

O diálogo entre cantigas e xilogravuras para a recriação do feminino em *Gabriela cravo e canela: a crônica de uma cidade do interior*

Profa Dra Clarissa Loureiro Barbosa, UPE

Resumo

Este artigo pretende discutir como na obra de Jorge Amado *Gabriela cravo e canela: a crônica de uma cidade do interior*, cantigas e xilogravuras cruzam-se no processo de sua estruturação estética e significativa, tornado-se elementos internos relevantes para a desconstrução e reinvenção de estereótipos femininos. Assim, observa-se como cantigas de amigo, de ninar e de roda dialogam com xilogravuras para recriarem as vozes femininas de Ofenísia, Glória, Malvina e Gabriela que intitulam cada capítulo. As personagens cantam na abertura dos capítulos e suas cantigas trazem um pouco de seu olhar sobre o mundo, representado em xilogravuras referentes a subcapítulos relevantes para cada uma. Deste modo, xilogravura e cantigas interdependem-se para recriarem o feminino na obra, fazendo dela um romance que é, por si só, uma sinfonia de textos em que o autor consegue orquestrar manifestações populares, dando-lhes novos enfoques que furam o olhar predominantemente patriarcal sobre a mulher presente no imaginário nordestino de meados do século XX.

Palavras chaves: Jorge Amado, cordel, cantigas, romance

Introdução

Gabriela Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior estrutura-se a partir de um título e de um subtítulo que denunciam a temática central do romance: a capacidade do *ethos* de uma mulher transformar os hábitos conservadores de uma cidade do interior, amarrada a princípios ideológicos patriarcais. Trata-se de um texto que tem a estrutura de romance predominante nas obras de Jorge Amado cujo enfoque é a recriação do comportamento feminino e seu efeito sobre mundos diegéticos baianos. Repete da obra “Tieta do Agreste” o diálogo entre os gêneros folhetim e a Literatura de cordel, estabelecendo um cruzamento entre a titulação explicativa das novelas e a xilogravura dos folhetos como elementos internos à obra que corroboram para a condução da narrativa. Todavia, inova pela inserção de outros gêneros textuais à estruturação da narrativa. Na abertura dos capítulos, dialogam cantigas, discursos jornalísticos, jurídicos e políticos. Esta sinfonia de textos comprova a premissa de Mikhael Bakhtin (2002, p.76) de que a marca da estilística romanesca “é a estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra”. No processo de

constituição da estratificação interna, o prosador acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária e constrói o seu estilo. O foco deste artigo é a observação de como cantigas se portam como vozes femininas na introdução de cada capítulo e como dialogam com alguns subcapítulos e xilogravuras encontradas neles para a recriação de algumas personalidades literárias que vão exprimir como feminino, embora absorvido pelo discurso do lugar, pode criar circunstâncias de implosão de suas convenções até a entrada de Gabriela na narrativa que, de fato, transformará, de algum modo, o olhar Ilhéus sobre a relação homem-mulher. Daí, a relevância dos nomes femininos intitulado cada capítulo e sua importância para a titulação de cada tópico deste artigo: “o langor de OFENÍSIA”; “a solidão de GLÓRIA”; “o segredo de MALVINA” e, por último, confirmando a importância do nome da obra, “o luar de GABRIELA”

1.0 O langor de OFENÍSIA

O capítulo estrutura-se como um diálogo entre uma Ilhéus do passado e um presente anterior à chegada de Gabriela. São apresentados tipos sociais que caracterizam a identidade do lugar, ambos narrados em capítulos pequenos, rápidos, próprios à estrutura do folhetim cuja ação, neste capítulo, encontra-se submetida a uma reflexão psicológica de suas personalidades. Entre estes personagens, destaca-se Ofenísia que, apesar de não ser atuante na narrativa, comporta-se como uma citação na boca do povo que corroborará para a constituição do perfil feminino existente na cidade, que, embora estando dentro dos modelos patriarcais de comportamento do lugar, ousa implodir suas bases através de seu langor, como se observa na cantiga abaixo:

RONDÓ DE OFENÍSIA

Escutai , ó meu irmão,
Luis Antônio, meu irmão:

Ofenísia na varanda
Na rede a se balançar,
o calor e o leque,
a brisa doce do mar,
mucama no cafuné.
Já ia fechar os olhos
o Monarca apareceu:
barbas de tinta negra,
ó resplendor!

