



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IÊDA CARVALHÊDO BARBOSA

**OS RESÍDUOS MEDIEVAIS DO CORPO GROTESCO EM DONA FLOR E SEUS
DOIS MARIDOS, DE JORGE AMADO**

FORTALEZA

2024

IÊDA CARVALHÊDO BARBOSA

OS RESÍDUOS MEDIEVAIS DO CORPO GROTESCO EM DONA FLOR E SEUS DOIS
MARIDOS, DE JORGE AMADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B197r Barbosa, Iêda Carvalhêdo.
 Os resíduos medievais do corpo grotesco em Dona Flor e seus dois maridos, de Jorge Amado / Iêda Carvalhêdo Barbosa. – 2024.
 176 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
 Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.
1. Teoria da residualidade. 2. Carnavalização. 3. Corpo grotesco. 4. Dona Flor e seus dois maridos. 5. Jorge Amado. I. Título.

CDD 400

IÊDA CARVALHÊDO BARBOSA

OS RESÍDUOS MEDIEVAIS DO CORPO GROTESCO EM DONA FLOR E SEUS DOIS
MARIDOS, DE JORGE AMADO

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, do Centro de
Humanidades da Universidade Federal do
Ceará, como parte dos requisitos para obtenção
do título de Doutora em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias
Martins.

Aprovada em: 29/08/2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Aldinida Medeiros Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEP)

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Adalucami Menezes Pereira Gonçalves
Faculdade UNINTA Fortaleza

A Jorge Amado e a Roberto Pontes, coração e
cérebro desta pesquisa, respectivamente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Ernane e Isolda (*in memoriam*), por todo o afeto e educação que me proporcionaram.

Aos meus irmãos Roberta e Dionisio, pelo constante apoio e por ajudarem a realizar meus sonhos.

À minha orientadora Prof^ª Dr^ª Elizabeth Dias Martins, pela competente orientação, pelo apoio fundamental em momentos difíceis, pela confiança e amizade durante todos esses anos.

Ao Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros, da UFC, e à Prof^ª Dr^ª Aldinida Medeiros Souza, da UEPB, pela participação na banca de Qualificação e pelas importantes contribuições para a pesquisa.

À banca avaliadora da presente tese, por fazer parte dessa etapa da jornada.

A todos os professores do PPG – Letras, pelo conhecimento compartilhado.

Aos membros do GERLIC, pelo agradável convívio e aprendizagem vivenciados durante todo o período de doutorado.

Às minhas amigas Aline Leitão, Jovanna Marinho e Jessica Thais Loiola, pelo companheirismo e risadas de todos os dias.

Aos funcionários do PPG – Letras, Victor e Diego, por todos os serviços eficientemente prestados.

Aos queridos colegas da área de Língua Portuguesa do Departamento de Educação do IFCE, sem os quais não seria possível meu afastamento para cursar o doutorado.

Ao David Montenegro, por sua constante compreensão e gentileza.

E aos Orixás, principalmente a Oxum, Exu e Oxalá, pela abertura de caminhos em momentos de escuridão e por me revelarem que a vida só vale a pena carnavalizada.

“Se Flaubert disse que era Madame Bovary, Jorge Amado é dona Flor...” (DaMatta, 1997a, p. 85).

“O riso não coíbe o homem, liberta-o” (Bakhtin, 2017, p. 25).

“O que será que me dá/Que me bole por dentro, será que me dá/Que brota à flor da pele, será que me dá [...] /O que não tem medida, nem nunca terá/O que não tem remédio, nem nunca terá/O que não tem receita” (Hollanda, 1999, p. 160).

RESUMO

Jorge Amado (1912-2001) coloca o povo no centro do seu próprio processo de criação, numa literatura em que o povo é ator e não somente assunto. É um escritor que se destaca como referência nacional, pelo fato de seus romances darem relevância para a cultura brasileira e por ter abordado temáticas sociais e polêmicas. Além disso, existe nas narrativas amadianas uma arte dessacralizada, muito conectada ao popular, o que faz com que a sua obra se assemelhe à literatura “carnavalizada”, típica da Idade Média, investigada por Bakhtin (2010a), porque, além da linguagem maliciosa e provocadora, os “tipos”, cenários e temas, criados pelo autor baiano, são traços da cultura extraoficial característicos da estética de contestação das regras do carnaval e faz aparecer corpos grotescos que geram o disparate, o estranho e invertem os sentidos. A fim de estudar esses corpos grotescos, busca-se no presente trabalho analisar um dos romances mais emblemáticos do escritor baiano, *Dona Flor e seus dois maridos*, no que respeita ao comportamento da principal personagem feminina do romance, Florípides, bem como dos protagonistas masculinos que compõem o triângulo amoroso, Vadinho e Teodoro, estabelecendo a relação deles com o grotesco oriundo do medievo. Ademais, procura-se mostrar a associação entre comer e amar por meio dos pratos e das receitas citadas na narrativa, determinando se essa relação é proveniente da Idade Média. Verifica-se também se o uso do vocabulário, principalmente no que respeita aos órgãos e atividades sexuais no livro em exame, assemelha-se àquele empregado pelas classes populares medievais. No desejo de compreender como a *mentalidade* medieval acerca do grotesco se manifesta ativamente nesse romance, elegeram-se os estudos referentes à carnavalização de Bakhtin e à Teoria da Residualidade Literária e Cultural, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes e certificada junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq, que usa os seguintes conceitos operativos: *resíduo*, *cristalização*, *imaginário*, *mentalidade*, *endoculturação* e *hibridação cultural*. A análise possibilitou demonstrar que o grotesco está presente em *Dona Flor e seus dois maridos*, principalmente nas figuras do malandro Vadinho e de dona Flor por meio dos seus próprios nomes e de suas atitudes antinormativas, fugindo da estabilidade dos valores hegemônicos e apresentando *remanescências* da *mentalidade* do carnaval medievo. Outrossim, há uma evidente associação entre a comida e o sexo na narrativa amadiana decorrente da *atualização* dessa mesma relação no período medieval. Vale salientar ainda que a linguagem obscena, repleta de palavrões, presente na narrativa investigada, apresenta traços *residuais* da

linguagem popular da Idade Média, provando o caráter antidogmático e libertário das personagens.

Palavras-chave: teoria da residualidade; carnavalização; corpo grotesco; *Dona Flor e seus dois maridos*; Jorge Amado.

ABSTRACT

Jorge Amado (1912-2001) places the people at the centre of his own creative process, in a literature in which the people are actors and not just subjects. He is a writer who stands out as a national reference, due to the fact that his novels give relevance to Brazilian culture and for having tackled social and polemical themes. Furthermore, there is a desacralised art in amadian narratives, very connected to the people, which makes his work resemble the 'carnivalized' literature typical of the Middle Ages, investigated by Bakhtin (2010a), because, in addition to the malicious and provocative language, the 'types', scenarios and themes created by the Bahian author are traces of extra-official culture, characteristic of the aesthetics of contesting the rules of carnival, which make grotesque bodies appear that generate nonsense, the strange and invert meanings. In order to study these grotesque bodies, this paper seeks to analyze one of the most emblematic novels written by Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, with regard to the behaviour of the novel's main female character, Florípides, as well as the male protagonists who make up the love triangle, Vadinho and Teodoro, establishing their relationship with the medieval grotesque. Besides, we try to show the association between eating and loving through the dishes and recipes mentioned in the narrative, seeking to determine whether this relationship comes from the Middle Ages. It is also verified whether the use of vocabulary, especially with regard to sexual organs and activities in the book under examination, is similar to that used by the medieval popular classes. In the desire to understand how the medieval mentality about the grotesque is actively manifested in this novel, we applied Bakhtin's carnivalization and the Theory of Literary and Cultural Residuality, a theoretical-investigative proposal systematized by Roberto Pontes and certified by the Federal University of Ceará and the CNPq Research Directory, which uses the following operative concepts: residue, crystallization, imaginary, mentality, endoculturation and cultural hybridization. The analysis made it possible to verify that the grotesque is present in *Dona Flor e seus dois maridos*, mainly in the figures of the trickster Vadinho and dona Flor through their own names and their anti-normative attitudes, escaping the stability of hegemonic values and showing remnants of the medieval carnival mentality. Moreover, there is a clear association between food and sex in amadian narrative, resulting from the crystallization of this same relationship in the medieval period. It is also worth pointing out that the obscene language, full of swear words, present in the narrative under investigation, shows residual traces of the popular language of the Middle Ages, proving the anti-dogmatic and libertarian features of the characters.

Keywords: theory of residuality; carnavalization; grotesque body; *Dona Flor e seus dois maridos*; Jorge Amado.

RESUMEN

Jorge Amado (1912-2001) situó al pueblo en el centro de su propio proceso creativo, en una literatura en la que el pueblo es actor y no sólo sujeto. Es un escritor que se destaca como referencia nacional, debido a que sus novelas dan relevancia a la cultura brasileña y por haber abordado temas sociales y polémicos. Adicionalmente, hay un arte desacralizado en las narrativas amadianas, muy ligado al pueblo, que hace que su obra se asemeje a la literatura «carnavalesca» típica de la Edad Media, investigada por Bajtin (2010), porque, además del lenguaje malicioso y provocador, los «tipos», escenarios y temas creados por el autor bahiano son trazos de cultura extraoficial, propios de la estética de impugnación de las reglas del carnaval y hacen aparecer cuerpos grotescos que generan el sinsentido, lo extraño e invierten significados. Para estudiar estos cuerpos grotescos, este trabajo pretende analizar una de las novelas más emblemáticas del escritor bahiano, *Dona Flor e seus dois maridos*, en lo que respecta al comportamiento del personaje femenino principal de la novela, Florípides, así como de los protagonistas masculinos que componen el triángulo amoroso, Vadinho y Teodoro, estableciendo su relación con el grotesco de la Edad Media. Intentamos también mostrar la asociación entre comer y amar a través de los platos y recetas mencionados en la narración, tratando de determinar si esta relación proviene de la Edad Media. También hemos analizado si el uso del vocabulario, especialmente en lo que se refiere a los órganos y actividades sexuales en el libro reseñado, es similar al utilizado por las clases populares medievales. Para comprender cómo la mentalidad medieval sobre lo grotesco se manifiesta activamente en esta novela, utilizamos la carnavalización de Bajtin y la Teoría de la Residualidad Literaria y Cultural, propuesta teórica-investigativa sistematizada por Roberto Pontes y certificada por la Universidad Federal de Ceará y el Directorio de Investigación del CNPq, que utiliza los siguientes conceptos operativos: residuo, cristalización, imaginario, mentalidad, endoculturación e hibridación cultural. El análisis permitió verificar que lo grotesco está presente en *Dona Flor e seus dois maridos*, principalmente en las figuras del malandro Vadinho y de doña Flor a través de sus propios nombres y de sus actitudes antinormativas, escapando a la estabilidad de los valores hegemónicos y mostrando vestigios de la mentalidad del carnaval medieval. Por otra parte, hay una clara asociación entre comida y sexo en la narrativa amadiana, resultado de la actualización de esta misma relación en la época medieval. Cabe destacar también que el lenguaje obsceno, repleto de palabrotas, presente en la narrativa investigada, muestra huellas residuales del lenguaje popular de la Edad Media, demostrando el carácter antidogmático y libertario de los personajes.

Palabras clave: teoría de la residualidad; carnavalización; cuerpo grotesco; *Dona Flor e seus dois maridos*; Jorge Amado.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	O CORPO GROTESCO.....	24
2.1	Origem e significados do vocábulo grotesco.....	24
2.2	Grotesco versus Sublime.....	27
2.3	O grotesco na Antiguidade clássica.....	30
2.4	O grotesco na Idade Média.....	34
2.5	O grotesco carnavalizado em Jorge Amado.....	43
2.5.1	<i>Gabriela, cravo e canela.....</i>	<i>46</i>
2.5.2	<i>Tieta do agreste.....</i>	<i>49</i>
2.5.3	<i>A morte e a morte de Quincas Berro Dágua.....</i>	<i>51</i>
3	VISÕES DO CORPO GROTESCO EM DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS.....	58
3.1	Comportamento feminino.....	60
3.1.1	<i>Dona Flor: o pejo e a vontade de desnudar-se.....</i>	<i>60</i>
3.2	Comportamento masculino.....	76
3.2.1	<i>Vadinho nu</i>	<i>76</i>
3.2.2	<i>Teodoro vestido.....</i>	<i>82</i>
4	O CORPO GROTESCO E A INTER-RELAÇÃO ENTRE COMIDA E SEXO.....	90
4.1	Alimentação e literatura: uma combinação irresistível.....	90
4.2	Vadinho e Flor: entre o comer e o amar.....	100

4.3	Corpo de Flor - saborosa iguaria -: uso de vocabulário da praça pública.....	115
4.4	Receitas de dona Flor.....	126
4.4.1	<i>Bolo de puba</i>	126
4.4.2	<i>Moqueca de siri mole</i>	129
4.4.3	<i>Cágado guisado e outros pratos incomuns</i>	135
4.4.4	<i>Vatapá</i>	139
4.5	<i>Outros pratos e alimentos de caráter afrodisíaco</i>	147
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
	REFERÊNCIAS.....	159

1 INTRODUÇÃO

Jorge Amado (1912-2001) é tido como um escritor atemporal e é reconhecido por muitos como referência nacional, pelo fato de suas obras contribuírem de forma relevante para a cultura brasileira e por ter abordado temáticas sociais e, muitas vezes, polêmicas. Por intermédio de seus romances, os marginalizados da sociedade, como negros, mulheres, nordestinos, trabalhadores braçais, operários, deixam de ser invisíveis e tornam-se sujeitos primordiais de questões vigentes ainda no cerne das discussões no campo das ciências humanas. Ademais, no exterior, seus 32 livros foram publicados em cinquenta e cinco países e quarenta e nove idiomas, sem contar as inúmeras adaptações de sua obra para o teatro, cinema, televisão, fotonovela e quadrinhos.

Segundo Brookshaw (1983), Castelo (1999), Machado (2014), entre outros críticos literários, as obras do autor se dividem em duas fases distintas: antes e depois de *Gabriela, cravo e canela* (1958). A primeira é a fase engajada, tendo em vista seu vínculo com o Partido Comunista; e a segunda, em que a orientação partidária estava desligada de sua produção artística, é denominada de romances de costumes.

Na primeira fase, livros como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Capitães da areia* (1937) e *Terras do sem fim* (1942) revelam “uma literatura participante, programaticamente comprometida, na qual realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia se fundam a serviço de uma ideia” (Stegagno Picchio, 1997, p. 487).

Na última fase, deixa de lado o realismo socialista que era seu fio condutor até então e envereda por leves crônicas de costumes, em que as personagens centrais passam a ser, principalmente, as mulheres do povo, as prostitutas, as donas de casa, as empregadinhas e as meninas em flor (Pellegrini, 2004, p. 70).

Concordamos com o escritor baiano quando este afirma que as obras referentes a esse segundo momento continuam comprometidas com as questões sociais, mas desta feita Amado preferiu usar o humor como uma maneira revolucionária de criação do texto literário.

Os estudos críticos de Sant’Anna (1983), Oliveira (2011) e D’Angelo (2013) demonstram que a produção literária de Jorge Amado pode ser interpretada como promotora de uma “concepção carnavalesca do mundo”, expressão criada por Mikhail Bakhtin (2010a), estudioso da cultura popular na Idade Média, com base na obra de François Rabelais. Isso decorre da presença do humor e do riso nas narrativas publicadas desde *Gabriela, cravo e canela*, quando passa a valorizar o lúdico e o entretenimento.

Em seu estudo sobre a recepção crítica desse romance, Sá (2008, p. 50) verifica que, embora não façam menção à teoria bakhtiniana, muitos críticos veem o riso como um elemento muito relevante na narrativa, o qual “representa uma celebração à vida, à liberdade vislumbrada por Amado, após um período de acorrentamento partidário, de uma produção literária dogmática”.

Segundo Sant’Anna (1983), o riso ocupa em boa parte das narrativas de Amado um viés crítico repleto de uma linguagem burlesca e parodística com obscenidades e destronamentos, característicos da literatura e da cultura popular da Idade Média.

Para Oliveira (2011), existe nos textos do escritor uma arte dessacralizada, ligada ao popular, o que aproxima a sua obra da literatura “carnavalizada”, estudada por Bakhtin, pois, além da linguagem irreverente, os “tipos”, cenários e motivos, geralmente criados pelo autor baiano, são traços da cultura extraoficial que caracteriza a estética de contestação de normas do carnaval e faz aparecer corpos-signos grotescos que instauram o disparate, o estranho e invertem os sentidos.

A fim de estudar esses corpos grotescos, escolhemos uma obra de Amado ancorada na questão feminina, *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), a qual aborda a liberdade da mulher, tanto no trato com seu corpo, com seus amores, quanto com relação à sua posição na sociedade.

Dona Flor e Vadinho são personagens tomadas como representativas desse universo carnavalizado, que desafia leis e contenções firmadas pela chamada cultura oficial, ao expressarem sua liberdade orgíaca, pelo riso, pelo sexo e pelo exagero da festa, confrontando, com sua desordem peculiar, estruturas culturais tidas como inabaláveis e disseminando nesse gesto a sua carga de transformação.

Um dos aspectos centrais do corpo grotesco, de acordo com Bakhtin (2010a), é a comida em exagero. As atividades ligadas ao baixo ventre — a sexual e a digestiva — normalmente estão inter-relacionadas e estão explicitadas sem falsos pudores nos banquetes populares da Idade Média, gerando um grande prazer.

É possível perceber, a partir da leitura do romance, que a conquista dos parceiros de Flor se dará através dos seus dotes gastronômicos, pois ela é exímia cozinheira, sendo até professora de culinária. Na referida obra, principalmente para Vadinho, primeiro marido da protagonista, o sexo é uma necessidade natural de homens e mulheres e deve ser consumido como alimento. Deitar-se com Flor significa “comer” também o seu sexo. Tal associação,

pertencente a formas remotas da cultura popular-carnavalesca, atravessa os séculos, manifestando-se ainda hoje no *imaginário* e no discurso de vários segmentos sociais.

Quanto ao grotesco expresso por meio de palavras obscenas na obra de Jorge Amado, este pode estar associado à literatura popular nordestina que, por sua vez, remonta à cultura cômica popular carnavalesca medieval. Nessa linguagem, os tabus, as palavras e expressões inconvenientes aparecem. Ela se identifica pelo emprego de expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, palavras ambíguas, pragas, juras e obscenidades, de caráter isolado e acabado e com um determinado fim em vista. No romance em exame, é constante o uso de expressões próprias do que Bakhtin (2010a) chama de vocabulário da praça pública ou linguagem familiar que serve de veículo para a instauração de um riso universal.

O obsceno é também expressão do discurso cômico, a partir do momento em que visa ao objeto de interdição e de fascinação, pois nem sempre o obsceno está ligado a algum mal moral ou tem uma carga nociva. Há muitas expressões relativas ao baixo corporal que representam a linguagem obscena, que usam, de forma natural, os termos de baixo calão. Essa prática era comum na literatura renascentista. Bakhtin explica que, na obra de Rabelais, “os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais” (2010a, p. 126).

Conforme Gomes (2011, p. 103), há uma aproximação entre a linguagem licenciosa nas obras do Renascimento e a empregada na literatura de base popular contemporânea no Nordeste do Brasil, ambas tendo como referência a literatura popular medieval.

Como visto, a literatura de Amado que tem como foco personagens femininas manifesta, com exuberância, aspectos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Valemo-nos de Vassalo (1993) que, ao analisar o teatro de Ariano Suassuna, estabelece sua interligação com os espetáculos populares medievais impregnados de muita licenciosidade verbal e gestos associados ao baixo corporal (Vassalo, 1993, p. 77-78), para fazer uma analogia semelhante com os comportamentos despudorados dos protagonistas amadianos e a linguagem obscena usada pelo autor, principalmente quando voltada ao vocabulário relativo à alimentação.

Vale acrescentar que, de acordo com Franco Júnior (1998, p. 3), mesmo o Brasil não tendo vivenciado a Idade Média europeia, nosso país foi colonizado à luz de uma mentalidade medieval, cujos traços até os dias de hoje são visíveis, mas tão profundos e enraizados que, muitas vezes, não nos damos conta disso.

Os portugueses, ao colonizarem nosso país, introduziram práticas que, embora já pouco utilizadas na metrópole, foram aplicadas aqui com muito afinco, gerando estruturas arcaicas que perduraram por muitos séculos e marcaram a vida política, social, econômica e cultural brasileira. Para Franco Júnior (2006, p. 168-169), essa herança medieval está presente até os dias de hoje em nossa sociedade.

Tomando como base todas essas informações, a questão central do presente estudo é: O grotesco, presente na literatura de Jorge Amado pertinente à segunda fase, aproxima-se, no plano da *mentalidade*, daquele encontrado na Idade Média? A partir do problema geral, o qual norteará esta investigação proposta, surgem algumas questões que auxiliarão a alcançar os objetivos traçados. São elas: Quais comportamentos das personagens amadianas no trato com seus corpos em *Dona Flor e seus dois maridos* estão ligados ao grotesco e como esse fenômeno dialoga com o medieval? A relação estabelecida entre comida/sexo na obra é *resíduo* do mesmo tipo de conexão existente entre esses dois elementos na Idade Média? De que forma a linguagem obscena empregada por Jorge Amado nessa obra se assemelha à linguagem popular medieval, típica da praça pública?

Vale ressaltar que o intento não é dar respostas concretas, objetivando fechar a questão. Pelo contrário, serão discutidos, no desenrolar desta tese, vários aspectos que estimulam novas discussões, impulsionando a construção de mais hipóteses e trabalhos complementares.

Para responder a esses questionamentos, desenvolveu-se a seguinte hipótese central: Há fortes elementos do *imaginário* do grotesco medieval no romance de costumes *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. A partir daí, foram elaboradas as seguintes hipóteses secundárias: a) A maneira sensual e libertadora das personagens lidarem com seus corpos em Amado é derivada do pensamento medieval popular; b) A analogia entre a comida e o ato sexual *cristalizou-se* nessa obra por influência do medieval; c) As palavras e expressões obscenas, usadas pelo referido autor, apresentam traços *residuais* característicos da linguagem popular medieval, que traduzem um comportamento transgressor e libertário dessas personagens.

Diante disso, o objetivo geral deste trabalho é estabelecer a relação entre o grotesco presente no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, e aquele vigente na Idade Média. Como um dos objetivos específicos, buscou-se verificar de que maneira os corpos das personagens em Jorge Amado conectam-se ao grotesco oriundo do medieval. Ainda procurou-se evidenciar como a ligação comida/sexo, estabelecida na Idade

Média, atualiza-se na obra amadiana objeto de análise. Outrossim, é nosso intuito mostrar a semelhança entre a linguagem obscena usada pelo escritor baiano na narrativa estudada e a utilizada pelas classes populares medievais, relacionando-a ao comportamento dos protagonistas amadianos.

A escolha do romance de Jorge Amado para objeto de estudo deu-se, primeiramente, porque percebemos, ao ensinarmos literatura no Ensino Médio, que os jovens, mesmo aqueles que não gostam de ler, encantam-se pelas narrativas do autor, principalmente as que estão centradas em figuras femininas, e as leem, com entusiasmo, muito provavelmente, por tratar-se de uma literatura “solar”, carnavalizada. Além disso, sentimo-nos atraída a examinar a produção de um escritor que mostra as possíveis contribuições positivas de nossa sociedade a um mundo em crise: nossa miscigenação, nossa *hibridação cultural*, nossa alegria de viver, apesar de todas as dificuldades. Também serviu de motivação o desafio de fazer uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o romancista, frequentemente mal interpretado por vários críticos literários, por ser considerado um escritor muito popular, de linguagem fácil e de personagens exóticos e sensuais.¹

A linguagem de Amado, por vezes erótica e muito envolvente, e suas personagens que invertem os costumes, usando seus corpos para o prazer sem culpa, levou-nos a selecionar um de seus romances como *corpus* deste estudo: *Dona Flor e seus dois maridos*. Nessa obra há um diálogo fascinante entre o sublime e o grotesco, ressaltando o lado dionisíaco da vida.

Estudar o riso, o grotesco e suas manifestações na obra de Jorge Amado não é algo novo (Almeida, 1986; Nunes & Adsuar, 2015; Oliveira, 2011; Pellegrini, 2004; Sant’Anna, 1983). A novidade está em analisar esse aspecto, baseando-se na Teoria da Residualidade. Cabe lembrar que, apesar de esta trabalhar com conceitos já conhecidos e estudados por alguns teóricos ao longo dos tempos, apenas seu sistematizador, Roberto Pontes, conseguiu fazer a devida relação entre os conceitos aqui adotados, os quais serão explicitados mais adiante. Outrossim, apesar dos vários estudos desenvolvidos com base nesta teoria, entre eles diversos artigos (Carvalho, 2015; Gomes, 2012; Martins, 2003a, 2003b, 2015, 2020; Martins; Pontes, 2011; Monteiro; Silva; Martin,; 2015; Pontes, 2015; Pontes; Martins, 2015; Silva; Martins, 2021; Soares; Miranda; Martins, 2012; Soares; Pontes, 2015, entre outros), dissertações e teses (Barros, 2011; Cerqueira, 2016; Leitão, 2013; Lima, 2010,

¹ Embora a obra de Jorge Amado tenha sido objeto de avaliações negativas por vários anos, há uma recuperação crítica dos seus romances em novos estudos como os de Araújo (2003); Assis Duarte (1996); Barandela Garcia (2009); Cunha e Reis (2018); DaMatta (1997b); Goldstein (2003); Leite (2014); Machado (2014); Santos; Rodrigues; Brichta (2013), entre outros, que fazem justiça ao seu relevante papel dentro da literatura brasileira.

2018; Moreira, 2007; Nascimento, 2014; Rodrigues, 2010; Silva, 2007; Soares, 2015; Torres, 2010, entre outros), não há nenhuma pesquisa que o tenha desenvolvido, voltando-se para a obra do escritor baiano.

Vale acrescentar que mesmo aquelas dissertações e teses que tratam da influência do grotesco medievo em obras contemporâneas, tais como as de Silva (2010, 2019a) e Gomes (2011), diferem da investigação aqui proposta. A dissertação e a tese de Silva, além de analisarem o grotesco na linguagem de cordéis de metamorfose, observaram o espaço grotesco, o grotesco antes, durante e depois da metamorfose e o grotesco relacionado ao feminino. Já o trabalho de Gomes buscou verificar como o homem medieval pensava o riso relacionado ao pecado e ao diabo e os resíduos dessa visão na obra *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo*, do autor potiguar Nei Leandro de Castro.

Assim, acreditamos que nossa tese trará importante contribuição para os estudos acadêmicos de cultura e literatura, pois adotou-se uma perspectiva inovadora, ainda não defendida por nenhum pesquisador, pelo que se sabe, para a análise de uma das obras mais conhecidas e estudadas de Jorge Amado. Visamos mostrar ainda que há uma interpenetração entre os tempos, espaços e culturas, com suas semelhanças e diferenças, o que pode levar a um alargamento da visão de leigos e de profissionais dessas e de outras áreas afins ao perceberem que não há o novo na literatura e na cultura, isto é, tudo que existe é fruto da mistura dos remanescentes de diferentes *imaginários*. Ademais, por intermédio destas páginas, que estão ancoradas na Teoria da Residualidade, pode-se encontrar material valioso para a compreensão da *mentalidade* e do *imaginário* de diferentes povos e épocas.

Esperamos também que nosso trabalho sirva para, de alguma forma, resgatar a obra do autor, tantas vezes mal avaliada e analisada de forma preconceituosa, buscando destacar a sedução das suas narrativas e personagens, devido à sua forte identificação com a cultura popular brasileira que apresenta vários traços de valores medievais.

No desejo de compreender como a mentalidade medieval acerca do corpo grotesco manifesta-se ativamente em *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, utilizaremos a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes, que pode ser resumida no seguinte: — na cultura e na literatura nada é original, tudo é residual (Pontes, 2019, p. 12). As palavras de Coulanges (2009, p. 18) corroboram isso: “Felizmente o passado jamais morre completamente para o homem. O homem pode muito bem o esquecer, mas continua trazendo-o consigo. Pois, tal como é em cada época, ele é o produto e o resumo de todas as épocas anteriores”.

A Teoria da Residualidade trabalha com os seguintes conceitos operativos: *resíduo*, *cristalização*, *mentalidade*, *imaginário*, *endoculturação* e *hibridação cultural*. Esse método investigativo está certificado junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq, sob o título Estudos da Residualidade Cultural e Literária, e vem sendo aplicado em vários trabalhos acadêmicos como teses, dissertações, artigos, palestras, conferências, painéis, seminários e comunicações, tanto no Brasil como no exterior. Até o presente momento, o estado da produção fundamentada nessa Teoria atingiu a marca de 3 monografias de graduação, 58 dissertações de mestrado, 16 teses de doutorado, 5 projetos de pós-doutorado, nas universidades UFC, UFAM, UFPB, UNB, PUC-Rio, UERJ e UNIFAP, conforme dados coletados nos currículos dos pesquisadores e orientadores, através da Plataforma Lattes. Além disso, livros foram publicados reunindo estudos com base nessa teoria: *Residualidade ao alcance de todos* (2015), *Residualidade e Intertemporalidade* (2017), *Todas as idades são contemporâneas: Estudos de Residualidade Literária e Cultural* (2019) e *Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura* (2020). Foi também lançado um número especial da *Revista Decifrar* centrado na Teoria da Residualidade Literária e Cultural (2019).

Essa teoria busca encontrar a função do *imaginário* popular no fazer literário, ao revelar *substratos mentais* que foram ao longo dos tempos incorporados, e que são usados, pelo autor, na criação do texto literário. Ao elaborar seu texto, o escritor lapida esses sedimentos, num procedimento de *cristalização*. Assim, a teoria em apreço diz respeito ao *resíduo*, ou seja, àquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra (Pontes, 2006, p. 8).

É importante ressaltar que o termo residualidade foi utilizado a partir de uma nova perspectiva, por Roberto Pontes, desde 1967 no prefácio ao livro *Sombras*, do poeta-crítico Pedro Lyra, e, posteriormente, na obra *Poesia insubmissa afrobrasílica* (1999) em que o teórico apoia-se nas mais diversas áreas do conhecimento científico, desde a História, Sociologia, Filosofia, Estética, Antropologia, Cristalografia, Literatura e até a Geologia, para sistematizar a referida teoria (Pontes, 2019, p. 11).

Martins (2003) esclarece melhor o termo, acrescentando que a residualidade pode significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro, como no caso dos artistas *avant la lettre*, isto é, que usam em suas produções uma linguagem precursora. Explica ainda que residualidade não diz respeito apenas ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita

identificar também a *hibridação cultural* no que respeita a crenças e costumes (Martins, 2003a, p. 518).

O resíduo mantém-se vivo através de dois processos: *hibridação cultural* e *cristalização*. O primeiro acontece quando há a união de duas ou mais culturas, como no Brasil, em que podemos encontrar uma identidade nacional formada por resíduos culturais oriundos principalmente das culturas portuguesa, indígena e africana. Dessa maneira, a *hibridação cultural* é a combinação de diferentes formas que, ao final, emergem como um novo elemento. No caso do repertório cultural brasileiro, este é composto por um pilar de caráter afrobrasílico (Martins, 2003a, p. 519).

De acordo com o sistematizador da teoria, a *hibridação cultural* revela que as culturas não são formações sociais isoladas, visto que elas se encontram, se misturam, proliferam. É algo que resulta dessa fusão de culturas diferentes. Pode ser analisada pelo seu aspecto artístico, literário ou sociocultural (Pontes, 2020, p. 35-36).

Exemplos desse fenômeno podem ser observados em todo o mundo e na maior parte dos domínios da cultura – “religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música” (Burke, 2003, p. 23). Além disso, Burke afirma que esse processo é ininterrupto: “Às vezes, uma tendência predomina, às vezes outra, mas elas alcançam um certo equilíbrio no longo prazo” (Burke, 2003, p. 54). Para Cerqueira (2016, p. 31), nada pode ser tido como definitivo em termos culturais porque na base desse processo está o *resíduo*, elemento vivo, cuja essência possibilita a *cristalização*, isto é, o surgimento incessante de outros elementos.

A *cristalização* é a lapidação pela qual determinado sedimento cultural passa, adaptando-se a um novo clima, a uma nova realidade, isto é, cristalizando-se. Constrói-se a partir daí uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma (Pontes, 2006, p. 9). Em outras palavras, é o polimento estético dado às obras, que pode ser atingido pela sedimentação de *resíduos* culturais de outras épocas em novas obras, até mesmo contemporâneas. Depende da memória coletiva e é resultado de um processo de modificações contínuas das condições materiais e sociais (Pontes, 2020, p. 35).

Outro conceito relevante para a Teoria da Residualidade é o de *endoculturação*, a saber, o processo de assimilação da cultura existente antes de nós, para que possamos sobreviver e sonhar, ou seja, é “o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os

outros foram. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano” (Pontes, 2017, p. 17).

Esta começa na fase neonatal e se desenvolve ao longo dos processos de educação e socialização do ser humano. Envolve um continuum, embora dividido em etapas sucessivas: infantil, juvenil, adulta e senil (Pontes, 2020, p. 37).

Já o conceito de *mentalidade* refere-se não só àquilo que a pessoa de um determinado momento pensa, mas àquilo que um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo pensam, ou seja, a soma de várias individualidades que levam a uma mentalidade coletiva. E essa mentalidade coletiva é transmitida através da História, desde épocas remotas, e mesmo remotíssimas, a épocas recentes (Pontes, 2006, p. 13).

O *imaginário* é um conceito complementar ao de *mentalidade*, visto que é o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está ao seu redor, isto é, “é a maneira como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente [...] e como percebe tudo aquilo que o afeta” (Pontes, 2006, p. 13). Dessa forma, cada época tem o seu próprio *imaginário*, pois os indivíduos de cada tempo veem a realidade de um determinado modo e manifestam-se, por palavras, por atos e por meio de emoções. A fim de diferenciar um conceito do outro, pode-se dizer que a *mentalidade* seria o “modo de agir, de pensar e de sentir que teria se originado ainda na Pré-História e se mantido, ao longo da cadeia evolutiva do Homem, praticamente o mesmo, até os dias de hoje, enquanto o *imaginário* seria a forma como a *mentalidade* apresentar-se-ia em cada momento histórico” (Pontes; Torres, 2012, p. 234-235).

Convém destacar que esses conceitos tiveram como embasamento as obras de Williams (1979, 1992), referente ao *resíduo*; Duby (1993, 1995, 2011); Franco Júnior (1998, 2003); Durand (2002); Vovelle (2004) e Le Goff (2011), quanto aos estudos sobre a História das Mentalidades e sobre o *imaginário*; Ramos (1939), para a compreensão da formação do conceito de *cristalização* e Canclini (2003) para o entendimento de *hibridismo cultural*, dentre outros.

Todos esses conceitos serão centrais para nossa investigação a fim de observarmos se a representação do corpo grotesco presente na obra a ser analisada é *resíduo* da *mentalidade* medieval, *cristalizado* na escrita de Jorge Amado.

Esta pesquisa está dividida em cinco capítulos. Neste capítulo introdutório, descrevemos os princípios que embasam a Teoria da Residualidade e falamos um pouco do

autor baiano Jorge Amado, das fases centrais da sua obra literária e da ligação das suas narrativas de costumes com a carnavalização literária de Bakhtin (2010a).

O capítulo dois será dedicado ao grotesco: a origem da palavra, seus diversos significados e seu cotejo com o sublime. Ademais, percorreremos o caminho do grotesco ao longo do tempo até chegarmos à época central para a nossa pesquisa, a Idade Média. Observaremos também manifestações do corpo grotesco em outras obras amadianas que não são nosso foco central de análise - *Gabriela, cravo e canela*; *Tieta do agreste* e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* -, mas são narrativas carnavalizadas também.

No terceiro capítulo, analisaremos as visões do grotesco, tomando como base o comportamento da principal personagem feminina do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, Florípides, bem como dos protagonistas masculinos que compõem o triângulo amoroso, Vadinho e Teodoro. É o intuito aqui provar que os diversos aspectos da representação do corpo grotesco observados na narrativa em análise são *resíduos* da *mentalidade* medieva, a fim de estabelecermos uma ligação entre as formas de pensar e de viver do povo nordestino e os substratos mentais do homem medieval no que respeita ao grotesco.

O penúltimo capítulo busca demonstrar a conexão íntima entre comida e sexo no romance em questão, destacando as receitas de dona Flor, seus ingredientes afrodisíacos, a maneira como Vadinho se delicia com o corpo e a comida da professora de culinária e o uso de palavras obscenas, normalmente palavrões, para se referir ao corpo da protagonista, normalmente ligadas a algum alimento. Será neste capítulo que procurar-se-á demonstrar que a associação comer/amar, empregada por Amado, é uma das manifestações essenciais da vida do corpo grotesco na cultura popular medieval.

Finalmente, reunimos as conclusões a que se chegou com este trabalho, destacando os pontos mais relevantes dessa investigação e sugerindo novos temas para pesquisas posteriores com a romancística amadiana.

2 O CORPO GROTESCO

Para verificar o grotesco no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, objeto de nossa análise, primeiro busca-se sua origem e uma definição mais ampla da palavra. Em seguida, observa-se o grotesco nos estudos de Hugo (2002); Kayser (2003) e Bakhtin (2010a), principais teóricos do grotesco, entre outros, e sua relação com o sublime. Detalharemos ainda como a categoria de análise do grotesco aparece na Antiguidade clássica e no período medievo. Enfim, estabeleceremos como o corpo grotesco, carnavalizado é base para várias das obras de Jorge Amado.

2.1 Origem e significados do vocábulo grotesco

Antes de nos voltarmos para o romance amadiano, vale salientar que há várias acepções de grotesco. Correntemente, o termo está ligado ao disforme, ao ridículo, ao extravagante (Houaiss, 2001).

Kayser, ao iniciar seus estudos sobre o tema a partir da Idade Moderna, destaca que “o grotesco é sobrenatural absurdo, isto é, nele se aniquilam as orientações que regem o universo” (2003, p. 17). Assim, foge da normalidade, abalando as estruturas que parecem firmes.

Em seu ensaio sobre o grotesco, o referido autor aponta o conceito e a origem das palavras *La grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), palavras cunhadas a fim de designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. Acrescenta que aquela não era uma arte autóctone nem genuinamente romana (Kayser, 2003, p. 17-18).

Esse tipo de pintura ornamental tende ao hibridismo das formas, pois os corpos humanos surgem relacionados aos planos animal e vegetal, numa espécie de diluição das fronteiras acerca do ser humano. Ao fazer referência às figuras de Simon Cammermeir e Johan Heinrich Keller, Kayser afirma: “Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantasticamente [...] interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer lugar gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo” (2003, p. 22). Para o pesquisador, o grotesco é uma das formas mais intrigantes no domínio do “elemento demoníaco do mundo” (2003, p. 161).

Segundo Oliveira (2011), essa forma diferente de pintura com motivos artísticos ousados e inventivos mostra figuras fruto das misturas de formas humanas, animais e vegetais, num jogo estranho de associações e metamorfoses. O corpo humano era representado numa fusão com ramos de flores, focinhos e patas de animais. “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 como algo “bárbaro” ou “antinorma” (Oliveira, 2011, p. 25).

De acordo com Nunes (2002), essas figuras provocavam mais espanto por esse hibridismo do que por representar algo sombrio ou caricato. Além disso, pareciam fugir à estabilidade de tempo e espaço como se estivessem voando ou flutuando. Esse fato diverge de como os seres humanos eram pintados em paisagens na época, a saber, estáveis entre céu e terra (Nunes, 2002, p. 32).

Para Mendonça e Nino (2012), a categoria estética do grotesco é um dos maiores avanços no domínio da representação para se definir o novo homem no tempo, pois simboliza um divisor de águas, uma ruptura entre a Arte Moderna e a Antiga, a Literatura Romântica e a Clássica (Mendonça; Nino, 2012, p. 239-240).

Nunes (2002) salienta que o grotesco é frequentemente confundido com o fantástico, com o burlesco e o gótico, porém é uma categoria estética autônoma em que um mundo conhecido e familiar pode se revelar repentinamente como algo estranho, obscuro, sinistro ou até mesmo exótico. A referida autora afirma ainda que o grotesco surge quando falta ao ser humano uma orientação clara sobre a vida, sendo a manifestação de uma angústia perplexa (Nunes, 2002, p. 17).

Russo (2000) faz referência a duas formas de manifestação do grotesco: o carnavalesco e o estranho. O primeiro tipo apresenta relações estreitas com o cômico e encontra-se na Idade Média e no Renascimento, tendo sido analisado por Bakhtin (2010a). O segundo tem afinidades também com o horror e com o estranho e é objeto dos estudos de Kayser (2003).

No realismo grotesco descrito por Bakhtin, a vida se inverte. As interdições e as normas organizadoras da vida social são suspensas no carnaval². Cessam nesse período todas as formas de hierarquia e as desigualdades sociais. O grotesco não é visto apenas pela ótica

² O carnaval tratado por Bakhtin (2010a) difere muito do carnaval de nossos dias. Não são apenas dias feriados nem diz respeito somente a uma cerimônia a que se assiste. Ou seja, não existem espectadores, todos participam dessa festa ativamente.

negativa, ou seja, não tem o objetivo somente de satirizar, pois, ao mesmo tempo em que rebaixa, também eleva.

Nas palavras de Fiorin (2020), o carnaval “tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade. É a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra” (Fiorin, 2020, p. 101).

Nessas comemorações, segundo Valverde (2007),

A carnavalização grotesca transforma e abala as certezas do mundo corriqueiro, assim como o riso e a ironia. Esses elementos dialogam no que se refere à desconstrução da organização social e suas ideologias, bem como o convite à crítica, à ruptura de referenciais simbólicos ao reler-se o mundo, dando-lhe um sentido às avessas (Valverde, 2007, p. 104).

Acerca do tema, Silva acrescenta o seguinte:

A festa medieval desenvolve-se a partir da paródia. Os celebrantes costumavam imitar os rituais religiosos, tirando-lhes a seriedade e tornando-os mais leves. Porém, não era prioridade dos festejantes satirizar os costumes, mas reafirmá-los. O grotesco bakhtiniano não pode ser separado do riso, assim como da paródia, do hiperbólico, do extravagante e deve ser sempre cheio de graça (Silva, 2010, p. 30).

Além disso, as imagens carnavalizantes, presentes em textos literários, apresentam, de acordo com Lima (2008), diversas funções, como o desvelamento das estruturas simbólicas do poder e das instituições sociais e a exposição do relativismo de qualquer forma de poder fixo e definitivo, constituindo-se em um tipo de contestação social e política. O riso tem um papel central nessa maneira de ver o mundo, visto que desnuda o vício de modo engraçado e leva o leitor à reflexão e à crítica (p. 56).

Connelly (2003), ao analisar o grotesco em Bakhtin, descreveu-o assim:

Como um corpo no ato de chegar a ser, nunca acabado, nunca completado, criado e construído continuamente, que, por sua vez, constrói e cria outro corpo. Isto é, o grotesco pode ser entendido melhor como ‘trans-’, como modalidade. Pode ser descrito mais apropriadamente pelo que faz do que pelo que é (Connelly, 2003, s/p).

Já Kayser (2003), diferentemente de Bakhtin, procurou definir o grotesco de outra maneira, guiando-se pela evolução e pelos contextos históricos da palavra. Além de atestar a contemporaneidade das imagens grotescas na literatura e nas artes, Kayser acompanha os conflitos que o estilo tem provocado em diferentes épocas, como a querela entre os cultores da reprodução realista e os defensores da deformação “bárbara”.

O grotesco é, na visão kayseriana, o mundo alheado, isto é, desarticulado e estranho. É algo negativo, porém tragicômico, que se repete ao longo da história, embora assumindo formas diversas: fantásticas, horroríficas, absurdas, monstruosas, gerando medo, estranhamento, uma sensação de algo inexplicável (Kayser, 2003, p. 158).

Sodré e Paiva (2014, p. 52), ao aplicarem essa categoria ao ambiente televisivo, revisitam a interpretação de Kayser acerca do grotesco e afirmam que o monstruoso é a sua característica mais frequente, o qual deve gerar temor ou riso nervoso, a fim de que crie um estranhamento de mundo.

