencedores, que desfilam com seus despojos sobre os corpos oprimidos. É a visão da história, de forma naturalizada, que só percebe a “conquista” e o “progresso” da civilização e que, dessa forma, apaga a barbárie, a opressão e a exploração dos corpos dos vencidos. O historiador, conjugado à perspectiva do vencedor, só pode apreender a história como uma sucessão ininterrupta das vitórias dos poderosos.

O fluxo narrativo de *Gabriela, Cravo e Canela*, em sua leveza, corrobora esse movimento progressivo na história de Ilhéus, como uma narrativa de “progresso”. Mesmo com aproveitamento de aspectos romance de cordel, há um andamento realista, que constrói a cena histórica (dos anos 1925 e 1926), em que se inserem os amores de Gabriela e Nacib. Isso dá uma aparência de continuidade necessária para o desenvolvimento das ações na obra. Há uma proximidade possível de ser apontada entre o romance de feição realista e o historicismo, tal como discutido por Benjamin (2012).

A missão do historiador materialista é um contraponto à história universal, portanto. O historicista não tem “armação teórica”, pois, de forma acomodada, se adequa à história contada pelos vencedores. O materialismo, em contraparte, tem por base um princípio constitutivo, que ecoa de sua tarefa de “escovar a história à contrapelo” (BENJAMIN, 2012,

p. 245). Trata-se da interrupção, da imobilização do fluxo que, em um movimento dialético, coloca em questão o pensamento reificado – isto é, que perdeu seu nexos vital – do historicismo. A imobilização do fluxo histórico se cristaliza “numa constelação saturadas de tensões” (BENJAMIN, 2012, p. 251) por isso mesmo não resolvidas. O choque que Benjamin (2012) cita a partir dessa atitude crítica do materialista se traduz num *assombro* perante ao que se encontra sedimentado no engessamento da história. É o assombro que permite a tomada de consciência em relação à barbárie ininterrupta abaixo do cortejo virtuoso dos vencedores. Por isso, nessa parada, o materialista histórico não pode reagir senão sem terror. Nessa “mônada” concentram-se, em imagem dialética, as contradições históricas. Processo pelo qual a barbárie pode vir à tona, e apresentar os corpos oprimidos que, de outra maneira, continuamente desaparecem sob o fluxo homogêneo da história.

A interrupção, então, é o engessamento das contradições crispadas no curso da história, de tal forma que, assim, é possível a tomada de consciência em torno desse movimento dialético, agora imagem dialética. É desse ponto, dessa crispação da história, que se apreende a barbárie da luta de classes. O que aqui se empreende é a redenção do passado, da violência pela qual passou o vencido, e da qual a simples lembrança redime a violência sofrida. Aqui, a leitura anacrônica será a da remissão da violência patriarcal no corpo da mulher negra colocada em relevo.

Desta maneira, a interrupção que opero no trabalho – aos moldes dos franco-atiradores, da tese XV, que destroem os relógios na Revolução de Junho – serve de campo de luta para os gestos do narrador (similar ao historiador conformista) que, nas frestas do discurso, mostra a violência recalcada. O conceito do *gesto*, também bebido da fonte de Walter Benjamin, de *Que é o Teatro Épico?* [1931] reflete no resíduo, no fragmento da condição social que se captura no gesto congelado, enrijecido pela interrupção.

Em face das manifestações e declarações fraudulentas das pessoas, por um lado, e da complexidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, *o gesto tem começo determinável e um fim determinável*. Esse caráter fechado, circunscrevendo *uma moldura rigorosa* cada um dos elementos de uma atitude que, não obstante, como um todo, está *inscrita num fluxo vivo*, constitui um dos *fenômenos dialéticos* mais fundamentais do gesto. (BENJAMIN, 2012, p. 85, grifos meus)

O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade sociais da dialética. Ele põe à prova as condições sociais no ser humano. (BENJAMIN, 2012, p. 94)

Nesses termos, o gesto, quando da sua interrupção em relação ao teatro épico, cristaliza as condições sociais a serem resolvidas no próprio ser humano. Demonstra-se em sua moldura, em seu caráter fechado, pois, no engessamento de sua ação, expõe-se as tensões da totalidade do corpo social, refletidas na dialética em estado de repouso. O gesto, nesse sentido, é a própria exposição dos seus elementos dialéticos, não resolvidos.