O verso de Teodoro,
a rima para Ofenísia,

o vestido vindo do Rio,
o espartilho, o colar,
mantilha de seda negra,
o sagui que tu me deste,
tudo isso de que me serve
Luis Antônio, meu irmão?

São brasas seus olhos negros,
(- São os olhos do imperador!)
incendiaram meus olhos.
Lençol de sonhos as suas barbas
(- São as barbas imperiais!)
para o meu corpo envolver.
Com ele quero casar
(- Com o rei não podeis casar!)
com ele quero deitar
com suas barbas sonhar.
(- Aí, irmã, nos desonrais!)
Luis Antônio, meu irmão
que esperais para me matar?

Não quero conde, o barão
senhor de engenho não quero,
nem os versos de Teodoro
não quero brincos de diamante.
Tudo que quero são as barbas,
tão negras do imperador!
Meu irmão, Luis Antônio,
da casa ilustre dos Ávilas,
escutai meu irmão:
se concubina não for
do Senhor Imperador
nessa rede vou morrer
de langor (AMADO, 1978, p.14)

O Rondó de Ofenísia trata-se de uma cantiga que recria o traço próprio cantigas de amigo de penetrar no universo feminino, revelando-lhe virtudes e defeitos, receios e esperanças (BERARDINELLI, 1953). De modo a serem textos que traziam muito da voz das raparigas medievais, recriadas segundo a interpretação de trovadores que se transvestiam através de eus líricos de mulheres. O traço particular a estas cantigas presente no poema é o tom de **confidência espontânea**, liberta dos convencionalismos em que o eu apresenta a coita amorosa resultante de um sofrimento provocado por um amor não correspondido (FERREIRA,1988). A diferença é a alteração de contextos e de diálogos. Nas cantigas medievais, é comum que eu desabafe sua saudade e sua frustração pelo abandono do amado em diálogos com a Natureza. No rondó, o novo contexto é uma casa

fidalgas onde uma voz feminina transforma o medo de ser descoberta pela família numa peleja de discursos entre irmãos representativos de ordens diferenciadas. Ofenísia representa a vontade feminina que espontaneamente se mostra, já Luis Antônio é a contraposta de fidalgos nordestinos que impõem uma hierarquia a homens-mulheres e homens-homens. O imperador representa uma fidalguia portuguesa distinta da mestiça apresentada ao longo do capítulo. Para o irmão, é a representação de uma ordem que envolve regras de comportamento estabelecidas, arquétipo do controle. Para a irmã, é o objeto de seu desejo, a humanidade varonil existente na metáfora das barbas, símbolo de masculinidade e virilidade no Brasil colonial (FREYRE, 1961). Deste modo, o imperador é um título para os Ávilas, parâmetro de relação negado por Ofenísia, quando rejeita condes, barões, senhores de engenho e poetas como pretendentes ao casamento. Desta forma, Ofenísia se torna um arquétipo de expressão do desejo feminino que inspira outras, na obra, que de algum modo se mostram aptas a implodirem, ao seu modo, a mesma ordem que lhes amarra. O uso do termo langor para qualificar a personagem no título é um artifício de expressão deste desejo.

No livro, Ofenísia aparenta ser apenas uma citação revelada no **CAPÍTULO COMO DOUTOR QUASE POSSUIA SANGUE IMPERIAL** referente a origem de Ilhéus e do título de “coronéis jagunços” por conta de uma luta sangrenta pela terra e por uma origem fidalga, encontrada na alusão à família dos Ávila. Todavia, esta impressão de irrelevância é abalada pela fala do narrador colocada abaixo do título entre parênteses: “(que muito pouco aparece, mas nem por isso é menos importante)” (AMADO, 1912, p.11). É comum neste romance que o narrador se posicione através de comentários colocados entre parênteses abaixo dos títulos, exprimindo um olhar de posicionamento acerca das personagens femininas que os nomeia. Em “o langor de Ofenísia”, a fala do narrador é uma afirmação de Ofenísia como citação que se torna lenda do lugar recriada na Literatura e permanente no imaginário estudantil em festas e saraus. É, portanto, parte de uma tradição traduzida por mulheres que ferem o estabelecido.