Schneegans (*apud* Bakhtin, 2010a) atenta também reconstruir a história e a teoria do grotesco. O pesquisador alemão diferencia três tipos ou categorias do cômico: o cômico *bufo*, cujo riso é direto, ingênuo e sem malícia; o cômico *burlesco*, em cujo riso indireto e malicioso revela-se o rebaixamento das coisas elevadas; e o cômico *grotesco*, que ridiculariza certos fenômenos sociais, levando os vícios ao extremo. Diante do grotesco, é possível reconhecer o sentido de suas imagens exageradas e as recolocamos na realidade, experimentando o prazer de vê-las ridicularizadas (Schneegans *apud* Bakhtin, 2010a, p. 265).

Os conceitos acima mencionados completam-se e podem apresentar-se simultaneamente numa mesma obra. O grotesco é o que está fora dos padrões de beleza, de normalidade estabelecidos pela sociedade. É o hiperbólico, o que causa temor, o feio, o que provoca o riso satírico. O grotesco não segue padrões, quebra as regras. Abarca o estranho, o fantástico, o burlesco, o cômico, o monstruoso, os seres híbridos. Muitas vezes, gera riso, medo, pavor, rejeição, espanto. Todas essas palavras contribuem para o seu significado (Silva, 2010, p. 31).

Na obra romanesca de Jorge Amado, como veremos na seção 2.5 e no capítulo 3, predomina o grotesco exagerado, hiperbólico, que foge às regras sociais, morais e religiosas, porém outros traços dessa categoria estética se fazem presentes. Os personagens amadianos que detêm esses corpos grotescos frequentemente regeneram a si mesmos e, em consequência, as estruturas que os cercam e oprimem.

2.2 Grotesco *versus* Sublime

O grotesco está relacionado ao que é diverso, bizarro. Com o passar dos séculos, o termo vai tomando forma, ampliando-se, como se pode verificar a seguir:

A retratação do monstruoso, do animalesco, do desordenado e do desproporcional; a mescla do heterogêneo; a quebra da simetria, com a acentuada distorção das proporções; a ruptura com qualquer ordenação lógica e a presença de um elemento lúgubre, noturno e abismal que nos leva a um certo estranhamento do mundo, principalmente mediante a anulação das ordens naturais, expressas, por exemplo, através da retratação da transição de corpos humanos para formas de animais e plantas, em que não mais se poderia distinguir as fronteiras entre os reinos da natureza (Lima, 2000, p. 17).

Tomando como base o exposto por Lima (2000), esses elementos, apesar de insólitos, fazem referência também ao sublime. Os elementos que, inicialmente, levam à deformação também são objeto de uma construção única, de uma perfeição material. De acordo com Hugo (2002), esse contraste é fundamental, pois a representação apenas do sublime seria monótona e cansativa:

o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (Hugo, 2002, p. 33).

As palavras de Hugo exprimem uma valorização da arte grotesca, bem como apontam para a sua complexidade. Além disso, levam ao entendimento de que, por intermédio do grotesco, pode-se chegar ao belo, ao sublime. Para Silva, “a beleza artística está acima da simples polarização dos termos belo e feio. Na arte, há necessidade de se mostrar a beleza do feio, isto é, o grotesco” (2019a, p. 84).

A categoria do sublime foi estudada por diversos filósofos a partir da Antiguidade clássica. Para Longino (1992), é o mais alto grau de perfeição, é o majestoso, o grandioso. É aquilo que nos causa espanto, fascinação (1992, p. 73). Corresponde a um momento máximo mediante a contemplação de uma obra de arte. Já para Aristóteles, uma das formas de entrar em contato com o sublime seria através das representações dos homens superiores representados nas tragédias (Aristóteles, 1992, p. 23).

Para Kant, o belo e o sublime não são sinônimos:

A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter o sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo (Kant, 1993, p. 21).

Em outras palavras, Kant considera que olhar o belo gera alegria e calma, ao passo que o sublime é terrificante e está mais ligado à seriedade. Dessa maneira, o belo e o sublime se opõem ao feio e ao grotesco, respectivamente. A contemplação do feio não produz alegria, mas asco que pode ser acompanhado de um riso cômico. Tudo isso constituiria o grotesco que pode ser terrificante e sério como o sublime, mas cuja seriedade está conectada à ideia de medo e terror (Silva, 2010, p. 26).

Hugo, no *Prefácio de Cromwell*, considera a categoria do grotesco tão relevante que comenta acerca da necessidade de se dar um tratamento mais aprofundado e abrangente a esse universo, que é plurissignificativo. Dessa maneira, “Deveria ser feito, em nossa opinião, um livro bem novo sobre o emprego do grotesco nas artes. Poder-se-ia mostrar que poderosos efeitos os modernos tiraram deste tipo fecundo contra o qual uma crítica estreita se encarnaça ainda em nossos dias” (2002, p. 30).

Assim, Hugo defende o grotesco, através de motivos modernos, ou seja, românticos e cristãos. Ele vai muito além dos seus predecessores e inventa o grotesco como categoria estética, pois quer enterrar as formas simbólicas do passado e provocar um mal-estar a fim de que fique claro que há uma mudança artística em processo.

Nas suas criações o artista da modernidade mistura a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, o corpo com a alma. Uma criação grotesca que abranja o feio, o repugnante, o atemorizante também pode expressar beleza e sublimidade. Ou seja, para ele, a beleza só tem um modelo, enquanto são ilimitadas as variações e combinações para o grotesco (Hugo, 2002, p. 30).

O poeta e prosador romântico afirma o seguinte:

Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo [...] (Hugo, 2002, p. 28).

É relevante discutir na argumentação este tópico, pois na obra amadiana, por vezes, o corpo grotesco aparece amalgamado ao sublime, ou corpos com características predominantemente da categoria do sublime defrontam-se com o grotesco, passando por modificações comportamentais e/ou psicológicas em consequência disso, como será observado no Capítulo 3.

Será realizado, a seguir, um breve repasse histórico do grotesco desde a Antiguidade até a Idade Média para compreendermos as características do fenômeno. Dessa

maneira, a partir dessas informações, será mais produtivo o identificarmos na literatura amadiana, principalmente em *Dona Flor e seus dois maridos*.

2.3 O grotesco na Antiguidade clássica

Desde a mais remota Antiguidade as narrativas humanas estão marcadas por momentos em que se discorre sobre os conceitos de beleza e/ou os de feiura. O procedimento de classificar aquilo que se pode considerar belo ou feio é universal; é uma prática que ocorre em todos os povos. Dentre as inúmeras mitologias que se ocupam, em larga escala, de ideias estéticas, destaca-se a grega, que serve de modelo para as decorrentes civilizações europeias ocidentais e para o atual mundo globalizado.

Eco (2007) questiona qual seria o lugar do feio na Antiguidade clássica. Para o autor, o feio se constituiu, na maioria das vezes, em oposição ao belo, tendo este encontrado ao longo dos séculos, em filósofos e artistas, definições e extensas perquirições que dele se ocupavam. Eco reforça que, até mesmo nos dias de hoje, é de difícil precisão o estabelecimento do belo no mundo antigo.

Há na civilização grega a busca perpétua da perfeição que assim era constituída:

O ideal grego de perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kállos* (genericamente traduzido como ‘belo’) e *agathós* (termo usualmente traduzido como ‘bom’, mas que cobre toda uma série de valores positivos). Observou-se que a virtude de ser *kalos* e *agathos* definia genericamente aquilo que corresponderia, no mundo anglo-saxônico, à noção aristocrática de gentleman, pessoa de aspecto digno, de coragem, estilo, habilidade e conclamadas virtudes esportivas, militares e morais (Eco, 2007, p. 23).

Silva (2010) compreende que tanto pode ser belo aquilo que tem beleza exterior visível a todos os olhos, como se pode encontrar beleza na alma. Uma pessoa pode ser bela por causa de sua bondade, mas fisicamente não ser tão atraente, é o caso do filósofo Sócrates. Já a bela Helena, que motivou a Guerra de Troia, não pode ser tida como um modelo de virtude, tendo em vista que ela era a esposa infiel de Menelau. É possível, então, falar de uma beleza ou feiura moral que está presente nos seres humanos (Silva, 2010, p. 34).

Plotino, um dos fundadores do neoplatonismo, descreve a fealdade que habita a alma dos seres humanos. Para ele, o feio integra o mundo material, que já é feio por natureza e, conseqüentemente, contamina a alma que:

Está cheia de desejos e das mais profundas inquietações, temerosa por covardia, invejosa por mesquinha [...] vive a vida das paixões do corpo e só encontra prazer na feiura. Não poderíamos dizer, então, que a sua feiura sobreveio do exterior sobre ela, como uma doença que a ofende, a torna impura e faz dela uma massa confusa de males? [...] A alma conduz a uma vida sombreada pela impureza do mal, uma vida contaminada pelos germes da morte. Ela não é mais capaz de ver aquilo que uma alma deve ver; não lhe é permitido recolher-se em si mesma porque é atraída constantemente para a região de exterioridade, inferior e cheia de escuridão (Plotino, 2007, p. 27).

A partir de Platão e seu mundo das ideias, infere-se que o feio deveria ser identificado como o não-ser, pois, em Parmênides, Platão negaria a existência das ideias de coisas imundas e desprezíveis; logo, “o feio existiria, portanto, exclusivamente na ordem do sensível, como aspecto da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal” (Platão, 2009, p. 93).

Na visão de Aristóteles, o feio pode ser representado desde que belamente. Segundo o filósofo, “temos o prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como animais ferozes e [...] cadáveres” (1992, p. 23).

Esse princípio, para Eco (2007), percorreria os séculos como aceito universalmente, o que apoia a tese inicial do autor de que o mundo grego foi sustentado por contradições quanto ao belo e ao feio. A própria mitologia clássica é atravessada por muitos tipos de crueldades. Nela, configuram-se monstros e castigos divinos dos mais diversos.

Outros exemplos da fusão entre o belo e o feio na Antiguidade podem ser citados como na *Iliada*, quando Homero descreve belamente o feio Tersites. Esopo, o incrível fabulista, é sempre representado como um indivíduo feio, gago e corcunda, que nem sequer consegue se expressar através de palavras, mas era um homem de bondade. Aqui pode-se notar que os conceitos de bom e belo são mais complexos: bom caráter não significa, necessariamente, beleza física. Além disso, Sócrates é normalmente comparado a um sileno³, e desta concepção se origina o comentário de Alcebiades acerca da aparência física pouco agradável do grande filósofo: “que tem o aspecto externo de um sileno, mas que sob estes traços esconde uma profunda beleza interior” (Eco, 2007, p. 28).

³ Dão a Sileno dois pais, que pode ser tanto o deus Mercúrio como Pã, e lhe atribuem a dupla função de mentor e de babá para com Dioniso, sempre o acompanhando em divertidas e espalhafatosas andanças. Também se costuma chamar os sátiros idosos (divindades campestres sob a aparência de homenzinhos muito peludos, chifrudos e semicapro com pés de bode) de silenos.

Vale lembrar ainda o casamento entre Vênus⁴ e Vulcano⁵, que talvez seja o ponto culminante corroborativo do motivo de antagonismo paradoxal da beleza e da feiura (aliada à deformidade); dos opostos que se agregam.

Hugo afirma que a comédia e o grotesco não eram desconhecidos entre os antigos. Desde a *Iliada*, Tersites e Vulcano proporcionam momentos cômicos para os homens e para os deuses. Ademais, os tritões⁶, os sátiros⁷ e os ciclopes⁸ são grotescos; as sereias, as fúrias⁹, as parcas¹⁰, as harpias¹¹ também o são. Polifemo¹² é um grotesco terrível ligado ao estranho, horripilante; Sileno é um grotesco bufo mais relacionado ao cômico (Hugo, 2002, p. 28-29).

Vários desses seres mitológicos eram propensos a alguns exageros, tinham vícios como um apetite sexual insaciável e viviam bêbados. Eco (2007) faz referência a algumas representações de divindades pagãs, como certas figuras femininas nuas, sátiros embriagados e com protuberâncias fállicas (Eco, 2007, p. 40). Vamos retornar a esse tema na análise da personagem Vadinho, de Jorge Amado.

Vale salientar que vários desses seres são híbridos, uma característica do grotesco, assustadores e ligados a algum mal. São geralmente deformados, de configuração hiperbólica que importunam e causam desordem.

Silva (2010) menciona que alguns deles provocam risos, como os ciclopes. Esse grotesco risível, com frequência, relaciona-se ao baixo corporal, isto é, aos prazeres da carne como no mito de Deméter e Baubo. Nessa narrativa, Baubo tenta obter um sorriso da deusa Deméter e só consegue seu intento quando levanta a própria saia e mostra o corpo para a deusa e, de suas partes íntimas, sai Iaco, uma criança que ri (Silva, 2010, p. 38-39).

O grotesco, embora não recebesse ainda essa denominação, também faz parte das comemorações da Antiguidade clássica. Dioniso, que representa a orgia, simboliza tudo que é extravagante, além da medida, e é acompanhado pelos grotescos sátiros.

⁴ Vênus, em grego Afrodite, é a deusa da beleza e dos prazeres, assim como mãe dos amores, das Graças, dos jogos e dos risos. São infinitas as suas ligações com os habitantes do céu, da terra e do mar, contudo, trata os seus desafetos com extrema impiedade.

⁵ Vulcano, em grego Hefestos, é o deus do fogo. Coxo, sempre está a fazer papel de bobo entre os deuses olímpicos e o seu manquejar provoca constantes piadas ou gargalhadas infundáveis da elegante corte divina. Além de feio e disforme, é também muito astuto e reservado, aprontando das suas com maestria, pois gosta de fazer os outros rirem: engendra a rede invisível e inquebrantável, que expõe ao ridículo Vênus e seu amante Marte e fabrica o trono de ouro mágico que prende a sua mãe Juno.

⁶ Os tritões são divindades marinhas filhas de Poseidon e Anfitrite.

⁷ Os sátiros são deuses rústicos que têm rabo, cornos e pernas de bode.

⁸ Os ciclopes são gigantes com um único olho no meio da testa.

⁹ As fúrias são divindades infernais dos romanos.

¹⁰ As parcas são três deusas infernais que fiavam, dobravam e cortavam o fio das vidas humanas.

¹¹ As harpias são divindades funerárias.

¹² Ciclope que Ulisses cega na *Odisseia*.

Entre essas festividades estão incluídas “as dionisiacas do campo, as bacanaís, as leneanas, as temofórias, ou as panateneias [...] todas festas religiosas e têm, necessariamente, uma significação global quanto ao senso geral do mundo, o qual se acha à mercê dos deuses” (Eco, 2007, p. 30).

Essas festas caracterizam-se por traços que podem ser associados ao nosso objeto de análise:

A reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia; uma mascarada que dá lugar, sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados; uma prática da inversão, na qual é necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma fase exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçada e orgia, presididas por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa. A importância desses elementos varia, mas quase sempre eles se combinam e estão presentes (Eco, 2007, p. 30).

Em outras palavras, o mito de Dioniso¹³ tem a sua inclusão na literatura e na vida coletiva dos gregos adiada devido ao grande poder de transformação e pendor para o confronto e resistência contra valores preestabelecidos que suscita. Comparados a ele, os outros principais deuses olímpicos mostram-se excessivamente conservadores, principalmente Apolo¹⁴, no dizer de Brandão: “Um deus tão libertário e ‘politicamente’ independente, não poderia mesmo ser aceito pela pólis de homens e de deuses tão apolineamente patrilineares e tão religiosamente repressivos” (1997, p. 137).

O deus do vinho e dos bacanaís e o deus da luz e do comedimento são relevantes para a análise do corpo grotesco em *Dona Flor e seus dois maridos*, pois um dos heróis do romance, Vadinho, apresenta características dionisiacas, e o outro, Teodoro, traços apolíneos, como será mencionado na sequência deste trabalho.

¹³ Provavelmente, Dioniso e/ou Baco são duas palavras de origem trácia. A primeira, com o significado de “filho do céu”. A segunda, presume-se que forme o verbo “ser tomado de um delírio sagrado”. De qualquer forma, Dioniso é divino, pois descende diretamente do todo-poderoso Júpiter (em grego Zeus) com a mortal Sêmele (filha de Cadmo, chefe da civilização beócia), e a nenhuma outra divindade ajusta-se melhor o epíteto de possuidor de uma “loucura sagrada ou *manía*”

¹⁴ Apolo é o deus da luz. Irmão de Hermes, Hefesto, Ares e Atena, filho de Zeus e Leto, é considerado um dos maiores deuses do Olimpo e foi retratado ao longo dos anos como um belo jovem desnudo. Ao contrário de Baco, um deus dos excessos, Apolo é ponderado, comedido. Há entre eles uma relação não apenas de oposição, mas também de complementaridade.

2.4 O grotesco na Idade Média

De acordo com Franco Júnior, a Idade Média não é apenas um período intermediário entre Antiguidade e Renascimento. Há nela muitas potencialidades e belezas a serem estudadas por meio dos *resíduos* ainda presentes na sociedade atual.

Segundo o estudioso medievalista, as produções artísticas e culturais daquela época vão, de certa maneira, estar relacionadas ao caráter do sagrado:

Para o homem medieval, o referencial de todas as coisas era o sagrado, fenômenos psicossociais típicos de sociedades agrárias, muito dependentes da natureza e, portanto, à mercê de forças desconhecidas e não controláveis. Isso gerava, compreensivelmente, um sentimento de insegurança. [...] Desamparado diante de uma natureza frequentemente hostil, o homem encontrava as origens disso, e as possíveis escapatórias, num mundo do Além. Sem dúvida aquela era uma ‘sociedade habituada a viver sob o signo do sobrenatural’ (Franco Júnior, 2006, p. 139).

Como há uma forte presença da religiosidade, era inegável o poder da Igreja católica no que se refere ao controle dos hábitos e costumes. Em um primeiro momento, aproximadamente dos séculos IV ao X, o riso é desvalorizado. Primeiro, porque, segundo São Basílio, importante legislador grego cristão, Jesus chora três vezes no Novo Testamento, mas nunca ri. Além disso, a *Regra do Mestre*, utilizada nos mosteiros a partir do século VI, institui que o monge raramente deve rir, pois tal ato prejudicará o silêncio e o tornará menos humilde, correndo o risco de ser punido com chibatadas e jejum. O riso seria uma “desonra da boca” (Le Goff; Truong, 2015, p. 76-78).

Próximo ao século XII, houve uma espécie de reabilitação do riso, mesmo que controlado. Tomás de Aquino, baseando-se em Alberto Magno, defendeu que o riso terrestre espelha a felicidade paradisíaca e dá ao riso uma valoração positiva. A partir dessa época, a Igreja não buscou tanto reprimir o riso, mas controlá-lo, separando o bom do mau, o divino do diabólico (Le Goff; Truong, 2015, p. 78-79). Começa, então, conforme Bakhtin (2010a), uma “cultura do riso” nas cidades, em que as pessoas vão para a praça pública, misturando-se à multidão no carnaval, onde seus corpos entram em contato com os de outros indivíduos de todas as idades e classes sociais.

Nesse período o carnaval era considerado um momento em que a Igreja permitia que a população usasse práticas consideradas pagãs sem que houvesse punição ou recriminação. Esta era uma estratégia da Igreja para poder expandir a fé católica em meio a um contexto em que várias crenças, lendas e tradições coexistiam. Assim, eram permitidas

práticas não relacionadas ao cristianismo, mas que ainda se faziam presentes no cotidiano popular.

Segundo Soerensen, o carnaval congrega, sob o mesmo conceito, várias festividades de diversas origens, com características próprias e datas diferentes. A reunião de fenômenos heterogêneos sob a manifestação do carnaval tem uma razão concreta, pois ao se diluírem dentro do conjunto carnavalesco, as diversas festas populares levaram àquele festejo alguns de seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras (s/d, p. 323).

Bakhtin explica esse fato da seguinte maneira:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, consequentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram (2010a, p. 191).

O tempo alegre - elemento central das festividades - produz o contato familiar que estabelece nova maneira de comunicação e da relação próxima entre as pessoas. O carnaval é a festa em que se extravasa o riso, é a segunda vida do povo, o tempo alegre; é a festa em que se marcava “de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas” (Bakhtin, 2010a, p. 77).

Bakhtin acrescenta que o riso na Idade Média e Renascimento é o principal elemento que diferenciava os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias do poder feudal e da Igreja, contrariamente ao que sucedia na Antiguidade clássica, em Roma, por exemplo, onde tanto eram celebradas a cerimônia do triunfo como um funeral. Esse comportamento se altera no mundo medieval no qual a comicidade representará a sensação popular do mundo. Essas formas cômicas, grotescas, assumem caráter não oficial e transformam-se, basicamente, em expressão da cultura popular (2010a, p. 77).

Soerensen lembra que o cristianismo primitivo condenava o riso por considerá-lo emanção do diabo. A festa e o riso, logo, deveriam ser abolidos por não manifestarem arrependimento e dor, tão necessários à purgação dos pecados. Com a exclusão do riso dos ritos oficiais, foi preciso legalizá-lo – e assim mantê-lo sob controle – em outra esfera (a não-oficial), estabelecendo o confronto entre formas cômicas *versus* formas canônicas. No entanto, mesmo com as duas formas conflitantes, e uma delas a representar a Igreja, havia a associação entre as formas cômicas e as instituições clericais e laicas (s/d, p. 323).

Esse riso, sancionado pela festa, relaciona-se de forma amistosa com a Igreja e o poder temporal, por exemplo, na festa dos loucos, festa do asno, *Corpus Christi*, entre outros ritos carnavalescos, como destacou Bakhtin:

O riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal (2010a, p. 71).

Eco (2007) leciona que no carnaval predominavam as representações grotescas do corpo, as paródias de coisas sacras e uma liberdade na linguagem, incluindo aí as blasfêmias. Triunfo de tudo que era considerado feio e proibido no resto do ano, essas celebrações simbolizavam somente um parêntese tolerado em algumas ocasiões específicas; no resto do ano, havia as festas religiosas oficiais. Nos carnavais era permitida a eliminação da ordem social e das hierarquias. Além disso, eram também aceitos os traços bufonescos e vergonhosos da vida popular, enquanto nas festividades religiosas reconfirmavam-se a ordem tradicional e o respeito pelas hierarquias. Nessas festas populares a plebe citadina vingava-se com alegria do poder feudal e eclesiástico e buscava reagir, por meio de paródias dos diabos e do mundo infernal, ao medo da morte, ao terror das pestes e às dificuldades que surgiam no decorrer do ano (2007, p. 140).

Sobre o riso nesse período, Soihet explica:

O homem medieval sentia no riso a vitória sobre o medo, não apenas a vitória sobre o terror místico, divino, e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas, antes de tudo, uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem de tudo que fosse sagrado e interdito, das proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo (Soihet, 1998, p. 12-13).

Acerca do carnaval, Burke esclarece que este se opõe ao período da Quaresma, época de jejum e abstinência de carne, ovos, sexo e outros entretenimentos. A representação do carnaval era de um jovem beerrão, comilão, alegre e sensual. Não se opunha apenas à Quaresma, mas à vida cotidiana, constituindo um símbolo do “mundo virado de cabeça para baixo”, que era ilustrado da seguinte forma:

Havia a inversão física: as pessoas ficavam de ponta-cabeça, as cidades ficavam no céu, o sol e a lua na terra, os peixes voavam ou [...] um cavalo andava para trás com o cavaleiro de frente para a cauda. Havia a inversão da relação entre homem e animal: o cavalo virava ferrador e ferrava o dono; o boi virava açougueiro, cortando

em pedaços um homem; o peixe comia o pescador [...]. Também se representava a inversão das relações entre homem e homem, fosse inversão etária, inversão de sexo ou outra inversão de status. O filho aparecia batendo no pai, o aluno batendo no professor, os criados dando ordens aos patrões, os pobres dando esmolas aos ricos, os leigos dizendo missa ou pregando para o clero, o rei andando a pé e o camponês a cavalo, o marido segurando um bebê e fiando, enquanto sua mulher fumava e segurava uma espingarda (Burke, 2010, p. 255- 256).

Uma dessas manifestações populares era a festa dos loucos, em que a figura do doido, que pode apresentar inesperada sabedoria, seria caracterizada por uma careta de loucura que se transformaria em máscara burlesca. Nessa ocasião o feio e o grotesco eram aceitos como modelo (Eco, 2007, p. 140).

Outro tipo de celebração medieval, “A festa dos bobos”, acontecia no ambiente eclesiástico. Nessa festa, de acordo com Minois, havia a paródia à liturgia da missa que estava contida num missal burlesco que:

descreve hinos de fantasia, recheados de gírias em latim, que devem ser cantados em falso bordão, assim como a eleição dos bispos ou papa dos bobos, que se desenrola segundo um cerimonial parodístico e bufão. O eleito porta as insígnias de sua função (cruz, mitra, cruz episcopal) e confere copiosas bênçãos; trata-se de uma criança que se entrega a toda espécie de facécias e podem-se imaginar os risos e as extravagâncias que a cerimônia propicia (Minois, 2003, p. 177).

Entre os brincantes que se divertiam e faziam pilhérias com os rituais da Igreja, estavam os goliardos, clérigos-estudantes vagabundos, com reputação ruim, que circulavam pela Europa nos séculos XII e XIII: “Turbulentos, boêmios, acompanham suas patuscadas com canções de beber, sempre prontos a transformar um hino em poema erótico ou uma peça em poesia burlesca, por brincadeira, por vontade de chocar o burguês e as autoridades” (Minois, 2003, p. 177).

Havia aí uma fusão entre sagrado e profano, que levava ao riso. Minois acrescenta que havia nessa festa uma potencialidade para a contestação social e a subversão da hierarquia:

Nesses simulacros veem-se pequenos clérigos insolentes tomarem o lugar dos verdadeiros dignitários do capítulo, crianças do coro expulsarem os cônegos das cadeiras e vestirem os hábitos sacerdotais, ao passo que os verdadeiros titulares desempenham as humildes funções destinadas aos jovens (Minois, 2003, p. 179).

Outra festa popular e grotesca medieval era “a festa do asno”. Esta também consistia numa representação parodística de um momento litúrgico:

Vestido com uma rica capa, o asno faz sua entrada, às vezes puxado pela cauda, enquanto a assistência entoava o verdadeiro hino à alegria, em latim: ‘Este dia é um

dia de alegria! Acreditem-me: afastem dessas solenidades qualquer um que esteja triste! Que dispensem todos os assuntos de raiva e melancolia! Aqueles que celebram a festa do asno só querem alegria'. Dois cônegos conduzem o asno ao púlpito, como se fosse um bispo (Minois, 2003, p. 179 -180).

Essa festividade faz a exaltação do asno, símbolo da humildade e da tolice, que teve como origem a celebração da fuga da sagrada família para o Egito para fugir de Herodes (Macedo, 2000, p. 235).

O baixo clero comandava a celebração que promovia uma inversão das regras morais da Igreja, instaurando o “mundo às avessas”:

Os subdiáconos neste dia tomavam o lugar das autoridades religiosas. Eles elegiam um “bispo” que seria o oficiante da celebração e um dispensador de bênçãos dentro do recinto sagrado. Os “foliões” dançavam, saltavam, comiam em demasia e entoavam canções ou hinos paródicos jogando dados e outros “jogos de azar” (Macedo, 2000, p. 235-236).

Aprovada pelas autoridades religiosas da época, essa festa procura apresentar uma liturgia bem próxima da oficial e tem como objetivo provocar o riso, a alegria. Semelhante à festa dos bobos, quando se trata da paródia de rituais litúrgicos, a festa do asno “se destaca, sobretudo, pelo divertimento inocente e popular do asno, assim como pelo desejo de fazer justiça ao mais modesto, ao mais fraco” (Minois, 2003, p. 180).

Para Silva (2010), os clérigos se permitiam alguns dias de folia e de riso para, em seguida, retornarem aos trabalhos oficiais da casa de Deus. Brincavam com o sagrado, fundindo-o ao profano, mas o padrão religioso permanecia, visto que no imaginário cristão todos os atos humanos devem ser para a honra e glória do nome de Deus (p. 47).

Um outro evento popular medieval de caráter grotesco era o “charivari”. De traços mais agressivos, consistia numa espécie de “ritual de humilhação” para os que desrespeitavam a moral e as normas comunitárias. Era uma espécie de procissão ou desfile com participantes mascarados ou fantasiados que gritavam, gargalhavam, faziam gestos insultuosos e obscenos e, até mesmo, lançavam excrementos na moradia daquele considerado como desviante; em alguns casos, fazia-se com que este sofresse castigos públicos como ser jogado na lama ou cavalgar sentado de costas em um asno (Macedo, 2000, p. 244).

As razões para sofrer tal zombaria eram variadas, de acordo com a moral costumeira de cada lugar e época: moças que se casavam grávidas, mulheres de “vida desregrada”, adúlteras, maridos traídos ou que apanhavam de suas esposas, velhos que se casavam com

moças jovens, enfim, tudo que fosse considerado reprovável pela comunidade (Silva Neto, 2010, p. 171).

Tratava-se de “sancionar um desvio” e o agente da sanção tinha um “riso zombeteiro, barulhento, agressivo” que servia para corrigir o crime cometido contra a “moral e os bons costumes” do grupo ou da sociedade. Era na verdade um riso coletivo, intolerante e conservador que punia, severamente, aquele que não observava as regras sociais de convivência (Silva Neto, 2010, p. 170).

Algumas das vítimas de escárnio público, por não suportarem tamanha humilhação, chegavam ao suicídio pelo fato de as ofensas causarem graves problemas psicológicos e pelo isolamento do indivíduo da sociedade, sem direito à defesa (Silva Neto, 2010, p. 171).

Burke acrescenta que o “charivari” era “uma balada infame cantada por um bando de pessoas”, acompanhada normalmente por uma “música grosseira” com batidas de panelas e caçarolas, ou seja, era uma serenata de gozação, gerando um tipo de “música ponta-cabeça”. A vítima dessa difamação pública, ou um retrato dela, podia ser levada pelas ruas, montada de costas num burro, a fim de denunciar que as quebras das convenções referentes ao casamento invertiam a ordem das coisas (2010, p. 269-270).

Na Idade Média, além das festas voltadas para o povo, havia as sátiras contra os aldeãos, as quais também valorizavam a obscenidade, o disforme e o grotesco. Eco cita que textos da época como os *fabliaux franceses* e os *Contos de Canterbury* de Chaucer, representam o aldeão como um bobo, sujo e fedorento que está sempre às voltas com trapacear seu senhor ou, então, é descrito como um príapo¹⁵, com atributos genitais enormes e repulsivos. Esses não são exemplos da comicidade popular, mas manifestações de desprezo dos senhores feudais e dos representantes da Igreja relativas aos camponeses e aos modos deles de viver. Diferentemente das festas carnavalescas e suas variantes, ria-se deles e não com eles (Eco, 2007, p. 137).

Bakhtin (2010a), em seu estudo sobre a carnavalização na Idade Média e no Renascimento com base na obra de Rabelais, considera o grotesco como festivo e regenerativo, contrastando com a conotação negativa que o termo traz como referência e se contrapõe ao modelo de sensibilidade firmado na estética clássica, com seu ideal de beleza

¹⁵ Priapo é uma divindade menor, filho de Afrodite, dotado de um enorme falo. Era protetor da fertilidade e imagens suas eram colocadas no campo a fim de proteger as colheitas. Era tido como obsceno e feio devido ao seu membro desproporcional.

voltado para a normatividade e perfeição. Na representação plástica dos corpos, esse ideal está vinculado ao traço anatômico regular, convencionando noções de equilíbrio – pela proporção entre os membros – e a conformidade de uma superfície lisa, sobre a qual não sejam observadas 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, deixando àquelas formas divergentes disso o lugar das bordas, da feiura e, portanto, do grotesco (Oliveira, 2011, p. 24).

O desvio dos motivos e procedimentos grotescos está na projeção do cômico e do escandaloso que está nas bases de constituição dessas imagens, extrapolando o campo das artes plásticas. O desrespeito à harmonia e à normatividade ocorrerá, portanto, por intermédio do riso, que também está presente na literatura reportada às orgias e festas carnavalescas, originada dos dramas satíricos e da antiga comédia Ática. Esses gêneros, com o tempo, se desdobram nas bufonarias e diabruras das praças públicas e feiras livres que animam a cultura popular do medievo analisada por Bakhtin (2010a). Nessas manifestações populares, aparecem imagens cômicas de corcundas, verrugas, “aleijões”, dentre outras monstruosidades. Os corpos expostos fogem das formatações normativas da estética clássica, assim como nas pinturas ornamentais encontradas nas grutas italianas.

Vale lembrar que na cultura ocidental canônica, para ser considerada bela, a figura humana deveria se basear no enquadramento elevado e epidérmico. Na apreciação de suas formas, predominam as partes altas e externas (cabeça, rosto, olhos, sistema muscular), muito bem delineadas e aperfeiçoadas. As partes altas estão conectadas ao imaterial, a valores nobres, qualidades de virtude, como bondade, inocência, castidade, entre outras (Oliveira, 2011, p. 25).

Já o sistema grotesco de imagens está centrado no princípio material por excelência, nas partes internas e inferiores (traseiro, genitália, entranhas, excrescências), as quais são projetadas em erupções e rompem, com sua alegria exagerada, a uniformidade das superfícies. É a partir daí que Bakhtin (2010a) realiza a sua interpretação do grotesco e destaca a potencialidade crítica de tais formas de expressão.

Conforme Oliveira,

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 (2011, p. 25).

O grotesco busca sua força de atuação crítica no universo do carnaval, que apresenta uma concepção de humanidade e de relações humanas “estranha” à vida cotidiana. O carnaval atua como uma segunda vida, extraoficial, cheia de possibilidades. É próprio à sua natureza modificar a ordem habitual das representações, gerando o disparate e configurando sentidos literalmente invertidos.

Sobre a singularidade que os conceitos de grotesco e de carnaval apresentam na teoria bakhtiniana, Hall afirma o seguinte:

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, p. 226).

A comida é um dos elementos mais importantes do corpo carnavalesco estudado por Bakhtin (2010a), com destaque para a figura de uma imensa boca aberta, relativa aos demônios glutões que deram origem ao nome Gargântua em Rabelais (2009), analisada pelo semioticista russo. No banquete popular, as bocas escancaradas, bebendo vinho à vontade e comendo grandes quantidades de alimento, simbolizam o “princípio gordo”, uma variação do princípio de prazer. Os ventres enormes representam a ativação dos deleites da gula, que foram suprimidos tanto pela ascese religiosa quanto pelas regras de etiqueta da vida em sociedade. A imagem grotesca associada à glotonaria e à embriaguez recebe uma significação simbólica ampliada, que se estende do ventre e boca dilatados até aos 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 fornecem a sensação única de plenitude do corpo (Oliveira, 2011, p. 27).

Para Prose os períodos cíclicos de fome e privação da Idade Média eram seguidos por épocas em que as pessoas comiam como se não houvesse amanhã. Logo, boa parte da população agia como glutões durante um breve e feliz período do ano. No início dessas festas, os participantes, ainda sóbrios e famintos, teriam uma rápida visão do caminho para onde estavam indo. Ou talvez essa fosse parte da razão de ser da celebração e da consequente embriaguez: esquecer brevemente as dificuldades da vida neste mundo e a crueldade da vida

futura. “Talvez o medo e a culpa até funcionassem como uma especiaria, temperando a refeição do glutão com abandono e terror” (Prose, 2004, p. 65).

Outro aspecto importante a ser abordado é que o carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. O uso generalizado de profanações e blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, a saber, ao mesmo tempo humilhante e libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio (Soerensen, s/d, p. 321).

Para Bakhtin, a visão carnavalesca do mundo inclui quatro categorias:

a revogação de todas as formas de desigualdade entre os homens; a *excentricidade*, quando se busca captar e evidenciar apenas um lado, escondendo o outro; as *mésalliances* carnavalescas através da aproximação do sagrado com o profano, o sério com o cômico, o sublime com o grotesco, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo; e a *profanação* que é formada pelas indecências carnavalescas com a valorização da paródia (Bakhtin, 2008, p. 149).

Cruz adiciona que essas categorias, na arte, permitem ao homem agir em um espaço de contato livre e familiar, pois por meio da carnavalização pode-se construir um mundo utópico, no qual reinam a liberdade, a igualdade, a abundância, a universalidade e, principalmente, a excentricidade, valorizando o mundo às avessas (Cruz, 2014, p. 19).

Assim, segundo Bakhtin, o carnaval constitui uma performance histórica e social, contestadora das normas. Quando é liberado o riso carnavalesco, originário dos ritos e espetáculos organizados à maneira cômico-popular, a estabilidade e a imutabilidade dos valores hegemônicos são destruídas, sejam eles estéticos, políticos ou morais. Os jogos de inversões, abolindo as distinções polarizadas, e a valorização do princípio material, fazendo sobressair o que é “baixo”, ilustram a reviravolta de representações silenciadas por uma cultura oficial. Nesse contexto, o corpo grotesco servirá de palco para um espetáculo de desmoronamentos, pois expressa a liberdade orgíaca, pelo riso, pelo sexo e pelo exagero da festa, da comida, da bebida, confrontando, com sua desordem característica, estruturas culturais tidas como inabaláveis, ao mesmo tempo que vai disseminando nesse gesto a sua carga de positividade. É o que ocorre em algumas das obras de Jorge Amado, sobre as quais discorreremos no item a seguir. No capítulo 3, centraremos a análise sobre o corpo grotesco em *Dona Flor e seus dois maridos*.

2.5 O grotesco carnalizado em Jorge Amado

Bastide (1972, p. 58), ao analisar a obra de Jorge Amado, principalmente aqueles romances tidos como de segunda fase, concluiu que esta não deve ser avaliada pelos valores da chamada literatura canônica que se orientam pela elaboração estética de base intrínseca, pois a base da literatura amadiana é a literatura oral, a literatura popular, e através de seus valores e estética é que deve ser criticada. Como em Rabelais, estudado por Bakhtin, ela é resistente aos cânones vigentes. Dessa forma, para Leite, o melhor entendimento da arte amadiana passa pela compreensão dos contos populares, do humor e do grotesco encontrados frequentemente nessas fontes (Leite, 2014, p. 199-200).

Em várias entrevistas e artigos, o próprio Jorge Amado reverencia a cultura popular e o diálogo entre as esferas erudita e popular. Em um dos manuscritos que pertencem ao acervo da Fundação Casa de Jorge, o escritor comenta que os exemplos da interligação da cultura popular e da criação literária e artística são inúmeros:

Na música, basta lembrar os nomes de Dorival Caymmi — o próprio povo compondo as canções mais belas [...]. Na literatura, de onde nascemos todos nós? Basta ler a poesia de Gregório de Matos, pai nosso, potentíssimo, ou a de Castro Alves, a ficção de Xavier Marques, a minha (Amado, 1974, s/p).

No livro de memórias *Navegação de cabotagem*, ele conta:

Privei com alguns dos mestres, dos verdadeiros, no universo da ciência, das letras e das artes: Picasso, Sartre, Frédéric Joliot-Curie, meu privilégio foi tê-los conhecido. Não menor o apanágio de ter merecido a amizade dos criadores da cultura popular da Bahia, de haver sido mote para trovadores populares (Amado, 1993, p. 172).

No mesmo livro, ao comentar que a crítica literária o tachara de “romancista de putas e vagabundos”, Jorge declara o apreço por tal pecha 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 relembrei que sou apenas um romancista de putas e vagabundos, colocando o acento na palavra puta, com júbilo (1993, p. 174).

Diante desses registros, observa-se claramente a presença valorizada do popular e da dessacralização da literatura, postura que o aproxima da ruptura (como também a sua obra e seus personagens irreverentes, transgressores), da carnavalização exposta por Bakhtin.

De acordo com Xing (2014, p. 91), não é à toa que, mesmo em seus romances engajados, Jorge Amado já faz referências ao carnaval e a outras formas de celebração. É o caso de seu primeiro romance publicado que, apesar de ter caráter pessimista, foi intitulado *O País do Carnaval*, buscando assim nomear o Brasil. Em *Cacau*, seu segundo livro, o autor não só descreve a vida miserável daqueles que trabalham em fazenda de cacau, mas também mostra as diversões e festas populares de que participam, como a festa de São João. A partir daí, nos romances amadianos de primeira fase, com frequência, aparecem trechos festivos para se contrapor à realidade dolorosa na qual vivem as personagens, ainda que, normalmente, ao se mencionar as características carnavalescas, os críticos se detenham mais em obras posteriores tais como *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, a ser analisada na sequência.

O supracitado pesquisador continua sua análise reforçando que, embora a gênese das representações carnavalescas de Jorge Amado já esteja presente nas suas obras revolucionárias, estas só se intensificam na segunda fase em que há o realce da verdadeira alegria dos pobres, expressando a ironia e a paródia, que são centrais para o espírito carnavalizador. Assim, nos livros engajados o baiano apenas registra o carnaval e as festas como parte integrante da cultura brasileira, enquanto nos romances posteriores aparece o estilo de carnavalização de Bakhtin (Xing, 2014, p. 93-94).

Xing esclarece também que, ao sistematizar a teoria da carnavalização, o estudioso russo investiga como o carnaval — “uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual” (Xing, 2014, p. 94) — pode ser aplicado à literatura em sentido estético e poético, carnavalizando-a. Segundo Bakhtin, o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, que expõe, de forma diversificada e articulada, uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem pode ser transposta, embora não com a mesma inteireza, para a linguagem das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. Essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura foi o que o crítico russo denominou de carnavalização da literatura (Bakhtin, 2008, p. 105).

Para Dias (2017, p. 2266), a carnavalização implica traduzir o espírito carnavalesco para a arte, simbolizado pela alegria e pelo espírito jocoso da cultura popular, no qual vive o próprio cerne da cosmovisão carnavalesca, centrada nas mudanças e nas transformações. É “aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores,

sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (Bakhtin, 2008, p. 107).

Se o carnaval é a época da liberdade para o povo e sua mais clara representação é o riso, este vai funcionar como poder contra toda forma de autoridade, pois altera a hierarquia e confronta, de uma certa forma, o poder instituído (Bakhtin, 2010a, p. 7).

Acerca do humor em sua subversão dos valores dominantes, esclarece Bakhtin:

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência alegre da relatividade das verdades e das autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos, e destronamentos bufões (Bakhtin, 2010a, p. 9-10).

Para Leite (2014), a arte que utiliza humor pode não criar um novo poder que se sobrepõe ao já existente, mas é capaz de indagá-lo e até rebaixá-lo, tornando-o ridículo e forçando-o a uma revisão. A ordem estabelecida não pode ter continuidade sem esse constante ato revisionista que se quer amoral justamente como forma de manutenção de sua liberdade de agir (p. 202).

É o que ocorre na escrita carnavalizada de Jorge Amado: o riso, com sua força regeneradora, contrapõe-se ao *status quo*. É o que se observa na narrativa de *Gabriela, cravo e canela*, que apresenta tom satírico e mordaz e envolve grosserias e palavras de baixo calão, voltando-se várias vezes para o baixo corporal. Esses traços carnavalizadores por excelência se baseiam no princípio do rebaixamento, ou seja, “na transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 2010a, p. 17).

O sexo é um dos elementos do baixo corporal mais usado como oposição aos valores dominantes. Almeida conecta o erotismo à ânsia popular de liberdade anárquica, ao expressar que “o erotismo adquire um saudável sentido de libertação. Tanto mais que, na sociedade burguesa, a repressão sempre se voltou com particular ferocidade contra o sexo e o instinto” (Almeida, 1986, p. 80).

Na Idade Média, por exemplo, Gregório, o Grande, define o corpo como a “abominável vestimenta da alma”. Havia, então, uma tendência a vê-lo como instrumento do mal, ligado ao demônio (Le Goff, 2000, p. 73).

Dessa maneira, o riso e o corpo constituem elementos renovadores das personagens Gabriela, Tieta, Quincas Berro D'água, dona Flor e Vadinho. Segundo Bakhtin, “o corpo representa e encarna todo universo material e corporal, concebido como inferior absoluto, como princípio que absorve e dá a luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (Bakhtin, 2010a, p. 17).

Só os representantes do povo, por intermédio do corpo grotesco, do erotismo, da liberdade, do carnaval, são capazes de inverter a ordem, pois contêm em si mesmos o princípio material - corporal - princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança, que se renova constantemente, enquanto os detentores dos poderes dominantes se condenam a uma vida sem riso, sem alegria.

O efeito carnalizador rompe com a ordem estabelecida tendo o elemento popular como principal canalizador dessa reversão. Parte desse povo se sobressai em meio às condições adversas, adquirindo autonomia, atuando no meio social com sua força anárquica e satírica. Esse povo é, principalmente, aquele representado por Jorge Amado em suas páginas. Fruto de uma atitude anárquica, revolucionária, e de uma veia humorística subversiva, as personagens comentadas a seguir, utilizando seus próprios elementos culturais populares, promovem uma inversão carnalizante dos valores dominantes e preparam para o estudo mais aprofundado sobre esse tema em *Dona Flor e seus dois maridos*.