A matriz do tempo congelado não é o campo da resolução da dialética, é o meio em que ela se apresenta nas suas contradições históricas. É onde o gesto se mostra, através da interrupção do fluxo, nos conflitos ali crispados, nas tensões que apresenta em face à dialética do movimento e interrupção.

Assim, no confronto à continuidade normalizada pelo narrador de *Gabriela*, o foco recai no gesto da personagem, pelo que nos é permitido descobrir as configurações sociais. O fluxo contínuo do romance nos envolve empaticamente com as vicissitudes das personagens, mas dissolve as tensões num movimento que remete sempre à frente. A atitude crítica, ao trazer um gesto de Gabriela, e do que nele se sedimenta como resíduo da barbárie histórica, destaca a resistência, do quanto há nela que resiste à estereotipia da *mulata*, ingênua, que deixa fluir naturalmente seus desejos sexuais. Dessa forma, institui-se uma dialética entre movimento e parada, através do combate ao fluxo narrativo, para evocar uma gama de violências do lado vencedor.

3. Pensar coisa alegre, pensar coisa ruim

A cena escolhida vem da segunda parte do romance, no capítulo terceiro *O Segredo de Malvina* [1958], em um fragmento intitulado *A Canção de Gabriela*. Nele, a consciência da personagem aparece à superfície, mediada pelo discurso indireto livre do narrador. Essa interiorização toma corpo em uma rotina que, na altura da ação do enredo, é, em alguma medida, fora da curva. Gabriela se joga em andanças por Ilhéus, por conta de um tratamento de seu dente cariado – tratamento esse que é imposto por Nacib. Nas confabulações internas da protagonista, em determinado momento, o narrador nos apresenta as lutas da consciência de Gabriela:

Tanta bobagem para pensar. Pensar, umas vezes era bom, outras não era. Pensar em defunto, em tristeza, gostava não. Mas de repente pensava. Nos que tinham morrido na estrada, seu tio entre eles. *Coitado do tio, lhe batia em pequena. Se meteu em sua cama, ela ainda menina. A tia arrancava os cabelos, xingava nomes, ele a empurrava, lhe dava tabefes. Mas não era ruim, era pobre demais, não podia ser bom. Pensar coisa alegre, isso gostava. Pensar nas danças da roça, os pés descalços batendo no chão. Na cidade iluminada onde estivera quando a tia morrera, na casa, tão rica, de gente orgulhosa. Pensar em Bebinho. Isso era bom.* (AMADO, 2012, p. 203, grifos meus)

Aqui, de forma diluída, vem à tona a violência física e simbólica sobre a origem de Gabriela; e de seu corpo. A leitura tende a apagar este dado por conta da continuidade do fluxo naturalizado na narrativa. Assim, o destaque dessa cena coloca em xeque uma tensão que, parte da forma, não aparece seguindo o fluxo homogêneo. A interrupção traz à superfície, numa cristalização, o processo histórico que carrega, abaixo de si, toda uma gama de violências que, agora, aparecem nas suas fraturas e cicatrizes como resíduos da

história. Gabriela, órfã de pai branco e mãe negra, vira cria de casa³ de seus tios. Violentada sexualmente, carrega a marca desse trauma, sem, em contrapartida, poder elaborar o que lhe aconteceu.