No rondó há ainda uma alusão ao código patriarcal de lavagem da honra masculina com sangue na fala de Ofenísia: “Luis Antônio, meu irmão, que esperais para me matar” (AMADO, 1978, p.14). É este tema que dialoga com o texto tem a função de uma Introdução, comum nas obras de Jorge Amado. Nele, há a alusão ao assassinato de Sinhazinha Guedes de Mendonça por conta do adultério, mote desenvolvido nos próximos capítulos e derrubado no último, quando a Gabriela, de algum modo, transformará a cosmovisão de Ilhéus.

2. A solidão de GLÓRIA

O capítulo **A solidão de GLÓRIA** coloca em evidência um tipo social comum em uma sociedade patriarcal: a amancebada. Segundo Foucault (2006), desde a sociedade grega, era comum que a soberania de um patriarca se sustentasse a parti da relação físico-amorosa mantida com três tipos de mulher: a esposa, a concubina e a cortesã. Era um modo de manutenção da sexualidade como exercício de poder. A esposa seria para a constituição da família, geradora apenas de filhos; já a concubina, a segunda mulher com quem teria uma relação estável de troca de prazeres e, por último, a cortesã, com quem estabeleceria relações sexuais ocasionais. Este tripé é recriado na sociedade de Ilhéus e fica mais patente na relação existente entre Glória e o coronel Coriolano. Ao longo do capítulo e do livro como todo, há uma alusão ao caberá como espaço de diversão da maioria dos coronéis e comerciantes da cidade, trazendo à tona a importância da cortesã como integrante importante para a estabilização emocional da família patriarcal, pautada no comentário do próprio Coriolano de que mulher “ casada é para viver no lar, criar os filhos, cuidar do esposo e da família...” (AMADO, 1978, p.102). E é a figura de Glória que melhor realiza a divisão entre a mulher de rua e de casa, concretizada na associação entre a cantiga representativa de sua voz e os subcapítulos que exprimem o olhar de outros personagens sobre ela.

LAMENTO DE GLÓRIA

Tenho no peito um calor
aí! um calor no meu peito
(quem nele se queimará?)

Coronel me deu riqueza
riqueza de não acabar:
Mobília de Luiz XV
para minha bunda sentar.
Camisa de seda pura,
blusa branca de cambraia.
Não há corpete que caiba
nem de cetim nem de seda
nem da mais fina cambraia,
o fogo que está queimando
a solidão do meu peito.

Tenho sobrinha pro sol

que tem um fogo no peito
e no lençol do seu leito
se deita com a solidão

Meus olhos são de quebranto
os meus seios de alfazema
com um calor dentro deles.
mas esse fogo que queima
nasce da brasa acendida
na solidão dessa lua
do doce ventre de Gloria
o segredo dele não conto
m de sua brasa acendida

Ai, um estudante quisera

dinheiro para esbanjar.
Compro na loja mais cara
mando na loja botar.
Tenho tudo que desejo
e um fogo dentro do meu peito
De que vale tanto ter
Se o que desejo não tenho?

Me viram a cara as mulheres,
os homens olham de longe:
sou Glória do coronel,
manceba do fazendeiro.
Alvo lençol de linho
e um fogo no meu peito
Na solidão desse leito
meus peitos estão queimando
coxas de chamas, boca
morrendo de sede, ai!
Sou Glória, a do fazendeiro
que tem um fogo no peito
e no lençol do seu leito
se deita com a solidão.
(AMADO, 1978, p.90)

de buço ainda nascido
quisera um brioso soldado
de túnica bem militar
quisera um amor, quisera
para esse fogo apagar
com a solidão acabar

Empurrai a minha porta
a tranca já referi
não tem chave de fechar,
vinde essa brasa apagar
nesse fogo vos queimar
trazei um pouco de amor
que eu muito tenho para dar.
vinde este peito ocupar.

Tenho no peito um calor
ai! Um calor no meu peito
quem nele se queimará?)