2.5.1 Gabriela, cravo e canela

Em *Gabriela, cravo e canela*, a personagem principal, apesar de ser bela e muito feminina, é detentora de um corpo grotesco, por simbolizar o desejo sem freios, a alegria exagerada, a antinorma, a expressão do não – dito por uma cultura oficial, na visão de Bakhtin (2010a). Gabriela é uma mulher de grande vitalidade, que quer oferecer prazeres corporais e usufruir deles, sem falsos pudores.

O próprio nome da personagem, *Gabriela*, conectado ao cheiro do cravo e à cor de canela, mostra uma fusão, uma pluralidade que constitui a base do grotesco. Há uma relação entre planta, condimento e mulher. Dessa forma, o corpo de Gabriela, a partir do nome que lhe é dado, também representa a quebra das normas e limites do mundo físico, ao se metamorfosear em produtos comestíveis, assim como nas pinturas descobertas nas escavações (Oliveira, 2011, p. 26).

As ancas da protagonista ligam-se ao “baixo” terreno, material e corporal, degradante e regenerador, transformando-se em fonte de apelo sexual que consome inicialmente a cama, a mesa, o bar de Nacib, por quem é contratada como cozinheira, e vai se espalhando por toda a Ilhéus:

Exclamações ressoavam à sua entrada: aquele passo de dança, os olhos baixos, o sorriso espalhando-se dos seus lábios para todas as bocas (...) Ia por entre as mesas, um lhe dizia galanteios, outro a fitava com olhos súplices, o Doutor batia-lhe palmadinhas na mão, chamava-a minha menina. Ela sorria para uns e outros, pareceria uma criança não fossem as ancas soltas. Uma súbita animação percorria o bar, como se a presença de Gabriela o tornasse mais acolhedor e íntimo (Amado, 2005, p. 155-156).

Apesar dessa figura feminina não conter as imagens surpreendentes do grotesco primitivo, cheia de deformidades, apresenta um corpo pleno de exuberância e de incontinência, ou seja, um corpo “em aberto”, que corre livre pelas ruas, conduzindo a uma sensualidade desviante da que é legitimada pela moral burguesa de uma cidade do interior da Bahia nos anos de 1920. Dessa maneira, os limites da vida privada não conseguem aprisionar esse corpo que busca a comunhão com o mundo, com os outros corpos. Essa expansão é um *resíduo* das peculiaridades identificadas no sistema grotesco de imagens, representativo das classes populares na Idade Média, caracterizando um corpo que “salta” das superfícies, exposto e erguido, projetando um sexo solar.

Gabriela não está aprisionada ao espaço da alcova e os seus desejos não envolvem apenas a relação sexual. Além de gostar de se “deitar com os moços bonitos”, adorava ir ao circo, passear pela rua, brincar com os moleques e ir ao cinema. De acordo com Oliveira, esses prazeres “são nivelados numa dimensão carnalizante, sem predisposições hierárquicas” (Oliveira, 2011, p. 28), e o seu corpo está pronto para satisfazer a todos de boa vontade: “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, 2005, p. 204).

Com ciúmes e com medo de perder a cozinheira e amante para os homens que propunham a ela uma vida de luxo e riqueza, Nacib decide se casar com Gabriela. Após o matrimônio, o marido decide transformá-la numa senhora de fino trato, mas a esposa não se adapta às regras da sociedade, pois seu corpo grotesco não se molda às leis e convenções sociais:

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, 2005, p. 289).

A protagonista, de acordo com Patrício, “passa a vivenciar uma condição de duplicidade e insatisfação, frente às exigências do papel de esposa que lhe era cobrado por Nacib” (Patrício, 1999, p. 119). Cada vez mais tristonha e apática diante de seu esposo, acaba por manter um envolvimento extraconjugal com Tonico, amigo do marido. Ao descobrir a traição, o dono do bar Vesúvio anula o casamento e passa a viver em farras. Não consegue, no entanto, esquecer Gabriela e só reencontra a alegria quando retoma a mulata como amante, desobedecendo às convenções repressoras impostas pela sociedade.

Nacib reconhece, então, que, para amar Gabriela, portadora de um corpo carnavalizado, desordenado e imprevisível, deve aprender a dar valor à liberdade transgressora em oposição às normas sociais dominantes.

No romance de Jorge Amado (2005), Gabriela é considerada a melhor cozinheira de Ilhéus, conquistando o amor de Nacib por meio dos seus quitutes. Os apetites do dono do bar podem representar os *resíduos* da liberdade festiva encontrada no banquete popular da Idade Média. Há nessa narrativa uma fusão entre as partes extremadas do corpo prazeroso, o que faz a sua protagonista deslizar simbolicamente entre o sexo e a comida, como o que acontece em *Gargântua e Pantagrue* (2019) de Rabelais. Assim, o árabe se deleita sofregamente com os pratos de Gabriela e com o seu corpo. Deitar-se com ela significa “comer” também o seu sexo. Tal associação, pertencente a formas remotas da cultura popular-carnavalesca, atravessa os séculos, *cristalizando-se* ainda hoje na *mentalidade* e no discurso de vários segmentos sociais.

O prazer encontrado na culinária e no corpo da morena está bem caracterizado no trecho a seguir:

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, 2005, p. 165-166).

Vale lembrar ainda que nenhum chefe de cozinha francês consegue fazer uma comida que supere a de Gabriela: “Não é que fosse má a comida. Como compará-la, porém, com os pratos da terra, cheirosos, picantes, coloridos?” (Amado, 2005, p. 345). Ademais, o sentido do paladar é usado metaforicamente em vários momentos da narrativa como no capítulo que trata da crise do casamento de Nacib e Gabriela intitulado “Dos Sabores e Dissabores do matrimônio” (Amado, 2005, p. 288) e quando o narrador nos conta que a pior tristeza, para Gabriela, “é não ter gosto na boca” (Amado, 2005, p. 348).

Amar e comer são sinônimos em vários momentos da ficção amadiana. Para Sant’Anna, especialmente em *Gabriela, Cravo e Canela*, e *Dona Flor e seus Dois Maridos*, “o cozinhar e o amar são duas atividades complementares, uma vez que D. Flor e Gabriela são imbatíveis, tanto na cozinha quanto na cama” (Sant’Anna, 1993, p. 30).

Esse comentário é ratificado pelos pensamentos conflituosos de Nacib quando está indeciso em se casar ou não com Gabriela:

E como iria continuar o bar sem os doces e os salgados de Gabriela, sem o seu sorriso diário, sua momentânea presença ao meio-dia? E como iria ele viver sem o almoço e o jantar de Gabriela, os pratos perfumados, os molhos escuros de pimenta, os cuscuzes de manhã? E como viver sem ela, sem seu riso tímido e claro, sua cor queimada de canela, seu perfume de cravo, seu calor, seu abandono, sua voz a dizer-lhe ‘moço bonito’, o morrer noturno nos seus braços, aquele calor do seio, fogueira de pernas, como? E sentiu então a significação de Gabriela (Amado, 2005, p. 167-168).

Observa-se, dessa forma, que a associação comida/sexo, tema recorrente da arte e da literatura através dos tempos, reutilizado por Jorge Amado em *Gabriela, cravo e canela*, é também um *resíduo* de outro elemento básico da cultura popular medieval: o comer e o beber como uma das manifestações fundamentais da vida do corpo grotesco. Essa inter-relação será compreendida mais detalhadamente no capítulo 4 da análise da narrativa, objeto central deste estudo.

2.5.2 *Tieta do Agreste*

Em *Tieta do Agreste*, a personagem central, ex-prostituta e dona de bordel, não é cozinheira de “mão cheia”, como Gabriela, porém adora comer pratos gordurosos e apimentados e demonstra ser muito habilidosa na arte da sedução e do sexo.

Mangue Seco, local onde nasceu e para onde retornou, depois de ter sido expulsa pelo pai por ter perdido a virgindade, representa para a protagonista o local de suas aventuras amorosas, em duas fases.

Na primeira, com o caixeiro viajante, que a fez mulher:

Depois o mascate apareceu e a menina aceitou o convite para o passeio de lancha, vinte minutos de rio, cinco de mar agitado e o esplendor de mangue Seco. ... O homem a derruba sobre as folhas dos coqueiros, suspende-lhe a saia, arranca-lhe a calçola, trapo sujo. De joelhos sobre ela, enterra o chapéu na areia [...], abre a braguilha. A menina o deixa fazer o que quer que ele o faça (Amado, 2002, p. 12).

Na segunda, vinte e seis anos depois, Tieta, com seu ar debochado e insolente, não tem nenhum escrúpulo em seduzir o próprio sobrinho Ricardo que estuda para ser padre:

Que importam idade, parentesco, batina de seminarista? Uma mulher, um homem, eternos. Aqui, nas dunas, chiba em cio, um dia distante ela começou. [...] Hoje, cabra de ubre farto, cansada do bode Inácio, defloradora de cabritos (Amado, 2001, p. 189). [...] Desamarradas as coxas, separaram-se a vida e a morte, cada uma para seu lado, deixando de ser única coisa o ato de morrer e o de ressuscitar. Antes compunham um corpo único, um só foguete explodindo no alto dos céus, desfazendo-se em luz sobre as vagas do mar. – Ai, tia, o que foi que a gente fez? Que é que eu fiz? Me desgracei e desgracei a senhora (Amado, 2002, p. 193).

Em ambas as situações, Tieta se entrega a bel prazer, atendendo o desejo do corpo. Seu corpo grotesco, descompromissado das convenções, busca apenas satisfazer seus impulsos naturais. O que transparece na liberdade dessa personagem e de várias outras protagonistas amadianas, Gabriela, por exemplo, é a vocação para o prazer e a falta de sentimento de culpa, o que as assemelha aos foliões carnavalescos da Idade Média.

Vale ressaltar que, segundo Paloma Amado, em nenhum livro se come tanto quanto em *Tieta do agreste*. Quando a protagonista volta a sua cidade natal, quer degustar a comida de sua terra e todos os conterrâneos a querem agradar (Amado, 2000, p. 180-181). Dessa forma, aparecem inúmeros pratos sergipanos e baianos como a frigideira de maturi, cuja receita descrita pelo autor associa o prazer da gula à sensualidade:

Como sabem ou não sabem, maturi é o nome dado a castanha de caju quando ainda verde. **Nós, baianos, mulatos gordos e sensuais**, cultivados no azeite amarelo de dendê, no branco leite de coco e na ardida pimenta, utilizamos maturi num prato raro e especial de sabor. Aliás em mais de um, pois com a castanha verde do caju pode-se preparar moqueca ou frigideira (Amado, 2002, p. 149, grifos nossos).

Além disso, aprende-se com as personagens as diferenças entre goiaba e araçá, o porquê de o doce de banana em rodinha ser chamado de “doce de puta”, a delícia que é um

sorvete de mangaba, as maravilhas curativas do jenipapo, o grande número de produtos que sai de uma casa de farinha e o sabor surpreendente de um lagarto chamado teiú.

O uso de um linguajar repleto de obscenidades e destronamentos, outro traço da carnavalização medieval, também é frequente nesse romance, como em uma das epígrafes do livro que traz a expressão “que belo pé de buceteiro” (Amado, 2002, p. IX), falada pela personagem Bafo de bode. Bêbado e espécie de colunista social na comunidade de Sant’Ana do Agreste, sabe os segredos de todos os habitantes da cidade. Ele flagra Cardo (o sobrinho e amante de Tieta) aos beijos com “a indócil vitalina” dona Edna: “– Gentes, vamos pôr o cu no seguro que a Pomba do Divino está solta em Agreste!” (Amado, 2002, p. 548). Tal construção linguística mantém o clima de ambivalência textual, fundindo, na metonímia/metáfora “Pomba do Divino”, o mais chulo e grotesco (o órgão sexual de Cardo, seminarista) com o religioso (a representação de uma das pessoas da Santíssima Trindade).

2.5.3 *A Morte e a morte de Quincas Berro Dágua*

Outra obra amadiana que parece se enquadrar em uma moldura carnavalesca é a novela *A Morte e a morte de Quincas Berro Dágua* pela dimensão crítica que o riso ocupa nessa narrativa, por meio de uma linguagem burlesca e parodística. Sant’Anna (1983) analisa os elementos temáticos e estilísticos empregados por Jorge Amado nessa novela e a sua articulação com a feição dialógica e festiva interpretada por Bakhtin na literatura e na cultura popular da Idade Média e Renascimento. Diante das duas mortes da personagem Quincas, o poeta e crítico mineiro faz referência à sátira menipeia¹⁶ para dar conta do riso ambivalente envolvendo o tema da morte e da vida na prosa amadiana, concluindo:

E, de repente, ler o que Bakhtin confere às sátiras menipeias 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, p. 57).

¹⁶A menipeia, assim como os outros gêneros englobados pelo cômico-sério, busca sua organização na cosmovisão carnavalesca, ou seja, procura o livre contato familiar entre os homens, a eliminação das distâncias sociais e hierárquicas, a excentricidade, a profanação formada pelos sacrilégios carnavalescos. Capaz de penetrar em todos os outros gêneros e de explorar o elemento cômico como nenhum outro, a sátira menipeia se torna “mais livre pela invenção e pela fantasia” (Bakhtin, 2008, p. 98).

O referido crítico literário destaca a singularidade de Jorge Amado em suas incursões pelo universo das tramas carnavalizantes, ao recordar que, quando escreveu o seu primeiro romance, intitulado intuitivamente *O país do carnaval* (1931), o autor, então com apenas 19 anos, não conhecia os conceitos de Bakhtin, cujos livros começaram a ser traduzidos e divulgados no país a partir dos anos 1970. Assim, Jorge Amado já era um autor carnavalizador, sem nunca ter-se preocupado com isso – daí que seja possível “reler” ou avaliar a sua obra com apoio nos trabalhos de Bakhtin.

No entanto, vale a pena comentar que, apesar de provavelmente o baiano só ter lido a teoria do semiótico russo anos após ter publicado seus romances “carnavalizadores”, e mesmo que não a tenha lido, ele declarou em entrevista o seguinte: “Rabelais é fundamental em minha vida. Considero-me um dos últimos descendentes de sua família” (Dias, 1999, p. 6).

É importante salientar que essa fala diz respeito ao processo de *endoculturação* vivido por Jorge Amado em sua criação literária. Como já mencionado, o *resíduo* viaja no tempo e no espaço através dos processos de *hibridação cultural* e de *endoculturação*. A *endoculturação* concerne ao que vem de fora para dentro, isto é, aquilo que diz respeito ao eu, mas que procede de outros, da comunidade pré-existente ao indivíduo que a ela deve o que sabe. A partir do instante em que nasce, o ser humano recebe influências culturais e as internaliza por meio de um movimento contínuo de aprendizado que só termina quando o indivíduo morre (Silva, 2019b, p. 106-107).

Como já expressei anteriormente, a maior parte dos estudiosos da obra de Amado divide-a em dois estágios: O primeiro, de cunho mais político, deve-se provavelmente à sua integração ao Partido Comunista, e o segundo, aquele que explora o humor, as nuances da cultura e da sociabilidade brasileira. Nessa última fase o escritor usa a herança cultural advinda de cordelistas e contadores de causos baianos e da literatura de Rabelais, além de vários outros autores eruditos, para elaborar livros carnavalizadores.

Aguiar (2018) relata que a literatura popular exerceu influência sobre o baiano desde a infância:

Jorge se lembrava de uma infância entre adultos, um mundo de patriarcas feudais. Na idade de compreender o que escutava, iniciou a coleção de episódios e feitos de cepas variadas de interlocutores do pai e seus jagunços, da mãe e dos tios. Aventureiros, caixeiros-viajantes e tripulantes de embarcações estrangeiras atracadas no Porto alargavam o manancial de histórias naquele pedaço do litoral sul da Bahia. Acompanhava o pai a todos os lugares: percorriam as estradas de lama, buracos e precipícios, chegavam ao cais do Porto e à estação do trem, ao mercado do peixe e à

sombra das amendoeiras. Nas praças e feiras, deslumbrava-se não só com os repentistas, os cegos violeiros e os cordéis pendurados, também com a fartura de feijão, farinha, mantas de jabá, abóboras e jacas, raízes de inhame e aipim (Aguar, 2018, p. 18).

É o que acontece em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. Segundo Bakhtin, há uma concepção de obra literária com modo e estrutura particular que está “ligada mais profunda e estritamente que os outros às fontes populares [...]; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística” (Bakhtin, 2010a, p. 2). Esse caráter popular explica sua resistência ao cânone e às regras de arte vigentes, muitas vezes por intermédio do riso.

Tal riso, contido na cultura carnavalesca, será o patrimônio do povo, que se expressa pela via do carnaval, com as seguintes características: é geral (de todos), universal (atinge a todos) e ambivalente (nega e afirma simultaneamente), fazendo pouco caso dos próprios burladores e apresentando uma opinião do mundo centrada no diferente. Em literatura, esse espetáculo permite a quebra das hierarquias humanas, gerando o livre contato entre os homens, traço comum que existe há muito tempo na literatura prosaica (Gonçalves Neto, 2014, p. 270-271). É o que acontece na novela de Amado, a qual apresenta aquelas formas de vida excluídas pela sociedade, a partir da história de uma personagem altamente carnalizada: Quincas Berro Dágua.

O protagonista, ao abandonar sua pacata rotina de funcionário público e pai de família, entrega-se aos vícios mundanos, especialmente à bebida, inserindo-se no rol das personagens grotescas, realizando a vida social de forma diversa da esperada:

Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? (Amado, 2008, p. 24).

Ao despir-se do terno e vestir-se de sua fantasia de homem do mar, Joaquim carnaliza-se. A personagem assume a vida daqueles que não se integram à sociedade burguesa, passando a conviver com os bêbados, prostitutas e marinheiros de Salvador. Tornou-se até líder deles. Passou a ter uma vida nova e sem regras que só poderia ser aceita em dias de carnaval, muito semelhante aos bufões das celebrações carnavalescas da Idade Média.

O enredo trata da morte ou mortes da personagem também chamada de Quincas Berro Dágua. Ele morreu a primeira vez renunciando à família e seus costumes, depois,

curtindo uma bebedeira final e, a última vez, caindo no mar. Na segunda morte, houve uma celebração mortuária convencional, promovida pela família, de modo que o morto teve as roupas de rua trocadas pelas roupas da família, decentes; mostrando a diferença de comportamentos entre as diferentes classes sociais: “Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos [...]” (Amado, 2008, p. 18) voltou a ser Joaquim Soares da Cunha, pai e marido na família tradicional baiana. Durante o velório, evidencia-se algo estranho, pertencente ao reino do fantástico, a filha de Quincas, Vanda, enquanto velava o corpo do pai, no quarto imundo da ladeira do Tubarão:

Pousou os olhos no rosto barbeado. E levou um choque, o primeiro. Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia [...] um riso que ia se ampliando, alargando-se, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos, olhos a fitarem o monte de roupa suja e remendada, esquecida num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro D’água. E Vanda ouviu as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre: - Jararaca! Assustou-se Vanda [...] nem agora morto e esticado no caixão [...] ele se entregava. Ria além da boca e com os olhos, não era de admirar-se começasse a assobiar. E além do mais, um dos polegares [...] não estava devidamente cruzado sobre outro, elevando-se no ar, anárquico e debochativo. - Jararaca! – disse de novo, e assobiou gaiatamente (Amado, 2008, p. 43-44).

A filha de Quincas o ouviu chamá-la da mesma maneira desrespeitosa e escrachada do dia em que abandonou a ela e a mãe para viver uma vida de boemia, de ponta à cabeça, na região mais pobre de Salvador. Ela, então, pensou: “Será que estou enlouquecendo? Sentiu faltar-lhe o ar, sua cabeça rodava” (Amado, 2008, p. 44). Com a chegada de tia Marocas, a irmã do morto, a situação piorou:

Ampliou-se o sorriso canalha de Quincas ao enxergar o vulto monumental da irmã. Vanda quis tapar os ouvidos, sabia, por experiência anterior, com que palavras ele amava definir Marocas, mas que adiantam mão sobre as orelhas para conter voz de morto? Ouviu: - Saco de peidos! (Amado, 2008, p. 44).

Esses trechos provam que, mesmo com a morte física daquele corpo, este continua a ser grotesco. É um defunto que sorri de forma debochada, e diz palavras de baixo calão, fugindo às convenções por intermédio do fantástico e usando um vocabulário de praça pública típico do carnaval medieval.

Depois começaram a chegar os companheiros de farra de Quincas: Curió, Negro Pastinha, Cabo Martinho e Pé-de-Vento, que, de acordo com Melo (2014), constituem o elemento desarticulador da ordem moral e possibilitam a continuidade da manifestação do fantástico na narrativa:

Quando surgiram na porta do quarto, Pé-de-Vento adiantou a mão em cuja palma estava pousada a jia de olhos saltados. Ficaram parados na porta, uns por trás dos outros. Negro Pastinha avançava a cabeçorra para ver. Pé-de-Vento, envergonhado, guardou o animal no bolso.

A família suspendeu a animada conversa, quatro pares de olhos hostis fitaram o grupo escabroso. Só faltava aquilo, pensou Vanda. Cabo Martim, que em matéria de educação só perdia para o próprio Quincas, retirou da cabeça o surrado chapéu, cumprimentou os presentes (Amado, 2008, p. 63).

A família, inconformada com a presença deles, retirou-se para voltar no dia seguinte para realizar o enterro. Os quatro amigos de Quincas ficaram velando o defunto. Juntos, começaram a bebedeira, até decidirem ir à festa de mestre Manuel e buscar as mulheres.

Cantavam os quatro... Quincas não perdia nem um só gole, nem um som, gostava de cantigas. Quando já estavam fartos de cantar, Curió perguntou:

- Não era hoje de noite a moqueca de mestre Manuel?

- Hoje mesmo [...]

Quincas estalou a língua. Já estavam atrasados, pois ainda tinham de ir buscar as mulheres, Curió expôs suas dúvidas:

- Tu quer ir?

- Tou por acaso aleijado para ficar aqui?

Puseram Quincas em pé. Negro Pastinha comentou:

- Tá tão bêbado que não se aguenta... Vambora, Paizinho.

Quincas satisfeito da vida, num passo de dança, ia entre o Negro Pastinha e o Cabo Martim, de braços dados [...] (Amado, 2008, p. 79-80).

Quincas levantou-se, assim, do caixão e acompanhou os amigos pelas ruas de Salvador, em uma última peregrinação, com o fito de realizar seu desejo, de escolher o seu próprio destino, o de morrer no mar. Seu corpo carnalizado participou do último ritual de brigas e bebedeiras. Em uma fusão de ficção e realidade, o corpo grotesco do beberrão morreu novamente, no mar, como um velho marinheiro, livre das convenções sociais.

No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se às ondas e ouviram sua frase derradeira. Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra-mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espuma, por sua própria vontade (Amado, 2008, p. 90).

Nessa última morte metafísica, no mar, desejada por ele e presenciada por testemunhas, ouviram suas frases finais, repetidas, mais tarde, de boca em boca.

Segundo um trovador do mercado, passou-se assim:

No meio da confusão

Ouvia-se Quincas dizer:

“- Me enterro como entender

na hora que resolver. Podem

guardar seu caixão pra melhor ocasião.

Não vou deixar me prender em cova rasa no chão.”

E foi impossível saber o resto de sua oração (Amado, 2008, p. 91-92).

A excentricidade está presente em todo o percurso da novela. A segunda morte revela, por meio do riso e do deboche, que, mesmo estando vestido como Joaquim, ele era, na realidade, Quincas. Joaquim passou a ser sua triste fantasia. Além da excentricidade, há uma mistura do cômico com a seriedade, pois, para os amigos de esbórnia, o velório é mais uma festa que um momento de luto. Por fim, a morte acontece no mar, local excêntrico, contrário aos objetivos da família que queria ver “Joaquim” enterrado num belo caixão, mas Quincas se joga ao mar, com a ajuda dos amigos, e deixa o caixão à espera do corpo, demonstrando sua forma diferente de morrer e afirmando sua opinião contrária à da família (Gonçalves Neto, 2014, p. 285).

A primeira morte de Joaquim foi social, morreu para a família, para a tradição. Nasceu para uma nova vida, tornou-se Quincas Berro Dágua. Vale a pena ler um trecho acerca do dia em que a alcunha de Berro Dágua se incorporou definitivamente ao nome de Quincas:

Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado: – Águuuuu! (Amado, 2008, p. 50-51).

Esse batismo também é uma forma carnavalizada, em que há uma passagem da ordem à desordem. Morre aí um sujeito aceito socialmente e nasce um corpo grotesco, às avessas, *resíduo* dos bufões que frequentavam as festas dos loucos da Idade Média. Há uma luta entre vida e morte dentro do corpo grotesco como uma luta da vida antiga, normativa contra a nova vida nascente.

O carnaval, nessa narrativa amadiana, expõe a alegre relatividade de tudo e mostra a ambivalência das situações e das personagens. De acordo com Gonçalves Neto, “O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Ele opõe-se ao dogmatismo e à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo e hostil aos processos de mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social” (Gonçalves Neto, 2014, p. 287).

Nessa obra, bem como em *Dona Flor e seus dois maridos*, Jorge Amado faz uso do fantástico, pois tanto Quincas como Vadinho desafiam a morte e ultrapassam as leis da

natureza, rompendo a ordem estabelecida e fazendo surgir o inadmissível no meio da normatividade cotidiana.

Os livros estudados anteriormente contêm, como vimos, personagens grotescas, frequentes na obra amadiana, mas nenhuma narrativa escrita por Jorge Amado é tão emblemática quanto *Dona Flor e seus dois maridos* quanto à carnavalização medieval, pois há uma diversidade de indivíduos que vai desde um protagonista malandro, pícaro como Vadinho até um personagem extremamente ligado às normas sociais como Teodoro. Entre eles dois, dona Flor, a outra ponta do triângulo amoroso, que é uma mulher honrada, de acordo com os padrões da sociedade soteropolitana, mas que é ainda dominada pelo desejo sexual pelo primeiro esposo. Existe também no texto do autor um universo revelador da forma avessa da vida e do Brasil escondido sob uma fábula engraçada, mas que “abre portas a várias dimensões ideológicas e políticas, envoltas por esse mundo às avessas que excede a sua projeção por meio do morto que renasce devido aos anseios de uma mulher, dona Flor” (Zanon, 2013, p. 335). Essa obra e seus três personagens principais serão objeto de análise no capítulo a seguir.

3 VISÕES DO CORPO GROTESCO EM *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*

Dona Flor e seus dois maridos (2001) é uma obra que reflete o amadurecimento estético do romancista, sua liberdade criadora, agora já desprendida dos compromissos partidários que obstaculizavam o extravasamento de sua imaginação e de sua capacidade plena como romancista. Está ancorada na relação libertária da protagonista com seu corpo e apresenta um erotismo carnavalesco e lúdico. É publicada, pela primeira vez, pela editora Martins em meados de 1966 com uma tiragem sem precedentes no Brasil: 75.000 exemplares que se esgotaram quase que imediatamente. O fenômeno de vendas continuou igual com as edições seguintes da obra, sem falar das traduções para várias línguas e das adaptações do romance para o cinema, para a televisão, o teatro, os quadrinhos etc. (Nunes, 2008, p. 10).

Na cidade de Salvador (BA), na década de 40, encontramos as personagens de *Dona Flor e seus dois maridos*. Florípedes, ou simplesmente “Flor”, Vadinho e Teodoro formam o triângulo amoroso desse romance brasileiro com toque de realismo maravilhoso. Afinal, a realidade e o imaginário, o sagrado e o profano, a ordem e a desordem, se misturam formando um mundo relacional no qual as personagens carnavalizam os valores sociais. Após a morte do marido Vadinho — bebedor, farrista e mulherengo —, a viúva dona Flor casa-se com o farmacêutico Dr. Teodoro, metódico, honesto e trabalhador. Não leva muito tempo para que Flor confesse ao padre seus desejos de mulher e sua parcial insatisfação com o novo casamento, o que a faz ansiar pela volta do malandro e sensual Vadinho. No final, Flor passa a dividir seu corpo e sua alma com seus dois maridos.

A história de dona Flor pode ser apresentada em cinco momentos distintos. O primeiro momento é o da viuvez de Flor, quando morreu seu marido, em pleno carnaval, numa situação que revela o caráter de Vadinho: bêbado, vestido de mulher e com uma mandioca descomunal debaixo das anáguas. Na segunda parte, a mais extensa do livro, a narrativa volta ao passado e o narrador nos apresenta a relação Vadinho/Flor desde os tempos de namoro do casal. Vadinho é apresentado ao leitor como malandro, caloteiro, jogador, mulherengo, amigo da noite, capaz de trazer à sua honrada e leal esposa os maiores sofrimentos. Porém, apesar dos dissabores, Flor o amava e sentia muito sua ausência. Na terceira parte, após seis meses de viuvez, dona Flor abandona o luto e, com a ajuda das amigas, volta a sair de casa e conhece o farmacêutico Teodoro com quem contrai segundas núpcias, em condições opostas e bem mais satisfatórias. No quarto momento da narrativa, o leitor acompanha a relação conjugal de Flor com Teodoro, homem honesto e regrado. Embora

o casamento com Teodoro transcorresse com tranquilidade, ela começou a pensar em Vadinho e a desejá-lo, como se sua vida estivesse incompleta. Na quinta e última parte do romance, o fantástico se evidencia com a presença do fantasma de Vadinho na alcova de dona Flor. O malandro tenta seduzi-la de todas as maneiras e, por alguns dias, ela consegue resistir, mas depois cede aos seus encantos. A fim de preservar sua honra, dona Flor pede à comadre Dionísia para encomendar feitiço para que o primeiro marido retornasse ao mundo dos mortos. Quando Vadinho desaparece, ela se arrepende e apela aos orixás para que ele fique. Passa a viver feliz, então, com seus dois maridos.

É importante reforçar que a narrativa em exame se inicia com a morte de Vadinho “num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa” (Amado, 2001, p. 13). Dada a natureza foliã e de pura galhofa da personagem, ele não poderia ter falecido em ocasião mais apropriada.

Sobre essa festividade, DaMatta, seguindo Bakhtin, observa que o foco do rito carnavalesco parece ser:

o conjunto de sentimentos, ações, valores, grupos e categorias que cotidianamente são inibidos por serem problemáticos. Aqui o foco é o que está nas margens, nos limites e nos interstícios da sociedade. O carnaval é, pois, uma ‘festa popular’, um festival do povo, marcado por uma orientação universalista, cósmica e que dá ênfase sobretudo a categorias mais abrangentes, como a vida em oposição à morte, a alegria em oposição à tristeza, os ricos em oposição aos pobres etc (DaMatta, 1997b, p. 68).

O pesquisador brasileiro acrescenta que o núcleo dessa festa é a presença maciça das camadas populares que nessa ocasião celebram a vida, baseando-se na alegria, fantasia e folia. É também nessa época que o povo é levado a criar outra realidade, sucumbindo aos delírios da fantasia e até mesmo da “desordem”. “No carnaval, então, temos uma inversão organizatória, pois são grupos ordenados para brincar” (DaMatta, 1997b, p. 123). No carnaval, o povo busca encontrar nessa festividade “outro mundo”, “outra vida”.

Vale lembrar que, para Bakhtin, o carnaval é o *locus* privilegiado da inversão onde se deve abolir a hierarquia. Proibições e restrições, típicas da ordem cotidiana, são suspensas durante esse período em que há uma inversão dos papéis sociais, caracterizando o entronamento-destronamento e a festa do tempo que tudo destrói e renova. Ou seja, há metamorfoses do ser inferior que, por pouco tempo, desfruta de uma posição elevada, mas termina por ser rebaixado, destronado no final da festa carnavalesca, quando acaba o reinado da folia.

De acordo com Bakhtin (2010a, p. 7), o carnaval é a segunda vida do povo baseada no princípio do riso. A vida comum, extra carnavalesca, é revogada durante o carnaval, assim como o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, devoção, etiqueta, normalmente relacionadas a tudo que é determinado por qualquer tipo de desigualdade. “Vive-se uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido, uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’” (Bakhtin, 2010a, p. 140).

A seguir, descreveremos os comportamentos das três personagens centrais da narrativa carnavalizada amadiana: dona Flor e seus dois amores — Vadinho e Teodoro —, antípodas um do outro, e os *resíduos* medievais presentes nas visões de mundo e atitudes de cada um deles, principalmente no que concerne ao corpo no casamento e no sexo.

3.1 Comportamento feminino

A fim de compreender como a mentalidade medieva manifesta-se no corpo ora sublime ora grotesco da protagonista, analisaremos seu nome, sua etnia e sua forma de pensar e agir a respeito de temas como virgindade, casamento, infertilidade, viuvez e liberdade sexual.

3.1.1 Dona Flor: o pejo e a vontade de desnudar-se

À primeira vista, pode parecer incoerente considerar a personagem dona Flor, morena e sensual, como representativa de um corpo grotesco. No entanto, deixando de lado esse padrão de beleza e feminilidade, ela representa a busca desenfreada do prazer, a antinorma, nos moldes da carnavalização analisada por Bakhtin.

A forma como a protagonista é nomeada, *Flor*, tem relações com o grotesco: fonte de mel onde os pássaros e abelhas vêm beber; néctar que sacia fome e sede; fonte de juventude e beleza; semente fertilizada; humana e vegetal; masculina e feminina simultaneamente. Há uma associação entre planta, objetos da natureza e mulher. O corpo de dona Flor, a partir do nome que lhe é dado, assim como Gabriela, fere os limites do mundo normativo, conhecido, ao se transformar em algo para comer ou beber (Pellegrini, 2004, p. 78; Barbosa; Martins, 2019, p. 165).

Aqui há uma transgressão das classificações culturais, uma hibridização de formas, visto que o corpo grotesco não se preocupa com decoro estético ou de estar

enquadrado em alguma tipificação tradicional. Acerca dessas estranhas fusões, Salmela e Toikkanen (2011) asseveram o seguinte:

Combinavam descontroladamente partes do corpo animal e humano com elementos objetivos, florais e puramente ornamentais para criar conjuntos estranhos e fantásticos. Essa mesma transgressão de limites categóricos é uma característica central no grotesco das pinturas rupestres aos dias modernos. Em representações grotescas, os fenômenos não são categorizados em classes claramente divididas às quais uma entidade pertence ou não; em vez disso, os elementos geralmente reconhecíveis, mas mutilados, de diferentes categorias se fundem em extremos em totalidades estranhas e híbridas. Como tal, essas coisas podem ser visualizadas - há uma imagem, seja uma imagem visual, mental ou uma figura de linguagem - mas não têm nomes nem contrapartes físicas na realidade. Eles são não-coisas¹⁷ (Salmela; Toikkanen, 2011, s/p, tradução nossa).

De acordo com Pellegrini, a construção dessa personagem retoma as características ambivalentes atribuídas à mulher nas culturas populares. Na tradição cristã, ela representa o pecado e a tentação, assim inspirando uma vasta série de mulheres presentes na arte e na literatura através dos tempos, frequentemente idealizadas ou sublimadas, como ocorreu no período renascentista ou no Romantismo. Na tradição popular medieval, contudo, a mulher representa o “baixo” terreno, material e corporal, degradante, que é, ao mesmo tempo, regenerador. Ela rebaixa, aproxima da terra, corporifica, “degrada”, porém, sobretudo, é a portadora do princípio ativo, o ventre (Pellegrini, 2004, p. 78). É o chamado do ventre de dona Flor que Vadinho escuta, depois de morto, e é para lá que ele volta: “Custava-lhe esforço aquela decência tranquila, aquela face calma – nervosa, no cansaço da noite mal dormida, da luta inglória contra o desejo em brasa de seu ventre. Por fora, água parada, por dentro uma fogueira parada” (Amado, 2001, p. 209).

A morena Flor é fruto da *hibridação* de etnias que chegaram ao Brasil na colonização, buscando espaço para ascensão social ou para nele viver livremente. Mistura de sangue indígena, branco e negro; é uma mestiça “da mais fina e bela mulataria”, diz o narrador. Sobre ela e sua protegida Marilda, adiciona: “exibiam as duas a mesma doce cor de pele, morena sem termo de comparação, um tom de rosa-chá, de mate e de finura, resultado de ter-se misturado sangue indígena ao negro e ao branco para criar esse primor de mestiçagem” (Amado, 2001, p. 195).

¹⁷It wildly combined parts of the animal and human body with objective, floral, and purely ornamental elements to create strange, fantastic ensembles. This same transgression of categorical boundaries is a central feature in the grotesque from cave paintings to the modern day. In grotesque representations, phenomena are not categorized into clearly divided classes to which an entity either belongs or not; instead, the usually recognizable but mutilated elements from different categories merge in extremes into odd, hybrid wholes. As such, these things can be visualized—there is an image, be it a visual image, a mental picture or a figure of speech—but they have neither names nor physical counterparts in reality. They are non-things.

De acordo com Barbosa (2018, p. 195), a protagonista dona Flor corresponde a uma construção híbrida, pois, além de ser mestiça, ela é formada a partir da combinação de vários elementos culturais, religiosos e morais. Primeiramente, por conta de seu sincretismo religioso, visto que ela ia tanto à Igreja católica quanto a terreiros de candomblé. Assistia missas, pagava o dízimo e fazia penitências como uma fiel católica, mas também tinha respeito pelos tabus e quizilas de orixás, tanto que pediu se fizesse uma oferenda para que o espírito de Vadinho a deixasse em paz. Ademais, é amiga de carolas e batuqueiras. Sua mãe, dona Rozilda, chefiava um grupo de religiosas católicas e uma de suas melhores amigas e comadre era adepta do candomblé.

É exatamente sua comadre Dionísia de Oxóssi, mulher conhecedora dos mistérios do candomblé, que lhe explica ser dona Flor filha de Oxum, orixá feminino senhora das águas doces e aparentemente tranquilas, porém portadora de grande sensualidade. Velásquez Romero (2010, p. 99) comenta que essa deusa de origem africana – nagô especificamente – ilustra a personalidade e o conflito posterior da protagonista na escolha entre dois homens:

— Minha comadre, seu anjo da guarda é Oxum, eu mandei um eluô olhar nos búzios. — E como é Oxum, comadre Dionísia?

— Pois eu lhe digo que é o orixá dos rios; é uma senhora de semblante muito calmo e vive em sua casa retirada, parecendo a própria mansidão. Mas vai se reparar, é uma faceira, cheia de melindre e dengue; por fora água parada, por dentro um pé-de-vento. Basta lhe dizer, minha comadre, que essa enganadeira foi casada com Oxóssi e com Xangô e, sendo das águas, vive consumida em fogo (Amado, 2001, p. 216).

Esse trecho representa o cerne do drama que Flor vai enfrentar: a luta entre o “espírito e a matéria”, entre a imagem social e as emoções e apetites internos. A *hibridação cultural* da protagonista apresenta-se também no conflito interior entre a moral cristã, advinda do catolicismo ibérico, com suas noções de pecado, de culpa e de que os desejos sexuais devem ser reprimidos, e a orientação relativa às religiões afrodescendentes, as quais desconsideram o pecado e valorizam as forças da natureza, não condenando os desejos humanos (Romero, 2010, p. 100).

É importante mencionar também que, apesar de ser filha de Oxum, o orixá da fertilidade, Flor não podia ter filhos, fato que a contrariava, pois queria muito ser mãe e dar um filho a Vadinho. “Dona Flor jamais pegara menino, mas sabia ser culpa sua e não do marido. A doutora Lourdes Burgos, sua médica, lhe explicara, e o doutor Jair havia confirmado e proposto ligeira operação capaz de torná-la fecunda, quem sabe?” (Amado, 2001, p. 117). O marido não lhe cobrava por isso, mas “[...] de meninos, ah! como ele

gostava” (Amado, 2001, p. 118) —, o que não diminuía o sentimento de impotência e culpa entranhados em Flor por não poder atender ao provável maior desejo de Vadinho.

Quando enviuvou de Vadinho, a dor de não ter tido um filho com ele a assaltou mais forte ainda:

Sobre os resmungos de dona Rozilda, a bondade de dona Norma:

— Se ela tivesse um filho, pelo menos...

A frase chega aos ouvidos de dona Flor, “Se ela tivesse um filho, pelo menos...”. Sim, seria bem mais fácil... Não estaria tão só, tão vazia, tão sem razão de viver. (...) No leito de ferro, sozinha com a ausência para nunca mais de seu marido. Sem um filho para a consolar (Amado, 2001, p. 119-120).

Dona Flor queria tanto satisfazer o marido que seria capaz até de criar o filho dele com alguma de suas amantes para evitar que ele a abandonasse e fosse viver com outra mulher:

Sempre o soubera dona Flor, de ciência certa, de um saber sem dúvidas, apesar dos silêncios e das reticências do marido: um filho para Vadinho seria o maior dos acontecimentos, a verdadeira sorte grande, a parada sem exemplo, o estouro da banca. Por isso ela tanto se afligira com a notícia trazida por dona Dinorá. Era o perigo maior, a temida ameaça. Afinal, Vadinho já lhe pertencia tão pouco; dominado pelo jogo e pela boemia, que sobras lhe restariam se um filho se erguesse entre eles, a chamá-lo de um beco esconso, de um canto de rua, do leito de uma vagabunda? Esse filho que ela não lhe dera. [...] Se Vadinho tanto desejava um filho, a ponto de ir fazê-lo na rua, em mulher-dama, pois era dona Flor estéril, não podendo conceber; se esse filho nascido de outra podia levar Vadinho embora para sempre — então só cabia a dona Flor um recurso para garantir o marido e o lar: trazer para casa esse filho bastardo de Vadinho e fazer-se mãe dele, criando-o como se o houvesse parido (Amado, 2001, p. 122-123).

Pode-se compreender tal atitude de dona Flor como a de uma personagem inserida num tempo e numa sociedade machista e preconceituosa, a da cidade de Salvador dos anos 40, em que a presença de um filho se fazia essencial para manter o matrimônio, mesmo que para isso precisasse aceitar um filho extraconjugal como se seu fosse. Até porque, na opinião das amigas, uma criança poderia fazer o malandro deixar a vida de esbórnica em que vivia. Ademais, Oxum, sua protetora, não faria oposição a isso, pois “Oiá teve dezesseis filhos com Oxóssi. Oxum, que era a primeira esposa de Oxóssi e que não tinha filhos, foi quem criou todos os filhos de Oiá” (Prandi, 2002, p. 213).

Esse comportamento feminino é *resíduo* da *mentalidade* medieval que apontava que o papel da mulher no casamento e na sociedade era o de procriar. Duby (2011) buscou investigar a imagem da mulher através dos discursos produzidos por homens do ambiente eclesiástico, fazendo um histórico da apropriação da prática matrimonial pela Igreja a partir

do século IX. Há nessa época um aumento dos documentos escritos e também uma relação mais estreita entre o “poder temporal” e o “poder religioso”. Segundo o medievalista, os casamentos tinham como objetivo central a preservação da herança familiar, ou seja, eram contratos de teor econômico. Nessa sociedade conjugal, na visão eclesiástica, não deveria existir a “mácula dos prazeres carnavais” e as “demências” de uma alma apaixonada. “Quando se unem, portanto, os cônjuges não devem ter outra ideia na cabeça além da procriação [...] Se eles se permitem sentir algum prazer, ficam logo maculados, transgridem a lei do casamento” (2011, p. 18).

O autor acrescenta que a mulher medieval sai da ‘posse’ do pai para a do marido e a função esperada dela no casamento seria apenas a de engravidar, de dar à luz filhos legítimos, a fim de evitar o empobrecimento da família:

[...] ao introduzi-la nessa casa onde ela deixará de depender de seu pai, de seus irmãos, de seus tios para ser submetida a seu marido, ainda que condenada a ser para sempre uma estrangeira, um pouco suspeita de traição furtiva nesse leito em que ela penetrou, onde ela vai preencher sua função primordial: dar filhos ao grupo de homens que a acolhe, que a domina e que a vigia (Duby, 2011, p. 15).

O estigma da mulher incapaz de gerar também se faz presente na época do Brasil colônia e do Brasil império. Del Priori (2011, p. 117) observa que a esterilidade feminina era uma desonra, segundo padres e médicos daqueles períodos, gerada pelo excesso de interesse por sexo, que era um “desordenamento”, responsável por atrasar ou impedir uma gravidez. Funcionava como um castigo de Deus às mulheres lascivas, podendo levar à anulação do casamento. Alguns acreditavam também que as mulheres muito belas ou muito feias eram estéreis por castigo divino: as primeiras, pela vaidade; as segundas, por invejarem as primeiras.