O narrador, nesse trecho, a constrói de forma a negar o “pensamento ruim”. À personagem que tão facilmente se lança aos prazeres da vida, do sexo, da brincadeira, é negada uma interiorização plena de elaboração de sua origem, e das violências que, aliás, nem a constituem como indivíduo. Esse não é um fator relevante para sua construção, pois o que se sobressai de sua caracterização é a sua propensão aos prazeres com esse tom ingênuo, infantil. De tal forma, recalam-se as violências inerentes à forma do romance e de sua narrativa. O progresso, a superação do patriarcado coronelista, é apenas aparente. Deixa silenciadas essas tensões históricas, que só podem ser trazidas à tona pela interrupção, pela rememoração dos sofrimentos dos corpos que são representados na figura de Gabriela.

Podemos capturar esse congelamento tensionado pela contraposição à diluição na contiguidade do capítulo. Refletindo todo o romance, a trajetória da ação do capítulo tem o desfecho em uma congregação sem luta, em uma conciliação idealizada. Gabriela é nuclear nesse processo, pela chave da reposta ao combate como fuga ao prazer, à brincadeira.

“Seu Nacib era um santo, pagava o dentista sem ela pedir. Um santo ele era, a dar-lhe presentes, tantos pra quê?
Quando a visse no bar, reclamaria. Tinha ciúmes.... Que engraçado.

- Que fazes aqui? Vai andando pra casa...

la andando para casa. Vestida de fustão, enfiada em sapatos, com meias e tudo. Em frente à igreja, na praça, crianças brincavam brinquedos de roda. As filhas de seu Tônico, cabelos tão loiros, pareciam de milho. O menino do promotor, o doentinho do braço, aqueles sadios de João Fulgêncio, os afilhados do padre Basílio. E o negrinho Tuísca, no meio da roda, a cantar e a dançar:

*A rosa ficou doente
O cravo foi visitar
A rosa teve desmaio,
O cravo pôs-se a chorar*

Gabriela ia andando, aquela canção ela cantara em menina. Parou a escutar, a ver a roda rodar. *Antes da morte do pai e da mãe, antes de ir para a casa dos tios.* Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés reclamavam, queriam dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava

³ Esse parece ser um aspecto sintomático da sociabilização brasileira. Tal fator carrega vínculos com as heranças escravistas, que serão em alguma medida abordados, senão esboçados no desenvolvimento do projeto.

brincar. Arrancou os sapatos, largou na calçada, correu pros meninos. De um lado, Tuísca, de outro lado Rosinha. Rodando na praça, a cantar e a dançar.

*Palma, palma, palma
Pé, pé, pé
Roda, roda, roda
Caranguejo peixe é.*

A cantar, a rodar, a palmas bater, Gabriela menina. ”

(AMADO, 2012, p. 204, grifos meus)

Para a leitura desse trecho, pegarei uma chave de interpretação em *Evocação do Recife* [1930], de Manuel Bandeira. Nos versos “*Mas o Recife sem história nem literatura / Recife sem mais nada / Recife da minha infância*”, o poeta amarra uma imagem da infância sem o lastro histórico, um período da vida orgânica que se desprende do gesto historicista. A infância é tomada para além da história, para além da cultura, como um paraíso perdido e, por isso, promessa de remissão, de redenção do outro lado. “Gabriela menina” é a marca dessa conciliação a-histórica, pela congregação das crianças de todas as classes a brincar. Assim, naturalizado na leitura, o gesto do narrador tende a apagar as marcas da violência, silenciando-as (recalcando-as?) na forma da conciliação festiva figurada na *mulata*. O passado violento, desta forma, se apaga e fica submetido à promessa de um futuro redentor.