No texto, a coita amorosa e o abandono são reinventados pela fala da personagem, recebendo uma conotação que ultrapassa a afetiva e alcança a social. Glória sofre do abandono do povo de Ilhéus por se encontrar na condição de amancebada, representação da concubina nordestina. No imaginário patriarcal, é a “mulher de rua”, fonte de prazer do outro e de si mesma, traço expresso nas metáforas referentes a seus mais íntimos desejos: “coxas em chama”, “boca morrendo de sede”, “fogo no peito”. Todavia, é tão prisioneira da casa quanto a casada, condição implícita no comentário do narrador embaixo do título “na sua janela a suspirar” e na citação do capítulo **DA TENTAÇÃO NA JANELA**: “não havia mulher casada em Ilhéus, onde mulher casada vivia no interior de suas casas, cuidando do lar, tão bem guardada e inacessível como aquela rapariga. O coronel Coriolano não era homem para brincadeiras. Tanto medo lhe tinham que não se animavam sequer a cumprimentar a pobre Glória” (AMADO, 1978, p. 93). Glória é a “mulher de rua” que se identifica com a casada por ser uma propriedade privada masculina, um objeto do qual o homem se apropria, sustenta e toma posse. A quantidade de apetrechos de luxos recebidos pela personagem em troca de seus favores sexuais comprova a sua condição de mercadoria cara. Todavia, é uma mercadoria não-oficial que

na cantiga recebe uma conotação caricata. A cantiga de lamento de Glória traz à baila a constituição do perfil da “puta” nordestina cuja marca é a necessidade excessiva do sexo. Glória sofre por não ser aceita socialmente, mas, sobretudo, por não ter um corpo masculino viril e jovem. É este desejo que a caracteriza e a marginaliza no início do capítulo, quando é descrita como uma “tentação na janela”, identificando-se com o estereótipo da mulher de corpo fácil que sustenta o discurso patriarcal.

Esta construção da solidão de Glória, por si só, é um imagem problemática do papel feminino na sociedade nordestina e se agrava, ainda mais, quando se estende a outras personagens neste capítulo e no seguinte que com ela se identificam pela condição de propriedades privadas acuadas ou castigadas por um discurso de posse masculina. Neste capítulo, destaca-se a personagem Sinhazinha Guedes que representa a imagem da adúltera assassinada por conta do código patriarcal de lavagem da honra com o sangue e que tem sua história melhor narrada no subcapítulo **DA LEI CRUEL** cuja titulação é simbólica, pois, além de apresentar a reação do povo ao crime, explica a importância do código de lavagem de honra na formação do ethos do nordestino, observada na citação: “ Lei antiga, vinha dos primeiros tempos do cacau, não estava no papel, não constava no código, era no entanto, a mais válida das leis e o juri, reunido para decidir da sorte do matador, a confirmava para a impô-la sobre a lei escrita mandando condenar quem matava seu semelhante” (AMADO, 1978, p.96). Nela, código de lavagem de honra é parte de uma tradição de vivências de pai para filho. Matar uma adúltera é repetir um código de conduta própria à cultura patriarcal que justapõe a condenação da adúltera e da concubina como exemplos que sustentam o poder do homem sobre a família e, por conseguinte, sobre a sociedade. A adultério feminino é ainda mais grave pois é a comprovação da fragilidade da força masculina sobre a família. No subcapítulo, o julgamento de uma adúltera é um acontecimento cultural da cidade. Ora, é necessária a absolvição do marido em juri popular para que se perpetue a condenação da mulher que trai os valores patriarcais e sua posterior degradação como figura histórica marginalizada na memória do lugar. Esta intenção se exprime na xilogravura que se intercrusa com o capítulo:



Diferente das xilogravuras que estruturam o romances **Tieta do Agreste** e **Tereza Batista Cansada de Guerra**, em Gabriela Cravo e Canela, elas não são imagens significativas de situações da narrativa. Referem-se à constituição de sentidos implícitos à construção subjetiva das personagens. Tanto que não é empregado um traço que sublinhe formas, mas há uma sugestão de imagens, expressa nas xilogravuras pelo jogo entre claro e escuro. Na xilogravura do subcapítulo **DA LEI CRUEL**, sugere-se a imagem de Sinhazinha clamando por justiça, com os braços levantados, mas tendo a sua versão das circunstâncias silenciada pela sombra de um discurso patriarcal que esconde uma parte do rosto, dos braços, do tronco com a cor preta.