Com relação à infertilidade de dona Flor, Leite (2014, p. 36) sugere que essa condição da personagem está ligada ao “mito da esterilidade” de Oxum, que, ao ser excluída por outros orixás das decisões sobre o mundo, “os excluiu das decisões sobre a continuidade do universo, através da infertilidade da mulher”. De acordo com o referido pesquisador, tal e qual fez com os orixás masculinos, Oxum freou os anseios de Vadinho de ter um herdeiro, em represália aos seus desmandos, visto que chegou até a bater na esposa a fim de lhe tomar dinheiro para jogar: “Então ele a empurrou, e ela caiu por cima de umas cadeiras, gritando: ‘assassino, miserável’; e ele a esbofeteou. Uma, duas, quatro bofetadas. O estalo dos tapas levantou na rua o coro de revolta das comadres (Amado, 2001, p. 170).

Tal justificativa pode ter relação com o fato de Jorge Amado, em busca de conhecer a cultura do povo, ter começado a participar do terreiro de Ilê Axé Opô Afonjá. Lá recebeu o título de Oba Arolu, um dos doze ministros de Xangô que compõem singularmente aquela casa tradicional, tornando-se, assim, conhecedor da mitologia dos orixás e do universo do candomblé que passam a integrar suas criações literárias (Luz *apud* Leite, 2014, p. 9-10). A experiência do autor com essa religião de matriz africana é integrante do seu processo de *endoculturação* mencionado anteriormente.

Cabe lembrar também que Flor nasceu num estranho jardim onde dona Rozilda, sua mãe, nada tinha do frescor e da leveza da rosa: “— Nunca mais ponho os pés nessa casa, filha amaldiçoada! Fique como cachorro de seu marido, deixe que ele insulte sua mãe. Esqueça o leite que mamou. Vou embora antes que ele me bata. Não sou igual a você que gosta de apanhar” (Amado, 2001, p. 47-48).

Segundo Cruz, dessa estranha roseira brotaram Rosália e dona Flor. Logo elas se desembaraçaram da mãe, das pragas que ela lhes rogara, por não ter realizado o sonho materno de vê-las casadas com homens ricos (2014, p. 16).

Ao comentar sobre os nomes dessas três personagens, Sant’Anna observa que há nessa denominação um “código botânico”:

O nome de dona Flor está plantado num verdadeiro jardim de significados. Seu extensivo nome é Florípedes Paiva Guimarães. Sua mãe, nesse roseiral familiar, chama-se nada mais, nada menos que dona Rozilda. E sua irmã, muito apropriadamente, é Rosália. Está formada uma tríade floral feminina (Sant’Anna, 2003, p. 141).

As duas filhas, apesar da suave feminilidade de seus prenomes, conseguiram se libertar do jugo materno para viverem a vida à maneira de cada uma delas. Rosália e Antônio Moraes; Florípedes (dona Flor) e Waldomiro (Vadinho) casaram-se, deixando dona Rozilda frustrada e com raiva. A atitude dessas jovens, indo em busca da paixão em contraposição às normas da mãe interesseira e dominadora, já sugere que a cosmovisão carnavalesca formulada por Bakhtin está presente no romance *Dona Flor e seus dois maridos*.

A visão de dona Rozilda sobre o papel da mulher em sociedade é reflexo de uma estrutura patriarcal, repleta de restrições e deveres relativos ao corpo feminino, como se pode perceber:

— Filha minha não namora em pé de escada nem em canto de rua, não sai sozinha para passear com namorado, não crio filha para divertimento de gaiato nenhum.
— Mas, eu...

— Quem quiser conversar com filha minha tem de declarar antes suas intenções (Amado, 2001, p. 69).

Dona Flor e Vadinho se conheceram numa festa do Major Tiririca, personagem da alta sociedade baiana. O poder de invenção das histórias de Mirandão fez dona Rozilda acreditar que Waldomiro era homem rico e poderoso. A descoberta da situação real de Vadinho, pobre e vadio, após dois meses de seu namoro com dona Flor, desmoronou todos os sonhos de ascensão de dona Rozilda. A partir desse momento, passou a rejeitar o futuro genro, dizendo palavras chulas, herdeiras do vocabulário da praça pública estudado por Bakhtin, para descaracterizá-lo, chegando a considerar a língua portuguesa pobre para rotular tão baixo espécime humano:

Enquanto Deus me der vida e saúde esse **canalha** não casa com minha filha. Não que ela mereça esse cuidado, é uma sonsa, uma ingrata, nasceu para **sujeitinha**. Mas eu não consinto, enquanto estiver na minha dependência. Prefiro ver ela morta que casada com esse **vagabundo** (Amado, 2001, p. 98, grifos nossos).

Mas nada adiantou. Dona Flor se deixou emaranhar na carnavalização de Vadinho, não se opôs à sua realidade e quebrou todas as regras, caracterizando a vida como no carnaval, às avessas. Vadinho e dona Flor resolvem fugir para poderem viver juntos. O ódio da mãe ao noivo acelerou a perda da virgindade da cozinheira, vista como uma saída para o casamento, pois era considerada socialmente algo absurdo, rompendo procedimentos habituais e consagrados em todas as famílias conservadoras.

Antes de desposar Vadinho, Flor busca abrigo na casa da tia Lita e de seu marido Thales Porto quando confessa a perda da sua virgindade:

Porto não queria embeleco com mulher tão confusa e petulante (Dona Rozilda). Mas que fazer, se Flor aparecera descabelada e em prantos, trazendo de escolta um Vadinho sério e solene, muito cômico de suas responsabilidades? **Vinham confessar o irremediável; ele tinha lhe tirado os tampos, comido o cabaço, necessitavam casar. Quisesse ou não dona Rozilda, com ou sem maioridade, tinham de casar, Flor deixara de ser moça donzela e só o matrimônio lhe restituiria a honra agora no bucho de Vadinho.**

Flor, num pranto deslavado, pedia perdão aos tios. Se a tanto chegara, desprezando os rígidos princípios familiares, rompendo o medo e o pudor, entregando sua virgindade ao pertinaz fiscal de jardins, a única culpada verdadeira era dona Rozilda, com suas artimanhas, sua intransigência, a proibir-lhe qualquer contato com o namorado, aferrolhando-a dentro de casa, como se ela, mulher-feita, quase de maior, pouco faltava, fosse uma criança. Até bater lhe batera, quem suportaria tanto carrancismo? (Amado, 2001, p. 97, grifos nossos).

No trecho acima, ao comunicar a perda da virgindade ainda solteira aos tios, são empregadas expressões de baixo calão como “tinha lhe tirado os tampos”, “comido o cabaço”

e “a honra agora no bucho de Vadinho”. As duas últimas, segundo Barbosa (2018, p. 178), revelam a antropofagia sexual na linguagem do narrador referente à ambiguidade do verbo “comer”, o que provoca o riso no leitor pela carnavalização do vocabulário. Esse tipo de vocabulário será mais bem investigado em 4.3.

Ao fazer sexo antes do casamento e fugir para poder viver com o homem que escolheu, Flor transgride regras, valores, padrões de comportamento e características ditas como “naturais” ao sexo feminino estabelecidas pela sociedade. Dona Flor desafia a estrutura social estratificada, mas fixa que pouco contribuía com a felicidade.

Não se pode esquecer que o culto à virgindade é muito frequente na história e nas artes ocidentais. De acordo com Le Goff e Truong (2015, p. 43), no século XII existia uma hierarquia entre os comportamentos sexuais lícitos e o que estava numa escala superior, era a virgindade, também chamada de castidade. A valorização da virgindade não ocorreu apenas na Idade Média. Esta sobrevive até os dias de hoje em várias sociedades. No Brasil, a preocupação com o fato de a mulher permanecer casta já é encontrada, desde o período colonial, no século XVI, nos poemas escritos pelo Padre José de Anchieta dedicados à Nossa Senhora e à Santa Inês, virgem romana que se tornou mártir no ano 305 da era cristã, consagrando sua pureza a Deus, cujo trecho está a seguir: “Cordeirinha santa,/ de Iesu querida,/ vossa santa vinda/ o diabo espanta” (1997, p. 34).

Lima (2019, p. 319) afirma que o trecho acima revela haver uma ligação estreita entre virgindade e santidade, a refletir “diretamente nos acontecimentos ocorridos no Brasil com início no período da colonização e ainda apresenta *resíduos* até a contemporaneidade”. É com a chegada da virgem que o diabo se distancia.

Bloch acrescenta que há uma glorificação da virgindade entre os gregos da Antiguidade clássica. Isso pode ser observado “A partir da presença de sacerdotisas virgens na vida religiosa dos gregos que mantiveram um senso agudo dos perigos potenciais da indulgência excessiva quanto ao sexo e um sentido de autocontenção, que se manifesta sob a forma de um medo do feminino” (1995, p. 94).

Pode-se perceber, então, que a exaltação da virgindade da mulher vem de períodos muito anteriores à época na qual Jorge Amado criou sua obra e, apesar disso, a importância dada à castidade feminina antes do casamento permanece no *imaginário*, atravessa muitos séculos até chegar à primeira metade do século XX no Brasil e surge como *resíduo* no comportamento da personagem Flor que perde a virgindade ao se deitar com o namorado. Embora soubesse que foi o único recurso que lhe restou para poder viver com Vadinho devido

às proibições de dona Rozilda, a cozinheira sente-se indigna e sem honra. Apenas o casamento com o amado malandro a salvaria da desonra:

Sobre a colorida colcha de retalhos, muda em seu recato, coberta apenas com a meia sombra de crepúsculo, dona Flor finalmente casada. Dona Flor com seu marido Vadinho; ela mesma o escolhera sem dar ouvidos aos conselhos das pessoas experientes, contra a expressa vontade de sua mãe, e, mesmo antes de casar-se, a ele se entregara sabedora de quem ele era. Podia estar a fazer uma loucura, mas, se não a fizesse, não tinha motivo para viver (Amado, 2001, p. 120).

Outra atitude que Flor se sente obrigada a assumir perante a sociedade é ser uma viúva honesta, uma mulher não afeita a desejos sexuais, mas, nesse momento da vida, se vê carente do alimento desregrado, mas apetitoso, que Vadinho lhe proporcionava. Por ser uma pessoa recatada, contudo, não aceita a possibilidade de ter um amante que não seja um marido. A privação prolongada de sexo acaba fazendo a viúva perder a tranquilidade habitual:

Naquele dia as alunas estranharam certo nervosismo da professora, de hábito risonha e calma. Tivera uma noite ruim, com insônia. Dor de cabeça, palpitações, enxaqueca das piores. Interveio com malícia dona Dagmar, bonita aluna, turbulenta, sem papas na língua, boquirrota:

- Minha cara, enxaqueca de viúva é falta de homem na hora de dormir. Tem remédio fácil, compra-se com o casamento...
- Casamento? Deus me livre e guarde...
- Também não é obrigatório... Pode tomar o remédio sem casar, o que não falta por aí é homem, minha cara - e ria tagarela (Amado, 2001, p. 203).

Mesmo dormindo, a inquietude acompanha a protagonista, pois tem sonhos eróticos por conta do seu desejo reprimido. Constatando que Flor estava se tornando insuportável ao fingir ser a mais casta das mulheres, ao mesmo tempo em que se consumia em calores, sua amiga e confidente dona Norma a aconselha a casar novamente:

Para o que você tem, que não é doença nem maluquice, só existem dois remédios, minha filha: casamento ou descaração. Ou então entrar de freira num convento. Nesse caso tome cuidado com os padeiros, leiteiros, jardineiros, e com padres, para não cornear Deus Nosso Senhor (Amado, 2001, p. 237).

A obrigatoriedade da castidade durante a viuvez é remanescência da Reforma Gregoriana – nome advindo do papa Gregório VII – no século XII que advertia aos leigos de fazerem uso de seus corpos “de maneira salutar e salvadora no interior de uma sociedade aprisionada no casamento e no modelo patrimonial, monogâmico e indissolúvel” (Le Goff; Truong, 2015, p. 42). Um dos comportamentos sexuais lícitos expresso nessa norma católica medieval é a castidade na viuvez, que dona Flor, a grande custo, tenta observar.

Schmitt (1999) relata que as viúvas, no período medieval, sofriam tanto social como psicologicamente com a morte dos maridos:

Dividida entre as tentações do mundo e a reclusão na prece, a viúva é entregue a seus remorsos e a seus fantasmas. Virtualmente recolocada no mercado matrimonial, sujeita às pressões de sua parentela, a viúva — se é jovem e tem bens — vê afluir os pretendentes. A viuvez oferece a oportunidade de uma renovação dos laços sociais: mas é preciso, antes, apaziguar o primeiro marido, concluir o “trabalho do luto” (1999, p. 209-210).

Apesar de muitos séculos separarem a época medieval da história de dona Flor na Salvador dos anos 40, constata-se que os sentimentos e ações da protagonista não diferem muito daqueles das viúvas da Idade Média. Há na culinária uma atualização, uma *cristalização* das obrigações de uma viúva recente segundo a mentalidade medieval:

Ao completar-se um mês da morte de Vadinho, após assistir à missa, dona Flor dirigiu-se ao Mercadinho das Flores, no Cabeça. Pela segunda vez saía de casa desde aquele singular domingo, quando a morte golpeou, no Carnaval. A primeira, fora para a missa de sétimo dia.

[...] Vestia-se dona Flor toda em negro, da cabeça aos pés, luto fechado pois apenas um mês decorrera desde a morte do esposo (Amado, 2001, p. 176-177).

Com o passar dos meses após a morte do primeiro marido, Flor começa a ter frequentes sonhos de cunho sexual. Em um deles, está no centro de uma roda de pretendentes, em praça pública, “toda em branco e em rendas, filós e tafetás, na pureza do véu e da grinalda” (Amado, 2001, p. 207), dançando a ciranda-cirandinha para todos eles:

Com ânsia e pressa, dona Flor se propunha em casamento, a todos eles e a cada um se exibindo, como se fosse donzelona já nas vascas da agonia, sem esperança de casório. Ia de marmanjo em marmanjo, convidando-os a dançar com ela na roda da ciranda, na cirandinha a cirandar em desafio e repto: qual deles capaz de lhe arrebatar as flores de laranja e a virgindade, desfolhando a grinalda e dona Flor? Com papéis de casamento, é claro, moça donzela não vai dando os três-vinténs assim, sem mais nem menos.

Reptava-os com seu canto de convite e os retava com sua dança de frete, a rebolar as ancas, os quadris e o busto, em meneios lascivos de rameira, trazendo-os, um a um, ao centro da roda com umbigadas, como a mais oferecida das mulheres fáceis. Cínica, debochada, oferecida, tão oferecida puta de dar nojo e pena (Amado, 2001, p. 207).

Para Barbosa (2018, p. 191), o corpo, a dança e o canto da protagonista funcionam como armas de sedução. O seu canto de convite lembra o canto das sereias que atraíam marinheiros para o fundo do mar. Sonhar com a roda de dança e com o oferecimento de seu corpo por meio de “meneios lascivos” e “umbigadas” faz com que o corpo de dona Flor se

apropriie da irreverência carnavalizada do marido morto, mesmo que de forma inconsciente, rebaixando-a, aproximando-a da terra.

Ao acordar do seu estado onírico em desespero, o mundo exterior espelha a sua sexualidade afluída: “Miados de gatos em cio nos tetos e quintais, ai sonho mais sem pé e sem cabeça, ai sua paz perdida” (Amado, 2001, p. 211).

Um ano inteiro de viuvez e cada vez mais aparentava a respeitabilidade de uma viúva honesta conforme os padrões da sociedade, mas no seu íntimo os pensamentos pecaminosos a dominavam:

Por fora, o recato em pessoa. Calma de semblante e retirada, parecendo a própria mansidão; por dentro, ardendo de desejo, “em fogo consumida”, como Oxum, seu orixá. Ah!, Dionísia, se soubesses como o fogo de Oxum queima as noites de tua comadre e seu corpo moreno, seu pelado ventre, lhe mandarias dar um banho de folhas ou um marido (Amado, 2001, p. 219).

Os sonhos eróticos expõem uma vontade oculta de se entregar a um homem, esquecendo seu pejo de viúva — a predominância da matéria sobre o espírito — e isso a consumia:

Impudica, devassa, onde nos sonhos seu recato de viúva? Nunca fora assim: mesmo casada, na cama com o marido, jamais se entregara fácil, sendo preciso cada vez ele vencer-lhe a pudicícia, romper o decoro de sua casta natureza. Pois agora, nos sonhos, ela saía a se oferecer a uns e outros; e, por vezes, nem viúva era, e sim mulher da vida a vender-se por dinheiro. Quanta vergonha, ai; já lhe acontecera acordar no meio da noite e pôr-se em pranto sobre as ruínas de seu ser antigo, aquela dona Flor pudica, envolta em seu pejo e em seu lençol. Em luxúria envolta agora, na desfaçatez do sonho, voraz e cínica rameira, loba uivante, gata em cio, puta (Amado, 2001, p. 219).

A maneira como Flor encara seus sonhos é *remanescente* da visão do cristianismo medieval baseada no *De Anima* ou *Tratado sobre os sonhos* de Tertuliano, escrito entre 210 e 213, que estabeleceu uma tipologia tripartite dos sonhos segundo a origem: se vem de Deus, do demônio ou do próprio homem. No terceiro caso, provém da atividade do espírito humano, dos vestígios da atividade diurna, “restos do cotidiano”, como dirá Freud, e de seu corpo, o que não é um bom sinal, pois geralmente a atividade onírica é estimulada pelo exagero de alimentos ou de bebidas ou pelas pulsões da carne. E é Satã que envia as chamadas poluições noturnas aos seres humanos, atrapalhando a relação entre Deus, a Igreja e seu rebanho (Le Goff; Truong, 2015, p. 82; Le Goff *apud* Schmitt, 2014, p. 270).

Vale lembrar que Flor conhece, em seus dois casamentos, a dupla face do amor. Com o primeiro marido, o boêmio Vadinho, ela vive uma paixão avassaladora, erotismo

febril, ciúme corrosivo. Já com o farmacêutico Teodoro, o segundo, ela encontra a paz doméstica, a segurança material, a tranquilidade, um amor mais comportado, mais metódico:

Tão diferente com Vadinho... Como se irrefreável avalanche a arrastasse, ele a dominou e decidiu seu destino. Flor compreendeu, ao fim daqueles perfeitos e rápidos dias do Rio Vermelho, não lhe ser mais possível viver sem a graça, a alegria, a louca presença do rapaz. Fez quanto ele lhe pediu: nas festinhas não dançou com nenhum outro, de mãos dadas com ele por entre a quermesse do largo, desceu à praia escura para no negrume da noite melhor se beijarem, como ele sugeriu; sentindo num arrepio a mão de carícias a subir por baixo de seu vestido, ascendendo-lhe as coxas e as ancas (Amado, 2001, p. 98).

[...]

— Trata ela como rainha, lhe dá de um tudo, passadio de nobreza — dizia dona Dinorá, que previra dr. Teodoro na bola de cristal e lhe guardara constante fidelidade. [...]

— Pois os dois empatam na figura e na bondade — era a voz de dona Amélia. — Casamento mais certo quem já viu? Feitos um para o outro e levaram tanto tempo a se encontrar...

— Foi preciso que ela sofresse horrores nas unhas do primeiro, do desalmado, do coisa à-toa...

— Assim ela pode dar mais valor ao que tem agora... Pode comparar...

Não queria dona Flor medir nem comparar fosse o que fosse, apenas viver sua vida. Finalmente uma vida no decoro e no regalo, no prazer do trato fino. Por que não a deixavam em paz? Antes vinham lastimá-la, em ladainhas de comiseração, compadecidos com sua sorte. Agora eram loas ao acerto, à admirável decisão daquele casamento, à felicidade dos esposos exemplares (Amado, 2001, p. 308-309).

Em sua relação com Vadinho, dona Flor parecia estar mergulhada na sensualidade. Pode-se dizer que se por um lado Vadinho a fazia sofrer com suas atitudes irresponsáveis, infiéis, devido ao vício e aos maus tratos, por outro ela, cada vez mais, alimentava atitudes amorosas por ele, porque era o erotismo o significado mais marcante no relacionamento do casal. Pelo desejo ela não consegue suportar a falta de Vadinho: “Que posso fazer, me diga, Norminha, se ele é minha sina? Largar ele por aí, sozinho, sem ter quem cuide dele? Que posso fazer, me diga, se sou doida por ele e sem ele não saberia viver?” (Amado, 2001, p. 162).

Já se tratando do dr. Teodoro, pode dizer-se que dona Flor não tinha por ele essa mesma paixão, mas um sentimento calmo e estável e de confiança em sua fidelidade, mesmo quando surge uma intriga de que ele a teria traído:

— Então o senhor doutor anda querendo pegar as clientes que vão à farmácia tomar injeção... Quis agarrar dona Magnólia...

Ele a fitou e se deu conta da pilhéria: dona Flor não mantinha o sério, lhe parecendo cômico tudo aquilo. Por mais que quisesse se enternecer com a lealdade do marido, não conseguia afastar a imagem do dr. Teodoro de seringa na mão e a peituda Magnólia, descaradíssima, a tentar beijá-lo. Marido direito estava ali, correto de toda a correção. [...]

- Maluca... Com que direito ela pensou que eu ia profanar meu laboratório, abusar de uma cliente?
- No caso não era abuso, meu querido, ela mesma é quem estava se oferecendo... Ele baixou a voz, nunca perdera de todo a timidez ante a esposa, em assuntos como aquele:
- Como poderia eu olhar para outra mulher, tendo você, minha querida? Homem mais leal e correto não havia, dona Flor lhe estendeu os lábios, ele a beijou de leve.
- Obrigada, Teodoro, eu penso o mesmo a seu respeito (Amado, 2001, p. 327).

Outro *resíduo* medieval na obra em análise é a recordação pela protagonista da serenata feita por Vadinho em sua honra, na fase de namoro, quando foram descobertas as mentiras do malandro, para que ela o aceitasse de volta.

Em dueto com Dorival Caymmi (figura histórica da música popular brasileira), Vadinho assemelha-se a um trovador medieval em súplica amorosa, pedindo perdão por suas faltas e tentando reconquistar a mulher amada, como nas cantigas de amor, em versos como “Só tu dormes, não escutas o teu cantor [...]. Lua manda a tua luz prateada despertar minha amada” (Amado, 2001, p. 94).

Flor, seduzida pela modinha, aparece na varanda e joga uma rosa vermelha para Vadinho, símbolo do perdão e da paixão. A serenata acorda toda a ladeira de Salvador:

A serenata reconquistou a noite e a rua, prosseguiu rumo à madrugada. Notívagos mais ou menos bêbados reforçavam o coro, o guarda-noturno surgiu em sua ronda e foi ficando por ali, a escutar e a aplaudir. A garrafa pressentida por Cazuza Funil apareceu, o repertório era vasto. Cantaram Vadinho e Caymmi, cantou Jenner Augusto, cantou doutor Walter com a voz profunda de baixo, cantou o guarda noturno, seu sonho era cantar na Rádio. Cantava a rua inteira na serenata de Flor. Flor reclinada em sua alta janela, vestida de babados e rendas, coberta de luar. Lá embaixo, Vadinho, galante cavalheiro, na mão a rosa vermelha quase negra, a rosa de seu amor (Amado, 2001, p. 96).

Para Loureiro e Gonçalves, a música promove nessa ocasião a aparente carnavalização dos costumes pela quebra das hierarquias sociais, promovendo a confraternização na rua, devido à alegria e à bebida, de diversos estamentos sociais como o dos médicos, dos porteiros, dos músicos e dos malandros (2014, p. 33).

Veiga (2016, p. 120) acrescenta que o autor baiano, como “um desmoralizador das atitudes hipócritas da pequena-burguesia”, transforma Vadinho em maestro de uma serenata social: “a mais maviosa serenata, tão maviosa e apaixonada, como muito poucas até hoje se fizeram nessa ou em qualquer outra cidade” (Amado, 2001, p. 93).

Além disso, quando dona Rozilda tenta enxotar Vadinho e seu cortejo, a carnavalização chega ao seu ponto máximo: o malandro dança para a futura sogra, de galhofa, o ousado passo do siri-boceta:

Dona Rozilda ergueu-se vitoriosa na rua em silêncio:

— Fora! Cambada de cachorros, fora!

Mas foi só um instante. Logo a flauta do dr. Silveira fez ouvir um som como um riso de mofa, como o assovio de um moleque, musiquinha mais de deboche e de sotaque: Iaíá me deixe subir nessa ladeira

Então todos viram Vadinho adiantar-se em direção a sua futura sogra e diante dela, ao som da flauta, executar com perfeição e donaire, num catado de pés e num gingo de corpo, o passo do siri-boceta, o difícil e famoso passo do siri-boceta. Sufocada, em pânico, sem voz, dona Rozilda recolheu suas últimas forças, o suficiente para correr escadas acima.

A serenata reconquistou a noite e a rua, prosseguiu rumo à madrugada (Amado, 2001, p. 96).

A serenata consiste num ritual de vassalagem amorosa, em que os papéis feminino e masculino estão de acordo com as normas de um discurso patriarcal de *remanescentes* medievais (Loureiro; Gonçalves, 2014, p. 33). Vadinho é o cavaleiro que canta a fim de obter o amor da mulher desejada e Flor, da varanda de sua casa, com a rosa vermelha na mão, acede a esse amor. Assim, se dá a relação trovador/dama recriada, *cristalizada* na obra de Amado, herdeira das cantigas de amor medievais.

Essa distância entre a varanda e a rua mostra que o objeto de amor do trovador é de difícil acesso. Por isso, o canto, para expressar o sofrimento amoroso (coita), e o fato de o homem ser vassalo da mulher. A música, segundo os mesmos estudiosos, vai ser uma

ligação entre os atores sociais, sugerindo a possibilidade da ruptura das fronteiras entre casa e rua. A moça da varanda aceita ser cortejada e enfeitada para isso. Sente-se lisonjeada, partilhando a festa da conquista, que se torna um aspecto mesmo da alegria popular, herdada dos povos ibéricos e reinventada no cenário do romance de Jorge Amado (Loureiro; Gonçalves, 2014, p. 33-34).

Na visão de Barbosa (2018, p. 192), a relação que a protagonista estabelece com a música no segundo casamento se dará de forma diferente. O envolvimento dela com a musicalidade será mediada por Teodoro; logo, essa aproximação ocorre de maneira mais intelectual, pois há um distanciamento entre corpo e música, visto não figurar aí a dança como expressão.

Teodoro, como tocador de fagote de uma orquestra de amadores, faz com que a esposa passe a frequentar ambientes sociais mais requintados e com gostos musicais mais finos, bem diversos daqueles aos quais ia com Vadinho que executava suas canções de origem popular com amigos da boemia sem qualquer tipo de formalidade. Já para Teodoro, a música deve obedecer a certos ritos: toca seu instrumento num conjunto musical organizado, com dias para ensaios e apresentações previamente marcados, realizados na casa de membros da

orquestra ou até mesmo em sua própria casa. Em uma dessas ocasiões dona Flor recebe homenagem musical de seu esposo:

“Arrulhos de Florípedes”, anunciou o maestro, “com doutor Teodoro Madureira em solo de fagote.” Certamente uma beleza. Mas ensaio é ensaio, não é concerto nem mesmo exibição. Se, em outros números, nos quais já se considerava a orquestra bem afinada, o maestro ainda interrompia ora um ora outro, naquela obra inédita foram de passo a passo ou melhor de nota a nota, inclusive dr. Teodoro a solar em seu fagote. Não era fácil acompanhar a melodia, sentir-lhe a graça, a beleza suave como a da homenageada, mansa e terna. Ainda assim comoveu-se dona Flor: com o gesto do maestro e com a devoção do farmacêutico, quase a tremer na busca da perfeita escala com que brindar a esposa. Em sua frente a partitura e ele, numa tensão de nervos, quase rígido, a testa em suor, frias as mãos, mas disposto a exprimir nos sons graves do fagote sua alegria de homem vitorioso, de vida plena e realizada: com seu dinheiro, sua farmácia, seu saber, sua oratória, sua paz e sua ordem, sua música, sua esposa linda e honesta e o respeito geral. Buscava aquele acorde, havia de alcançá-lo (Amado, 2001, p. 263).

Teodoro busca, como os trovadores medievais, honrar sua senhora por meio das cantigas de amor, idealizando-a como modelo de honradez e perfeição tal qual a Virgem Maria. A beleza do corpo feminino não é objeto de homenagem nesse caso. Flor incorpora o arquétipo da Virgem que “inspirava seus cavaleiros a feitos de temerária e criativa atividade. Trovadores lhe entoavam madrigais e artistas tentavam captar-lhe a essência em pinturas e esculturas” (Nichols *apud* Barbosa, 2018, p. 193).

Na narrativa em apreço, Flor passa por várias tempestades no matrimônio com Vadinho, enquanto no casamento com Teodoro o tempo de bonança foi demasiado, levando a filha de Oxum a uma vida sem graça e à insatisfação sexual. No final do romance, no entanto, consegue equalizar a tempestade e a bonança, vivendo um triângulo amoroso livre de ressentimentos e sentimentos de culpa, corroborando a fala de Vadinho: “Para ser feliz precisas de nós dois” (Amado, 2001, p. 484). A moral cristã, originária da Idade Média, é aparentemente violada pela formação dessa tríade amorosa, mas a cozinheira descobre que o que importa é usufruir o melhor dos dois mundos que cada marido pode lhe proporcionar: o culto, formal de Teodoro, conectado ao poder social, e o popular de Vadinho, voltado ao prazer.

Sobre essa estranha conjunção amorosa, Leite destaca:

O prazer e o poder não se anulam, (...), mas, verdadeiramente, constituem uma interação. Com a quituteira, o prazer e o poder possuíam sua representação maior na posse de dois maridos, nos diferentes conhecimentos e culturas adquiridas dos dois consortes: Teodoro, o erudito e reservado; Vadinho, amante da vida popular, amigo do cantor Caymmi, dançarino a exhibir o passo do “siri-boceta” diante da janela de Flor (Leite, 2014, p. 58).

A cozinheira realiza a conjunção dos opostos: está entre Vadinho, o malandro, para quem os amigos e a boa vida eram tudo, morto em plena folia carnavalesca, e Teodoro, comedido, econômico, equilibrado e estabelecido na vida. Por isso, em dona Flor, não há recusa do ambíguo, mas, sim, a aceitação consciente de dois homens diferentes, formando um triângulo perfeito, sobretudo ao se considerar o Vadinho, representado na última parte do romance como espírito (DaMatta, 1997a, p. 85).

Dessa maneira, ao vivenciar uma relação não convencional com seus dois maridos, opostos entre si, Florípedes obtém a realização afetiva e sexual. Porém, vale destacar ocorrer essa relação no espectro do fantástico, não acontecendo de forma ostensiva, pois o restante da sociedade é incapaz de visualizar o espírito de Vadinho. Assim, ela sacia seus desejos e anseios e ainda “salva” a honra pública e a imagem de “mulher decente” que tanto prezava (Romero, 2010, p. 104).

Warat (2004, p. 62) conclui ser dona Flor mulher-cabrocha que assume sem nenhuma vergonha a contradição como condição de sobrevivência num mundo a negar as ambivalências e os desejos. Rompe com a hierarquia dos valores sociais brasileiros, especialmente dos anos 1940, herança ainda da época medieval, ao ser a mulher que decide seu destino sexual. Dona Flor subverteu o papel social de submissão e silenciamento votado à mulher, libertando-se das convenções e conduzindo sua vida conforme escolhas próprias (Barbosa, 2018, p. 352). A protagonista aprendeu, assim, a carnavalizar.

Silva (2015, p. 77) reforça essa ideia, acrescentando que as mulheres dos romances amadianos não “são conformadas com o lugar que lhes cabe”. Isso vale para dona Flor como também para Gabriela e Tieta. Todas elas provocam uma reviravolta em seus destinos. Tieta, apesar de ter sido expulsa pelo pai após ter perdido a virgindade, retorna rica e triunfante à cidade natal. Gabriela, em vez de ter sido assassinada por ter traído Nacib, tem seu casamento anulado e volta a ser a feliz amante do dono do bar Vesúvio. E Flor, que estava fadada a morrer para ficar com Vadinho, inverte a ordem das coisas e o traz do céu, satisfazendo um duplo desejo: usufruir o que cada um de seus maridos tem a lhe oferecer. As atitudes dessas personagens estão intimamente ligadas ao corpo grotesco: são excêntricas e fogem à estabilidade dos valores hegemônicos, retomando o carnaval medieval.

3.2 Comportamento masculino

Com o intuito de compreender como pensam e agem os dois outros lados do triângulo amoroso, Vadinho e Teodoro, analisaremos qual a influência do medievo na construção desses corpos e em suas manifestações diametralmente opostas.

3.2.1 *Vadinho nu*

A partir de *Gabriela, cravo e canela*, há um comprometimento social diferente na obra amadiana no qual o escritor busca representar o povo, frequentemente, por meio da anarquia e do humor. O conceito de povo utilizado na obra de Jorge Amado, segundo Almeida, é o seguinte:

O povo em Jorge Amado não aparece quase nunca sob a forma de uma classe, retratado no impulso de movimentos coletivos, mas através do esforço de resistência de alguns indivíduos que compõem este “povo” à opressão, à injustiça, à desumanização da vida de cada dia (Almeida, 1986, p. 73).

O povo trazido às obras de Jorge Amado não é a massa totalizante que compõe o Brasil, mas também não são apenas aqueles em condição de pobreza absoluta. O povo envolve, principalmente, aqueles grupos que através da resistência, seja à opressão, à injustiça ou à desumanização cotidiana, como nos diz Almeida (1986, p. 74), criam alguma autonomização, sendo capazes de se inscrever social, política ou culturalmente.

Assim, a representação do povo nos romances de Amado é um trabalho estético que busca, através da subversão dos valores dominantes, a incorporação do elemento popular nos regimes políticos e sociais, construindo o *imaginário* baiano e brasileiro.

Tal anarquismo, visto por Almeida como oposição ao poder coercitivo, é:

instintivo, de raiz acentuadamente romântica. [...] O valor máximo no universo do escritor é a liberdade concebida em termos de liberdade individual: possibilidade para cada indivíduo que compõe o corpo social de realizar plenamente suas potencialidades humanas. A opressão do forte, as desigualdades econômicas são evidentemente combatidas como entraves a esta aspiração ideal, mas igualmente o são todas as formas de comportamento institucionalizado dominantes na sociedade moderna, com seu potencial castrador, com sua mal disfarçada aspiração a padrões impositivos e massificados do viver (Almeida, 1986, p. 75).

Dessa forma, várias das personagens de Jorge Amado costumam negar as formas institucionalizadas da vida, representadas pela caracterização da classe burguesa, quase

sempre rígida, moralizadora e redutora. Um exemplo disso são os malandros que provocam incertezas, desorganizam o cotidiano e desestabilizam valores, papéis ou comportamentos socialmente aceitos como o do bom marido e pai, ou o do cidadão pacato e trabalhador. Na obra amadiana, os mais conhecidos são Quincas Berro Dágua, da novela *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, já mencionado em uma seção anterior, Zé Camarão, do livro *Jubiabá*, e Vadinho, objeto da nossa análise.

Vale lembrar que o primeiro malandro da literatura brasileira foi o personagem Leonardo Filho, criado por Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, como acentua Candido (1993). Segundo esse crítico, o malandro é personagem que transita por todas as camadas sociais, é capaz de relacionar-se com diferentes pessoas e adaptar-se a variadas situações. Devido à sua agilidade e liberdade, atravessa dificuldades, mas consegue vencê-las e, mesmo ao desempenhar uma conduta inadequada, escapa da punição severa.

Acrescenta ele que a vida de Leonardo, bem como a de todas as outras personagens desse romance, oscila entre os hemisférios da ordem e da desordem. Essa oscilação é chamada por Candido de “dialética da malandragem”, expressão-título de seu ensaio datado de 1993. A dialética da malandragem é um elemento organizador, estrutural — pois persiste na longa duração —, que opera tanto dentro quanto fora do livro de Manuel Antônio de Almeida. O crítico não considera *Memórias de um sargento de milícias* como documento fiel do início do século XIX, mas um texto representativo de uma sociedade em que relações sociais espontâneas, flexíveis e personalizadas confundem as fronteiras entre a norma oficial e a prática cotidiana, entre a esfera pública e a privada.

De forma assemelhada, DaMatta (2008) encontrou, em *Dona Flor e seus dois maridos*, princípios estruturais que operam também na sociedade brasileira do século XX. A personagem Flor não quer optar: concilia dois universos, dois amores e duas éticas. Vadinho, seu marido “defunto”, é o malandro em pessoa: alegre, livre, criativo, mas caloteiro, mulherengo e irresponsável, ou seja, o símbolo da desordem. O farmacêutico Teodoro, seu segundo esposo, ao invés, é cerimonioso, sério e trabalhador — e encarna o ideal da ordem e da lei que supostamente deveria reger a vida pública. Assim, conforme sugere DaMatta no posfácio ao romance, dona Flor seria uma perfeita alegoria da sociedade brasileira, visto que ela só se realiza quando tem as duas faces da moeda: casamento e sexo, regulamentado e ilícito, trabalho e malandragem, lei e favor.

A dupla forma de sociabilidade apontada por Candido e por DaMatta nos dois romances está intimamente conectada à noção de “homem cordial” cunhada por Holanda (1995). O historiador aponta o peso dos “laços de sangue e de coração” no desenvolvimento da sociedade brasileira desde “tempos remotos”, pois, através do famoso “jeitinho brasileiro”, há uma valorização da esfera privada, da família, dos amigos e uma tendência de desconhecer ou desprezar a esfera pública, facilitadora da obtenção por meio de relações pessoais do que não se consegue por mérito ou direito.

A personagem Vadinho, malandro por vocação e adepto do “jeitinho brasileiro”, pode ser considerada como representativa de um corpo grotesco. Beberrão, glutão, farrista, jogador e mulherengo, ele simboliza o desejo escancarado, a antinorma, na visão de Bakhtin. O próprio nome da personagem, Vadinho, apocorístico de Waldomiro, tem relações com o grotesco: é vadio, não trabalha, vive à custa da esposa.

É um homem que ama os prazeres mundanos. Vive desligado de qualquer preconceito e sem crises de moral ou de consciência, das quais padece seu amigo Mirandão. Nele, os excessos, o jogo, a busca do prazer pelo prazer, a transgressão dos interditos sociais e morais, fazem-se presentes, demonstrando, assim, sua natureza erótica, pois, de acordo com Bataille: o erotismo é, em essência, transgressão a uma ordem estabelecida, à aparência social e aos interditos que formula a sociedade. Daí seu poder, seu mistério (Bataille, 1985, p. 346-347).

O autor francês afirma que essa experiência – o erotismo – é, talvez, a mais intensa que consegue experimentar o ser humano, somente comparável com a da santidade, sua aparente contrária, a qual é socialmente aceitável e até mesmo ideal de vida para muitos. Embora sejam experiências aparentemente opostas, sua proximidade é maior do que se pode pensar, pois as duas tocam o ser no mais íntimo de sua condição humana (Bataille, 1985, p. 170); as duas são experiências transcendentais, já que se vinculam à morte, à entrega total e oferecem ao homem a ilusão da continuidade. Por estas razões, aponta Bataille, o libertino e o luxurioso estão mais próximos do estado de santidade, do que o homem sem desejo.

Com base nesse pensamento, Romero sugere que a condição de libertino de Vadinho aproxima-o mais do estado de santidade do que do tormento da culpa e mesmo da condenação (Romero, 2010, p. 93), podendo-se confirmar isso quando o narrador o compara com a imagem do anjo de uma igreja barroca da Bahia, assemelhando os gestos, a mistura de ternura e o ar de insolência de ambos:

Havia no corredor, entre a nave e a sacristia, uma espécie de altar, e nele um anjo talhado em madeira, escultura anônima e popular, talvez do século XVII, e era como se o artista houvesse tomado Vadinho de modelo; a mesma fisionomia inocente e desavergonhada, a mesma insolência, idêntica ternura. Estava ele ajoelhado ante a imagem, bem mais recente e barroca, de uma santa Clara, e para ela estendia os braços. Certa ocasião d. Clemente levava Vadinho a ver o altar e o anjo, queria saber se o boêmio dar-se-ia conta da parecença. Vadinho pôs-se a rir apenas enxergou as imagens.

– Por que ris assim? – perguntou-lhe o frade.

– Que Deus me perdoe, padre... Mas não parece que o anjo está fretando a santa?

– Está o quê? Que termos são esses, Vadinho?

– Desculpe, dom Clemente, mas é que esse anjo tem uma cara manjada de gigolô...

Nem parece anjo... Espie o olho dele... olho de frete... (Amado, 2001, p. 50–51).

Essa comparação entre o libertino – Vadinho – e o anjo, remete, também, à relação entre o sério e o cômico, entre o “alto” e o “baixo” que provoca o riso e o carnavalesco. Nesse sentido, Paz (1969 *apud* Romero, 2010, p. 94) vê a libertinagem como um ascetismo às avessas, pois o libertino é um ser que calcula, que procura dominar, submeter, ainda correndo o risco de ser submetido, de ser seduzido. Assim, o sedutor assemelha-se ao asceta, já que este último quer dominar seu corpo, seus sentidos, para enriquecer seu espírito, alcançar o êxtase místico; o libertino, por sua vez, quer submeter seus sentidos para dominar os sentidos do outro, e assim chegar, por outra via, também ao êxtase.

Com base nessa cena, infere-se haver uma relação de causalidade entre o erotismo e o ascetismo, entre Vadinho e o anjo, não apenas pela semelhança física, mas pela fusão estabelecida entre os dois, do mundano e do profano, do humano e do divino. Isto se comprova com o fato de Vadinho ter conseguido transitar pelos dois planos: o terrestre e o celeste.

A partir dessa alternância, o fantasma carnavalizado grotesco explica para Flor que só através da junção de opostos, da conciliação e união de diferenças, do *sim* e do *não*, dos dois maridos, que ela pode ser completa: “Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser” (Amado, 2001, p. 448).

A impertinência de Vadinho, o inconformismo frente aos ditames da cultura oficial, típicos do corpo grotesco, e sua inserção no mundo da desordem estão expressos nos incômodos que cercam a vida de casada da protagonista.

É a própria dona Flor quem, apesar de muito apaixonada pelo marido, lamenta seu modo de ser:

Como era é que não podia ser: Vadinho sem hora de chegar, dormindo frequentemente na rua, com certeza no leito das vagabundas, de antigos e renovados xodós; querendo vadiar e vadiando em horas tardias e as mais absurdas, em qualquer dia sem determinação, sem relógio nem almanaque. [...] Por que não era Vadinho como todos os demais, com a vida regulada e em ordem, sem os sobressaltos, os cochichos, os fuxicos, a infundável espera? Por quê?

Tudo aquilo - a espera, o jogo, a cachaça, as noites fora de casa, os gritos, a violência, a vilania -, tornou-se tudo um hábito com o passar do tempo, mas dona Flor ainda não se acostumara inteiramente e morreria sem se acostumar (Amado, 2001, p. 114).

Além disso, até pouco antes de sua morte, ocorrida num domingo de carnaval, Vadinho estava “fantasiado de baiana e sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho” (Amado, 2001, p. 3). Ele “[...], inclusive, amarrara, sob a anágua branca e engomada, enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico, fazendo as mulheres esconderem nas mãos o rosto e o riso, com maliciosa vergonha” (Amado, 2001, p. 6).

Mais uma vez, pode-se perceber que a personagem está inserida no sistema grotesco de imagens, proposto por Bakhtin, pois é um corpo que “salta” das superfícies, com a projeção de uma genitália gigantesca. Esse procedimento, *resíduo* das festas populares medievais, parece fazer uma crítica ao individualismo e à moral burguesa. Em vez de conter-se nos limites da vida privada, esse corpo grotesco busca a comunhão com o mundo, com outros corpos.

Vadinho lembra Priapo, deus grego protetor da fertilidade. Ao exhibir seu órgão genital descomunal e obsceno, essa divindade simboliza “o estreito parentesco entre feiura, inconveniência e comicidade” (Eco, 2007, p. 131).