Como dito anteriormente, nos excertos destacados, percebe-se uma irrupção do indireto livre. Em alguma medida, esse recurso carrega uma certa musicalidade no recorte levantado – coisa que se repete em outros momentos do romance, também sob a discursividade do narrador⁴. Peguemos, de exemplo, o parágrafo que começa com “Gabriela ia andando [...]”. Frases adiante o narrador dispõe: “Parou a escutar, a ver a roda rodar. *Antes da morte do pai e da mãe, antes de ir para a casa dos tios*. Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés reclamavam, queriam dançar.” (AMADO, 2012, p. 204). Há nesses trechos um uso recorrente das rimas pobres com os verbos escutar – rodar – dançar. A rima imprime um ritmo leve e fácil que em tudo corrobora a continuidade narrativa do romance. No entanto, parece que há algo que resiste à musicalidade na frase grifada – que contém a sombra do trauma. Mesmo com a repetição (“antes de”), que toma um tom de estribilho, há aqui uma materialização de algo (talvez uma assonância sem muito rigor) que se interrompe com as rimas e o ritmo anterior e posterior. Talvez isso possa ser compreendido como uma contaminação da cantiga de roda logo acima, em um jogo formal que não leva muito além. Por outro lado, porém, podemos colocar em tensão esse jogo com a “fuga à infância”, que venho pontuando.

⁴ Em termos de comparação: “[...] Era tão bom, bastava pensar. Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. 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, 2012, p. 183).

A personagem parece voltar para a margem dessa infância pré-abuso nesses momentos em que experiencia esses prazeres com tom ingênuo, infantil. Ao mesmo tempo, ela é percebida como uma mulher-criança pelos outros personagens ou pelo narrador, sendo caracterizada nessa ambiguidade. Uma retroalimentação, portanto, de processos de infantilização da mulher e de adultização da menina. Esse movimento dialético se conjuga à categoria da cria da casa, condensando de forma aguda esse cerceamento dos papéis "socialmente aceitáveis" para as mulheres (considerando os vários cruzamentos possíveis entre raça, classe e gênero) no contexto patriarcal escravocrata (e pós-escravocrata). No caso de Gabriela e do destaque levantado, a rima volta para o fluxo do narrador, diluindo as cicatrizes do trauma que ainda irrompem nas raias do discurso – que, lembramos, é mediado pelo narrador em terceira pessoa.

Conforme a narrativa do progresso de Ilhéus, o ano de 1925, no qual se passa todo o romance, é um marco de mudanças políticas e sociais na cidade. Como já foi apontado, isso está representado na superação de um costume patriarcal no romance – a saber, o da legitimidade do assassinato da esposa adúltera. Deslocando para o plano de fundo de publicação da obra, nós temos o ano de 1958, ou todo o fulcro da década de 1950, com as políticas de modernização da época. De certa maneira, essas datas se entrecrocaram em relação ao elogio que se pretende na obra. Novamente, também aqui, Gabriela é orbitada por essas narrativas, como uma constelação que põe em relevo o progresso. Dessa arte, a personagem é a representação de uma emancipação feminina em relação ao código masculino. De objeto do desejo patriarcal, Gabriela figura, agora, como sujeito desejante (DUARTE, 2004, p. 171). Em uma época em que a mulher começa a se ver liberta das amarras patriarcais, Gabriela representa uma possibilidade de reconfiguração das relações de gênero dentro da obra.

Por outro lado, tal pulsão afirmativa pode ser um tanto problemática. Gabriela claramente não domina os códigos da estrutura social de 1925 no Brasil. Esse enfrentamento contra as leis do mundo ocidental, por assim dizer, se dão no aparecimento da retirante praticamente sem identidade, e no exercício da liberdade que parece atravessar a personagem em todas as suas ações. Sem a noção de culpa, ou do pudor judaico-cristão, Gabriela não pode ser domada ou dominada pela lei patriarcal de Ilhéus. O casamento não convencional de Nacib e Gabriela, de uma mulher sem dote e/ou cabedal, deve invariavelmente chegar a um cabo, como um marco no romance, pois que, traindo seu esposo, não é assassinada, e ainda o contrato se encerra de uma maneira um tanto enviesada – não é um divórcio formal, mas sim um encerramento, tomando Gabriela como uma amante.