3.0 O segredo de Malvina

A figura central do terceiro capítulo é Malvina cuja voz se apresenta mais explicitamente na cantiga citada abaixo:

CANTIGA PARA NINAR MALVINA

Dorme, menina dormida
partirás a navegar

A navegar partirei
acompanhada ou sozinha.

Abençoada ou maldita
a navegar partirei

Partirei para me casar
a navegar partirei
Partirei para me encontrar
para jamais partirei

Dorme, menina dormida
teu lindo sonho a sonhar
teu lindo sonho a sonhar
No teu leito adormecida
Partirás a navegar.

Estou presa em meu jardim
com flores acorrentada
Acudam! vão me afogar

No teu leito adormecido
partirás a navegar.

Acudem! me levem embora
quero um marido pra amar

Não quero pra respeitar!
Quem seja ele- que importa?

moço pobre ou moço rico
bonito, feio ou mulato
me leve embora daqui

Escrava não quero ser.
Acudam! Me levem embora

No teu teto adormecida
partirás a navegar

A navegar partirei
acompanhada ou sozinha

abençoada ou maldita
a navegar partirei.

Partirei para me casar
navegar partirei.

Acudam! vão me matar
Acudam! vão me casar
numa casa me enterrar
na cozinha a cozinhar
na arrumação a arrumar
no piano a dedilhar
na missa a me confessar
Acudam! vão me casar
na cama me engravidar

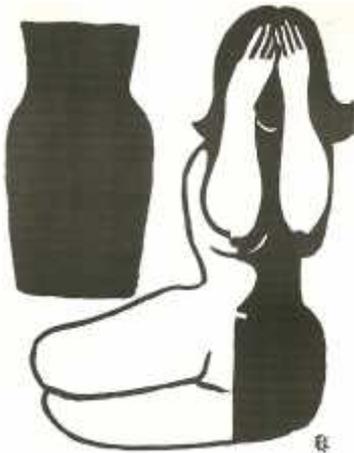
Partirei pra me entregar
a navegar partirei
Partirei para trabalhar
a navegar partirei.
Partirei pra me encontrar
para jamais partirei.
Dorme, menina dormida
teu lindo sonho a sonhar.

A cantiga de ninar é uma manifestação da literatura oral tipicamente feminina em que o cantar está associado a embalar, acalantar, próprio às vozes de mulheres, quando ninam seus filhos para relaxarem e adormecerem (FERNANDES, 1959 apud 1988, p.187), conchegados e aquecidas em seu colo (LEITE VASCONCELOS, 1907, p.806) numa relação de trocas subjetivas corpo a corpo. É segundo Zumthor (2000) uma relação de trocas de vozes pelo corpo, já que o seu significado da cantiga se faz mediante o discurso de mundo que alguém cede para um outro mediante a troca de afagos. E é este discurso performático que a cantiga para ninar Malvina se apropria com outros fins. Se na maioria das cantigas de ninar, usa-se o pavor para adormecer, criando-se monstros cuja função é de assustar crianças mais resistente na hora de dormir (LEITE VASCONCELOS, 1907), nesta cantiga, o ninar acalenta o sonho da protagonista do capítulo de libertar-se de uma ordem patriarcal que a aprisiona.

O texto compõe-se a partir de duas vozes: a que se expõe, desabafa, e a que acalenta, acalma, faz adormecer. É, deste modo, uma troca de afetos que prenuncia o tema do capítulo: a capacidade da mulher de furar o ordem estabelecida e buscar uma nova maneira de viver. A personagem não sofre porque precisa de um homem que venha preencher um vazio afetivo (Ofenísia) ou sexual (Glória). O homem é uma das pontes para o abandono das amarras de um lar patriarcal. A voz que acalenta sustenta este desejo com o refrão “ partirás a navegar” que tem a melodia suave do acalanto. A diferença é que é um ninar para despertar como ficará evidente no subcapítulo **DA VIRGEM NO ROCHEDO** em que a personagem concretiza a transição de sonhos de libertação. É a imagem metafórica da virgem do rochedo que deixa de esperar por um homem que o carregue e decide navegar mar adentro sozinha. Esta consciência de si se apresenta no desfecho do subcapítulo: “Não era Ilhéus agindo sobre ela, levando-a a não confiar em si própria? Por que não partir com seus próprios pés, sozinha, um mundo a conquistar? Assim, sairia. Não pela porta da morte, queria viver e ardentemente, livre como o mar sem limites” (AMADO, 1978, p. 220). O trecho expressa a mudança da personagem quando, ao ser abandonada pelo possível salvador da ordem em que vivia, Rômulo, descobre que