Vadinho também se destaca pela lábia. A sua capacidade em resolver diversos embaraços na conversa é espantosa. É capaz de passar por qualquer dificuldade e se sair bem. Ele apresenta um espírito incontrolável e desordeiro dentro dos moldes da malandragem. É bem quisto pelos jogadores e prostitutas e odiado por beatas e carolas. Como malandro que era, Vadinho transitava entre os dois mundos, o da ordem e o da desordem, com a mesma facilidade. Era íntimo de músicos, cujas amizades lhe valeram um sarau ao luar para dona Flor, quando ainda noivos, com o auxílio luxuoso e ficto de Dorival Caymmi e Walter da Silveira; era amigo de figurões do governo, e disso se valeu para conseguir junto ao funcionário público de alto escalão, Godofredo Filho, um favor que Flor lhe pedira; era querido entre as prostitutas, e de uma delas compra valiosa joia, em plena madrugada, numa

noite de sorte no jogo, para presentear a esposa; e circulava no meio dos bancários, sempre em busca de empréstimos e promissórias, as quais, em geral, não pagava.

Outro traço da vadiagem dessa personagem está bem caracterizado na sua relação com o trabalho:

Um tio seu, de apelido Chimbo, ocupara o posto de delegado auxiliar durante uns poucos meses. Esse tio, um dos raros Guimarães a reconhecer Vadinho como parente legítimo, foi quem lhe arranhou o emprego na prefeitura: fiscal de jardins, lugar dos mais modestos, ordenado mísero, não dava para uma noite gorda no Tabaris. Não é necessário ressaltar a completa negligência do jovem funcionário municipal: jamais fiscalizara jardim de nenhuma espécie, só aparecia na repartição para receber os magros caraminguás mensais. Ou para tentar o aval impossível do chefe, para morder os colegas em vinte ou cinquenta mil-réis. Os jardins não lhe interessavam, não tinha tempo a perder com plantas e flores, podiam desaparecer todos os jardins da cidade, não lhe fariam falta. Ave noturna, seus canteiros eram as mesas de jogo, e suas flores, como bem considerara seu Vivaldo, as fichas e os baralhos (Amado, 2001, p. 13-14).

O trecho acima revela, para Veiga (2016, p. 114), a personalidade infringente de Vadinho: o apadrinhamento para entrar no serviço público, a ausência ao serviço, o total desinteresse pelas funções que lhe cabiam e uma vida voltada às farras e ao jogo.

A sensualidade é uma das características centrais do malandro, pois seu nome lembra vadiagem, sexo. Ele é o amante ideal, que faz dona Flor desabrochar, ainda nova, de menina em mulher. É pela influência de Vadinho, tomada pela sensualidade e pelo amor, que Flor desafia sua mãe, dona Rozilda, fugindo de casa e consumando o casamento por ela desaprovado, pois contava vir a ter um homem rico para genro. Contrariando esses planos de ascensão social, ela se casa com um jogador inveterado, desrespeitador de todas as regras, inclusive as matrimoniais, haja vista que Vadinho mantém diversos casos extraconjugais.

O deboche da personagem é uma característica importante na poética da subversão e da insolência. Contrapõe-se aqui à seriedade da morte. Morrer sorrindo configura uma espécie de liberação estética última. O sorriso de Vadinho, já morto, deitado no chão de paralelepípedos, fala da desnecessidade de luto, pois, mesmo tendo falecido, ele ainda mostra a importância de continuar celebrando a vida. O caráter debochado do malandro exalta uma poética da insolência e do riso como traços da arte do viver. Ele encarna a alegria e o abandono da moral e da respeitabilidade burguesas.

Após a morte, tentam dar-lhe uma aparência sóbria, sem sucesso. E, mesmo em seu enterro, boatos comprometem a gravidade da ocasião. Quando volta, chamado pelo desejo incontido de dona Flor, vem nu, descarado e sem vergonha, zombando da presença de Teodoro, o segundo marido, mostrando que ninguém pode prendê-lo nem moldá-lo:

No leito de ferro, nu como dona Flor o vira na tarde daquele domingo de Carnaval quando os homens do necrotério trouxeram o corpo e o entregaram, estava Vadinho deitado, a la godaça, e sorrindo-lhe acenou com a mão. Sorriu-lhe em resposta dona Flor, quem pode resistir à graça do perdido, àquela face de inocência e de cinismo, aos olhos de frete? (Amado, 2001, p. 344).

É nessa zombaria que se estabelece o triângulo amoroso: o de dona Flor e seus dois maridos. Enquanto um de nada desconfia, o outro se diverte com a situação, fazendo pilhérias. Seriedade e deboche contrapostos, mas posicionados lado a lado, convivendo sob a mediação da esposa dividida entre ambos. DaMatta (1997b) compara os dois maridos às duas faces do país: “O nosso lado marginal, tribal, analfabeto, primitivo e africano; e o nosso ângulo oficial, nacional, letrado, civilizado e americano. Dois lados tão diferentes, mas casados com a mesma pessoa”. Dona Flor é, segundo DaMatta, “a encarnação ficcional da ideologia positiva da mestiçagem”. A cozinheira seria, então, uma construção original da ambiguidade e do hibridismo como valores sociais. O local do riso, do deboche e da zombaria seria “um dos pilares na construção da cultura brasileira. Não o lado oficial, mas sua outra face, que ocupa o mesmo espaço, a mesma cama, como Vadinho e Teodoro” (Castro; Rodrigues, 2014, p. 7).

Vale aqui recordar as palavras do jurista argentino Warat sobre a potência da criação literária desse malandro para as artes brasileiras: “Vadinho é a voz do subsolo, um desejo marginal que permite a dona Flor não ter medo de refletir lucidamente suas contradições” (Warat, 2004, p. 76). É uma personagem ambivalente, apaixonada pela vida, que, mesmo depois de morto, atravessa as ruas de Salvador em busca do jogo de dados ou do amor de Flor e a leva a carnavalizar-se.

3.2.2 *Teodoro vestido*

Teodoro Madureira é o segundo marido de dona Flor. Farmacêutico bem sucedido, direito, educado e muito ordeiro. Homem de caráter exemplar, tinha uma vida regrada e controlada.

Para a mãe de Flor, dona Rozilda, e para as amigas da cozinheira, era tido como marido ideal, pois trouxe paz e proteção à vida da protagonista. Diferente de Vadinho, era esposo gentil, trabalhador e fiel. Apesar disso, deixava a quituteira insatisfeita, pois ela desejava que o novo marido deixasse um pouco de lado a fina educação e o pudor, que a arrebatasse nos braços e fizesse loucuras no leito de amor.

O segundo casamento, diferentemente do contraído com Vadinho, estava conforme as normas da sociedade: convite impresso, músicas, flores, luzes e muita gente na igreja. A lua de mel, no entanto, provocou frustração em dona Flor, porque nela não pode alcançar a satisfação plena enquanto mulher que seu falecido marido lhe proporcionava. “Foi tudo muito rápido e pudibundo, por assim dizer; [...] Apenas se desamarrara no pasto do desejo e já ouvia o canto da vitória do marido no outro extremo da campina. Ficou dona Flor como perdida, opressa, uma vontade de chorar” (Amado, 2001, p. 289-290).

A união da culinária com Teodoro não foi baseada no desejo incontido, tal como fora com Vadinho. O casamento era calmo e ela podia ter uma vida decente e honesta, porém lhe faltavam o calor e o despudor do primeiro marido. Ou seja, apesar de receber tudo o que lhe fora negado nas primeiras núpcias, sente-se triste e desejanse do relacionamento complementar proporcionado por Vadinho, pleno de vida, de sensualidade.

Sobre a quietude e a monotonia em seu casamento, Flor escreve em carta a sua irmã Rosália: “O tempo passa e o doutor não muda. A mesma palidez, o mesmo sistema, o mesmo tato, sempre igual, um dia atrás do outro. Posso dizer o que vai acontecer a cada instante, no passar das horas, e sei cada palavra, porque hoje é igual a ontem” (Amado, 2001, p. 409).

Muito metódico, o doutor exigia “cada coisa em seu lugar e em seu dia exato, inimigo do imprevisto e da surpresa” (Amado, 2001, p. 300). Essa característica sistemática com as coisas envolvia desde os materiais de cozinha de dona Flor – “faca de pão, cortador de ovos, pedra de ralar, pilão e etc. e tal” até os outros objetos do lar como “rádio, vaso de flores, garrafas de licor, gaveta das camisas do dr. Teodoro, gaveta de roupa íntima da senhora” (Amado, 2001, p. 279), todas as peças em seus devidos lugares e marcadas por ele com uma papeleta escrita a caneta em letra de imprensa.

Até as noites de amor com dona Flor tinham seus dias certos e sempre na mesma forma:

Às quartas-feiras e aos sábados, às dez da noite, minuto mais, minuto menos, dr. Teodoro tomava da esposa em honesto ardor e em prazer constante, sendo certo o bis aos sábados e facultativo às quartas-feiras. Dona Flor, na desordem de certos hábitos anteriores, a princípio estranhou a discricão a envolver e a comandar a porfia de amor no leito de ferro sobre o novo (e espetacular) colchão de molas. Mas logo seu pudor congênito e o recato próprio à sua natureza acomodaram suas necessidades de fêmea, seus anseios de mulher, à maneira conveniente e pontual, podendo-se quase dizer respeitosa e distinta, de cobri-la o doutor, sob o abrigo dos lençóis mas com desejo firme e estrovença em riste. Num leito de esposos (na opinião do dr. Teodoro), o desejo não impede o recato, o amor não se opõe à pudicícia, desejo e

amor feitos de matérias puras, mesmo em sua secreta intimidade conjugal. Às quartas e aos sábados, à mesma hora invariavelmente, dona Flor vislumbrava os discretos e repetidos movimentos do esposo, nas sombras do leito. Assim, semi-erguendo-se para se pôr sobre ela, o lençol cobrindo-lhe os braços abertos e os ombros, o doutor lhe parecia um guarda-chuva branco e enorme a resguardar sua vergonha de mulher, a protegê-la mesmo naquele supremo instante de abandono (Amado, 2001, p. 285).

O farmacêutico, apesar de viver num espaço e tempo totalmente diversos da Europa da Idade Média, parece seguir preceitos muito antigos que coadunam com as práticas da Igreja cristã do século XII.

Segundo Santo Tomás de Aquino e Santo Alberto Magno (*apud* Ramos, 2016), o sexo no casamento era importante, mas deveria ser praticado sem excessos e respeitadas as limitações que eram previstas pelos ensinamentos cristãos. Ou seja, havia regras proibitivas determinadas pela Igreja católica que limitavam os casais a um “comportamento adequado” no exercício de suas relações sexuais, controlando-se o prazer. Por exemplo, a prática sexual no casamento não poderia ocorrer nos dias de festas religiosas e de jejuns, aos domingos, por ser dia santo, ou durante o período menstrual da mulher, pois nestas datas ela era considerada impura. Se tais regras não fossem obedecidas, o casal poderia sofrer alguma penitência. Acerca das posições do ato sexual, o coito deveria ser praticado de forma que a mulher ficasse sempre na posição horizontal sob o homem, pois qualquer outra posição durante o ato, sexo oral ou anal, eram tidas como pecaminosas. Qualquer posição em que a mulher ficasse por cima do homem contrariaria a natureza humana, que determinava que o homem ocupasse a posição dominante sobre a natureza, e, por analogia, sobre a mulher. Havia também recomendações para que os casais fizessem sexo somente à noite e com seus corpos cobertos, pois o corpo nu era considerado vergonhoso (Ramos, 2016, s/p).

Para que a população obedecesse a essas normas, a Igreja medieval criou os Penitenciais, que eram cadernos regulamentares dos pecados, organizando-os por sua gravidade e definindo a penitência a ser aplicada para cada infração, com a finalidade de assegurar a salvação das almas e a conduta cristã apropriada. As punições prescritas nos Penitenciais eram aplicadas a partir das confissões obrigatórias anuais ou espontâneas entre o crente e o seu confessor e tinham os mais variados pesos, dependiam e podiam variar conforme as deliberações de cada Penitencial. No caso de fazer sexo com a esposa em posições proibidas, menstruada ou grávida, a pena era de dez dias a pão e água. Por fazer sexo aos domingos, a pena era de quatro dias, mas se o domingo fosse um dia santo, a pena poderia

chegar a quarenta dias, porém se o marido estivesse embriagado, esta poderia ser reduzida (Ramos, 2016, s/p).

Além disso, a Igreja parece ter querido estreitar ainda mais seu controle sobre os corpos, principalmente os das mulheres, exigindo inclusive que elas deveriam manter-se puras nos dias sagrados, pois “os monstros, os estropiados, todas as crianças doentias, sabe-se muito bem, foram concebidos na noite de domingo” (Duby, 2011, p. 18).

Teodoro, o oposto de Vadinho, era um homem-modelo para a sociedade. Além disso, era um homem amoroso que acreditava que “o trato gentil e a cortesia são complementos do amor, imprescindíveis. Jamais se dirigiu à esposa sem atenção afetuosa, esperando dela a mesma afável polidez de tratamento” (Amado, 2001, p. 296).

Se Vadinho é detentor de um corpo grotesco, Teodoro é o oposto, representando uma figura sublime. Pode-se perceber isso na sua maneira regrada de viver e na sua forma de se relacionar com dona Flor, inclusive na vida sexual.

Mora Grisales aponta que o sublime foi construído pelo cristianismo com o intuito de edificar a vida e chegar a Deus ou encontrar o transcendente. Conforme a interpretação cristã, a materialidade corporal é algo demonizado. Essa concepção surgiu a partir da influência de conceitos vindos da filosofia grega e de ideias negativas acerca da materialidade provenientes do gnosticismo (2011, p. 27).

Vale ressaltar que no caminho para o sublime, de acordo com Brabo (2014, s/p), os corpos precisam ser controlados a fim de não se expressarem. Precisam estar bem vestidos e comedidos, para que nada incentive a sexualidade ou transgrida a moral e os bons costumes. Não se deve andar descalço, falar palavrão, transpirar, ficar bêbado, arrotar, falar de boca cheia, cheirar mal, andar nu, e se possível não fornicar, mas se isso acontecesse, que fosse feito dentro dos valores morais. Também é muito importante viver sem falar dessas coisas, como se elas não existissem, ou como se as pessoas verdadeiramente fossem imunes a cada uma delas. O corpo é compreendido como “algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos” (Bakhtin, 2010a, p. 26).

Quanto à nudez, os homens da Idade Média não a renegavam:

É verdade que a Igreja a condenou, mas o corpo nu permanece no centro de uma desvalorização e de uma promoção. O cristianismo rompe claramente com as práticas antigas, sobretudo as da ginástica, que os atletas exerciam despojados de toda a roupa. Mas, a partir do momento, em que o casamento se institui no horizonte da procriação os casais são autorizados a dormirem nus como mostram várias representações. Apesar disso, mesmo no casamento, o nu constitui uma situação perigosa e a representação de cônjuges nus em um leito pode ser percebida como

sinal de luxúria. Apenas o contexto permite determinar se se trata de licença ou de obediência às leis do casamento e da procriação. Assim decaída, a nudez oscila entre a beleza, o pecado, a inocência e a malignidade. (...) Entretanto, o nu está em geral do lado do perigo, se não do mal. Está do lado da selvageria e da loucura (Le Goff; Truong, 2015, p. 140-141).

Há na narrativa de Amado uma clara oposição: de um lado, observa-se o primeiro marido que emana sexualidade e erotismo exibindo todas as suas “proibidas (e formosas) indecências” (Amado, 2001, p. 361), principalmente ao se tornar um fantasma; e quando não aceita os corpos cobertos ou escondidos na hora do sexo, afinal “onde já se viu vadiar de camisola?” (Amado, 2001, p. 27), mostrando assim a liberdade corporal no romance amadiano. Do outro lado, tem-se a sexualidade modesta, o erotismo contido do segundo marido, que esconde seu corpo e o de Flor, apagando as luzes na hora do sexo, por acreditar que, com a esposa, a compostura e o pudor são fundamentais, até mesmo nas horas das relações sexuais. “O prazer no ato sexual e a satisfação deveriam ser reservados para serem realizados com mulher da vida” (Amado, 2001, p. 284).

No estudo jurídico-literário desse romance, Oliveira (2021, p. 50-51) assevera que Teodoro via dona Flor a partir do viés da castidade (ao contrário de Vadinho). Para ele, as esposas eram reservadas para o amor; por isso, era necessário “cuidado para não torná-lo sórdido e obsceno” (Amado, 2001, p. 284), ademais, “as esposas exigem amor puro belo e digno” [e um tanto insosso] (Amado, 2001, p. 290). O prazer, para o farmacêutico, era como um dever, e por isso as relações sexuais do casal ocorriam nas datas e horas marcadas: “com seguro bis aos sábados, facultativos às quartas-feiras” (Amado, 2001, p. 302). Dessa forma, embora vivesse uma vida completa e feliz aos olhos da sociedade: “modificaram-se os costumes, a vida adquirindo não só movimentação como estabilidade, vida plácida e amena” (Amado, 2001, p. 301-302), dona Flor não se sentia satisfeita sexualmente ao ser somente esposa e não amante.

Embora busque o prazer sexual, o corpo de Florípides sempre apresentou traços relativos ao sublime. O pudor também marca a vida da morena, fosse nos momentos de “vadiar” com seu primeiro esposo, quando ela tentava cobrir o corpo forçando o malandro a arrancar o lençol entre os risos (Amado, 2001, p. 27) ou quando, no primeiro casamento vestiu-se de azul, porque não era mais virgem. É o que acontece também na viuvez, quando toma a decisão de não se relacionar com ninguém, em respeito à memória do primeiro marido. Ela nega e combate o fremente desejo corporal, tratando-o como algo impuro, decidindo ter

envolvimento apenas dentro de um relacionamento sério, tal qual aconteceu com Teodoro, que mal começou a namorá-la, já a pediu em casamento.

Vadinho e Teodoro são dois homens inteiramente diferentes: Vadinho alegrava dona Flor através do calor que fluía de seu corpo, subia pelas pernas da morena e lhe chegava ao rosto, oferecendo uma relação de festa e de vadiagem, enquanto Teodoro lhe proporcionava uma relação mais comedida e controladora dos corpos. Vadinho se apresenta, como um corpo marcado “pelo gozo e pela ausência de limites” (DaMatta, 2008, p. 465), que declara liberdade orgíaca, confrontando assim as estruturas culturais e religiosas que limitam os corpos. Teodoro se mostra como um corpo nos parâmetros de setores majoritários do cristianismo pelos quais o caráter festivo precisa ser abandonado para que o arrependimento e a dor sejam manifestados para a expiação dos pecados (Campos, 2014, p. 110-111).

Na visão de Warat, Vadinho representa a incerteza, o desejo marginal, que vê a vida em seu sentido erótico e lúdico. É amor sem censura, aberto ao novo e ao improvável. Enfim, é a loucura regeneradora dionisíaca e carnavalesca. Já Teodoro é normativo, pertence ao reino da ordem e do dever. É um disciplinador de desejos. É ligado a Apolo, casado com a moral e obediente às regras cartesianas. Vadinho é a voz do subsolo, um desejo marginal que faculta a dona Flor não ter medo de refletir ludicamente suas contradições (Warat, 2004, p. 76). Tanto Apolo como Dioniso são necessários. Uma dimensão não pode existir sem a outra. O mundo descarnavalizado precisa do carnaval como momento de ruptura, para desajustando todas as certezas criar novas harmonias e, assim, retornar ao cotidiano: “Dona Flor, com a parceria dos dois, constitui ritualmente seus desejos. O ritual purifica a transgressão e constitui a proibição na razão do desejo. A transgressão ritualiza, legitima a violação da proibição. Toda a proibição pode ser violada se é executada conforme uma lei que regula a transgressão” (Warat, 2004, p. 81).

Quando a protagonista opta por ficar com esses dois homens e decide não escolher, toma uma postura contrária — nota DaMatta — ao posicionamento aprovado pela moralidade cristã, herdeira da cultura medieval. Assim, ela resolve que não “repetiria o estado de infelicidade de suas ancestrais, confirmando como a mulher deve ser leal às normas inventadas para proteger a honra e o nome de seus pais, irmãos e maridos” (DaMatta, 2008, p. 466-467).

Assim, a protagonista precisa da conjunção entre o nu e o vestido, Dioniso e Apolo, imprevisto e planejamento, surpresa e rotina, um mundo dotado de movimento e um mundo previsível. Diante da ausência disso, ela se isola novamente porque começa a

rememorar seus momentos com Vadinho e a desejá-lo. Essa inquietude diante do seu casamento com Teodoro desperta o desejo cada vez maior de ter Vadinho novamente, entrelaçando a vida e a morte, fazendo com que o primeiro marido retorne ao mundo dos vivos:

— Meu bem... — aquela voz querida, de preguiça e lenta.
 — Por que veio logo hoje? — perguntou dona Flor.
 — Porque você me chamou. E hoje me chamou tanto e tanto que eu vim... — como se quisesse ter sido o seu apelo tão insistente e intenso a ponto de fundir os limites do possível e do impossível.
 — Pois aqui estou, meu bem, cheguei inda gorinha... — e, semilevantando-se, lhe tomou da mão (Amado, 2001, p. 344).

Dona Flor necessita, então, de Vadinho e Teodoro para se realizar como mulher. Para tanto se reconhece nos dois maridos: com Teodoro realiza o desejo de ser benquista pela sociedade e com Vadinho reconhece sua alma e seu corpo. Tudo o que ela queria se concentra na realização de seus desejos como mulher. Por mais ordeiro que Teodoro fosse, proporcionando-lhe respeito e segurança matrimonial, era Vadinho quem poderia lhe oferecer a satisfação, o prazer e o amor libidinoso.

Essa dualidade é *resíduo* do *imaginário* medieval. O ser humano da Idade Média, como dona Flor, oscilava entre o pudor e o respeito aos ditames da Igreja e as festas carnavalescas onde podia ousar, extravasando as pulsões de vida do corpo grotesco.

A carnavalização do corpo de Flor se intensifica com o retorno de Vadinho. Ela vai se amoldando à nova situação e passa a ser “uma espécie de Vadinho de saias” (Sant’Anna, 2003, p. 154), começando a fazer com Teodoro o que o primeiro marido fazia com ela no leito — sexo sem roupa, sem lençóis e sem dia marcado —, o que assustou e deslumbrou o segundo marido:

Homem metódico, cumpridor de leis e ritos, veio dr. Teodoro colocar-se na posição habitual e tomou do lençol para cobrir o amor com o recato e com o respeito que lhe são devidos, entre esposos. **Mas não lhe deu tempo dona Flor: de improviso atirou com o lençol fora da cama, com o recato, com o respeito, e o doutor se viu nos braços dela. Nunca mais ele esqueceu essa manhã de chuva, esse domingo bento, esse dia santo e feriado, esse extra sem igual, extra e super para tudo dizer e definir com exatidão.** Depois dona Flor se enrolou como um novelo, nos lábios um sorriso, no embalo da chuva adormeceu, de um sono bom dormiu, tão sossegada e satisfeita que só vendo (Amado, 2001, p. 424, grifos nossos).

A obra *Dona Flor e seus dois maridos*, então, apresenta *resíduos* do carnaval medieval, *cristalizados* como uma nova forma de relação entre o sujeito e o público, a partir de uma atitude livre e familiar, que funde o sagrado ao profano, o metafísico ao terreno, numa

coincidência de opostos. O livro começa com uma “negação” aparente ao espetáculo da vida, a morte de Vadinho (divertindo-se durante o carnaval da Bahia). A morte é aqui carnavalizada, perde seu caráter de tragicidade, é uma morte “medievalizada”, que não se opõe à vida, porque dela faz parte, entra em sua definição. O carnaval descrito na narrativa em análise é “sinônimo de euforia, de vitalidade, apesar da morte de Vadinho” (Penjon, 2004, p. 108).

Reconhecemos, logo, que os aspectos da representação do corpo grotesco observados no romance investigado são *resíduos* da *mentalidade* medievla, *cristalizados* na escrita de Jorge Amado. É possível estabelecer, então, uma ligação entre as formas de viver e de pensar do povo nordestino e os *substratos mentais* do homem medieval no que concerne ao grotesco.

Dessa maneira, esses corpos carnavalizados na obra em exame representam os modos de pensar de uma Idade Média distante, que permanecem atuais, apesar de terem passado por uma *hibridação cultural* e pelo processo de *cristalização*, para adaptar-se ao espaço nordestino. Em outras palavras, a concepção sobre o grotesco continua, em sua essência, *residual*, arraigada na *mentalidade*, e é partilhada por tempos e espaços diversos, fazendo com que o ser humano dos dias atuais se compreenda melhor a partir de seu encontro com o homem medieval.

Esses corpos grotescos também se alimentam, como veremos no capítulo a seguir, e o fazem como forma de nutrição e comunhão entre distintas classes sociais. Ademais, a comida funciona como prato erótico por meio de metáforas gastrossexuais e uso do vocabulário de praça pública.

4 O CORPO GROTESCO E A INTER-RELAÇÃO ENTRE COMIDA E SEXO

Neste capítulo será realizado um passeio gastronômico pela literatura estrangeira e nacional até chegarmos à literatura amadiana e seus pratos baianos. Em seguida, tomando como base o texto *Dona Flor e seus dois maridos*, estabeleceremos uma associação entre comer e amar, mediante o uso de metáforas e vocábulos de praça pública. Ademais, várias receitas culinárias de dona Flor aparecem ao longo do livro de Jorge Amado, mas nos restringiremos a quatro delas que relacionam a elaboração de pratos ao deleite sexual, que é o interesse central neste capítulo. Faremos ainda a análise de alguns alimentos de teor afrodisíaco dispersos pela narrativa.

4.1 Alimentação e literatura: uma combinação irresistível

Os seres ficcionais não precisam comer para sobreviver, mas eles comem. Eagleton (1997), acerca da relação entre alimentação e escrita, declara que “se há algo certo sobre comida é que ela nunca é apenas comida” (1997, s/p). A alimentação tem desempenhado muitas funções ao longo da história da literatura universal. Pesente esclarece que esta serve à ambientação e à caracterização das personagens bem como se conecta às condições materiais, às necessidades biológicas, à identidade, à memória, aos sentimentos, ao poder e ao prazer (2021, p. 229).

A combinação entre literatura e gastronomia desperta os sentidos e alimenta a imaginação. Através das narrativas tecidas pelos escritores, os leitores são transportados para um mundo de sabores, aromas e experiências culinárias inesquecíveis. Essas duas formas de expressão se complementam e criam uma experiência sensorial que nos convida a explorar tanto o mundo da fantasia quanto o prazer da comida real.

As celebrações das conquistas humanas, como as guerras, por exemplo, sempre foram constituídas de grandes refeições oferecidas por reis a seus convidados. Na literatura hebraica, pode-se citar o famoso prato servido por Herodes à Salomé, em uma das festas oferecidas pelo monarca. Depois da dança sedutora da enteada, a cabeça de João Batista foi entregue a ela sobre um prato, como um instrumento para nutrir o ódio de Herodíades, sua mãe, com relação ao santo que a acusou de infidelidade. Essa história nos mostra o ato de comer como um imperativo, porque a amante do rei não quis apenas a cabeça do profeta, mas a desejou em um prato, o que simboliza uma vitória para essa rancorosa mulher (BÍBLIA,

2014). Dessa forma, nessa narrativa bíblica, a gastronomia remete ao poder e à sedução, bastante frequentes nas relações humanas.

Na *Ilíada*, a volta do herói Ajax foi comemorada com um banquete: um touro foi ofertado em sacrifício a Zeus e apreciado por Agamenon e seu exército. Já no canto IX da *Odisseia*, Ulisses e seus homens desembarcam numa ilha onde os habitantes costumam comer uma flor chamada Lótus, a qual é oferecida aos soldados de Ulisses que, ao dela se alimentarem, começam a ter alucinações, perdendo a noção do tempo, da realidade e o desejo de retornar para Ítaca. Essa passagem da epopeia de Homero simboliza o poder de sedução alimentar.

Dante, na *Divina Comédia*, enviou os glutões para o terceiro círculo do Inferno onde Cérbero os devorava. Rabelais, que já foi objeto de comentário no subitem 2.4, criou os gigantes Pantagruel e Gargântua, para destacar o vício da gula, os quais comiam e bebiam sem cessar (Queiroz, 1994, p. 71).

Em *Le Roman de Renart*, conjunto de fábulas medievais europeias escritas entre 1170 e 1250, inspiradas em Esopo, vemos uma raposa que faz de tudo para matar a fome, perseguindo, de forma incessante e sem escrúpulos, frangos.

Em *Satiricon*, obra literária clássica de caráter inclassificável, Petrônio Árbitro faz uma alegoria da importância da culinária. “Esplêndida vitrine, a mesa expõe a comida ao apetite dos gulosos” (Queiroz, 1994, p. 52). Trimalchio, o anfitrião, e seus criados teatralizam o ritual do banquete para os convidados.

Devemos aqui fazer menção também a Proust, que em sua obra fundamental, *Em busca do tempo perdido*, coloca alimentos e bebidas em lugar de destaque, descrevendo ainda receitas culinárias, restaurantes e maneiras à mesa. No primeiro volume dessa extensa narrativa, encontra-se uma das cenas mais conhecidas da literatura francesa, protagonizada por biscoitos chamados ‘madeleines’ e uma xícara de chá.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses biscoitos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na vala estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena.

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do biscoito, tocou o meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. (...) De onde me

teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do biscoito, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? (Proust, 2006, p. 71-72).

Ao se discorrer sobre culinária na literatura, não se pode deixar de recorrer aos romances do português Eça de Queirós, pois é na cozinha que “ele parece definir suas personagens e enredos” (Andrade, 2014, p. 2). A gula na obra eçiana normalmente está relacionada à sexualidade e ao poder. Observemos a cena de simbologia erótica em que o padre Amaro e Amélia molham o pão, que o presbítero distribui entre os fiéis na missa, na forma de hóstia, no molho do guisado. Há no trecho que segue a consagração da comunhão religiosa e sexual, acompanhada das risadas de puro gozo. Amaro quer, na realidade, não a comunhão com Cristo, mas com a carne de Amélia, em que se misturam pecado e prazer (Andrade, 2014, p. 79):

Amélia gostava de ensopar o miolo do pão no molho do guisado: a mãe dizia-lhe sempre:

— Embirro que faças isso diante do senhor pároco.

E ele então rindo:

— Pois olhe, também eu gosto. Simpatia! Magnetismo!

E molhavam ambos o pão, e sem razão davam grandes risadas (Queirós, 2000, p. 158).

Na literatura brasileira, esse tema é visto desde a descoberta do nosso país, com a carta de Pero Vaz de Caminha para El-Rei de Portugal, em 1500. O escrivão descreve na missiva um solo muito rico com uma variedade de fauna e flora. Os sabores do Brasil inspiraram muito Caminha, como se lê nestes trechos da carta: “Enquanto aí estávamos, foram alguns buscar marisco e apenas acharam alguns camarões grossos e curtos [...] também acharam cascas de berbigões e amêijoas”; “Ao longo dela (ribeira) há muitas palmas, não muito altas, em que há muito bons palmitos. Colhemos e comemos deles muitos” “[...] lhes davam de comer daquela vianda, que eles tinham, a saber, muito inhame¹⁸ e outras sementes que na terra há e eles comem” (Caminha, 1500). Essa carta é um dos documentos que comprovam que, desde seus primórdios, o Brasil tem uma significativa diversidade natural muito apelativa ao paladar.

Durante a história da literatura brasileira, o prazer de comer é visto em circunstâncias diversas, como no Romantismo, em que há cenas relativas à mesa, seja de escravos preparando comida nas cozinhas das casas-grandes como em *A escrava Isaura*, de

¹⁸ Na verdade, segundo Cascudo (2011, p. 77), os portugueses não conheciam a mandioca e a confundiram com o inhame.

Bernardo Guimarães, ou nos grandes bailes da corte em que os rapazes cortejavam as moças, deleitando-se com grandes banquetes como em *Diva* e *Senhora*, romances de José de Alencar.

De acordo com Kaspar (2017, p. 158-159), esse autor cearense conseguiu, por meio de suas obras, criar um panorama descritivo alimentar do Brasil com caráter também simbólico, muito relevante num momento de formação da sociedade brasileira e de construção da nacionalidade. Nos romances indianistas, mostra a fertilidade da natureza brasileira, a rusticidade das refeições, a aquisição dos alimentos via caça e coleta, a ingenuidade da mulher indígena que se alimenta de mel; nos romances sertanejos, a merenda transportada nas viagens pelo interior; em *Lucíola*, narrativa urbana, a alimentação luxuriosa ligada aos vícios da vida citadina, como se observa na passagem em que a protagonista indaga o amante Paulo: “que importa o nome [da mulher]? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam nesta ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas” (Alencar, 1992, p. 39).

Para Machado de Assis, grande escritor do Realismo brasileiro, a comida é mediadora de transformações urbanas. Várias cenas dos seus romances são passadas em restaurantes, confeitarias e cafés. Atento às mudanças gastronômicas do final do século XIX, criticava as influências francesas e inglesas na culinária brasileira. Além de retratar os hábitos da elite do país, mostrava também os hábitos alimentares das camadas mais pobres como as quitandeiras negras que vendiam manuê e depois passaram a comercializar biscoitos e doces mais refinados.

Machado cresceu sob o cuidado da madrastra Maria Inês, uma doceira, a quem ajudava a vender doces nas ruas e nas portas dos colégios que não podia frequentar. Um desses doces está presente em uma das cenas mais famosas de *Dom Casmurro*, quando Capitu, ainda adolescente, recusou-se a comer cocada por ter sabido que Bentinho ia se tornar padre:

[...] Tínhamos chegado à janela; um preto, que, desde algum tempo vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:

– Sinházinha, qué cocada, hoje?

– Não – respondeu Capitu

– Cocadinha tá boa.

– Vá-se embora – replicou ela sem rispidez.

– Dê cá! – disse eu descendo o braço para receber duas.

Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que, em meio da crise, ainda eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber do doce, e gostava muito

de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância (Assis, 2012, p. 42- 43).

Cabe recordar que o Estilo de Época Naturalismo estabeleceu uma relação estreita com o tema alimentar. Segundo a pesquisadora Pesente, isso pode ser verificado principalmente no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, que contém muitas alusões a refeições e comidas. Existe na narrativa uma ligação explícita entre as características das personagens e o que elas comem (Pesente, 2021, p. 252). O hábito de se alimentar de restos está associado à avareza da personagem João Romão, enquanto o costume de oferecer lautos jantares indica a preocupação do comendador Miranda com as aparências. Ademais, o autor elaborou metáforas, associando personagem e hábito: Bertoleza “era o peixe trazido da praia”; Zulmira era “o chá servido em porcelanas caras”; Rita era “o açúcar gostoso, era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com seu azeite de fogo” (Azevedo, 2005, p. 615–616; 498).

Outro momento importante para a conexão entre a gastronomia e a literatura ocorreu nos salões literários que antecederam a Semana de Arte Moderna no Brasil. A culinária brasileira foi valorizada com o movimento de 1922, porque os artistas, de várias áreas, buscavam a brasilidade com orgulho. Por isso, quando estes se reuniam, fosse no salão da rua Lopes Chaves, fosse no selecionado salão da Avenida Higienópolis, na capital paulista, para discutirem uma arte genuinamente nacional, o cardápio era sempre luso-brasileiro de tradição, que envolvia geralmente sardinhas escabeche, cozido de carne com alho, cebola e cominho, o uso da farinha de mandioca, do óleo, do azeite e dos doces de ovos (O estômago [...], 2014, s/p).

Além disso, a simples menção ao nome atribuído ao movimento fundado e teorizado na década de 1920 por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Alcântara Machado revela toda a essência gustativa do que se queria dizer: Movimento Antropofágico. Eles pregavam que se podia usufruir das experiências estrangeiras, mas sem tentar imitá-las. Eles propunham o deglutir, o digerir da cultura do outro externo e do outro interno, isto é, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos eurodescendentes e dos asiadescendentes. Houve, assim, a ampliação do conceito de comer, podendo-se comer absolutamente tudo. “A noção de gostoso estava associado ao que dava gosto, independentemente de ser digerido pelo estômago, pelos olhos ou pela mente. Aliás, era tudo estômago. A comida e adjetivos relativos entraram na moda e elevaram a condição de se “nutrir” ao intelecto nacional” (O estômago [...], 2014, s/p).

No período modernista, também é possível perceber nas obras de José Américo de Almeida e José Lins do Rego, hábitos à mesa, mostrando a cultura da cana-de-açúcar. Logo, a gastronomia pode ser tida como um lugar da memória discursiva, “que faz aí ressoar os ecos de uma memória coletiva, social” (Indursky, 2011, p. 87). Nessa mesma época, surgem os romances de Jorge Amado que descrevem intensamente o cheiro e o gosto do Brasil como veremos a seguir.

Na prosa amadiana está bastante presente a culinária típica da Bahia com a abundância de ingredientes e preparos regionais, envolvendo desde os pratos salgados como acarajé, abará, vatapá, até os doces como bolos e biscoitos, constituintes do acervo cultural baiano e literário do escritor. Essa valorização das práticas culturais regionais, como a culinária, sofreu influência do ideário do Manifesto Regionalista, do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, lido durante o 1º. Congresso Regionalista do Nordeste, no Recife, em 1926: “A verdade é que não só de espírito vive o homem: vive também do pão – inclusive do pão-de-ló, do pão-doce, do bolo que ainda é pão” (Freyre, 1996, p. 59).

A culinária e a comida, até então tidas como inferiores se comparadas às outras atividades sociais, passaram a ser figuras de destaque e índices de ruptura e dessacralização da cultura oficial. Houve uma valorização da cozinha, sobretudo a de origem afro-brasileira e a “doçaria e confeitaria das senhoras de engenho e das negras de tabuleiro do Nordeste” (Freyre, 1996, p. 237). Freyre defendeu, assim, a cultura brasileira, principalmente a nordestina, diante dos valores culturais eurocêntricos, o que constituiu um escândalo na época.

Amado (2014)¹⁹, afirma que, com o tempo, a comida nos romances de Jorge Amado foi ganhando cada vez mais destaque (2014, p. 26 -33). Em *Cacau* (1933), as personagens comem carne-seca, feijão, farinha e fruta colhida no pé e bebem também muita cachaça. No livro *Jubiabá* (1935), começam a aparecer os pratos baianos mais africanos com azeite de dendê. Em *Mar morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), o prato mais enconradiço é a moqueca de peixe. O casamento das personagens Guma e Livia em *Mar morto* (1936) é celebrado com uma feijoada. Os romances *Terras do sem-fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus*

¹⁹ Em *A Cozinha Baiana de Jorge Amado*, Paloma apresenta receitas tradicionais, transmitidas de geração em geração, que fazem parte do patrimônio gastronômico da Bahia, incluindo pratos mais famosos como a moqueca de peixe, o acarajé e o vatapá, até os menos conhecidos, revelando os segredos por trás de cada preparo. Ela explora a relação da comida com a cultura e a sociedade baiana, desvelando memórias, festas populares e tradições pertencentes à culinária local. Com isso, prova que a comida está intimamente ligada à identidade e à vivência do povo baiano (Lessa, 2023, s/p).

(1944) mostram as festas de São João em que as personagens se deliciam com pamonhas, munguzás, xeréns, bolos de aipim e puba, além do licor de jenipapo.

Em *Gabriela, cravo e canela* (1958), romance que abre a segunda fase do autor, surge a morena Gabriela, cozinheira do bar de seu Nacib, e seus pratos saborosos cheios de cheiros e cores. Nessa narrativa há uma mistura estreita entre cozinhar e amar, como já observamos no subitem 2.5.1. O comerciante, ao se separar da protagonista, sentia falta do corpo da mulher amada e dos quitutes feitos por suas mãos de fada: “E como iria viver sem o almoço e o jantar de Gabriela, os pratos perfumados, os molhos escuros de pimenta, o cuscuz pela manhã?” (Amado, 2005, p. 167).

Na novela *Quincas Berro Dágua* (1961), parcialmente analisada na seção 2.5.3, no velório da personagem central, a família do falecido degusta uma peixada e os amigos de farra sonham com a moqueca de arraia do mestre Manuel.

Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso (1961) traz a primeira receita completa e prática para o leitor. Vasco Moscoso de Aragonês ensina os vizinhos de Periperi como fazer o grogue, uma bebida de marinheiro:

Era todo um ritual. Esquentavam água numa chaleira, queimavam açúcar numa pequena frigideira. Descascavam uma laranja, picavam a casca em pedacinhos. Tomava então o comandante de uns copos azuis e grossos (pesados para não tombarem com o jogo do navio), depositava em cada um deles um pouco de açúcar queimado, um trago de água, outro de conhaque português, enfeitava com a casca de laranja (Amado, 2009, p. 36).

Em *Os pastores da noite* (1964), dois amigos fazem as pazes, dividindo uma jaca que adoça a relação conflituosa entre eles. Em *Tenda dos milagres* (1969), Pedro Archanjo, um obá de Xangô, elabora um manual de culinária baiana, fruto da miscigenação, reunindo o azeite de oliva português, a mandioca indígena e o dendê africano. A festa de casamento de *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) é um almoço baiano completo, com sarapatel, leitões, cabritos, frigideiras, perus e vários tipos de cocada. Outro livro amadiano que faz uma ode à comida regional, como vimos sinteticamente na seção 2.5.2, é *Tieta do Agreste* (1977), em que todos comem com voracidade cabritos, pitus, carnes-secas e doces em calda. Além disso, o autor retorna ao tema do livro de cozinha, ao descrever como se faz uma frigideira de Maturi, sendo repreendido por seu amigo Fúlvio D’Alambert que indaga se Amado está escrevendo um romance ou um livro de receitas. Até mesmo em *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), que trata dos bastidores da eleição para a Academia Brasileira de Letras, os acadêmicos, após a discussão para decidir os eleitos, fartam-se da apimentada comida baiana.

Tocaia grande (1984) relata o nascimento de uma cidade, descrevendo desde os pratos mais agrestes como a carne-seca e a farinha crua aos típicos da época de São João como milho assado e batata-doce bem como o beiju de tapioca e um cozido de sustância, aprendidos com os sergipanos.

O enredo de *O sumiço da santa* (1988) ocorre apenas em dois dias, envolvendo a festa mais popular de Salvador, a lavagem da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, regada a muita comida e finalizada com um descomunal caruru em honra de Iansã. A comilança pode ser observada no trecho a seguir:

Os combatentes traziam o farnel variado e copioso: sanduíches, frutas, ovos cozidos, frangos assados, bolinhos de bacalhau, peixe frito, carne seca desfiada na cebola, carne de boi assada no molho de ferrugem, costeletas de porco, empadinhas e pastéis de camarão, roletes de cana: lista interminável, própria para abrir o apetite, botar água na boca (Amado, 2010, p. 399).

Conforme Paloma Amado, a presença marcante da culinária brasileira nos romances do escritor baiano exerce uma função além do simples ato de comer: “aprende-se lendo Jorge Amado que comida não é feita somente para alimentar: ela dá prazer ao ser vista, saboreada, cheirada e, sobretudo, é possível sonhar com ela, pois não se sonha só imagem, sonha-se cheiro, gosto e fartura” (2014, p. 27). Em outras palavras, ao menos três sentidos são despertados pela narrativa amadiana quando ele fala de comida: a visão, o paladar, o olfato, além da capacidade de liberar a imaginação: “O ouro do dendê, a doçura da jaca, afeto e violência; o ardor da pimenta-de-cheiro, a sensualidade das mulheres, baianas com suas batas de renda branca sobre a pele cor de canela, formosas filhas de Oxum a vender acarajés: é todo um universo de encantamento, cor, cheiro e sabor” (Amado, 2014, p. 33).

A filha de Jorge acrescenta que a comida é muito importante, pois cumpre a função básica de alimentar as personagens, matizar as suas personalidades ou até mesmo virar personagem: “Encontrei comida sob a forma de personagem. Esta é a maneira como vejo a jaca no romance *Os pastores da noite* [...] A jaca conseguiu catalisar amizades e sentimentos positivos [...]” (Amado, 2000, p. 167). Pode apresentar-se ainda de forma negativa, matando personagens que depois de passar vários dias sem comer, engolem vorazmente o alimento, o que os leva à morte. No entanto, o mais relevante é que há uma íntima relação entre o que comem e bebem as personagens do autor baiano e a cultura deles, por isso, em geral, é uma comida mestiça:

O que comem e bebem os personagens? Eles comem basicamente aquilo que diz respeito à sua cultura e ao seu caráter. É este o quê que ajuda a ambientar, a dar o clima do romance. Na obra de Jorge Amado, a tônica está na culinária baiana, nos seus mais diversos matizes. Sendo mestiça, ela pode se apresentar ora mais negra, feita de dendê, ora mais cabocla, feita de farinha, ora mais portuguesa, feita no azeite-doce (Amado, 2000, p. 167).