Essa tensão oscila por dois polos: de um lado, nós vemos a afirmação de sua liberdade que não pode ser dominada por nenhum dos códigos hegemônicos daquela sociedade. Do outro, há uma deslegitimação identitária intrínseca ao movimento da personagem. Em combate ao seu *ser livre*, ela deve casar e se adequar, adotar os códigos patriarcais do casamento, tendo, assim, sua identidade erradicada. Essa ascensão social, como a senhora de um representante de uma classe mais privilegiada, se esbarra na sujeição à ideologia opressora. Gabriela, de toda forma, não pode ser apreendida

totalmente pelos preceitos hegemônicos e acaba traindo Nacib, sem sentimento de pecado, com a sua leveza natural.

Se escovarmos, então, esse enredo a contrapelo, encontramos indícios de uma violência herdada do nosso patriarcalismo escravista. A *mulata*, marca da miscigenação, filha de pai branco e mãe negra ex-escrava, enfrenta uma liberdade crispada após abolição. Gabriela se joga ao prazer com uma propensão ingênua, infantil. O imaginário em torno dela é metonímico a uma sensualidade ligada à comida (o cheiro de cravo, a cor de canela de sua pele). Toda ela é ligada a uma dimensão erótica, um tanto mágica, que só Jorge Amado consegue fazer. Mas essa construção idealizada se choca com o preconceito em torno da *mulata* que, no romance, se estagna justamente pelas dimensões sociais que o autor não consegue (ou não pode) dissipar. Gabriela é filha de um abuso sexual, simbólico, pois isso se reflete nas violências dos senhores brancos sobre os corpos negros, que, ao contrário de dissuadir os códigos da hegemonia escravista, da ideologia patriarcal, esbarra na ausência de legitimidade da mulher negra nessa sociedade. Gabriela não pode ser a senhora, e, na verdade, acaba por ficar como a “amiga”, no quartinho aos fundos da casa de Nacib.

Portanto, temos uma impotência de uma afirmação identitária pela personagem. Ou sua identidade, sua origem, é silenciada e apagada, ou as potências que carrega se esbarram com as determinações sociais tão brasileiras. O movimento de progresso da narrativa, com o que foi colocado em relevo, se mostra insuperado, sem síntese. A interrupção que foi operada nos deixa apreender toda uma contradição de base na nossa história, um trauma não elaborado, que ainda mantém seus efeitos.

No engessamento desse processo histórico, deixamos em relevo o recalque dessas violências que se crispam na representação do corpo da personagem. Assim, como um *tipo* comprado da tradição da literatura brasileira, a *mulata* de Jorge Amado oscila entre essa tentativa de pulsão libertária e da estereotipia do corpo negro. É um símbolo de sexualidade que, pelo fetiche, tende a diluir as marcas da violência que atravessam esses corpos. Desta forma, há uma sublimação, como produto da cultura, em Gabriela. Ao contrário de uma elaboração de um trauma, o deslocamento para a uma outra ordem inscreve o corpo da personagem em algo morto, *reificado*. A percepção mágica esconde, em si, de forma recalcada, toda a gama de violências que aqui vai sendo pontuada. Essa idealização fetichizada da *mulata*, transformando-a em mercadoria, cinde com o sujeito ali representado. Trata-se de um corpo morto, segundo suas funções sociais, engessado sobre contradições do processo histórico que o assim fraturou. Gabriela não tem acesso ao seu espírito, à sua origem, à tomada plena de uma consciência sobre a sua história e seu lugar. Seu corpo é objetificado, e, dessa forma, diluem-se as violências patriarcais brasileiras.