Ilhéus é a protagonista do discurso patriarcal que ainda lhe manipula pela imposição de hábitos que determinam sua crença num outro para realizar seus sonhos. E, então, descobre-se mar indomável. Daí, a fuga seguinte, concretizando o comentário do narrador abaixo do título do capítulo: “ nascida para um grande destino, presa em seu jardim”. Há neste trecho a concretização da importância de Malvina na narrativa. É a personagem criada e aprisionada ao jardim representativo do lar e do discurso patriarcal, mas que consegue abandoná-lo, quando ganha consciência da sua condição como sujeito.

Esta consciência é uma definição de fronteiras na obra. O narrador transforma Ilhéus numa personagem a ser abandonada por Malvina e modificada por Gabriela, retirante que traz um olhar sobre o mundo de fora, ou seja, sem a influência do lugar-personagem, seus valores e crenças. É aquela criada fora dos modelos de uma ordem e que, neste terceiro capítulo, a cidade tenta submetê-la quando se relaciona com Said. Esta busca de silenciamento do ethos da personagem se exprimi simbolicamente na xilogravura abaixo:



Repete-se o jogo claro e escuro presente na xilogravura já analisada neste artigo. O jarro, por si só, representa o casamento o qual vem moldar a personagem que se compara a uma flor, tirada da terra e a ele aprisionada. A sua cor escura representa os valores patriarcais os quais devem adentrar no corpo, no comportamento, na forma de viver da personagem que reage a isso com as mãos sobre o rosto, braços, pernas e uma parte do quadril em branco. Ocultar a face é a dor de ser moldada e, ao mesmo tempo, uma recusa de aceitação. Esta imagem dialoga com o capítulo DAS FLORES E DOS JARROS em que João Fulgêncio, pensador da cidade, traduz esta profecia: “ Tem certas flores, você já reparou? que são belas e perfumadas enquanto estão nos galhos e nos jardins. Levadas pros jarros, mesmo jarros de prata, ficam murchas e morrem” (AMADO, 1978, p. 233). Ora, antes do matrimônio, a voz de Gabriela se confunde com as cantigas de roda cuja marca é serem transmitidas oralmente, abandonadas em uma geração e recriadas em outra (CASCUDO, 1984), por conta de capacidade de serem modificadas e readaptadas de

acordo com a realidade do grupo de pessoas que as canta, ou também de acordo com a característica da cultura local. Representa a voz do povo que se identifica com a espontaneidade das crianças antes da educação da cultural patriarcal. Isto fica evidente no subcapítulo **CANÇÃO DE GABRIELA** em que o narrador adentra na consciência de Gabriela já forçada a caber nos modos e vestimentas femininas patriarcais pedidos pela cidade. O que se expõe é uma menina mulher que evita pensar, refletir, moldar-se às convicções alheias. E a sua maior forma de exprimir-se é dançando e cantando com crianças cantigas de roda sem a reflexão sobre a significação do texto, com a espontaneidade de quem deixa o corpo despertar e falar com a brincadeira de roda. É no desfecho do subcapítulo que se exprime a melhor interpretação do perfil da personagem: “ a cantar, a rodar, a palmas bater, Gabriela menina” (AMADO, 1978, p. 266). Esta imagem dialoga com a que se apresenta abaixo do título O luar de Gabriela, com a interpretação do narrador colocada entre parênteses: “ Talvez uma criança, ou povo, quem sabe?”.

4.0 O LUAR DE GABRIELA

A Gabriela apresentada no capítulo do desfecho é a mulher que, com a espontaneidade de uma criança e o desejo próprio ao povo de viver suas vontades sem amarras de convenções, trai o marido e traindo-o, reverte o olhar do povo sobre suas próprias leis. O código de lavagem de honra é derrubado. E Said, o esposo, repensa seu olhar sobre a mulher, como é expresso na última cantiga que abre o último capítulo:

CANTAR DE AMIGO DE GABRIELA

Oh que fizeste, Sultão
de minha alegre menina?