Isso nos permite deduzir, concordando também com Goldstein, que a culinária em Jorge Amado, como em Manuel Querino²⁰, é uma metáfora da “mestiçagem biológica e cultural” da Bahia que o escritor soube captar tão bem e traduzir nos seus romances, levando para a literatura o colorido e o sabor que esse elemento tão central para a cultura traz para a vida dos homens:

Através da articulação de sabores – o dendê africano, a mandioca nativa e o azeite de oliva português – Querino, Amado e Paloma traduzem, no plano do sensível e do palatável, o encontro de culturas na Bahia. Quiçá o produto culinário “todo nacional” e bem condimentado, concebido na mistura de tradições, seja uma metáfora concreta, analogia formal da mestiçagem biológica e cultural. A abundância de personagens encontrada por Paloma na obra do seu pai, em que refeições e sabores fazem parte da narrativa, sugere que, para Jorge Amado, os prazeres do paladar dão colorido no dia a dia tanto na ficção como na vida pessoal do escritor (Goldstein, 2003, p. 233-234).

Assim, percebe-se que Amado mergulha na cultura popular, resgatando e selecionando elementos *híbridos*, já que têm diferentes origens: África, Europa e América. Ele demonstra de que forma na Bahia, e no Brasil em geral, as diversas influências se juntam para gerar um outro produto, chamado candomblé, samba, capoeira, comida baiana, etc. É essa, a nosso ver, uma das maiores contribuições de Amado: a reunião desses diversos elementos para criar uma obra aberta, polifônica, polissêmica, *híbrida* e mestiça.

Vale lembrar que, embora apreciador da boa comida, o autor baiano não tinha familiaridade com temperos e caçarolas. Na hora de descrever os preparos realizados por Gabriela, dona Flor, Tereza Batista e por outras tantas mestras de forno e fogão presentes em seus romances, o escritor recorria a lembranças dos quitutes primorosos que havia provado. “Ele tinha uma memória de paladar apuradíssima. Quando estava escrevendo, lembrava de um prato preparado por alguma cozinheira amiga e ia atrás dela para descobrir os detalhes da preparação”, conta sua filha Paloma (Melo, 2012, s/p).

Em outras palavras, Jorge considerava a si mesmo um glutão, que adorava comer e ganhar presentes em forma de comida e bebida, mas era incapaz de fazer qualquer prato na

²⁰ Manuel Querino (1851-1923) foi um intelectual baiano afrodescendente, pioneiro, no início do século XX, dos estudos antropológicos sobre mestiçagem na Bahia. Um dos seus estudos foi dedicado à comida baiana, intitulado *A arte culinária na Bahia* (1928/2011).

cozinha. Segundo Figueiredo (2014, s/p), um clássico homem brasileiro de sua geração e classe social. Em suas memórias Amado declara:

Glutão que sou, guloso, comilão, adoro receber esses de-comeres, as garrafas preciosas de vinho fino [...], mas não sei fritar um ovo, cozinhar uma salsicha, parvo também em culinária. Apesar disso, em meus romances reproduzo receitas da cozinha baiana – não perde em refinamento para nenhuma outra. Posso garantir pela qualidade e exatidão das receitas, são testadas, podem utilizá-las sem receio, foram-me fornecidas por cozinheiras mãos de fada (Amado, 1993, p. 175-176).

Em *Bahia de Todos os Santos*, ao escrever sobre o baiano típico, Amado acrescenta que é “bom, amável, **glutão**, sensual, agudo de inteligência, bem-falante, mas de fala mansa, sabendo tratar tão bem os inferiores quanto os superiores. **Comendo comida gordurosa, cheia de azeite, mas apimentada também**” (2012, p. 24, grifos nossos). Ou seja, o escritor é um baiano bem característico.

Vale salientar que o escritor descreveu em seus livros o modo de ser, de comer, de sentir o gosto e o aroma de um bom prato e de confraternizar em torno de uma mesa bem conhecida por ele: a baiana. Fruto, segundo ele, do resultado de um processo de inter-relação cultural que construiu o Brasil durante mais de 400 anos, levando em consideração as suas especificidades regionais compostas por um mosaico de sabores das culturas africana, indígena e portuguesa.

A relevância da comida na obra de Jorge Amado é tão forte que Craveiro se indaga acerca da razão do escritor tanto recorrer à gastronomia em sua prosa. A pesquisadora portuguesa chega a três prováveis conclusões: em primeiro lugar, a fim de ressaltar a impressão da verdade no universo ficcional, no que respeita a eventos, ambientes, personagens; em segundo lugar, com a intenção de situar esse universo na Bahia, com os seus cenários, tradições e valores; e, por último, pelo próprio estilo do romancista, que se definia como um “homem do povo”, um cronista da vida cotidiana da Bahia (Craveiro, 2015, p. 565).

Deiana (2013) confirma o exposto por Craveiro e acrescenta mais um motivo para Amado dar tanta atenção à culinária em seus romances: a comida é a expressão de um artista muito próximo ao aspecto sensual da vida, capaz de dialogar com os cinco sentidos. Para a *food stylist* italiana, as cenas desenhadas pelo autor são cheias de cor, som, consistência e perfume, não podendo faltar o sabor (p. 24-25). Essa justificativa é o cerne do presente capítulo.

Entre tantos livros amadianos em que a gastronomia se destaca, o sabor da vida, do amor e da comida se misturam com perfeição em *Dona Flor e seus dois maridos*

(1966/2001). A cozinheira ensina a preparar diversos pratos: carurus de Cosme e Damião, comida especial para velórios, merendas para a tarde, alimentos preferidos e proibidos para os santos. Mas o que nos interessa analisar detidamente é a relação entre os pratos apetitosos, normalmente de caráter afrodisíaco, e o erotismo do corpo grotesco, o que será feito nos itens a seguir.

4.2 Vadinho e Flor: entre o comer e o amar

Antes de nos dedicarmos a estabelecer a íntima relação entre a comida e o sexo no romance em análise, é mister ressaltar a importância do ‘fazer comida’ para a protagonista amadiana que seduz não só pelo corpo, mas também pelas delícias que prepara. Ademais, saber preparar alimentos trouxe a ela independência financeira e satisfação pessoal.

A personagem *dona Flor* é portadora de qualidades especiais, quase mágicas, pois domina a arte da culinária, os mistérios da cozinha, os segredos do prazer. Como muitas feiticeiras, também as cozinheiras são manipuladoras dos elementos da natureza e da cultura. Sua eficácia, para além da crença das pessoas em seus dotes artísticos e/ou poderes mágicos, reside em sua capacidade de “fazer” a magia acontecer, observa Mauss (1974). A comida aparece como símbolo metafórico dessa magia, quer produzindo a comunhão entre os homens quer promovendo a carnavalização das relações sociais quer servindo como promotora do encontro erótico.

Confirmando os poderes encantatórios de dona Flor, a protagonista protegida por Oxum, dona dos temperos em terreiros baianos, faz da cozinha um espaço de domínio e de realização pessoal. Oxum tem a capacidade de manipular ervas para extrair seu poder curativo, como aconteceu, de acordo com Prandi, quando fez guerreiros cegos voltarem a enxergar (Prandi, 2002, p. 326). Cabe lembrar que a orixá das águas doces era a única encarregada de cozer os alimentos sagrados, desde o início dos tempos, para os orixás. Conforme Gildeci Leite, Oxum tornou-se poderosa e muito respeitada pelos outros orixás por ser cozinheira, porque “sem ela não haveria alimentação e a dinâmica do Axé, energia sagrada, estaria prejudicada” (Leite, 2014, p. 139). Assim como sua orixá de cabeça manipula ervas e cozinha para os orixás, dona Flor é especialista em temperos, ingredientes e receitas, impondo respeito e garantindo sua autonomia financeira: “Se era a costura o forte de Rosália, era a cozinha o fraco da menina mais moça: nascera com a ciência do ponto exato, com o dom

dos temperos. Desde pequena fazia bolos e quitutes, sempre rondando o fogão, aprendendo os mistérios da arte suprema com a tia Lita, uma exigente” (Amado, 2001, p. 52).

Como se observa, desde menina, aprendeu a cozinhar, gastando açúcar e sal. Devido à grande habilidade, passou a receber encomendas e a ajudar seus amigos e conhecidos em festas, fazendo vatapás, efós, moquecas e xinxins. Tornou-se, então, conhecida como professora de culinária, principalmente da cozinha baiana. Dona Flor ultrapassava seus limites, valorizava os talentos herdados de seus ancestrais.

Seus dons culinários passaram a ser disputados pelas mulheres elegantes da sociedade baiana. Uma dessas senhoras ricas lhe sugeriu montar uma escola, porque Flor já tinha pedidos de receitas teóricas e demonstrações práticas.

A escola Sabor e Arte garantiu o sustento da casa enquanto estava solteira e a distraía da vida difícil que levava com sua mãe, dona Rozilda, a qual queria ver a filha casada a todo custo com um homem rico. Para Siqueira, as aulas de culinária simbolizavam uma liberdade não apenas financeira como também de ideias, ocupando seu tempo de forma positiva (2021, p. 74). O trecho, a seguir, comprova esse fato:

As aulas de culinária davam o necessário para o sustento da casa, as parcas despesas de mãe e filha, e também para guardar algum dinheiro, tendo em vista os gastos de um futuro matrimônio. Mas, sobretudo, enchiam o tempo de Flor, libertavam-na um pouco de dona Rozilda a repetir-lhe quanto sacrifício lhe custara criar e educar os filhos, criar e educar aquela filha caçula, e de como lhe era necessário encontrar marido rico que as arrancasse dali, da ladeira do Alvo e do fogão, para as delícias da Barra, da Graça, da Vitória (Amado, 2001, p. 59).

Depois de casada, continuou a ser provedora da casa e passou a sustentar os vícios de seu primeiro marido, visto que Vadinho, acostumado à vida boêmia e à esbórnica, não queria saber de trabalhar. Segundo Adilson Barbosa, a arte de cozinhar, principalmente através da escola de culinária, é o que possibilita essa inversão de papéis, tornando Flor o ‘homem da casa’, o que também pode ser explicado pelo fato de a protagonista ser uma imagem arquetípica de Oxum e ser capaz de assumir posições andróginas, tanto femininas como masculinas (Barbosa, 2018, p. 185-186). Há nesse caso uma carnavalização dos papéis sociais dentro da instituição do matrimônio, pois é Florípedes quem governa o lar e o mantém financeiramente.

Em seu segundo casamento, não havia necessidade de continuar no trabalho da cozinha. Seu marido, o doutor Teodoro, fazia questão de arcar com as despesas da casa, mas ela não queria depender do marido para tudo. E quando ela e Teodoro quiseram comprar a

casa onde viviam, foi com o dinheiro de dona Flor, advindo da escola de culinária, que realizaram o negócio.

Teodoro tentou convencer Flor a desistir da escola durante o período de noivado e no início do matrimônio, por ela não precisar mais sustentar a casa e por medo de que as pessoas o julgassem ser como Vadinho: homem incapaz de manter economicamente o lar. Ela, porém, recusou com veemência seu pedido, ficando claro que se sentia realizada com as receitas que ensinava, com a preparação dos doces e quitutes e com a independência financeira que conquistou conforme pode ser observado nos trechos a seguir:

Acertaram morar em casa de dona Flor, não só por porque para dr. Teodoro era cômodo, ficando a residência próxima à drogaria, como porque dona Flor se recusara, terminantemente, a encerrar as atividades da escola, como ele propusera. A farmácia lhe rendendo o bastante para viverem com modesto conforto – argumentou dr. Teodoro –, por que manter aquela trabalhadora? Mas dona Flor acostumara-se e certamente não saberia viver sem suas alunas, as turmas ruidosas, as risadas, os diplomas, o discurso e as lágrimas na formatura e um dinheiro seu. De maneira alguma, nem falasse nisso (Amado, 2001, p. 262).

[...]

Nada de fechar a escola, meu querido, se me quiser é com a Sabor e Arte funcionando; tenha a santa paciência, não lhe satisfaça essa vontade, peça outra coisa, lhe cubro de mil beijos, me atiro nos seus braços, mas a escola não lhe dou de dote, é minha garantia. Você entende, Teodoro? (Amado, 2001, p. 280).

Cozinhar também trouxe para a protagonista certa fama quando, na visita de Sílvio Caldas a Salvador, ela e seu marido Vadinho fizeram um banquete em honra ao famoso cantor:

Uma semana perfeita, nem um pormenor destoante, dona Flor guarda memória de cada detalhe, uma riqueza de alegria, uma festa. **Por assim dizer, naquela semana ela foi uma espécie de rainha de todo o agitado bairro;** do Cabeça ao largo Dois de Julho, do Areal de Cima ao Areal de Baixo, do Sodré a Santa Teresa, da Preguiça ao Mirante dos Aflitos. Sua casa cheia, gente importante, mas importante de verdade, batendo-lhe à porta, pedindo licença para entrar, pois apesar de hóspede do Pálace Hotel foi em casa de Vadinho que Sílvio se expandiu, recebeu e conversou, como se aquele fosse seu lar, dona Flor sua irmã mais moça. Sem falar nos conhecidos, como o banqueiro Celestino, dr. Luís Henrique e o próprio d. Clemente Nígra, vieram à sua casa os maiores graúdos da Bahia, seja para o famoso almoço, seja em outros dias para cumprimentar o seresteiro, apertar sua mão.

Desse almoço guarda dona Flor não apenas a nítida recordação, como também recortes de notícias na imprensa. Dois jornalistas, conhecidos de Vadinho, aquele Giovanni Guimarães, amigo de rir e de contar lorotas, e um tal de negro Batista, fêmeiro de prestigiosa reputação nos castelos, **ambos garfos de respeito**, deram conta do fato em suas gazetas. Referiu-se Giovanni ao “incomparável ágape oferecido ao notável cantor pelo sr. Waldomiro Guimarães, zeloso funcionário municipal, e por sua excelentíssima esposa, dona Florípedes Paiva Guimarães, **cujos méritos culinários se aliam à extrema bondade e à perfeita educação**”. Enquanto o negro João Batista comovia-se com a quantidade de pratos: “...**finíssimo e fartíssimo repasto, de sabor inexcelável, nele se exibiam todos os principais acepipes da cozinha baiana, além de doze qualidades de sobremesa, provando a**

grandeza de nossa culinária e a qualidade das mãos de fada da sra. Flor Guimarães, esposa de nosso assinante Waldomiro Guimarães, funcionário da prefeitura dos mais dedicados e eficientes”. Como se vê sentiram-se os dois glutões tão fartos e contentes a ponto de elogiarem não apenas a comida, o paladar de dona Flor, mas de promoverem Vadinho a dedicado, eficiente e zeloso funcionário, exagero um tanto forte. [...] De tão cheia a casa, ninguém podia se mover, as mesas repletas de comida. **Dr. Coqueijo, do tribunal, e músico nas horas vagas, a pronunciar discurso, gabando a arte de dona Flor; o poeta Hélio Simões, prometendo um soneto de louvação ao tempero da “encantadora dona da casa, guardiã das grandes tradições, zeladora do dendê e da pimenta”** (Amado, 2001, p. 151-152, grifos nossos).

É importante salientar que a culinária de dona Flor e a escola Sabor e Arte despertam a sensualidade nas alunas que a procuram para aprender receitas que agradariam aos maridos ou aos noivos, conquistando-os pelo estômago. Isso se deve, geralmente, à gastronomia baiana, com seus temperos apimentados, e à própria professora que conseguia criar, com seus ingredientes e temperos, sabores e aromas envolventes e afrodisíacos: “reunidas em torno da professora, [...] anotavam as receitas, as quantidades exatas de camarão, azeite-de-dendê, de coco ralado, uma pitada de pimenta do reino” (Amado, 2001, p. 19).

O sucesso da culinária da professora está ligado ao fato de que comer é um ato de prazer para muitas pessoas, um processo que envolve vários sentidos: olfato, paladar, visão; para outras, conectam-nas com momentos de encontros familiares, plenos de alegria, de festa e de união. Esses sentimentos são bem retratados em diversas cenas do romance em destaque por dona Flor e suas guloseimas:

Ainda assim, apesar das advertências do marido, dona Flor serviu um lanche opíparo e superlotou a casa. A mesa era soberba: acarajés e abarás, moquecas de aratu em folhas de banana, cocadas, acaças, pés-de moleque, bolinhos de bacalhau, queijadinhas, quanta coisa mais, iguarias e pitéus, muitos e diversos. Além do caldeirão de mungunzá de milho branco, um espetáculo! Do bar de Mendez vieram os engradados de cerveja, as gasosas de limão e de morango, os guaranás. **Foi um sucesso o ensaio!** (Amado, 2001, p. 306, grifos nossos).

Não se pode esquecer que a dimensão coletiva da refeição vem da própria etimologia do termo “comer” que é oriundo da palavra latina “edere”, como ato de ingestão. Com o prefixo *cum*, em sua forma *cumedere*, significa “comer em companhia”. Conforme Oliveira (2016, p. 311), tanto a linguagem como a comida necessitam de mais de uma pessoa, precisam de um emissor e um receptor, de um alguém que esteja do outro lado. Trata-se de um rico simbolismo, que compreende a mesa como metáfora da vida humana. Isso é confirmado pela etimologia de “convívio” (*cum – vivere*) que identifica viver junto com comer junto. Comer junto envolve, então, uma série de significados como partilha de

alimentos, mas também mostra por meio de comportamentos e rituais o pertencimento a um grupo social.

Assim como aconteceu no ensaio da orquestra de amadores Filhos de Orfeu, outra das representações do banquete bakhtiniano ocorre na festa de noivado de Flor e Teodoro. Esse momento é marcado pela fartura e excelência da comida e da bebida. Os amigos do casal se reúnem para celebrar a união, comendo, bebendo e compartilhando um momento de júbilo: “Farta mesa de doces e salgados, atiraram-se indômitas as comadres. Marilda e a empregada serviam licores feitos em casa: de ovos, de violetas, de groselha, de umbu, de araçá, cuja gostosura levou o farmacêutico a risonho engano!” (Amado, 2001, p. 260).

De acordo com Zanon (2010, p. 107), há uma união não só dos noivos como também de todos os amigos em prol da felicidade de ambos. Nesse momento, estabelece-se uma simbologia da conciliação das diferenças e da harmonia entre os homens. Dessa forma, por meio da fartura e exagero da comida e da bebida, todos têm o prazer em degustar o banquete, o que faz com que os convidados, não importando a classe social, se sintam iguais e compartilhem de suas diferenças através do universo festivo e alegre do ritual como na festa carnavalesca.

Acerca do banquete, Bakhtin (2010a) afirma que o encontro do homem na absorção do alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava do mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; e a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável. Dessa maneira, o banquete serve ao regozijo popular, em que há conversações livres e brincalhonas à mesa quando é possível expressar a verdade livre e franca. Esse encontro com o mundo enquanto se faz uma refeição e se bebe está conectado à essência rabelaisiana do mundo.

DaMatta (1997b) corrobora o ideário bakhtiniano, afirmando que a comida pode conter “mil faces”: é como a da orquestra e sintonia das disparidades sociais em um banquete, em que estão presentes o comer e o beber, a fartura e a possibilidade de saboreá-la, espelhando um momento feliz e harmonioso, que anula as diferenças entre os homens.

Ao pesquisar a cultura popular afro-brasileira, Simas (2020) reflete sobre a importância da alimentação e da bebida como momentos de sociabilidade. Segundo o historiador, o banquete na tradição afro-brasileira gera relações que ocorrem nos rituais e nas oferendas para divindades ou até mesmo nos encontros e festividades da vida cotidiana, nas mesas de bar e botequins. É digna de nota a seguinte observação:

Em ngúni, idioma do grupo linguístico zulu, falado em alguns lugares do sul da África, não há palavra que designe o parentesco a partir do sangue. A expressão que define a relação de parentesco é *ubudlelane*: os que comem juntos. É na mesa, no balcão, no compartilhamento da comida, na união pela celebração da festa, que a ideia de parentesco se estabelece. Os botequins mais vagabundos são como lares propiciadores de relações familiares, entre ampolas geladas, mandurebas e petiscos dinamizadores da celebração gordurosa da vida em comunidade (Simas, 2020, p. 91).

Essa citação se coaduna bem com o romance em análise, pois Amado assimila e retrata com maestria a cultura de descendência africana em Salvador e os momentos de comensalidade em várias situações, inclusive as ocorridas em bares e castelos de prostitutas entre Vadinho e seus companheiros ou como homenagem ao malandro depois de sua morte:

E quem encontraram [Vadinho e Mirandão] **à mesa da filha-de-santo** senão o próprio poeta Godofredo, **a fazer honra à comida de Andreza sem regatear elogios ao tempero e à cozinheira**, pedaço real de negra, palmeira imperial, brisa matutina, proa de barco. Andreza sorria com toda sua prosápia e realeza, machucava pimentas para o molho.

[...]

— **De joelhos estamos todos diante desse sarapatel divino** — riu o poeta, apertando as mãos aos dois rapazes (Amado, 2001, p. 79, grifos nossos).

[...]

Em meio a tanta discussão, a elegia fez sua carreira, lida e decorada, **dita nas mesas dos bares pela madrugada, quando a cachaça desatava os sentimentos mais nobres**. Os declamadores mudavam-lhe adjetivos e verbos, por vezes baralhavam ou engoliam estrofes. Mas correta ou deturpada, **molhada de cachaça, caída no chão dos cabarés**, lá ia ela fazendo o elogio de Vadinho, sua louvação (Amado, 2001, p. 30, grifos nossos),

Ademais, na concepção de Silva (2023, p. 72), a cozinha simboliza o aconchego junto ao fogo não somente para cozinhar, mas para esquentar os corpos e até as almas, envolvendo as pessoas numa conversa particular e, durante o cozimento dos alimentos, a vida vai sendo partilhada através da conversa e degustação, muitas vezes do mesmo alimento, mas que se enche de significação pelo acréscimo de um novo ingrediente, de um cuidar do outro, pois alimentar alguém próximo ou um indivíduo que ali se encontra como visita, faz de quem cozinha uma pessoa especial, como é o caso de dona Flor, “que agrega ao alimento o ato simbólico de servir e estar disponível para tornar a refeição um pequeno banquete” (Silva, 2023, p. 72) como acontece na festa de São João preparada pela culinária mesmo estando de luto por Vadinho:

Os meninos do bairro acenderam uma fogueira em sua porta e vieram comer canjica, com eles dona Norma, dona Gisa, três ou quatro amigas, na intimidade, sem nenhuma festa. Todos aqueles pratos de canjicas, as bandejas de pamonha, as garrafas de licor foram de presente para os tios, os amigos, as alunas, nos ritos de junho, mês da festa do milho (Amado, 2001, p. 198).

A partilha das refeições transforma atos simples em um grande momento. Isso é comum nas festas juninas, uma tradição do povo brasileiro, as quais se tornam uma vivência e comunhão de alimentos regados pela fé e comida, gerando o princípio da comensalidade como ato cotidiano que, por mais repetitivo que seja, irmana o povo ao redor da mesa e da degustação de pequenas iguarias.

No entanto, o banquete no romance em questão não diz respeito somente à partilha de comida por indivíduos de diversas classes sociais em torno de uma mesa, mas envolve o banquete amoroso triádico mais intrigante da literatura brasileira, composto por Vadinho, Flor e Teodoro.

A proximidade entre o ato de comer e as práticas amorosas é objeto de comentário da pesquisadora Giard: “Evidência concreta: nós comemos com nossa boca, orifício corporal cujas partes [...] e funções [...] intervêm em alto grau na relação amorosa” (2011, p. 264). Cozinhar é uma das artes de conquista da mulher, pois, de acordo com o ditado popular, ela faz de tudo para “agarrar o marido pelo estômago”. Compartilhar uma refeição saborosa com o ser amado é extensão do prazer corporal. Ainda conforme Giard, o parceiro também é, com frequência, relacionado a determinados alimentos; na distância a falta se manifesta como “fome” do ser amado; no jogo da sedução um “devora” o outro com os olhos. As metáforas culinárias no embate amoroso são comuns e fazem parte do nosso cotidiano (Giard, 2011, p. 264).

Não é à toa que o verbo “comer” nomeia tanto o comportamento de se alimentar como praticar o ato sexual. No Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI (1999, s/p), na acepção popular do verbo, encontra-se: “Chulo. Possuir sexualmente; copular com; papar, traçar, faturar”.

Isso deve ocorrer, segundo Batista (2020, p. 140-141), porque as práticas sexuais têm na boca um de seus principais agentes, ou por serem o sexo e a nutrição atividades vitais para a preservação da vida humana. Cita ainda alimentos que, conforme a crença de muitos, ajudam a elevar a excitação sexual – os chamados afrodisíacos, dos quais trataremos mais adequadamente no item 4.4.

Isso pode ser corroborado quando o narrador em *Dona Flor*, ao descrevê-la, usa várias metáforas culinárias:

[Dona Flor] era apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seus dias de ternura, raros talvez porém inesquecíveis. Quem sabe, devido às atividades culinárias da esposa, nesses idílios Vadinho dizia-lhe **meu manauê de milho verde**,

meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda, e tais comparações gastronômicas davam justa ideia de certo encanto sensual e caseiro de dona Flor (Amado, 2001, p. 7, grifos nossos).

Para Vadinho, sexo é comida e comida é sexo. Quando inicia o namoro com Flor e vê o anúncio da escola de culinária da namorada, ele lhe sussurra ao ouvido, com seu humor malandro e picaresco:

– Escola de Culinária Sabor e Arte... - Repetiu: - **Sabor e Arte...**
 – Baixou a voz, o bigodinho roçando a orelha da moça: - **Ah! Quero saborear-te...**
 – não apenas um trocadilho de mau gosto mas também franco aviso de suas intenções, deslavada plataforma, claro programa de namoro (Amado, 2001, p. 81, grifos nossos).

O trocadilho mostra as intenções libidinosas de Vadinho, e, ao informar que deseja “saborear” a cozinheira, ele, mais uma vez, remete à relação entre o paladar e a libido. Apesar de ser um jogo linguístico de “mau gosto”, há aqui uma carnavalização da linguagem — mais frequente nas camadas populares — que funciona, porque, posteriormente, ela cede aos seus avanços amorosos. Cruz (2014, p. 48) nomeia dona Flor como mulher “sabor e arte”, mulher boa de mesa e de cama por ser excelente cozinheira e ser “rechonchuda, servida de carnes” apta para ser devorada sexualmente.

Se Flor era alimento para o primeiro marido, Vadinho era, para ela, bebida: “A presença noturna de Vadinho a embriagava, vinho de buquê inebriante, como resistir a sedução de suas palavras e língua?” (Amado, 2001, p. 108). Nesse trecho, a sensualidade se dá pela lábia do malandro e pela sua habilidade em dar prazer com a língua, mas envolve também o sentido do olfato — “vinho de buquê inebriante”.

Na cena a seguir há um destaque para o olfato – especificamente o de dona Flor – que ajuda a compor a atmosfera erótica:

Vadinho ria, a mão a conter o seio túrgido, o lábio a buscar a boca de dona Flor, como saber se era verdade ou bem mentira? **Hálito de brasas, ardido hálito de pimenta**, doçura de brisa, viração do mar, ai Vadinho mentiroso e sem-vergonha... Assim ele ia tomando ela pouco a pouco, restava apenas o último reduto, seu recato derradeiro (Amado, 2001, p. 387, grifos nossos).

Nessa cena em que Vadinho avança, na tentativa de vencer a resistência de Florípedes, quando ele volta do mundo dos mortos, o hálito de brasa, de pimenta, ardido, característica que remete à própria personalidade ardente de Vadinho, contribui para a sedução da personagem feminina. Há uma mistura do olfato com o paladar, pois também através desse sentido – e de forma mais intensa – sente-se o ardor da pimenta. A associação entre paladar e

olfato há muito já é conhecida, e a atuação de ambos no desenvolvimento do erotismo não é algo incomum. Sobre esse tema, Nascimento esclarece: “As formas de obtenção do prazer sensual, através de alimentos saborosos, têm no paladar sua condição fundamental [...] No Egito Antigo, o hieróglifo que designava o nariz significava tanto o olfato quanto o sabor e a sensação do prazer” (Nascimento, 2007, p. 43).

Depois do matrimônio, devido às várias amantes, à bebida e ao jogo, Vadinho passava muito tempo fora de casa, mas quando nela estava, continuava a cortejá-la, referindo-se à mulher com expressões gastronômicas: “**Meu doce de coco, minha flor de manjerição, sal de minha vida**, [...]” (Amado, 2001, p. 108).

Uma dessas metáforas tem relação com próprio nome da cozinheira e faz alusão a um tempero com sabor marcante, que está presente em muitas receitas: flor de manjerição. Essa expressão culinária aparece novamente em outra cena da narrativa quando Vadinho tenta justificar suas traições, elogiando a esposa, comparando-a com as outras mulheres de sua vida, todas temporárias: “Via apenas, ao baixar os olhos, Vadinho tocando-lhe o corpo com a mão, no leito de ferro, dizendo-lhe ao ouvido: “Tudo xixica para passar o tempo, permanente só tu, Flor, **minha flor de manjerição**, outra nenhuma. [...] Sorriu. Tudo xixica, permanente só ela, Flor, flor de Vadinho em sua mão desfolhada” (Amado, 2001, p. 26-27, grifos nossos).

De acordo com Barbosa (2018, p. 185), a relação entre a protagonista e o tempero apresenta comicidade tanto pelo mecanismo da comparação do indivíduo com o objeto, quanto pelo desnudamento de uma obscenidade, pois a ‘flor’ da esposa vai ser ‘desfolhada’ pela mão de Waldomiro, em outras palavras, só ela tem o cheiro e o gosto da sedução verdadeira para o marido que está sempre pronto para fazer amor com ela.

Outras metáforas relacionando as partes do corpo de Flor ao paladar estão presentes na narrativa, tais como “barriga cor de tacho” e “seios de abacate”: “Teu rabo de sereia, tua barriga cor de tacho, teus peitos de abacate. Tu cresceu, Flor, está opulenta, tu é gostosa da cabeça aos pés. Vou te dizer: já colhi muita chochota em minha vida, uma boa safra: nenhuma como a peladinha, é a melhor de todas, te juro, minha Flor [...]” (Amado, 2001, p. 354). O narrador amadiano constrói, aqui, metáforas, associando o corpo de dona Flor, mais uma vez, a imagens relacionadas ao paladar: “barriga cor de tacho” e “seios de abacate”.

O “tacho”, utensílio doméstico onde se preparam diversas iguarias, como a moqueca, é feito de barro ou metal, principalmente cobre, o que gera a associação que Vadinho estabelece entre a cor bronzeada da barriga de dona Flor e a do tacho. Essa referência

pode, segundo Batista (2020, p. 144), aludir ao hábito de sexualizar os corpos de cor acobreada ou mais escura, frequente na cultura nacional.

Outras relações metafóricas entre sexualidade e paladar surgem em expressões como “seios de abacate”, ou no vocábulo “gostosa”, para se referir à dona Flor – muito popular, no Brasil, quando se quer falar de uma mulher de corpo bem torneado –, e “boa safra”, remetendo às mulheres com quem Vadinho já se envolveu sexualmente.

Essas palavras ou expressões usadas para designar os órgãos sexuais femininos, divertidamente nomeados ou transformados em metáforas, apelidos e trocadilhos, principalmente de teor culinário, são comuns no livro de Amado, o que o faz dialogar com Rabelais. Esse tipo de vocabulário é *remanescente* da linguagem popular e carnavalesca medievla sobre o qual nos debruçaremos no item 4.3, principalmente quando dizem respeito às palavras de baixo calão.

Em outro trecho do romance, podemos observar o discurso erótico e obsceno de Vadinho, comparando a esposa a uma cebola: “— Tu está tão bonita, tu nem sabe... **Tu parece uma cebola, carnuda e sumarenta, boa de morder...** Quem tem razão é o salafrá do Vivaldo... Bota cada olho em teu pandeiro, aquele fistula [...]” (Amado, 2001, p. 344, grifos nossos).

A cebola é uma das preferências gastronômicas do malandro. Esse cotejo ocorre, provavelmente, por causa das formas curvilíneas do corpo da mulher amada, além do prazer que sente ao desfrutar dela assim como da cebola. Essa analogia permite também dizer que a cebola, suculenta e polpuda, tem gosto ácido, contrastando com a doçura que caracteriza a personalidade de Florípedes. No leito conjugal com Vadinho, no entanto, sua doçura e recato transformam-se em furor sexual. De acordo com Batista (2020), “é por conta da associação entre a ideia de ardência com arrebatamento sexual que a analogia com a cebola parece fazer mais sentido, especialmente em se tratando da perspectiva de Vadinho” (p. 142-143).

Aqui, como em outros momentos do enredo, Vadinho se coloca na posição de elemento ativo tanto no ato de comer a cebola como no ato sexual. Essa condição de polo ativo é normalmente atribuída aos homens na conjunção carnal. DaMatta analisou esse fato, levando em consideração o contexto brasileiro:

O fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de ‘comer’, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações) desaparece dentro do comedor – ou do comilão. Essa

é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor (DaMatta, 1986, p. 60).

Logo, na visão do antropólogo, essas condições de atividade e passividade não são unilaterais, como no excerto do romance, ou como ficou determinado na cultura brasileira de forma geral: “E não se pode deixar de observar [...] que o englobador tanto pode ser um homem (e esse seria o modelo ideal, a formulação tradicional) como também uma mulher (se for ela quem atua buscando e querendo a relação, exercendo com isso um papel ativo” (DaMatta, 1986, p. 60-61).

Em posição oposta, Parker (1993, p. 66) aponta que tal distinção entre atividade e passividade aparece na linguagem diária que os brasileiros utilizam para descrever as relações sexuais, na qual o papel do macho é o de “comer” e o papel da fêmea é o de “dar”. Segundo esse pesquisador, no universo sexual brasileiro, “comer” é uma sinonímia de vencer e possuir. A ideia de comer alguém é machista e tem forte conotação patriarcal. Tal vocabulário indica que as mulheres são criadas para serem passivas, parceiras sexuais receptivas, enquanto os homens são educados para perseguir, penetrar e dominar.

No que diz respeito à obra em análise, concordamos parcialmente com Parker, pois Jorge Amado é um intelectual nascido nos primeiros anos do século XX e reproduz muito bem os costumes sexuais e a linguagem das ruas de Salvador da década de 40, colocando esses dois verbos na boca de vários personagens e do narrador.

Por exemplo, o comentário do narrador sobre dona Flor quando namorava Vadinho: “[...] que Flor estava doidinha para **dar e dar-se** [...]” (Amado, 2001, p. 99); ou quando o marido fantasma tenta conquistar a filha de Oxum: “[...] doido para te **comer** todinha, estou morto de fome (Amado, 2001, p. 361); ou o conselho de dona Norma para dona Flor sobre a perda da virgindade: “— Isso de **dar** um pouquinho antes de casar sucede a três por dois e com muita gente boa, minha cara [...]” (Amado, 2001, p. 103); ou ainda quando dona Flor, em sonho, diz para um de seus pretendentes: — [...] se quiser **comer** a peladinha, venha de juiz e padre” (Amado, 2001, p. 208, grifos nossos).

Os excertos acima são bem reveladores da cultura patriarcal brasileira que, em sua própria linguagem, apresenta a mulher como objeto, destituída de poder sobre seu próprio corpo. A mulher é equiparada ao alimento que é ingerido pelo macho e sua estrutura de poder. Vale lembrar que essa estrutura é *resíduo* da *mentalidade* medieval sobre a mulher, trazida até nós pelos portugueses colonizadores, que estatuiu que ela pertencia primeiro ao pai e aos irmãos e, depois de casada, ao marido e à família dele.

No entanto, como declara DaMatta (1986), nem sempre a mulher é o polo passivo da relação. A fogosa dona Neusa, personagem casada que tem vários amantes mais jovens, confirma isso, ao considerar o sexo como uma necessidade natural do ser humano, seja este homem ou mulher, que deve ser apreciada como alimento ou ser tomada como uma vitamina ou um tônico para a saúde:

Dona Neusa, a loira Neusoca dos olhos gaios, era mulher de R. Macedo & Cia. A companhia formavam-na os caixeiros, sendo d. Neusa atirada a um caixeirinho novo. Deles fazia coleção e os rebatizava com nomes dos remédios mais em moda. Houve **Elixir de Inhamé**, mulato grosso. **Bromil** parecia um menino de tão jovem e frágil, ainda imberbe e inocente, joia preciosa da rara coleção. Lindo era **Emulsão de Scott**, labrego recém-chegado das terras da Galícia, com faces de maçã. **Saúde da Mulher** foi o pequeno Freasa, que lhe fez companhia quando ela convalescera de hepatite. Teve **o Regulador Gesteira**, **o Sabão Caboclo** – um negrinho azul, aí minha Nossa Senhora! **O Tiro Seguro**, **o Maravilha Curativa**. Este último representou uma traição de dona Neusa à ativa classe dos caixeiros da farmácia, da qual fora até então exclusiva: galante seminarista em férias nas vizinhanças, possuía para a ávida Neusoca duplo sabor de pecado contra a lei dos homens e contra a lei de Deus (Amado, 2001, p. 295, grifos nossos).

Existem outras personagens femininas em *Dona Flor e seus dois maridos* que invertem essa relação entre gêneros, como dona Magnólia que assume o papel ativo ao se insinuar para o dr. Teodoro e quase atacá-lo sexualmente na farmácia por acreditar “que nele tudo é grande, é um pé de mesa” (Amado, 2001, p. 308), mas sem sucesso. E a própria dona Flor que, após fazer amor com o marido fantasma, decide, sem culpa, manter também relações sexuais com o droguista:

Cada homem tem seu gosto próprio, já dizia Maria Antônia, sua ex-aluna perita em macho e cama, “cada um tem sua prepotência, uns sabidos, outros não. Mas, se a gente souber aproveitar, ah!, todos são bons...”. Dona Flor sente-se invadida de desejo, um desejo diferente, nascido da preguiça, da timidez de Teodoro, de seu acanhamento.

— Você está me devendo, meu querido...

— Eu? O quê? — perguntou o doutor, réu inocente, não era mesmo um menino grande e tolo?

Testa larga, de intelectual, fronte de insígnies pensamentos, homem tão bobo! Dona Flor correu-lhe a mão curiosa pela testa, riu de mansinho, nunca tão mansa dona Flor e tão dengosa:

— Pois me deve, sim, senhor, ontem me faltou...

— Não seja injusta, quem faltou...

— Se sou eu quem deve, então se pague, que eu não gosto de dever — oculta o rosto nas mãos, rindo toda cheia de malícia, dona Flor (Amado, 2001, p. 423-424, grifos nossos).

O comportamento dessas personagens é carnalizador, *remanescente* das atitudes invertidas, de cabeça para baixo dos foliões na praça pública, o que nos faz inferir que o escritor baiano não reproduz somente o caráter machista da sociedade de Salvador, mas cria

mulheres à frente do seu tempo, contestadoras de regras sociais. Há aqui, então, uma desconstrução da linguagem erótica emasculada de se referir à cópula.

Além disso, são essas mulheres que suscitam a caracterização do corpo masculino, pois é a partir do campo de visão delas que os homens e seus atributos físicos são destacados. Estes funcionam como atrativo e impulsionam os desejos libidinosos das três personagens supramencionadas.

Concordamos com Nascimento (2019) quando esta afirma com relação à *Gabriela, cravo e canela*:

A peculiaridade vanguardista da obra traduz a noção de resistência e a quebra das tradições, algo que é amplamente usado por Amado em suas criações [...]. Neste romance, o erotismo deixa de seguir o tradicional caminho do masculino para o feminino para alçar outras vertentes, colocando, inclusive, na mulher, a dotação do próprio desejo. Numa sociedade em que o papel da mulher acaba sendo unicamente o de servir ao homem, inclusive sexualmente, a mulher que busca satisfazer seus desejos e prazer se torna uma revelação. Em Amado, o tratamento do feminino dado em alguns personagens faz com que se possa atribuir à obra um feminismo incutido; ou seja, mesmo quando mostra o machismo, o autor o questiona, numa ação feminista, de propor o empoderamento da mulher (Nascimento, 2019, p. 230-231).

A citação anterior pode ser estendida ao livro ora em exame, visto que é possível perceber em Flor, Magnólia e Neusa esse empoderamento feminino. São mulheres desejanter que assumem seus anseios sexuais e os suprem, tratando os homens como alimento. Para Flor, se cada homem “tem seu gosto próprio”, por que não aproveitar e se servir dos dois pratos saborosos que têm em casa? No caso de dona Magnólia, ela adorava a variedade: “Hoje um moreno, amanhã um loiro, depois um escurinho, seguindo-se a inquieto adolescente um cinquentão grisalho. **Por que repetir pratos com o mesmo tempero, de uma só cozinha?**” (Amado, 2001, p. 320, grifos nossos). Já dona Neusa é conhecida como “devoradora de caixeiros” (p. 303).

Ao longo do livro, há outras passagens em que o corpo grotesco de Flor é simbolizado por um prato de comida. Por exemplo, quando, após a morte de Vadinho, Flor passa por um período de luto e, em uma de suas aulas de culinária, há a receita de “cágado guisado e outros pratos incomuns”. Depois de mencionar pratos raros, o narrador cita um prato ainda mais refinado, “o supra-sumo, o prazer dos deuses”, a saber, o prato erótico representado por dona Flor que oferece o corpo, em pensamento, aos homens: “Por que então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo de seu desejo proibido, que lhe dá

gosto de culpa e pecado?” (Amado, 2001, p. 180). Essa receita vai ser analisada, com mais minúcia, no subitem 4.4.3.

Dona Flor se vê carente, então, do alimento apetitoso que o primeiro marido lhe proporcionava. Por ser uma mulher recatada, contudo, não aceita a possibilidade de ter um amante, o que a faz ficar irritada e não conciliar o sono direito à noite.

Até que surge um pretendente muito interessado em saborear o corpo temperado da cozinheira:

Amáveis, as amigas responderam, era o farmacêutico personalidade de vulto nas redondezas, bem-visto e benquisto. [...] Os olhos de dr. Teodoro enxergavam apenas dona Flor, cego para as demais; olhar, senão de concupiscência, pelo menos de cobiça. “**Te devorava com os olhos, te comia**”, eis como a hábil observadora definiu para dona Flor a expressão precisa daquele olhar (Amado, 2001, p. 241, grifos nossos).

Flor, como aprendiz de Vadinho, busca viver, em seu segundo casamento, plenamente, o erotismo do corpo. É *mulher flor* que se transforma em *mulher caça*, isto é, fêmea dotada de sensualidade antropofágica (Sant’Anna, 1993, p. 23), letrada pelo ‘código dos sentidos’ e temperada pelo erotismo do corpo. Como *flor*, a personagem ambiciona ser cheirada e como *caça*, ser comida:

Vênus não é também a deusa do amor? Uma sem braço?... Bem outra coisa desejava lhe dizer: com sua luz ela fulge sobre nosso leito, é nossa boa estrela; não tenhas medo, meu querido, não me ofenderás se tomares de mim com doido ardor, se arrancares num afã, num arrebatamento, esse vestido que Rosália me mandou do Rio, se me puseres nua coberta só de estrelas, e se em mim montares e partirmos, égua e garanhão, por esse campo de mangueiras e cajus, por esse mar de canoas e saveiros. Mas, cadê coragem para lhe dizer? (Amado, 2001, p. 269).

Mas o moralista Teodoro é muito diferente de Vadinho e dona Flor, em plena lua de mel, já experimenta a interdição, proferindo seu discurso em forma de monólogo. Seus desejos sensuais são, então, abafados diante do novo marido. Essa revelação a faz recolher-se em forma de *flor*, mulher para ser cheirada, ainda que instada no entre-lugar: nem *retrato*, para ser contemplada, nem *fruta* para ser deglutida, nem *caça* para ser devorada, mas *flor* para ser tateada, saboreada pelo paladar, “em meio aos quitutes sedutores que prepara” (Sant’anna, 1993, p. 25).