Não há, portanto, uma síntese nesse movimento. Pelo eixo da raça, nós temos a presença-ausência de uma origem que não tem relevo, nem relevância. Apagam-se e tendem a se repetir as mesmas marcas simbólicas que a constituiriam de outra forma. Gabriela é violentada pelo próprio tio, remetendo a violência pela qual sua própria mãe passou – daí também o tensionamento da dimensão infantil na personagem. Nesse sentido,

articula-se com o gênero, de forma a recalcar a violência patriarcal. A reificação da cultura popular também se imbrica na personagem. Nesse ponto, o que se ressalta é a diluição do conflito, da luta de classes. Não há distinção nos gestos, pelo lado do fluxo narrativo naturalizado, pois há, nessa pressão, uma conciliação extorquida, que rouba a potência de tomada de consciência. Assim, a personagem é construída de forma a representar uma possibilidade de dissolução dos costumes patriarcais, reconfigurando a política dos gêneros e dos espaços da mulher. Porém, tal movimento se cristaliza nas tensões que foram colocadas em xeque. Em estado de repouso, em estagnação, conseguimos apreender todo o atravessamento das violências patriarcais herdadas da escravidão no corpo de Gabriela e na sua representação. O recalque é sintomático e, ainda hoje, mantém seus efeitos nos traumas não elaborados de nossa história.

4. Considerações Finais

Finalmente, parti, então, da seleção de uma cena que, com o seu recorte, me foi permitida a interrupção da narrativa de *Gabriela, Cravo e Canela* [1958]. Desse congelamento, fora do curso da história homogênea, as tensões históricas apareceram em seu estado de saturação, como resíduos da barbárie dos vencedores, como documento de cultura. Portanto, o exercício de análise determinou uma dialética de continuidade e irrupção de uma fratura histórica nesse engessamento operado. Por baixo de tudo isso, apareceram os sintomas de uma impotência de redenção dos corpos oprimidos. O corpo da mulher negra, representado em Gabriela, ainda mantém sua deslegitimação, e ainda sofre as violências da herança escravista. É um movimento sem síntese, ininterrupto, não elaborado, não superado no imaginário brasileiro.

Lembro de um dos subtítulos do capítulo quarto, *O Luar de Gabriela*, em que o narrador interroga se Gabriela seria a criança ou o povo. Desse modo, há uma identidade entre a personagem e a identidade coletiva. Gabriela, sempre rindo, disposta a brincar com as crianças, aberta ao prazer com homens bonitos, capaz de se dar bem com todos, desinteressada, etc. De certo modo, a leveza do tom do narrador se reflete no riso fácil de Gabriela, uma personagem que escapa à fatura realista para se alegorizar, enquanto promessa possível de conciliação. Assim, o uso de uma forma popular para estruturar o romance se harmoniza com a construção de Gabriela. Nos dois casos, há um deslocamento do fundamento histórico, próprio do romance, e da formação conflitiva, própria do herói romanesco, para a conciliação e para a identidade uniforme de Gabriela. No primeiro caso, a briga política acaba no casamento de Jerusa e Mundinho. No segundo, importa deixar Gabriela ser como ela, sempre igual, sempre rindo, de costumes livres; importa evitar o sofrimento e o conflito com as regras sociais. Ao selecionar o episódio em que a violência de origem é apagada, esse projeto de conciliação a partir da alegria popular, espontânea, se revela uma promessa falsa. Todos estão nos mesmos lugares: coronéis do cacau e suas amantes; exportadores que modernizam e incrementam seus próprios lucros e os dos coronéis; os trabalhadores da mata, etc.

De certo modo, o romance termina por exemplificar o quanto a modernização e seus benefícios para as elites não alteram as relações sociais e de exploração do trabalho.

Referências

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior; posfácio de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DUARTE, Constância Lima. *As relações sociais de gênero em Gabriela, Cravo e Canela*. (Págs 165 a 174). In.: Jorge Amado: leituras e diálogo em torno das obras / Rita Olivieiri Godet, Jacqueline Penjon, org. Salvador: FCJA, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.