Palácio real lhe dei,
um trono de pedrarias
esmeraldas e rubis
ametistas para os dedos
vestidos de diamantes
escravas para servi-la
um lugar no meu dossel
e a chamei de Rainha.

Oh que fizeste, Sultão,
de minha alegre, menina?

Só desejava a campina

No baile real levei
a tua alegre menina
vestida de realeza

com princesas conversou
com doutores praticou
dançou a dança estrangeira
bebeu o vinho mais caro
mordeu fruta da Europa
entrou nos braços do Rei
Rainha mais verdadeira

Oh, que fizeste, Sultão
De minha alegre menina?

Manda-a de volta ao fogão

colher as flores do mato
SÓ desejava um espelho
de vidro, para se mirar
SÓ desejava o sol
calor, para viver
SÓ desejava o luar
de prata para repousar
SÓ desejava o amor
dos homens, pra bem amar

Oh, que fizeste, Sultão
de minha alegre, menina?

a seu quintal de goiabas
a seu dançar marinheiro
a seu vestido de chita
às suas verdes chinelas
ao seu inocente pensar
ao seu riso verdadeiro
à sua infância perdida
a seus suspiros de leito
à sua ânsia de amar
Por que a queres mudar?

Eis o cantar
de Gabriela
feita de cravo
e de canela (AMADO, 1978, p.238)

O texto é, por si só, uma reinvenção das cantigas de amigo. Trata-se de um eu lírico masculino que emite a coita amorosa, ao descobrir que teve suas convecções patriarcais renegadas pela mulher que tentou moldar a elas. A poema se estrutura pelo diálogo em desabafo próprio às cantigas de amigo. O sultão, representação de Said, troca confidências e se aconselha com uma segunda voz oculta no texto. As confidências exprimem a dor de um homem o qual sabe que ofereceu à mulher amada a posição de esposa no formato da idealização medieval, tentando despersonalizá-la à condição de “bonequinha de luxo” (FREYRE,1961), recebendo, em contrapartida, a resposta feminina de abandono de todas estes modelos, em busca de uma forma de viver mais simples, próxima da forma espontânea do povo nordestino de existir. O importante neste desabafo é a consciência do eu lírico de que Gabriela abandona não só a ele, mas todas as crenças de família e a sua disposição em alterar as relações homem-mulher, quando aceita o conselho da voz oculta que propõe que repense os vínculos com a personagem, deixando-a, posteriormente, viver ao lado dele, conforme a simplicidade própria do povo, sem as amarras do casamento convencional. É, portanto, uma cantiga de amigo diferenciada pois exprime como a voz feminina altera a universo masculino.

E esta é importância de Gabriela no livro. Ele se torna a protagonista de um novo olhar, não só de Said para o feminino, mas dos homens de Ilhéus, de um modo geral, que paulatinamente vão implodindo estereótipos. Isso começa com a aceitação de que Gabriela não seja assassinada conforme a velha lei de honra e as suas interpretações de caráter que a distanciam do conceito de “mulher de rua” e seus derivados, como é observado nas vozes de alguns personagens no capítulo **AMOR DE GABRIELA**. Josué a analisa como “Corpo formoso, alma de passarinho”; já o Capitão, “Alma de criança” e, por último, a consideração mais relevante é a de Fulgêncio: “Dela pode-se enumerar

qualidade e defeitos, explicá-la jamais. Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la” (AMADO,1978, p.314). São considerações como estas que desfazem o estereótipo da adúltera condenada socialmente e buscam compreender a existência feminina em sua complexidade além de amarras a conceitos estabelecidos, embora a narrativa não se desvincule do humor próprio às manifestações populares nordestinas em que o olhar patriarcal transforma situações de traição em tema para circunstâncias que se tornam causos que geram riso da população.