O remédio fornecido pelo farmacêutico é insuficiente para saciá-la, e Flor é “mantida em regime magro e insosso, sem sal e sem açúcar, casta esposa de marido respeitador e sóbrio” (Amado, 2001, p. 421). Saudosa dos carinhos ardorosos de Vadinho,

dona Flor não se esquece dos momentos de paixão do casal. Isso é patente ao ouvir Teodoro ensaiando o solo da romanza no fagote, composto em sua homenagem:

Vinha dona Flor de outras músicas, mas não das altas notas clássicas de Bach e de Beethoven, das sinfonias e sonatas, como dona Gisa na meia-luz requintada do alemão. Vinha das melodias populares, das violas seresteiras, dos boêmios cavaquinhos, das gaitas de riso cristalino. Devia agora ajustar-se à orquestra de amadores, à grave melodia dos oboés, dos trompetes, dos violoncelos, aos acordes conspícuos do fagote. **Tirar a cabeça daquelas outras músicas a fazê-la desatenta, perdida em obscuros caminhos, no mistério das encruzilhadas. Devia sepultar nos ensaios do fagote, nas escalas da orquestra, as lembranças de melodias mortas, de um tempo extinto, do que foi e já não era** (Amado, 2001, p. 317, grifos nossos).

Percebe-se, então, que apesar de Madureira ser um esposo dedicado, gentil e culto, ela sente falta das modinhas e das serestas (e de outras coisas também) que a fazem recordar do finado marido.

Cabe salientar ainda que a arte de cozinhar, no segundo casamento, perde a conotação sexual que tinha durante o matrimônio com Vadinho, adequando-se à nova roupagem que a protagonista assume diante do novo marido, ordeiro e recatado e que a leva a frequentar a alta sociedade baiana, por ser um farmacêutico respeitado e, nas horas vagas, músico amador.

De acordo com Silva (2015, p. 85), “acostumada pelo primeiro marido a uma dieta rica em sabores e calorias, a viúva não se contenta com menos e, na verdade, precisa dos dois remédios mencionados por dona Norma: casamento e descaração, ou segurança e paixão, ou virtude e desejo”. A paixão de Flor é tão grande que, mesmo após seu casamento com Teodoro, ela continua sentindo falta de Vadinho. Como seu desejo é mais forte que a morte, Vadinho retorna para lhe fazer amor três anos após seu desaparecimento e nunca mais volta ao mundo dos mortos.

Sant’Anna (2003, p. 144-145), ao escrever sobre esse romance amadiano, declara que esse triângulo do desejo erótico remete para algo que pode se diferenciar na prática social entre a “mulher esposável” e a “mulher comível”, entre a mulher para ser exibida em sociedade e aquela para ser usada privadamente; entre a mulher que recebe as visitas na sala ou vive na cozinha; entre a mulher, geralmente, branca, apreciada mais como flor em oposição à outra, mulata, considerada mais como caça e fruta. Acrescenta que os romances de Jorge Amado reforçam a fusão entre a cozinheira e o que ela cozinha., ou seja, comer os quitutes da baiana e a própria baiana é a mesma coisa, pois sujeito e objeto se mesclam. No entanto, o estudioso esclarece que dona Flor, de certa maneira, constitui um avanço em

relação àquele espaço convencional que separava a mulher da rua e a mulher do lar, porque ela trouxe para dentro do lar a volúpia erótica, que normalmente só se encontrava fora do matrimônio.

Realmente a mulher na obra de Amado ainda está ligada à cama e à cozinha, como temos visto, mas estamos de acordo com Sant'Anna (2003) quando este diferencia a heroína da presente narrativa de outras mulheres de sua época, pois, além de ela fugir do padrão de ser sustentada pelo marido, banca seus próprios desejos sexuais ao decidir viver com dois homens.

Outro pesquisador a analisar esse *ménage à trois* nordestino, Chamberlain (1990) o faz num viés mais social. Para ele, Flor é ao mesmo tempo "comida" (objeto sexual) e professora de culinária (membro produtor da sociedade). Além disso, as metáforas comida-sexo do romance são "meios eficazes de ridicularizar as (...) classes sociais" (1990, p. 66), normalmente contrastadas, Vadinho como integrante da classe popular, e Teodoro, da burguesia, que são comicamente associadas através dos termos das preferências alimentares e sexuais. A sexualidade de Flor evolui na narrativa à medida que ela faz a transição de esposa de Vadinho para viúva, para esposa de Teodoro e, finalmente, para o status de mulher com dois maridos. Primeiro teme, depois aceita as suas necessidades sexuais e, finalmente, procura ativamente satisfazê-las.

Percebe-se, então, que a culinária em *Dona Flor e seus dois maridos* é multifacetada, pois, além de saciar a fome, promove a união entre as pessoas de diferentes origens e serve para enfatizar a sexualidade: as personagens, principalmente, dona Flor e Vadinho, vivem o banquete sensual neste encontro literário por meio de metáforas ligadas à comida. A protagonista seduz por meio de seu corpo-comida, mesmo não tendo conscientemente a intenção, fazendo com que Vadinho sentisse a vontade de saboreá-la chamando-a de diversos tipos de alimentos. Deve-se enfatizar, no entanto, que nem sempre a mulher é o prato a ser servido nesse festim, algumas vezes essa relação é invertida como acontece no carnaval bakhtiniano.

4.3 Corpo de Flor - saborosa iguaria -: uso de vocabulário da praça pública

Como observado, a comida no romance, além da função basilar de nutrir, passa a ser metáfora do corpo e dos encantos de dona Flor. O sabor, o cheiro e a voluptuosidade, que tem como mulher, refletem-se nos pratos que prepara. Isso faz com que seja bem-sucedida

como cozinheira e professora e que seus dotes culinários conquistem o paladar de seus maridos. Essa relação entre a sensualidade de dona Flor e a comida pode ser expressa por meio da linguagem erótica-obscena.

Arango (1991) afirma que a linguagem obscena retrata uma cultura e revela a essência do ser humano. “Nela se expressa, na sua forma mais pura e transparente, sem véus e sem pudores, o misterioso instinto que existe desde a origem da vida” (Arango, 1991, p. 162). É tida, então, como indecente e imoral ou como grosseira e chula.

Guiraud nos diz o seguinte sobre a linguagem obscena:

Pode definir-se pelo seu *conteúdo*, isto é, as coisas a que se refere, tais como a sexualidade, a defecação, a digestão, e pelo seu *uso*, isto é, as classes sociais – mais ou menos *populares*, *vulgares*, *baixas* que a empregam comumente. Estas duas noções, palavra *grosseira* (originada de seu conteúdo) e palavra *baixa* (originada de seu usuário) não se confundem’ (Guiraud, 1976, p. 11 *apud* Preti, 1984, p. 64).

Normalmente, o vocabulário obsceno é empregado pelos falantes para expressar uma injúria, blasfêmia, agressão, ou seja, serve mais para expressar um sentimento do que uma comunicação. Para Preti (1984), “essa linguagem tem sido um elemento compensatório, catártico, para todas as pressões morais e sociais, suportadas pelo homem através dos séculos” (Preti, 1984, p. 77).

O linguista supracitado classifica a linguagem obscena em cinco tipos: a que contém vocábulos de ideia ofensiva; a relacionada a tabus sociais e escatológicos (sobre os excrementos); a associada a vocábulos que se referem aos órgãos sexuais; a que envolve vocábulos referentes ao ato sexual e a seus vícios e comportamentos de exceção; e, por fim, a que diz respeito aos vocábulos que se encontram em contextos grosseiros.

Segundo Souza (2007), as unidades apresentadas em nosso vocabulário que são insultuosas ou obscenas são os palavrões, ou seja, palavras interditas, palavras-tabu que extrapolam as normas da sociedade. Estes são frequentes no romance em estudo, principalmente as concernentes aos órgãos sexuais feminino e masculino e as que tratam do ato sexual. Esse vocabulário, boa parte das vezes, é usado para fazer referência ao corpo de Flor como iguaria a ser saboreada.

Por exemplo, quando Vadinho adverte à esposa, já casada em segundas núpcias, que eles vão vadiar novamente: “[...] **Tu vai me dar** , Florzinha linda, e eu estou doido que chegue a hora de **comer a peladinha**” (Amado, 2001, p. 361); ou quando dona Flor pensa em fazer uma operação como tentativa de curar a infertilidade e o marido, com receio de ‘estragar

seu alimento’, responde: “— [...] Que mania é essa de querer de bulir na **bichochota**? Deixa tua **quiriquinha** em paz, meu bem, não vou deixar que você mexa na **peladinha** pra de repente ela ficar toda frouxa ou torta por dentro [...]” (Amado, 2001, p. 118, grifos nossos).

Outros homens atrevidos também se mostram interessados em devorar o verdadeiro banquete representado por dona Florípedes, quando ela passa na rua: “que bunda rebolosa! [...] ai, os peitinhos tão durinhos!” (Amado, 2001, p. 217). Até os amigos como seu Vivaldo da funerária, companheiro de Vadinho, desejariam se fartar do prato-Flor: “— Um peixão [...] As carnes assentaram, a **popa arredondou**... Um petisco... Esse doutor Xarope [doutor Teodoro] está **comendo pitêu de rei** [...]” (Amado, 2001, p. 308, grifos nossos).

Souza (2007, p. 53-55) assegura que os palavrões representantes dos órgãos sexuais despertam sentimentos libidinosos e são afrodisíacos em relacionamentos amorosos. Prenunciam intimidade, familiaridade e até carinho. Observemos o que a própria dona Flor pensa a respeito do seu uso quando se lembra, com saudades, do primeiro marido morto: “Só a memória o devolve e ali o traz, a Vadinho, com seu atrevido bigode, seu riso de zombaria, sua insolência, **as palavras feias e tão lindas**, sua mata de pelos e a marca de navalha” (Amado, 2001, p. 157, grifos nossos). Essas palavras são ainda mais lúbricas quando ele retorna para seus braços: “**Insolente** e bem-amada, **porca** e linda, **a voz de Vadinho a lhe dizer tanta indecência**, a lhe recordar doçuras de outro tempo” (Amado, 2001, p. 421, grifos nossos).

Não só para conquistar a cozinheira, o jogador associa, com malícia, o paladar para um prato e para o corpo feminino. Em uma viagem que fez ao Rio de Janeiro, Vadinho comeu caviar, e quando dona Flor lhe perguntou que gosto tinha, respondeu: “Tem gosto de boceta... É muito bom!” (Amado, 2001, p. 334).

Outro episódio em que Vadinho estabelece uma associação de cunho sexual com a comida acontece durante uma das aulas de culinária da esposa. As alunas, enquanto “aprendiam como tratar o peixe, como preparar a carne, como bater os ovos, Vadinho interrompia com uma piada sobre ovos, de duplo sentido e riam-se as descaradas” (Amado, 2001, p. 19).

A menção aos ovos, no contexto acima, faz alusão aos testículos, o que provoca a derrisão. Ademais, aos ovos atribuem-se poderes eróticos e reconstituintes: acredita-se que eles estimulam os mais velhos e curam o ventre das mulheres inférteis. Em muitas culturas existe uma relação entre ovos e fertilidade, por isso eles sempre foram muito queridos dentro da cozinha erótica (Allende, 1998, p. 153).

Essas palavras ou expressões chulas ligadas à personagem Vadinho é uma das técnicas literárias usadas por Amado que lembra os ritos do carnaval, levando à inversão do cosmos dentro do romance, por intermédio de procedimentos caros à cultura popular. Há uma valorização do que é “baixo”, do riso, desestabilizando a cultura oficial.

De acordo com Castro e Rodrigues (2014, p. 4-6), o poder dos de baixo se manifesta individualmente na insolência, no riso, no deboche e na gargalhada, muitas vezes gerados pelo uso do vocabulário da praça pública. A opção por esse tipo de linguagem, conectada às personagens que estão à margem, provoca o riso, considerado pelo autor baiano muito mais forte e útil para fazer críticas ao sistema social do que o discurso político.

É significativo frisar que as grosserias, as injúrias e os palavrões fazem parte do que Bakhtin (2010a) chamou de linguagem familiar, aquela geralmente “expulsa” das variantes oficiais, das maneiras corretas e respeitosas da comunicação. Durante o carnaval eram empregadas não somente para ofender, em sentido negativo, mas para aproximar, tornar familiar pelo riso e pelo escárnio, adquirindo um aspecto cômico. Palavras que ganhavam um sentido de renovação do mundo, de valorização do aspecto material, do baixo corporal, expressando assim a ambivalência alegre, típica do carnaval medieval e renascentista.

Em *Dona Flor* há uma reinvenção da linguagem, estabelecendo construções identitárias próprias, aproximadas ao conceito de praça na Idade Média, dando voz ao povo. Nessa espécie de linguagem, para Martín-Barbero (2001, p. 106), há predominância,

no vocabulário e nos gestos, das expressões ambíguas, ambivalentes, que não apenas acumulam e dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, como degradação-regeneração, contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade. Grosserias, injúrias e blasfêmias revelam-se condensadoras das imagens de vida material, e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular (Martín-Barbero, 2001, p. 106).

Cunha (1984) faz observações assemelhadas, ao analisar a carnavalização por intermédio das três personagens centrais da narrativa no cenário da cultura brasileira, afirmando que [...] “o riso nasce no seio do povo que, ao incorporar o espírito do carnaval, ridiculariza e denuncia a relatividade da autoridade no poder, numa concepção de mundo que anula a hierarquia e defende a liberdade e a igualdade” (Cunha, 1984, p. 184).

A pesquisadora supracitada adiciona que essa carnavalização também se faz presente na linguagem quando se afasta da cultura erudita e se aproxima da fala popular, adotando, com frequência expressões locais e palavrões, deixando de lado a linguagem gramatical policiada (Cunha, 1984, p. 187).

Santos (1993, p. 97) comenta sobre a linguagem amadiana, ressaltando que o escritor se inspira na experimentação do Modernismo para desenvolver uma linguagem mais identificada com o povo e a reafirma nos seus escritos literários como expressou a seguir:

Em *Dona Flor*, por exemplo, trabalhei com a mais viva linguagem popular. É, sem dúvida, de todos os meus livros, aquele que é escrito na linguagem mais baiana, com um vocabulário extremamente baiano, um vocabulário enorme — palavras ignoradas mesmo por pessoas que conhecem bem minha obra (Amado *apud* Santos, 1993, p. 101).

Ao fazer essa observação, certamente Amado incluiu o uso de palavras de baixo calão, contradições em toda a narrativa. Dessa forma, ele se molda à visão de Bakhtin que declara o seguinte: “[...] os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo” (Bakhtin, 2010a, p. 15).

Ademais, o linguista russo observa no uso abundante desse vocabulário tanto o “tom alegre” quanto o “hiperbolismo positivo” (Bakhtin, 2010a, p. 40), próprios do carnaval medieval, expressão tanto do princípio material, quanto da alegre certeza da existência em contínua expansão, da vida popular que se multiplica infinitamente.

Para Paiva (2022), essa é a lógica, em *Gargântua e Pantagrue*, que imprime significação “às cenas de enormes banquetes, desenfreadas bebedeiras, recorrentes cópulas, “mijadas” que inundam cidades, números excentricamente grandes” (Paiva, 2022, p. 66), acompanhadas das incontáveis palavras para designar os órgãos sexuais, masculinos e femininos, divertidamente aludidos no livro de Rabelais e em *Dona Flor e seus dois maridos*.

Como exemplificado anteriormente, Vadinho fala com dona Flor usando palavras debochadas, que aludem ao “baixo corporal”, mais especificamente aos órgãos sexuais, as quais estão associadas à fala popular da “praça pública”. Sobre esse tipo de linguagem e sua incorporação ao romance, Bakhtin afirma:

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (Bakhtin, 2010a, p. 132).

Romero corrobora nosso entendimento ao comentar que o escritor baiano, assim como Rabelais, “soube incorporar esta linguagem popular no plano da construção narrativa, dando, assim, maior vitalidade e aproximando o leitor ao universo literário por ele

configurado” (2010, p. 98). Esse tipo de vocabulário, na obra em exame, é expresso, portanto, por meio das personagens populares, ligadas ao corpo grotesco, em especial Vadinho.

Teodoro, por outro lado, associado à ideia do sublime, emprega um vocabulário culto, elevado. Para referir-se à esposa e ao corpo dela, na noite de núpcias, usa metáforas e comparações com o céu e as estrelas:

Naquela noite de núpcias ele lhe deu o que jamais amante algum a sua amante pôde oferecer: colar de astros com luz divina e com os volumes, os pesos e as medidas, sua posição no espaço, sua elipse e sua distância exata. Com o dedo doutoral ele no céu os elegeu, dispondo-os numa ordem de grandeza; no colo de dona Flor os astros translúcidos refulgiam. Aquela estrela grande em teus cabelos, aquela quase azul, colhida na fimbria do horizonte, a que mais brilha, a maior de todas, ah! querida minha, é o planeta Vênus, impropriamente designado estrela da tarde ou vespertina quando acesa no crepúsculo e na noite, e estrela da manhã ou matutina, ou estrela d'alva, quando irrompe com a aurora sobre o mar. Em latim, oh! bem-amada, se diz *stella maris*, estrela a guiar os navegantes [...] (Amado, 2001, p. 269).

Enquanto de Vadinho, no tempo de namoro, dona Flor queixa-se do oposto: “Insolente Vadinho! Não lhe declarara amor, não fizera praça de sentimentos apaixonados, não lhe pedira sequer autorização para namorá-la. **Em vez de frases poéticas, de termos alambicados, ela ouvia duvidosos conceitos, insinuações mal-intencionadas**” (Amado, 2008, p. 95, grifos nossos).

Outro exemplo do uso do vocabulário debochado, integrante da segunda parte do livro, ocorre quando o narrador, ao comentar sobre o momento em que Flor é desvirginada por Vadinho e os dois vão confessar aos tios dela o fato, expressa-se assim: “Vinhão confessar o irremediável; ele tinha lhe tirado os **tampos, comido o cabaço**, necessitavam casar” (Amado, 2001, p. 97, grifos nossos).

Essa linguagem escrachada também pode ser vista no vocabulário que Vadinho utiliza na intimidade com a esposa: “— Mas tu é **pelada**, meu bem, quase **pelada**... Que coisa doida e mais linda [...]” (Amado, 2001, p. 100, grifos nossos); “[...] minha **quirica pelada**, tua **xoxota** é meu favo de mel” (Amado, 2001, p. 108, grifos nossos). Nesse segundo trecho encontramos a relação entre órgão sexual e mel, alimento doce que encanta os amantes desde épocas remotíssimas.

Outras personagens, como Mirandão, grande amigo de Vadinho, usam também o vocabulário popular, da “praça pública”. Isso acontece, por exemplo, quando dona Rozilda, mãe de Flor, descobre a armadilha inventada pelos dois malandros para enganá-la, fingindo que Vadinho era rico e importante, e o mentiroso exclama: “— Aí está... Que garantia a gente tem? Nenhuma,,,. Até motor de caminhão, quando se conserta, tem garantia de seis meses... A

gente, quando pensa que está instalado na vida, que as coisas finalmente se acertaram, aí **emboceta** tudo, o santo cai do andor e vira lixo [...]” (Amado, 2001, p. 89, grifo nosso).

Outra fala do quase agrônomo envolve a expressão escatológica “fedida arraia-mijona” (Amado, 2001, p. 63) ao conhecer dona Rozilda na festa do major Tiririca.

A prostituta Dionísia, ao receber o pedido de Norma e dona Flor para ela deixar o filho para a cozinheira criar, pois pensam que o pai da criança é Vadinho, responde cheia de raiva: “Mas quem vai criar ele sou eu e como bem entender. Vai ser o **bamba da zona**, com ele ninguém vai tirar cantiga de sotaque e não vou dar pra ricaça nenhuma que não quis ter o trabalho de parir [...]” (Amado, p. 132, grifos nossos).

Dona Norma, maior amiga de Flor, apesar de ter um prenome relacionado àquela que age de acordo com as regras, também apresenta falas repletas de gírias, de ditados e de humor picante. Isso pode ser observado quando ela sugere à viúva que não fosse tão agressiva com seus pretendentes: “Por que não uma recusa gentil: ‘*Sinto-me honrada, porém sou uma **cretina**, minha **xoxota** não tem mais uso, só serve para fazer pipi, não quero saber de casamento*’” (Amado, 2001, p. 200, grifos nossos).

Em outra ocasião, quando a cozinheira lhe confessa seus desejos de viúva, a amiga a adverte: “Disse e repito que você está com um **fogo queimando o rabo**, ou, como dizia a filha de uma amiga minha para a mãe: Mamãe, minha **xoxota** virou fogareiro, está pegando fogo” (Amado, 2001, p. 236, grifos nossos).

Outra personagem adepta de palavrões, principalmente quando está com raiva, é dona Rozilda, apesar de se considerar uma mulher educada e ser filha de Maria, não poupando nem a própria filha. Quando dona Flor foge de casa para se casar com Vadinho, ela vocifera: “— [...] Aqui não entra mulher-dama, lugar de **puta** é em castelo. [...] Não contassem com ela para encobrir a patifaria, para **tapar o rombo da descarada**” (Amado, 2001, p. 102, grifos nossos).

A mãe de Flor usa palavras de baixo calão principalmente como forma de insulto ao primeiro genro, a quem odiava: “Tome, seu sujo, seu indecente, **tome e meta...**”; “**verme, pústula, poça de pus**” (Amado, 2001, p. 44; 76, grifos nossos). Ao esposo falecido, seu Gil, tido como um ‘santo’ por suportá-la, ela chamava de “o bosta do marido” e à dona Flor, quando recusava algum pretendente rico, de “minha condessa de titica” (Amado, 2001, p. 51; 60).

De forma geral, a linguagem utilizada por Flor não engloba termos lascivos. Esse comedimento na linguagem reflete a personalidade da própria personagem: mulher recatada,

pequeno-burguesa, observadora de seus valores morais, guiada pela religião católica e pelas convenções sociais. No entanto, quando dorme, ela se libera das amarras e o vocabulário ‘sujo’ desponta: “[...] na desfaçatez do sonho, voraz e cínica **rameira**, loba uivante, gata em cio, **puta**” (Amado, 2001, p. 219, grifos nossos). Em outra cena do mesmo sonho, ela se vê bêbada de navalha na mão, atacando Dionísia de Oxóssi, e diz: “Venha se é mulher, siá **imunda**, para **eu te lascar** cara e **xibiu**” (Amado, 2001, p. 220, grifos nossos).

Flor, ao se recordar das aventuras extraconjugais do finado Vadinho com Noêmia, moça da alta sociedade baiana, virgem, aluna da escola de culinária, com rudimentos da língua francesa, que queria fugir com o malandro, não sentiu raiva, porque ele escolheu ficar com a esposa. Ao pensar sobre o caso, a cozinheira ironiza a situação, usando palavrões em um francês abaianado:

Com quem ficara ele, a quem preferira quando obrigado a escolher? De nada valera o talão de cheques nem o conforto do automóvel a levá-lo e trazê-lo pra cima e pra baixo, nem os vestidos do Rio, os perfumes de Paris, o requinte das expressões: *mon chéri*, **mon petit coco**, **merde**, **quelle merde**; a locê de parler..., como se diz no francês da Bahia. (Amado, 2001, p. 13, grifos nossos).

Ademais, não se pode esquecer dos apelidos de caráter obsceno de várias personagens secundárias na trama amadiana: “Marianinha Pentelhuda”, “Jacinta Apanha-o-Bago”, “Dinorá Sublime Cu”, “A Culhudinha” e “Lev Língua de Prata”, todos referentes aos órgãos ou atividade sexuais que praticam.

De acordo com Romero (2010, p. 89) esse vocabulário tem sido objeto de repúdio por alguns estudiosos, que classificam Amado como “obsceno” e até “pornográfico”. É o caso de Martins (1972, p. 168) que declara que o autor baiano “nem sempre se manteve nos limites do bom gosto ou, mesmo da simples sugestão artística”. O pesquisador faz aí alusão “**ao uso imoderado de expressões cruas** e ao sensível deleite com que ele por vezes se demora na pintura das “cenas arrojadas”. Acrescenta que “essas partes do romance [*Dona Flor*] destroem-lhe o equilíbrio, são estranhas à sua atmosfera e nele introduzem um elemento de grosseria e vulgaridade que a história em si mesma não requer” (Martins, 1972, p. 168).

No entanto, isso mostra a leitura equivocada que parte da crítica literária tem realizado da obra do escritor, sem buscar compreender o sentido alegórico que todas essas referências apresentam. Ao empregar esse tipo de linguagem, o autor recorre à sua formação humanista com base em Boccaccio, Rabelais ou Cervantes, que, ao reproduzir o corpo em suas páginas, destaca todas as características e necessidades que este tem, não somente a

representação “do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do *grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos” (Bakhtin, 2010a, p. 76).

Nessa mesma perspectiva, destacamos o comentário de Kiefer sobre o estilo de Jorge Amado:

O que lhe apontam como defeito pode ser uma de suas singulares virtudes. Aliás, tenho certeza de que esta é a principal virtude de sua literatura. Se tivéssemos, no Brasil, um crítico literário do porte de Mikhail Bakhtin, capaz de compreender as conexões ideológicas entre a linguagem, a sociedade, o indivíduo, ele não teria dúvidas em apontar o escritor baiano como um dos principais representantes da polifonia e da carnavalização ao lado de Dostoiévski e Rabelais (Kiefer, 2011, p. 28).

Outro estudioso a defender a linguagem popular de Jorge Amado, com suas gírias e palavrões, é Bastide (1972):

[...] pode falar de cu, de pau, de urina ou de foda, mas tudo, nele, está banhado de uma indizível poesia, que vem desta permeabilidade da miséria pela natureza, desta participação das plantas, da respiração da terra, da ternura das águas, até a grande piedade pelos trabalhadores, explorados, doentes, famintos (Bastide, 1972, p. 63).

No romance em tela, no plano da linguagem, o autor implícito, por meio do narrador e das personagens, estiliza os tabus morais e sexuais do romance tradicional e da cultura conservadora, que prefere desconhecer os desejos do corpo. O autor baiano cria nesta obra um narrador que, com base nas festas populares medievais e no humanismo clássico e renascentista, descreve tanto as características elevadas do ser humano, sua beleza, seu pensamento, seu anseio por liberdade e sua capacidade de amar, bem como as suas particularidades corporais, órgãos genitais, necessidades fisiológicas: comer, beber, fazer sexo, urinar, defecar, associadas às partes “baixas” do corpo (ventre e genitais).

Para tanto, Amado se inspira na cultura popular, na linguagem do povo, marcada, por vezes, de grosserias e obscenidades. Mascarado através da figura do autor implícito, usa o “vocabulário da praça pública”, assim chamado por Bakhtin (2010a) (Velásquez Romero, 2010, p. 88).

Leite nos esclarece o que é o autor implícito mencionado anteriormente:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se

narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (Leite, 1997, p. 19).

Romero nos conta que Amado cria um narrador onisciente, que conhece os pensamentos, sentimentos, sonhos e motivações das personagens. Porém, por trás daquele que narra, observa-se a presença do autor implícito, querendo insistir, criticar e dirigir o foco narrativo. Isso pode ser visto, por exemplo, nos paratextos que fazem parte da estrutura formal do romance como nas epígrafes, nos títulos dos capítulos e nas receitas, entre outros, construindo, assim, a comicidade que caracteriza a narração aproximando o “alto” e o “baixo” (a “degradação do sublime”) (2010, p. 86).

Essas interferências na narração permitem que o leitor seja mais participativo e que, por meio do riso, provocado, muitas vezes, por conta desse vocabulário popular, o autor implícito consiga fazer o leitor chegar mais próximo da história que está narrando e das personagens, criando um tipo de cumplicidade literária (Romero, 2010, p. 87).

Acerca dessas palavras tidas por Bakhtin como de praça pública, Roberto Amado, no livro de memórias *Jorge Amado, meu tio* (2021), escreve um capítulo inteiro sobre a estreita relação do escritor e de boa parte da família Amado com os palavrões: “Assim como os irmãos, tio Jorge falava palavrões como os escrevia. Mas sempre de um jeito divertido, encaixado entre graças e piadas, e não de maneira agressiva. O humor tinha que predominar, sempre (Amado, 2021, p. 57-58).

O sobrinho do literato baiano nos relata nos trechos, a seguir, uma situação muito engraçada bem esclarecedora sobre essa questão:

Conta-se que alguns alemães, ciceroneados por alguém conhecido de tio Jorge, aportaram na Casa do Rio Vermelho para conhecer a celebridade. Isso acontecia com frequência. Estrangeiros que estavam em Salvador queriam conhecer a figura mais célebre da cidade, pelo menos numa certa época. E era comum a presença de gringos assim, de repente, na casa dele.

Mas esses alemães não tiveram sorte e, para falar a verdade, nem souberam o que de fato aconteceu. Quando foram apresentados aos meus tios (Jorge e James Amado), ambos repetiram o que seria um cumprimento tipicamente baiano: ‘puta que pariu’ enquanto solenemente apertavam a mão dos intrusos. Provavelmente eles aprenderam a maneira com que os brasileiros cumprimentam delicadamente as pessoas” (Amado, 2021, p. 59).

O memorialista acrescenta ainda uma piada que o próprio tio gostava de contar acerca dessa característica de povoar seus romances com palavrões:

Um sujeito dorme no trem e seu companheiro o acorda, “o sono é o prenúncio da morte. Shakespeare”, diz ele. O sujeito, no entanto, volta a dormir. “o sono é o

prelúdio da morte. Shakespeare”, repete o companheiro. O sujeito lança um olhar indignado, mas volta a dormir. Na terceira vez em que é despertado, ele responde, cheio de ódio: “**Vai pra puta que o pariu.** Jorge Amado” (Amado, 2021, p. 58, grifos nossos).

Isso mostra claramente a força da *endoculturação* na feitura da prosa amadiana no que respeita ao uso das palavras de baixo calão, as quais são hábitos de família de acordo com Roberto Amado: “Também minha avó Lalu, mãe dos três irmãos, não era de economizar **as palavras certas** quando necessárias. Assim, não há como negar esse aspecto curioso da família” (Amado, 2021, p. 58, grifos nossos).

Vale lembrar ainda, de acordo com Amado (2021), que “[...] se os brasileiros falam muito palavrão, mais ainda o fazem os baianos [...]” (Amado, 2021, p. 57), o que prova a força desse tipo de linguajar no *imaginário* do povo desse estado nordestino.

Logo, o romance em questão faz uso frequente de dois elementos carnalizantes estudados por Bakhtin: as grosserias e o baixo corporal. É por meio dos xingamentos, da utilização de palavras de baixo calão e do linguajar obsceno que há a degradação e a regeneração do corpo grotesco, portanto, possuem um caráter ambivalente. Lembremos que o erotismo, o sexo, é um dos elementos do baixo corporal mais utilizado como forma de oposição aos valores dominantes devido a sua ânsia de liberdade anárquica. Daí o riso e o corpo serem elementos renovadores em personagens como dona Flor, Vadinho, Mirandão, dona Norma e tantos outros.

Grosserias, erotismo, palavras de baixo calão, corpo, comida, liberdade, carnaval, compõem a segunda vida do povo. Só o povo, na leitura de Bakhtin, poderia ser veículo dessa inversão proposta pela carnavalescação. “O porta-voz do princípio material-corporal (princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança) não é nem o ser biológico isolado, nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, que na sua evolução cresce e se renova constantemente” (Bakhtin, 2010a, p. 17).

São essas personagens das classes populares que contrariam os princípios tradicionais da moralidade e bons costumes, expressando-se livremente por meio do vocabulário de praça pública, gerando o riso franco e farto. Essa alegria sensual e debochada é *resíduo* do carnaval da Idade Média que chega até à contemporaneidade.

4.4 Receitas de dona Flor

O romance em análise pode ser lido como uma espécie de curso de gastronomia, ministrado pela professora de culinária e de amor, dona Flor. Na abertura de cada capítulo, é ensinada uma receita de um prato saboroso da culinária baiana, o que nos parece ser uma tentativa de sedução do leitor desde as primeiras páginas da narrativa. Cabe ressaltar que esses alimentos funcionam como uma necessidade humana relacionada a emoções.

Com o uso desse gênero textual, Câmara afirma que, além do narrador nos apresentar o contexto social em que vivem as personagens, este “oferece ao leitor uma mescla de fantasia e realidade, que possibilita intensificar a sensação de pertencer a um mundo imaginário. O leitor deixa de ser um mero espectador e torna-se um potencial participante da vida contada no romance” (2013, p. 103).

Há seis receitas inteiras ao longo do romance, além de dezenas de citações de pratos e guloseimas baianas. Delimitamos, no entanto, a nossa investigação a quatro receitas: bolo de puba, moqueca de siri mole, cágado guisado e outros pratos incomuns e o vatapá, que serão analisadas na ordem em que surgem na trama. Serão descartadas a segunda receita, que trata de uma descrição de como proceder em uma noite de velório, e a última, que envolve a descrição de pratos a serem servidos em cerimônia a entidades do candomblé. Nenhuma das duas se relaciona diretamente à proposta deste capítulo, que é revelar a ligação entre comer e fazer sexo. Com relação às comidas de santo, estas serão mencionadas quando se fizer necessária uma associação entre os dois maridos de Flor e seus orixás de proteção com seus alimentos favoritos e aqueles a que têm ojeriza. Além disso, faremos referência a alguns alimentos que surgem em alguns episódios da narrativa que, mesmo não compondo essas receitas, funcionam como afrodisíacos. Vale salientar que buscaremos descrever a conexão entre sensualidade e comida estabelecida em cada receita, por meio dos comentários íntimos da personagem Flor, dos ingredientes e, algumas vezes, do modo de fazer cada prato.

4.4.1 *Bolo de puba*

Antes de começar a narrativa, as fronteiras entre o que é real e ficcional se misturam quando a protagonista dona Flor envia um bilhete ao escritor, dando-lhe a receita do bolo de puba ou carimã. Esse discurso epistolar desperta no leitor a dúvida sobre a veracidade dos fatos contados e da existência das personagens:

Caro amigo Jorge Amado, bolo de puba que eu faço não tem receita a bem dizer. Tomei explicação com dona Alda, mulher de seu Renato do museu, e aprendi, quebrando a cabeça até encontrar o ponto. (Não foi amando que aprendi a amar, não foi vivendo que aprendi a viver?)

Vinte bolinhos de massa puba ou mais, conforme o tamanho que se quiser. Aconselho dona Zélia a fazer grande de uma vez, pois de bolo de puba todos gostam e pedem mais. **Até eles dois, tão diferentes, só nisso combinando: doidos por bolo de puba ou carimã. Por outra coisa também?** Me deixe em paz seu Jorge, não me arrelie nem fale nisso. Açúcar, sal, queijo ralado, manteiga, leite de coco, o fino e o grosso, dos dois se necessita. (Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amores, por que um só não basta ao coração da gente?) As quantidades, ao gosto da pessoa, cada um tem seu paladar, prefere mais doce ou mais salgado, não é mesmo? A mistura bem ralinha. Forno Quente.

[...] Mas, de fato e lei quem acende a barra do dia por cima do mar é esta sua servidora, Florípedes Paiva Madureira ou dona Flor dos Guimarães. (bilhete recente de dona Flor ao romancista) (Amado, 2001, p. XIII, grifos nossos).

Antes de conhecer a história de *Dona Flor e seus dois maridos*, o escritor cria um expediente ficcional que leva o leitor a perceber a relevância do papel da comida nessa narrativa e a ligação estreita entre esta e o sexo com seus dois maridos, Vadinho e Teodoro, “Até eles dois, tão diferentes, só nisso combinando: doidos por bolo de puba ou carimã. Por outra coisa também?” Ao expressar a preferência dos dois maridos por bolo de puba, a personagem joga com o significado das palavras trazendo conotações sexuais a coisas de que ambos gostam. Além disso, mostra sinais da representatividade que os elementos da gastronomia baiana terão na obra em questão (Silva; Chaguri, 2010, p. 37). Além disso, esse trecho já apresenta o conflito central da narrativa: “(Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amores, por que um só não basta ao coração da gente?)”, ou seja, uma mulher dividida entre dois homens — um, gentil, fiel e confiável; outro, sensual, infiel e doidivas.

Essa passagem mostra ao leitor a diferença de personalidade entre os maridos da personagem e apresenta a professora de culinária como um prato a que nenhum deles era capaz de resistir. Esse recurso será usado nas outras preparações ao longo do romance, nas quais dona Flor e as refeições que prepara parecem se mesclar, gerando uma erótica ambiguidade.

O bolo de puba é tão saboroso que até os dois amantes, diferentes em tudo, coincidem no gosto pelo quitute baiano e “por outra coisa também”. Esse prato apresenta uma consistência macia e um cheiro inconfundível que remete à cultura nordestina, principalmente às festas juninas, além de expressar a relação que existe entre a gastronomia e os prazeres da carne, bem característica das narrativas de Jorge Amado (Bento, 2020, p. 25-26). Deiana acrescenta que a paixão de ambos os maridos por essa maravilha gastronômica deve-se ao

fato de esta ser esférica, arredondada e feminina, assemelhando-se ao corpo de dona Flor (2013, p. 51).

De acordo com Cruz, essa pequena carta é uma alegoria que representa a união entre ingredientes do bolo e tempero da vida, sabor palatal e saber sensual, conforme o tato e o paladar de cada um, visto que em um banquete “cada um tem seu paladar, prefere mais doce ou mais salgado”. É um preâmbulo da obra inteira em que “Vinte bolinhos de massa de puba” se inter-relacionam com as personagens-amantes com as quais se tempera a vida: “no banquete, como na vida, na refeição como no amor, na arte culinária, como na arte de escrever sobre gosto, saber e sabor, todos gostam e pedem mais” (Cruz, 2014, p. 44).

Vale lembrar que, de acordo com o blog culinário *O Gastrônomo* (2020), a massa puba é uma herança do período colonial brasileiro. Os tupinambás, habitantes do litoral do país, consumiam a mandioca, um tubérculo de fácil plantio. Após a descoberta do Brasil e a efetiva colonização do território pelos portugueses, os novos habitantes passaram a produzir e a consumir a farinha de mandioca, considerada por muitos, naquele período, superior à farinha de trigo. Hoje, a massa puba é conhecida como uma receita típica do norte e nordeste do Brasil. Para se obter a puba, é preciso deixar a mandioca de molho com água durante uma semana. Depois, rala-se esta massa para a preparação de bolos e biscoitos.

A massa puba é citada por Lody (2012, p. 81) como matéria para fazer o manuê, uma comida preparada e servida nos terreiros. Primeiro, esta é peneirada, tornando-se uma farinha com a qual o manuê é preparado como uma papa que se transforma em bolinhos com açúcar, enrolados em palha de milho ou folha de bananeira.

Não se pode esquecer que Vadinho, em seus momentos de ternura, chamava a esposa de “meu manuê de milho verde” (Amado, 2001, p. 7), o que ressalta ainda mais a gula do malandro pelo bolo de puba e a inter-relação entre sexo e comida no romance.

Segundo Pellegrini (2004, p. 75), essa ligação é retomada, de maneira implícita, no primeiro capítulo da narrativa amadiana, “na relação morte/vida que a fállica mandioca de Vadinho morto representa”.

O bilhete da protagonista é uma estratégia do autor para tornar a história mais verossímil numa espécie de metalinguagem, trazendo para dentro do texto ficcional a figura do narrador/autor, conforme Bento (2020, p. 25). Ademais, a personagem Flor faz uso da gastronomia para contar, num tom confessional, suas aventuras amorosas, construindo metáforas tipicamente baianas. A cozinheira não apenas ensina a receita como também aproveita para falar de si, dos dois maridos, dos sabores e dissabores da vida. A narrativa é

temperada com muita sensualidade e malemolência que, até hoje, povoam o *imaginário* das pessoas quando se fala da Bahia.

4.4.2 Moqueca de siri mole

A segunda receita — moqueca de siri mole — aparece no início da segunda parte do romance e descreve o início da viuvez de dona Flor, dividindo-se na forma clássica de uma receita, com ingredientes e modo de preparo. No entanto, não serve somente para exaltar um dos pratos mais famosos da gastronomia baiana, mas também para desnudar, com humor, a saudade da presença e do corpo de Vadinho que passa a consumir a professora, provocando o desnudamento da sexualidade feminina.

A cada trecho há um comentário da protagonista que, ao fornecer a receita, perde-se em devaneios que sugerem a falta de Vadinho e dos prazeres proporcionados por ele durante o casamento. Cada passagem da receita, na visão de Pina (2014, s/p) é cadenciada pela confiança de dona Flor com o uso dos parênteses que aí exercem o papel da epoché cética²¹, uma suspensão do juízo realizada pela maga da cozinha antes de desabafar com o leitor.

DO TEMPO INICIAL DA VIUVEZ, TEMPO DO NOJO, DO LUTO FECHADO
[...]

ESCOLA DE CULINÁRIA SABOR E ARTE

MOQUECA DE SIRI-MOLE (receita de dona Flor)

Aula teórica:

Ingredientes (para oito pessoas): uma xícara de leite de coco, puro, sem água; uma xícara de azeite de dendê, um quilo de siri-mole. Para o molho: três dentes de alho; sal ao gosto; o suco de um limão, coentro, salsa, cebolinha verde; duas cebolas; meia xícara de azeite doce; um pimentão; meio quilo de tomates. Para depois: quatro tomates; uma cebola; um pimentão.

Aula prática:

Ralem duas cebolas, amassem o alho no pilão; cebola e alho não empestam, não, senhoras, são frutos da terra, perfumados. Piquem o coentro bem picado, a salsa, alguns tomates, a cebolinha e meio pimentão. Misturem tudo em azeite doce e a parte ponham esse molho de aromas suculento.

(Essas tolas acham a cebola fedorenta, que sabem elas dos odores puros? Vadinho gostava de comer cebola crua e seu beijo ardia).

Lavem os siris inteiros em água de limão, lavem bastante, mais um pouco ainda, para tirar o sujo sem lhes tirar porém a maresia. E agora a temperá-los: um a um no molho mergulhando, depois na frigideira colocando um a um, os siris com seu tempero. Espalhem o resto do molho por cima dos siris bem devagar que esse prato é muito delicado.

(Ai, era o prato preferido de Vadinho!)

²¹ Quando se "suspende" um juízo, o silêncio entra em cena. Dona Flor deixa de dirigir o olhar para os objetos tomados em si mesmos em seu ser inacessível (a escola, as alunas, o fogão, os ingredientes) para dirigir a atenção para os atos da consciência, para suas lembranças saudosas de Vadinho.

Tomem de quatro tomates escolhidos, um pimentão, uma cebola, tudo por cima e em rodelas coloquem para dar um toque de beleza. No abafado por duas horas deixem a tomar gosto. Levem depois a frigideira ao fogo. (Ia ele mesmo comprar o siri mole. Possuía freguês antigo no mercado...) Quando estiver quase cozido e só então juntem o leite de coco e no finzinho o azeite de dendê, pouco antes de tirar do fogo.

(Ia provar o molho a todo instante, gosto mais apurado ninguém tinha). Ai está esse prato fino, requintado, da melhor cozinha. Quem o fizer pode gabar-se com razão de ser cozinheira de mão cheia. Mas se não tiver competência, é melhor não se meter; Nem todo mundo nasce artista do fogão.

(Era o prato predileto de Vadinho nunca mais em minha mesa o servirei. Seus dentes mordiam o siri mole, seus lábios amarelos do dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!) (Amado, 2001, p. 34-35, grifos nossos),

Dentro desses parênteses, a cozinheira recorda das preferências culinárias do marido morto, dos seus gostos, dos seus costumes, de seu beijo, de seus lábios, de sua língua e de sua boca. A cebola, já analisada como metáfora na seção 4.2, serve para fazer uma evocação erótica do relacionamento com o primeiro marido: “[...] Vadinho gostava de comer cebola crua e seu beijo ardia”. Conforme Barbosa, a receita está impregnada de erotismo, mas de comicidade também, pois mescla fatos independentes — o modo de preparo da receita e as lembranças sensuais de Flor (Barbosa, 2019, p. 187).

São muito sensuais os pensamentos da cozinheira ao se lembrar do hálito do marido mesclado ao sabor da moqueca de siri mole, comida favorita do malandro Vadinho. Oliveira *et al.* (2019, p. 181), ao analisarem essa receita, argumentam que Flor a ensina de forma tradicional, mas acrescenta a ela um modo de fazer criativo e erótico, tornando muito estreita a relação entre o comer e o ato de fazer amor:

Lavem os siris inteiros em água de limão, lavem bastante, mais um pouco ainda, para tirar o sujo sem lhes tirar porém a maresia. E agora a temperá-los: um a um no molho mergulhando, depois na frigideira colocando um a um, os siris com seu tempero. Espalhem o resto do molho por cima dos siris bem devagar que esse prato é muito delicado (Amado, 2001, p. 34).