Isto fica evidente no título do subcapítulo **DE COMO O ÁRABE NACIB ROMPEU A LEI ANTIGA E DEMITIU-SE , COM HONRA, DA BENEMÉRITA CONFRARIA DE SÃO CORNÉLIO OU DE COMO A SENHORA SAAD VOLTOU A SER GABRIELA**. Nele, o autor repete a estruturação de titulação presente em outras obras em que a conjunção “ou” aparece para exprimir duas interpretações para um acontecimento. Neste subcapítulo, a primeira titulação apresenta uma situação inusitada, já que no imaginário popular, não se pode deixar de ser “corno”, mas Said reverte conceitos estabelecidos, criando uma situação cômica em relação a leis matrimônias, ao provar que legalmente não se casou. Assim, não se altera explicitamente os modos de relações patriarcais, mas, implicitamente, repensa-se seus códigos de comportamento, já que não há o homicídio da adúltera e a sua aceitação, posteriormente, como cozinheira íntima do ofendido e, sobretudo, como Gabriela querida por todos, significado implícito na segunda titulação. Este novo modo inusitado de conceber relações gera consequências bem mais importantes nas relações homem-mulher no livro. No seu último subcapítulo **DO POST-SCRIPTUM**, o coronel Jesuíno é condenado pelo assassinato de Sinhazinha Guedes. Ora, a absolvição da adúltera, criticada e silenciada ao longo da obra, exprimi um novo olhar da cidade Ilhéus sobre a mulher que começa a existir a partir do momento que seus habitantes buscam compreender Gabriela além de estereótipos estabelecidos. É, portanto, a queda gradativa de uma Ilhéus do passado, que começa a se transformar, quando seus personagens se tornam aptos a manterem relações diferenciadas.

Conclusão

A obra Gabriela Cravo e Canela torna-se um romance relevante para se estudar o feminino em Jorge Amado, porque o autor inova na construção das personagens, quando lhes dar voz através das cantigas que se tornam elementos estéticos relevantes para a constituição dos capítulos. Cada cantiga, seja de ninar, roda ou de amigo se torna representativa de uma interpretação de mulheres sobre o contexto patriarcal onde vivem. Ofenísias, Glórias, Malvinas e Gabrielas deixam de ser estereótipos recriados segundo uma fala masculina para cantarem, de algum modo, seus desejos com o traço feminino

próprio às cantigas. Este dado, por si só, já dá ao romance de Jorge Amado traços do dialogismo bakhtiniano. E isto fica ainda mais evidente, quando a xilogravura se torna também uma representação simbólica da voz feminina, silenciada nos subcapítulos a que se refere. De modo que cantiga e xilogravura se tornam elementos internos relevantes para a construção do feminino em Gabriela Cravo e Canela, se tornando recursos estéticos preciosos para que se analise a obra de Jorge Amado como um romance que recria textos do universo popular em busca de olhares sobre a mulher que furem a interpretação predominantemente patriarcal presente neles. E nisto, o dialogismo se torna um artifício relevantes. Apropria-se dos textos e reinventa-os na estrutura do romance com novos enfoques.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Gabriela Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior; romance ilustrações de Di Cavalcanti, retrato do autor por Flávio de Carvalho e Zélia Amado, 55.ed. Rio, São Paulo, Record, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 2002, p. 100-106.

CASCUDO, Luís da Câmara. Rede de Dormir: uma Pesquisa Etnográfica. 2 ed. São Paulo: Global, 2003 JORGE, Ana Lúcia C. O Acalant e o Horror. São Paulo: Escuta, 1988.

BERARDINELLI, Cleonice. Cantigas de trovadores medievais em português moderno. Rio, Simões, 1953, págs. 6-7.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Poesia e Prosa Medievais. 2ªed. Lisboa, Ulisséia, 1988.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: edições Graal, 18984.

LEITE DE VASCONCELOS, J. Opúsculos: Etnologia (parte II) Canções do Berço. Vol. VII., Revista Lusitana, X, 86, 1907. Disponível em :<<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bdc/etnologia/opusculos/index.html>> Acesso em: 29 jun. 2007.

SOUTO MAIOR, Mário. Cantigas de Ninar: Origens Remotas. Da série Folclore.

Departamento de Antropologia da FJN – nº 217 Disponível em: <http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/cur_cant.htm> Acesso em: 13 jul. 2007.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **A Letra e a Voz: a literatura medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Anais do XIII
Congresso Internacional da ABRALIC
Internacionalização do Regional

08 a 12 de julho de 2013
UEPB – Campina Grande, PB

ISSN 2317-157X