Vale recordar que o siri não é apenas o prato preferido do primeiro esposo de Flor, mas este mostra bem seu caráter folgazão quando, ao fazer uma serenata com seus amigos para a então namorada, ele dança o obsceno passo do **siri-boceta**, no qual ele imita “com perfeição e donaire” (Amado, 2001, p. 96) os movimentos ondulantes do crustáceo ao se enterrar na areia, bastante assemelhados aos da prática sexual. A personagem, detentora do corpo grotesco, faz isso para ofender a futura sogra, dona Rozilda, e quebrar as regras hipócritas da sociedade, como foi mencionado em 3.1.1.

Flor relembra também que Vadinho entendia muito de temperos — “(Ia provar o molho a todo instante, gosto mais apurado ninguém tinha.). Além disso, gostava bastante de

comer: “Ele, sempre tão glutão, adorava saborear os quitutes de dona Flor, suas receitas sem igual [...]” (Amado, 2001, p. 111) e, essa gula se estendia a outros apetites dos quais ela não consegue esquecer: “[...] esfomeado e sequioso a queria e desejava” (Amado, 2001, p. 92) e “Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!” (Amado, 2001, p. 35).

A gula do malandro se refere ao seu orixá de cabeça, Exu, que nas festas dos Santos é o que come primeiro e come de tudo. Para Kileuy; Oxaguiã (2014, p. 224), Exu é apreciador de comidas temperadas e cheirosas, normalmente feitas com azeite de dendê. A receita da moqueca de siri mole com seus temperos ardidos e olorosos se identifica muito com a personalidade desse protegido de Exu: trapaceiro, moleque e de caráter ambíguo que foge às regras impostas pela sociedade. “Exu só quer saber de reinação. Exu mais reinador o de Vadinho” (Amado, 2001, p. 350).

Há outros glutões no romance além de Vadinho, como seu amigo e compadre Mirandão que, em festa do major Pergentino Pimentel, comeu e bebeu “à tripa forra na sala de jantar, provando todos os pratos, repetindo alguns deles” (Amado, 2001, p. 64) ou ainda Seu Sampaio que, segundo sua esposa, quando vai a aniversários, “[...] come por cinco [...]”; [...] você botou em seu prato quase metade do suflê de camarão, sem falar nas empanadas... Uma esganção[...]” (Amado, 2001, p. 224). Vale também lembrar de dona Dinorá que comeu tanto em um ensaio dos Filhos de Orfeu na casa de dona Flor que “quase morreu depois de indigestão” (Amado, 2001, p. 307). A gula dessas personagens amadianas se assemelha à glotonaria das personagens grotescas de Rabelais (2019).

Acerca desse tema, destaca-se a frase de Vadinho “Deus é gordo” (Amado, 2001, p. 387), em que o “alto” e o “baixo”, o céu e a terra se aproximam, gerando a degradação do sublime, própria do realismo grotesco.

Conforme Bakhtin (2010a), no realismo grotesco, a degradação do sublime não apresenta um caráter formal ou relativo.: o “alto” e o “baixo” têm nesse caso um sentido absolutamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, simultaneamente, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos sexuais, o ventre e o traseiro (Bakhtin, 2010a, p. 19).

Quando Vadinho define Deus como um ser gordo, estabelece um diálogo entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano e o céu e o ventre. Esse Deus poderoso é “rebaixado” à natureza humana. De acordo com Romero (2010, p. 73), ao se referir a Deus como gordo, pode-se concluir que Deus tem ventre, que é gordo porque come muito e se come tem que defecar. Em Amado, por meio da visão pândega de Vadinho, até o Todo-Poderoso pode ser detentor de um corpo grotesco.

Nascimento (2007) traça um panorama da relação entre alimento e sexo, assevera que “comida [...], mais do que alimento, é linguagem” (2007, p. 83). Essa linguagem usada na receita é um recurso eficaz na prosa amadiana, mormente em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, na construção dessa cena sensual, o que exacerba a saudade dos atributos do homem desejado.

Na cena rememorada, a culinária torna-se uma *voyeur*, o que a excita, provavelmente por associar a imagem prazerosa de Vadinho saboreando a comida e umedecendo os lábios com a lembrança do marido se deleitando, por meio da mesma boca e lábios, com seu corpo, provocando a sensação de calor assemelhada a que sente ao comer aquele alimento (Batista, 2020, p. 142).

Pode-se acrescentar que as lembranças de Flor mostram a volúpia do relacionamento amoroso com o malandro, rompendo com o sagrado do sexo voltado para a reprodução. O sexo entre eles era profano, porque era gostoso e quebrava os paradigmas cristãos medievais. Ao mesmo tempo, esse retorno às imagens mentais do passado traz tristeza por constatar que nunca mais terá em seus braços aquele homem que a transforma em comida e lhe dá também de comer, levando-a ao gozo.

Sobre os ingredientes citados nessa receita, destaca-se o dendê, muito utilizado nos alimentos oferecidos a diversos orixás, como Yansã, marcada pela sensualidade, e Exu, guia de Vadinho, o qual apresenta também grande força (um de seus símbolos é o falo como já vimos em 3.2.1).

Kileuy e Oxaguiã, estudiosos e praticantes do candomblé, ensinam-nos que o azeite de dendê “tem a relevante função de ser propulsor de energia, do dinamismo e da vitalidade da cor vermelha, representando o movimento” (2014, p. 145). Essa energia e dinamismo podem se manifestar na forma de pulsão sexual, o que caracteriza perfeitamente o cenário erótico da lembrança de Flor: “Seus dentes mordiam o siri mole, seus lábios amarelos do dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!” (Amado, 2001, p. 34).

Sobre o dendê, que amarelava os lábios do primeiro marido de dona Flor, Lody esclarece:

O dendê é, sem dúvida, uma das mais imediatas e eficazes marcas da África na mesa afro-brasileira. Funciona como uma espécie de síntese de todos os sabores africanos aqui preservados, e lembrados nos terreiros e também na ampla e diversa culinária nas casas, nas feiras, nos mercados, marcando ciclos festivos, entre outros eventos sociais (Lody, 2012, p. 26 - 27).

O pesquisador supracitado acrescenta que o dendê é um símbolo de afirmação da identidade baiana. Isso pode ser ressaltado pela importância da cor nos pratos com azeite-de-dendê, pois uma comida sem cor nos parece insossa, sem sabor, sem atrativos. “Sem dúvida comer dendê é comer o que significa o dendê, maneira mito-endógena de comer e alcançar os ancestrais – e neles Exu – o mais dendê de todos” (Lody, 2024, p. 30).

Querino (2011, p. 32) afirma que quem introduziu o azeite de cheiro, o camarão seco, a pimenta malagueta e o leite de coco na culinária nacional foi o africano. O azeite de cheiro corresponde ao azeite de dendê vindo de uma palmeira que produz um óleo vermelho muito usado nos pratos religiosos afro-brasileiros e baianos. De acordo com Castro (2005), a palavra ‘dendê’ é uma lexia africana, oriunda do termo quimbundo ‘ndénde’, que significa palmeira, que entrou para a língua portuguesa como dendê.

Além de o dendê funcionar como estimulante para o prazer, Allende (1998, p. 29) comenta sobre o poder afrodisíaco²² dos moluscos e crustáceos do mar, entre eles o siri, e de vários outros alimentos, afirmando que o estudo desses estimulantes sexuais, ponte entre a gula e a luxúria, remonta a mais de dois mil anos.

Vários dicionários de gastronomia descrevem alimentos com potencial poder afrodisíaco, ao longo da história das lendas e superstições em todas as culturas:

Afrodisíaco, alimento (port.). Que aumenta ou estimula o apetite sexual. Atribuem-se propriedades afrodisíacas a certos alimentos (nem sempre cientificamente comprovada). Alimentos como aspargos, pó de chifre de rinoceronte, barbatanas de tubarão, alimentam muitas lendas sobre o poder afrodisíaco (Corrêa, 2018, p. 20).

Allende também faz uma tentativa de definição dos afrodisíacos:

Como definir um afrodisíaco? Digamos que se trata de qualquer substância ou atividade que desperta o desejo amoroso. Alguns têm fundamento científico, mas a

²² O termo “afrodisíaco” vem da palavra grega *aphrodisiakós*, concernente ao mito de Afrodite, deusa da beleza e do amor. A deusa grega foi procriada na espuma das ondas do mar, depois de Cronos ter castrado seu pai e lançado seus genitais na água (Allende, 1998, p. 143).

maioria atua por impulso da imaginação. Cada cultura e cada pessoa reage à sua maneira diante deles (1998, p. 26).

A escritora supramencionada (1998, p. 197-199) descreve a característica afrodisíaca de alguns vegetais, entre eles o alho, a cebola e o pimentão, presentes na receita de moqueca. O alho é utilizado há bastante tempo como afrodisíaco e a substância química responsável pelo seu cheiro também é encontrada nas secreções íntimas femininas. A cebola, por sua vez, era tida como provocadora do desejo sexual por povos antigos como os caldeus, egípcios, romanos, gregos e árabes. O pimentão, principalmente o vermelho e de sabor picante, é conhecido no mundo inteiro como afrodisíaco por deixar a boca em chamas e despertar o apetite para a comunhão sexual.

Neufzaui, em seu manual erótico árabe, corrobora o valor afrodisíaco das cebolas: “Aquele que descasca cebolas, coloca-as em uma frigideira, com temperos e substâncias aromáticas, e frita tal mistura com óleo e gema de ovos adquire um insuperável e inestimável vigor para o coito, se comer desse prato durante vários dias” (2002, p. 258).

Acerca do alho, Fellipe (2004, p. 24) afirma que seus efeitos lascivos eram bem conhecidos pelo povo egípcio, pois era capaz de aumentar o desejo de homens e mulheres, sendo inclusive apto a curar impotência provocada por bruxaria. Adiciona que melhora o fluxo de sangue para causar a ereção.

Allende esclarece ainda que o tomate, outro ingrediente da receita supracitada, conhecido popularmente como um legume, é sob o ponto de vista científico, um fruto. Os espanhóis introduziram-no na Europa e sua polpa vermelha scandalizou a muitos por ser suculenta e sensual, tornando-o muito caro devido à sua fama de estimulante para o amor físico. Além disso, a autora chilena complementa que “As mulheres virtuosas rejeitavam-no, ao contrário das outras, que podiam jogar a culpa de seus pecadinhos no irresistível tomate” (Allende, 1998, p. 200).

Para Ackerman (1992), qualquer alimento pode ser julgado afrodisíaco. Refere-se àqueles com formas fálicas, como cenouras, alho-poró, pepinos, picles, bananas e aspargos, assim como as ostras e os figos, que recordam os órgãos genitais femininos. O caviar também, porque lembra os óvulos de uma mulher. A autora cita ainda as ameixas (oferecidas de graça nos bordéis elizabetanos); os pêssegos (por conta do seu formato de traseiro); os tomates, conhecidos como maçãs do amor e que se acreditava terem sido a tentação de Eva no Jardim do Éden; as cebolas e as batatas, por seu aspecto testicular; e a raiz da mandrágora, que tem semelhança com as coxas e o pênis de um homem. O almíscar, o chocolate e as trufas também

entram na lista dos afrodisíacos. Porém a pesquisadora nos alerta, seguindo os grandes sábios, que “a parte mais sensual do corpo e melhor afrodisíaco do mundo é a imaginação” (Ackerman, 1992, p. 165-166). E dona Flor mostra isso para o leitor quando fica excitada ao imaginar Vadinho provando o siri mole e o dendê escorrendo da boca do malandro.

Alves e Bauer (2005, p. 53) são da mesma opinião. Para eles, “o verdadeiro afrodisíaco é o fogo com que a comida é feita. E esse fogo mágico só se encontra dentro do corpo de quem cozinha e de quem come”. Na narrativa em análise, esse fogo está não apenas no fogão, mas no corpo escaldado de Flor durante seus sonhos lúbricos e em seus pensamentos sensuais ao preparar as receitas bem como na glotonice de seu primeiro marido, admirador de seus quitutes e de seu corpo grotesco.

4.4.3 *Cágado guisado e outros pratos incomuns*

A terceira receita é apresentada no início da terceira parte do romance, intitulada *Do Tempo do Luto Aliviado*. Essa seção do livro nos mostra a protagonista já despida do preto do luto, mas ainda muito saudosa dos agrados do licencioso primeiro esposo. Nessa passagem do livro em apreço em que há a receita de “cágado guisado e outros pratos incomuns”, depois de mencionar pratos raros, cita-se um prato ainda mais refinado, “o supprassumo, o prazer dos deuses”, que é o prato erótico representado por dona Flor:

CÁGADO GUISADO e outros pratos incomuns

Alguém há dias perguntou, penso ter sido dona Nair Carvalho pois ela gosta de servir do bom e do melhor, o que oferecer a um hóspede de requinte, de paladar esnobe, todo exigente, um artista, enfim, reclamando papa fina, quitutes incomuns, nada a lembrar o trivial.

Pois recomendo servir uma delícia: cágado guisado — e lhes forneço uma receita que me foi ensinada por minha mestra de molhos e temperos, dona Carmen Dias, receita mantida em segredo até agora. Podem copiá-la do caderno. E, se bem recordo, cágado é comida de orixá em candomblé, tendo me dito minha comadre Dionísia, filha de Oxóssi, ser o cágado o prato predileto de Xangô.

Além de cágado, recomendo caças em geral e, em particular, um ensopado de teiú, carne tenra nos perfumes do coentro e do alecrim. Se lhes for possível, apresentem, envolto em folhas aromáticas, um caitetu assado inteiro, ah!, o rei dos grandes pratos, porco bravio, carne com sabor de selva e liberdade.

Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o non plus ultra, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses, por que então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo do seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado?

Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida.

Cágado guisado

(receita de dona Carmen Dias, tal como ela forneceu a dona Flor, tendo esta permitido a suas alunas cópia e prova)

Toma-se um cágado, depois de morto pelo processo (bárbaro) de serragem pelos lados, devendo a cuia não sofrer danos. Pendura-se o bicho pelas patas traseiras, corte-se-lhe a cabeça, e que ele assim permaneça, durante uma hora, para que o sangue escorra. Depois, posto o animal de ventre para cima, deve-se decepar seus pés, com o cuidado de deixar as pernas (ou botas), afastando-se a pele grossa que as recobre. Retira-se então a carne, os miúdos (fígado e coração) e ovos (se os houver), jogando-se fora as tripas, operação que requer cuidados especiais, cada trabalho feito em separado. Lava-se tudo, carne e vísceras, que, maceradas nos seguintes temperos, deverão ir a fogo brando até atingir coloração de ouro escuro e aroma específico — sal, limão, alho, cebola, tomate, pimenta, e azeite, azeite doce à vontade. Este prato deve ser servido com batatas-do-reino cozidas em água sem sal, ou farofa branca recoberta de coentro (Amado, 2001, p. 180, grifos nossos).

Pina, acerca dessa receita, declara que a culinária, apesar de não conseguir esquecer Vadinho, sabe que é preciso sair da solidão em que se encontra. Passa, então, por “uma situação de cisão emocional: ainda está apaixonada pelo defunto, porém sente-se plena de amor para dar e demasiado jovem para vestir o luto definitivo” (Pina, 2014, s/p).

Aqui a cozinheira explica como fazer essa iguaria estranha que, segundo ela se recorda, “é comida de orixá em candomblé, tendo-me dito minha comadre Dionísia, filha de Oxóssi, ser o cágado o prato predileto de Xangô” (Amado, 2001, p. 180). D’Angelo complementa essa explanação da viúva na entrada da terceira seção, comparando-a com a abertura da última parte do romance, “Da terrível batalha entre o espírito e a matéria” em que são dispostas as comidas e quizilas dos orixás:

Em ambos os casos se misturam, com comicidade grotesca, as analogias entre o cristianismo medieval ocidental e o sincretismo religioso nordestino, os alimentos cotidianos dos homens e as oferendas aos deuses. Estes, em um mundo dominado pela miscigenação, presenciam a face da terra e a povoam com a aceitação satisfeita de dons ou com a manifestação de irados caprichos (2013, p. 75).

Percebe-se, então, que os alimentos devotados aos orixás podem também nutrir os seres humanos. Ademais, fica clara nessa situação o sincretismo religioso de dona Flor que cozinha comida própria de ritual do candomblé, mas é frequentadora assídua da Igreja católica, exemplo patente de *hibridação cultural*.

Ao apresentar o prato favorito de Xangô, e não de Exu, o orixá protetor de Vadinho, o autor fornece pistas para o desenrolar da história, preparando o leitor para o surgimento de outro homem na vida de Flor.

Cabe mencionar que o exotismo dessa receita consiste não tanto na escolha dos pratos mais incomuns para surpreender o hóspede de requinte, mas servir a própria cozinheira como prato principal para paladares exigentes:

Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o non plus ultra, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses, por que então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo do seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado?

Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida (Amado, 2001, p. 180).

O trecho acima é uma confissão de dona Flor que vai ser lida/ouvida apenas pelo leitor assim como ocorreu na receita da moqueca de siri mole, diferenciando-se formalmente pelo não uso dos parênteses. Dessa forma, não pode ser lida como uma declaração oral e frontal de quebra de viuvez. Essa revelação se contrapõe à aula expositiva da protagonista em sua cozinha em que as alunas ouvem suas explicações sobre o estranho prato, seus ingredientes e modo de fazer e fazem apontamentos (aliás, são convidadas a fazê-lo: “Podem copiá-la no caderno” (Amado, 2001, p. 180). Assim, o leitor abre o apetite com a descrição do prato, digno de um orixá, e, em seguida, é informado dos desejos secretos da professora.

Ao comentar sobre esse quitute, Oliveira *et al.* (2019, p. 181) afirmam que dona Flor é mestra na arte de manejar animais livres e não domesticados como o cágado e o caitetu, porco bravio. Pode-se dizer que essa atração pelo selvagem tem estreita relação com sua atração desmedida por Vadinho e se estende aos seus anseios sensuais de viúva. Ela, como o caitetu, tem “sabor de selva e liberdade”. A referida receita confunde-se com a própria protagonista que é feita de aromas e sabores fortes como a pimenta e o mel.

O gosto ardido da pimenta é herança de Vadinho e de seu orixá Exu, apreciadores de temperos marcantes. Para Allende, a pimenta traz alegria para os viúvos e alivia a impotência dos tímidos e é usada em muitas receitas eróticas (Allende, 1998, p. 79).

O mel, conhecido como néctar de Afrodite, tem servido para adoçar a vida muito antes da descoberta do açúcar. É tido como excelente afrodisíaco, por isso os noivos partem em lua de mel, e em muitas culturas faz parte da cerimônia do banquete do casamento. Estimula a produção de hormônios sexuais e reaviva os amantes esgotados. Supõe-se ainda que as secreções femininas, durante certos dias do ciclo menstrual, têm sabor de mel (Allende, 1998, p. 164). Não à toa é que Vadinho dizia: “tua xoxota é meu favo de mel” (Amado, 2001, p. 108), como já referido anteriormente.

Pina (2014) analisa esse excerto confessional de Flor sob o aspecto linguístico, afirmando que, ao comentar inicialmente sobre a receita de cágado guisado e ao expor seus ingredientes e o preparo no final, a culinária utiliza termos rápidos e de fácil captação para as alunas. Ao expressar seus sentimentos e oferecer-se como comida, “Dona Flor começa a

delongar-se nas explicações, a ‘receita’ tende a ser mais demorada e a tonalidade mais baixa. Torna-se quase perceptível a quebra do timbre da voz” (Pina, 2014, s/p).

Dona Flor, ao confessar o seu secreto desejo de voltar a ser amada, compara-se com os ingredientes que usa para compor os seus pratos e com os elementos que fazem parte da culinária: “por que então não lhe **servir** uma viúva, [...] **cozinhada** em suas lágrimas de nojo e solidão **no molho** de seu recato e luto, [...] **no fogo** de seu desejo proibido, que lhe dá **gosto** de culpa e pecado?” (Amado, 2001, p. 180, grifos nossos). O vocabulário é simples, porém a receita em que é servido é bastante conotativa e poética. Interessantes são também as palavras e expressões quando ela se refere a si mesma como a melhor caça, em comparação com o cágado, a “mais supimpa e fina”, “o non plus ultra, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses”, ou seja, prato semelhante a ela nenhum convidado de requinte vai provar.

Outro aspecto relevante a ser considerado nessa receita é a solidão de Flor e a frustração sexual devido à ausência do amado Vadinho. Na visão de Oliveira *et al.* (2019), a falta do prazer da viúva é representada pelo sofrimento do cágado:

O sentimento lhe remete à culpa pelo desejo e pelos pensamentos libidinosos. Essa associação entre o cágado e o desejo ressalta ainda o prazer sexual da morte: tanto a morte do cágado, quanto a de Vadinho são elementos que deflagram o prazer, mas não o concretizam. O prazer de degustar um cágado guisado, considerado como comida para os paladares nobres, e o prazer da presença do ser amado considerado o motivador do gozo perfeito, acionam o gatilho que desperta o prazer do gozo; não qualquer tipo de prazer, mas o intenso prazer advindo da mistura do corpo e da alma. Flor ama seu homem e sente por ele imensa atração física, o que lhe desperta a vontade de cruzar seus corpos na busca do ápice do gozo a que podemos chegar e que buscamos durante toda a vida sem, entretanto, ter a garantia de conhecê-lo (p. 182-183).

Esse animal selvagem é morto por um procedimento bárbaro que envolve os seguintes passos:

[...] serragem pelos lados, devendo a cuia não sofrer danos. Pendura-se o bicho pelas patas traseiras, corta-se-lhe a cabeça, e que ele assim permaneça, durante uma hora, para que o sangue escorra. Depois, posto o animal de ventre pra cima, deve-se decepar seus pés, com o cuidado de deixar as pernas (ou botas), afastando-se a pele grossa que as recobre (Amado, 2001, p. 180).

Grönlund; Mills (1988, p. 171) estabelecem uma interessante analogia entre a forma brutal de matar o animal a ser posteriormente servido e o estado interior da viúva:

O espírito de Flor está envolto em um invólucro moral fornecido por convicções e restrições sociais. Se a casca fosse removida, seria revelado um eu interior mutilado

pela luta violenta entre o desejo de Flor de se libertar e sua necessidade de aderir à moralidade convencional ²³ (1988, p. 171, tradução nossa).

Florípedes está com o corpo grotesco em brasas, desejosa de um novo amante, porém o moralismo hipócrita da sociedade em que vive, com características ainda feudais, na opinião de sua amiga americana dona Gisa, a faz acreditar que uma viúva direita deve esconder suas carências, “no molho de seu recato e luto”, para evitar de sentir o “gosto de culpa e de pecado”.

Oliveira *et al.* (2019, p. 183) reforçam a impossibilidade da real concretização do desejo de Flor, pois o sabor do cágado é “de selva e liberdade”, que remete ao gosto do prazer já experimentado por ela no primeiro matrimônio. Esse sabor somente Vadinho é capaz de despertar. Outros homens, como na receita já citada, servirão apenas como uma segunda opção, “as caças em geral”, como é o caso de Teodoro.

A simbiose entre a comida e o corpo pode ser verificada com clareza na presente receita, pois a protagonista se oferece como comida aos paladares mais refinados. Flor é comida saborosa, é alta gastronomia regional, no entanto, com a morte do primeiro esposo que sabia valorizar esse prato tão especial, não consegue ser degustada com o valor gastronômico que ela mesma se atribui. Além disso, esse corpo feminino necessita carnavalizar-se, mas ainda é cerceado por uma educação castradora, remanescente dos costumes medievais.

4.4.4 *Vatapá de peixe*

A quarta receita é o vatapá de peixe que ela ensina às alunas durante uma aula de culinária enquanto devaneia sobre os dilemas da viuvez e sua solidão:

ME DEIXEM EM PAZ COM MEU LUTO E MINHA SOLIDÃO. NÃO ME FALEM DESSAS COISAS, respeitem meu estado de viúva. Vamos ao fogão: prato de capricho e esmero é o vatapá de peixe (ou de galinha), o mais famoso de toda a culinária da Bahia. **Não me digam que sou jovem, sou viúva: morta estou para essas coisas.** Vatapá para servir a dez pessoas (e para sobrar como é devido). Tragam duas cabeças de garoupa fresca — pode ser de outro peixe mas não é tão bom. Tomem do sal, do coentro, do alho e da cebola, alguns tomates e o suco de um limão. Quatro colheres das de sopa, cheias com o melhor azeite doce, tanto serve português como espanhol; ouvi dizer que o grego inda é melhor, não sei. Jamais usei por não encontrá-lo à venda. **Se encontrar um noivo, que farei? Alguém que**

²³ Flor's spirit is encased in a moral shell furnished by social convictions and restrictions. If the shell were removed, an inner self mutilated by the violent struggle between Flor's desire to break free and her need to adhere to conventional morality would be revealed.

retome meu desejo morto, enterrado no carregado do defunto? Que sabem vocês, meninas, da intimidade das viúvas? Desejo de viúva é desejo de deboche e de pecado, viúva séria não fala nessas coisas, não pensa nessas coisas, não conversa sobre isso. Me deixem em paz, no meu fogão. Refoguem o peixe nesses temperos todos e o ponham a cozinhar num bocadinho d'água, um bocadinho só, um quase nada. [...] Se meu leito é triste cama de dormir, apenas, sem outra serventia, que importa? Tudo no mundo tem compensações. Nada melhor do que viver tranquila, sem sonhos, sem desejos, sem se consumir em labaredas com o ventre aceso em fogo. Vida melhor não pode haver que a de viúva séria e recatada, vida pacata, liberta da ambição e do desejo. Mas, e se não for meu leito cama de dormir e, sim, deserto a atravessar, escaldante areia do desejo sem porta de saída? Que sabem vocês da intimidade das viúvas, de seu leito solitário, de seu carregado de defunto? Aqui vieram para aprender a cozinhar e não para saber o preço da renúncia, o preço que se paga em ânsia e solidão para ser viúva honesta e recatada. Continuemos a lição [...] Peguem a mesma massa e a escaldem na fervura de um litro d'água. Depois a espremam para obter o leite ralo. O que sobrar da massa joguem fora, pois agora é só bagaço. Viúva é só bagaço, limitação e hipocrisia. Em que nação enterram a viúva na cova do marido? Em que país tocam fogo no seu corpo junto com o corpo do defunto? Antes assim, de uma vez queimada e em cinza, em lugar de consumir-se em fogo lento e proibido, de queimar-se por dentro em ânsia e em desejo; por fora hipocrisia, um recato de fazendas negras, os véus cobrindo uma aflita geografia de medo e de pecado. Viúva é só bagaço e aflição [...]. Se o vatapá, forte de gengibre, pimenta, amendoim, não age sobre a gente dando calor aos sonhos, devassos condimentos? Que sei eu de tais necessidades? Jamais necessitei de gengibre e amendoim; eram a mão, a língua, a palavra, o lábio, seu perfil, sua graça, era ele quem me despia do lençol e do pudor para a louca astronomia de seu beijo, para me acender em estrelas, em seu mel noturno. Quem me despe hoje dos véus da pudicícia em meus sonhos de viúva no leito solitário? De onde vem esse desejo a me queimar o peito e o ventre, se nem a mão nem o lábio, nem o perfil de lua, nem o riso agreste, se ele não está? Por que esse desejo nascendo de mim mesma? Por que tanta pergunta, por que esse interesse de saber o que se passa no íntimo da viúva? Por que não me deixam os negros véus do luto sobre o rosto, véus do preconceito, cobrindo minha face dividida, em recato e em anseio dividida. Sou uma viúva, nem falar de tais coisas fica bem ao meu estado. Viúva no fogão a cozinhar o vatapá, pesando o gengibre, o amendoim, a malagueta, e tão-somente. [...] Em fogo lento meus sonhos me consomem, não me cabe culpa, sou apenas uma viúva dividida ao meio, de um lado viúva honesta e recatada, de outro viúva debochada, quase histérica, desfeita em chique e calundu. Esse manto de recato me asfixia, de noite corro as ruas em busca de marido. De marido a quem servir o vatapá doirado e meu cobreado corpo de gengibre e mel. Chegou o vatapá ao ponto, vejam que beleza! Para servi-lo falta apenas derramar um pouco de azeite de dendê por cima, azeite cru. Acompanhado de açaí o sirvam, e noivos e maridos lambeirão os beijos. E por falar em noivo, avisem a todos para que todos saibam: existe uma viúva jovem, com certa graça mansa e formosura, cor de mate, feita de ouro e cobre, cozinheira de mão cheia, tão trabalhadora, honesta e bem falada como igual não há na cidade inteira e no Recôncavo, uma viúva de primeira com um leito de ferro, um pudor de virgem e um fogo a lhe queimar o ventre. Se souberem de alguém com interesse, enviem-no correndo, a qualquer hora, de manhã, de tarde, à meia-noite, pela madrugada, com sol, com chuva, mandem logo, mandem com o juiz e o padre, com papéis de matrimônio, mandem com urgência, com a maior urgência. Lanço este apelo aos quatro ventos, ao sabor das correntes submarinas, das fases da lua e da maré, no rastro de qualquer navegação ou cabotagem, pois sou porto de difícil descoberta, recôncito golfo, ancoradouro de naufrágios. Quem souber de solteiro em busca de viúva e casamento, diga-lhe que aqui se encontra dona Flor à beira do fogão, junto ao vatapá de peixe, consumida em fogo e em maldição (Amado, 2001, p. 231-234, grifos nossos).

O próprio título que encabeça o nono capítulo da terceira parte, “Apelo de dona Flor em aula e em devaneio”, aponta que, enquanto a cozinheira ensina às suas alunas o prato baiano mais famoso, o vatapá de peixe, relembra a sensualidade de Vadinho e “a louca astronomia de seu beijo,” além de entrar em diálogo consigo mesma e lançar apelo mudo e desesperado por um homem solteiro que ‘apague seu fogo’. Cabe ressaltar que essa receita não é preâmbulo para um capítulo, como ocorreu nas anteriores, mas ocupa um capítulo inteiro, o que nos leva a inferir acerca da relevância dos ingredientes e do modo de fazer desse prato que aparecem entremeados aos desejos sensuais encobertos de Flor.

Flor se encontra diante do abismo do preconceito e da hipocrisia. Sente-se sozinha e carente de sexo, mas, por pressão da sociedade baiana e pela sua criação judaico-cristã, *resíduo* da Idade Média, não consegue romper com essas barreiras e realizar seus sonhos eróticos, preferindo “ser viúva honesta e recatada”.

Num paralelismo quase perfeito entre as várias etapas da receita e as diversas decorrências do monólogo de dona Flor, intercalados ora um ora outro, os leitores acompanham a receita do vatapá e os pensamentos e emoções da viúva em devaneio.

Segundo Craveiro (2015, p. 566), o narrador brinca com o sentido das palavras e das frases: o vocábulo *va-ta-pá* lembra o movimento cadenciado do ato sexual; o fogão, usado para cozer os alimentos, está relacionado ao calor/fogo/labaredas (palavras repetidas insistentemente durante a aula), ao ardor sensual da professora de culinária. A estudiosa acrescenta que não foi à toa que Jung fez do ‘calor’ uma imagem da libido.

Vale a pena recordar que, para Morin (2003), o fogo

é a segurança noturna dos caçadores em expedição, assim como das mulheres e crianças que ficam no abrigo sedentário; o fogo cria o lar, local de proteção e de refúgio; o fogo permite o sono profundo do homem [...] Até é possível que o fogo favoreça o crescimento e a liberdade do sonho [...] (2003, p. 182).

A cozinha se constitui como âncora e confessionário interior. E é por se sentir segura próxima ao fogo do fogão que a protagonista assume para si mesma os seus reais sentimentos e pensamentos de solidão e necessidade urgente de prazer sexual.

Tomando como esteio a psicanálise freudiana, pode-se verificar que dona Flor perdeu um objeto, a saber, o marido Vadinho, e a sua tentativa de recuperação se baseia num processo de memória associativa de modo a representar o seu desejo. Os ingredientes que ela combina na cozinha começam a fazer sentido, quando são revertidos em seu benefício. No espaço da cozinha, Flor mescla “emoções com temperos, sentimentos com condimentos, saudades com cheiro, gosto e cor com sabor e amor” (Craveiro, 2015, p. 566).

Com o convite inicial “Vamos ao fogão”, a cozinheira pede às alunas que não falem de amor e sexo com ela, porque ainda está de luto: “[...] viúva séria não fala nessas coisas, não pensa nessas coisas, não conversa sobre isso. Me deixem em paz, no meu fogão”; “Viúva é só bagaço e aflição”; “Aqui vieram para aprender a cozinhar e não para saber o preço da renúncia, o preço que se paga em ânsia e solidão para ser viúva honesta e recatada”; “Me deixem em paz com meu luto e minha solidão. Não me falem dessas coisas, respeitem meu estado de viúva”.

Por intermédio dessas frases, em pontos diferentes da aula, a professora busca se adequar aos padrões ainda *residuais* do medievo da Igreja católica e da comunidade preconceituosa em que vive, as quais consideram a viúva como “bagaço, limitação e hipocrisia”.

No entanto, em outro momento da lição, ao cozinhar o vatapá, o fogo do fogão e da paixão se confundem, levando a culinária a uma memória sensual que a faz transitar para outros tempos e lugares. Flor está ali, na cozinha e, ao mesmo tempo, noutro lugar:

Que sei eu de tais necessidades? Jamais necessitei de gengibre e amendoim; eram a mão, a língua, a palavra, o lábio, seu perfil, sua graça [...] para me acender em estrêlas, em seu mel noturno. [...] Sou uma viúva [...] viúva no fogão a cozinhar o vatapá, pesando o gengibre, o amendoim, a malagueta, e tão-somente (Amado, 2001, p. 233).

Ao enumerar esses temperos, estabelece-se a sedução através dos referidos alimentos, tidos como afrodisíacos, os quais dão água na boca e instigam a memória de momentos íntimos e felizes com Vadinho, lembrando que Flor nunca precisou desse estímulo na hora do amor com o malandro.

O gengibre é uma raiz picante que realça o sabor de inúmeras comidas e é capaz de levar os amantes à luxúria desenfreada, enquanto a pimenta, principalmente a malagueta, é conhecida por esquentar a relação amorosa e aumentar a libido (Allende, 1998, p. 78). O amendoim, por sua vez, por ser rico em vitamina B3, aumenta o apetite sexual porque dilata os vasos sanguíneos (Nascimento, 2007, p. 113).

Para Craveiro (2015), a repetição frequente do vocábulo “viúva”, a que a protagonista atribui diversas e contrastantes características (“honestas e recatadas”; “debochadas, quase histéricas, desfeitas em chique e calundu”), atinge profundamente o estado psicológico de dona Flor, que, apesar de ter o pudor de uma mulher acanhada, está dividida, pois não deixa de ter ambições sexuais e as coloca, no monólogo interior a seguir:

E por falar em noivo, avisem a todos para que todos saibam: existe uma viúva jovem, com certa graça mansa e formosura, côm de mate, feita de ouro e cobre, cozinheira de mão cheia, tão trabalhadora, honesta e bem falada como igual não há na cidade inteira e no Recôncavo, uma viúva de primeira com um leito de ferro, um pudor de virgem e um fogo a lhe queimar o ventre.

[...]

Quem souber de solteiro em busca de viúva e casamento, diga-lhe que aqui se encontra dona Flor à beira do fogão, junto ao vatapá de peixe, consumida em fogo e em maldição (Amado, 2001, p. 234) .

Aqui, mais uma vez, como na receita de cágado guisado, dona Flor oferece o próprio corpo “consumido em fogo” como alimento para homens solteiros em busca de casamento e que venham com urgência, “a qualquer hora, de manhã, de tarde, à meia-noite, pela madrugada, com sol, com chuva” (Amado, 2001, p. 234).

É importante salientar a presença na receita em análise de um dos acompanhamentos do vatapá, o acaçá, conhecido também como pirão branco, que é um creme de arroz feito com leite de coco que acompanha pratos como o vatapá e a moqueca de peixe. Lody (2019, p. 162-164) esclarece que o acaçá branco também pode ser feito a partir do milho e ser diluído em água e adoçado, dando origem ao denguê, bebida/comida nutritiva de matriz africana que é muito encontrada em terreiros de candomblé, representando *imaginários* da memória ancestral.

O compositor e cantor, Dorival Caymmi, grande amigo de Jorge Amado e personagem do livro em análise, apreciador também dos quitutes baianos, compôs uma música de nome *Acaçá* em 1986, que fala sobre essa iguaria, de forma malemolente, associando-a ao corpo gostoso da vendedora baiana: “Bem-feito é o acaçá de leite/Bem-feito é o acaçá/Bem-feito é o corpinho dela/Bem-feito como acaçá” (Caymmi, 2000).

Cabe aqui mencionar que a presença do acaçá prepara para a chegada do segundo esposo de Flor, Teodoro Madureira, filho de Oxalá. Na receita de comidas e quizes de orixás, Dionísia de Oxóssi, a comadre da cozinheira, enumera os alimentos favoritos e os malquistos pelos deuses africanos, entre eles os de Oxalá que tem preferência pela cor branca, inclusive nos alimentos:

Doutor Teodoro é de Oxalá, logo se vê pelo modo sério e pela compostura. Quando está luzindo terno branco e leva seu fagote igual a um paxorô, parece Oxolufan, Oxalá velho, o maior dos orixás, o pai de todos. Suas comidas são ojojó de inhame, ebó de milho branco, catassol e *acaçá*. **Oxalá não gosta de temperos, não usa sal nem tolera azeite** (Amado, 2001, p. 350, grifos nossos).

Faz-se relevante a comparação entre o farmacêutico e o fiscal de jardins no que se refere à alimentação e ao sexo. Vadinho, protegido por Exu, adorava pratos bem temperados

com muito dendê e seu hálito era ardido como pimenta, enquanto Madureira não apreciava temperos nem azeite. O mesmo ocorre na hora do encontro sexual: o finado vadiava, com ardor e sem roupas, a qualquer hora do dia e da noite, já o droguista faz sexo com a esposa às quartas e sábados, de forma mecânica e coberto por um lençol. A própria cozinheira, ao fazer o vatapá, explica: “(uns gostam de vatapá ardendo na pimenta [Vadinho], outros querem uma pitada apenas, uma sombra de picante [Teodoro])” (Amado, 2001, p. 233).

Freyre (2006) comenta que várias comidas portuguesas ou indígenas foram no Brasil modificadas pela condimentação ou pela técnica culinária do negro, alguns dos pratos mais caracteristicamente brasileiros são de técnica africana, como o **o vatapá**, a farofa e o quibebe.

Vale lembrar ainda que o vatapá é um prato que faz a reutilização de ingredientes como o pão dormido. É inicialmente ligado à matriz africana pelo uso do azeite de dendê, mas tem uma base também lusitana ao aproveitar o pão de trigo introduzido pelos portugueses, ou seja, nasce da “açorda portuguesa”, prato à base de pão amanhecido. Além disso, apresenta complementos bem nativos como a castanha de caju e o amendoim (Lody, 2019, p. 61-62). Ou seja, é uma comida proveniente de uma *hibridação* afrobrasilusa.

Abbate (2004, p. 56) aponta para a importância do pão para a sobrevivência da população na Europa medieval. Complementa que o pão vai diferenciar as classes sociais do período, porque a farinha empregada no seu fabrico dependia da condição econômica do indivíduo, ou seja, quanto mais pobre a pessoa, maior a sua porcentagem de renda para o consumo de pão.

Numerosas fontes relativas à Idade Média a ele fazem referência, quer direta, quer indiretamente, chamando pão aos cereais, incluindo a própria cevada, utilizada habitualmente na alimentação dos equinos. Mas, embora se fizesse pão de milho e de centeio, embora houvesse pão de mistura de várias farinhas, por pão compreende-se principalmente o feito de trigo, que era o cereal por excelência (Arnaut, 2000, p. 7–8).

Acerca desse alimento tão central para o homem português do medievo, Arnaut conta o seguinte episódio:

Durante as campanhas militares do final do século XIV, estando D. Nuno Álvares Pereira comendo, tendo cinco pães na mesa que não havia mais em sua saquitaria chegaram cinco cavaleiros ingleses queixando-se muito que morriam de fome e que queriam beber com ele e ele disse que lhe prazia muito e mandou-lhe dar água às mãos e que se assentassem, e eles não quiseram senão beber assim de pé e cada um tomou seu pão e o comeram e beberam duas vezes cada um e foram-se e ficou o

Conde sem pão e não comeu aquela hora senão carne sem ele, com grande riso e sabor (Arnaut, 2000, p. 10).

O pesquisador prossegue noticiando que a última refeição de D. João II consistiu em “um miolo de pão molhado em sumo de lombo de vaca assado, e alguns bocados de outras coisas” (Arnaut, 2000, p. 11).

Arnaut informa ainda que o trovador Airas Peres Vuitorm, do século XIII, elogia o pão que comeu em casa do rei. Além disso, o Infante D. Pedro de Aragão que esteve em Portugal no reinado de D. João I disse ter ali encontrado “bom pão e bom capitão”. Num ano de escassez de pão, vieram muitos castelhanos a Portugal em busca dele. D. Nuno Álvares Pereira distribuiu entre os necessitados muito pão. Por semana dava meio alqueire ao marido, outro à mulher, outro a cada filho pequeno ou grande. Aos pedintes costumava-se dar um pedaço de pão (Arnaut, 2000, p. 11–12).

Ainda a respeito do consumo de pão em Portugal na Idade Média, Abbade salienta que este normalmente era feito de trigo, contudo os mais pobres comiam a broa, pão feito de farinha de trigo moído:

Era servido, ao mesmo tempo, como comida ou suporte de comida, servindo de base ou como recipiente, ficando impregnado de molho (daí os ensopados). Porém, esses pratos improvisados eram utilizados e consumidos pelo povo, enquanto a nobreza, depois de se alimentar, destinava-os aos mendigos ou cães que se agrupavam nos fundos de suas casas. Não se usavam pães pequenos à maneira moderna. Normalmente seus pesos eram entre 150 g e 750 g (Abbate, 2007, p. 198).

Como é possível perceber, o aproveitamento de pães para a criação de outros pratos era prática no Portugal medieval, chegando até ao Brasil de hoje como *resíduo* na forma de vatapá, por exemplo. Vale lembrar, no entanto, que passou por um processo de *cristalização e hibridação*, pois recebeu influência também no seu fabrico dos negros escravos vindos da África para o nosso país.

É relevante mencionar que, na cozinha erótica, o pão é um acompanhamento indispensável — o trigo é considerado afrodisíaco e é um símbolo de fertilidade. Segundo Allende, no Chile, o pão mais popular chama-se marraqueta e tem forma de vulva; na França, a baguete, ainda que de aspecto fálico, tem um temperamento modesto, confiável e que nunca falha (Allende, 1998, p. 133). No Brasil, sob essa mesma ótica, pode-se citar o pão cacetinho.

A escritora adiciona que se deve prestar muita atenção à cópula do fermento, da farinha e da água” (Allende, 1998, p. 134). Na preparação do pão “a massa crua inchava-se em suspiros secretos, movia-se suavemente, palpitava como corpo de mulher na entrega do

amor. O cheiro ácido da massa em fermentação mesclava-se ao odor intenso e vigoroso dos pães que saíam do forno” (Allende, 1998, p. 134–135).

Sobre a pimenta, um dos ingredientes essenciais do vatapá e um componente especial do hálito de Vadinho, mesmo na chamada Alta Idade Média, usavam-se especiarias, mas o uso era bem mais limitado do que no século XVI — depois da descoberta do caminho marítimo para a Índia. Arnaut (2000, p. 21-22) mostra vários dados históricos acerca desse fato. No foral de Lisboa de 1179, taxam-se os direitos relativos ao pagamento da pimenta. Na feira de Guimarães, criada em 1258, um dos produtos sujeitos ao pagamento de portagem era a pimenta: por cada carga de cavalo, cinco soldos. Numa carta de 1269, sabe-se da venda em Coimbra de “cominhos, **pimenta**, açafrão”. Nos *Inventários e Contas da Casa de D. Dinis*, que envolvem o período de 1278 a 1282, citam-se: três onças de cravo de girofle, três libras de canela, dois arráteis de gengibre, **duas arrobas de pimenta**. Em 1287 fala-se dos direitos de pimenta e açafrão que entrassem pelo porto de Salir. Em Beja, a pimenta e os cominhos pagavam portagem. À feira de Lamego, criada em 1292, concorriam mouros de Arévalo e de Granada com especiarias — é isto o que diz Rui Fernandes, em 1531-32, acrescentando que era por esse processo que se abastecia o reino de especiarias antes de haver o “trato da Índia”.

Há ainda, em 1507, no *Inventário da Infanta D. Beatriz*, mãe de D. Manuel, menção a quantidades de **pimenta**, **gengibre**, **malagueta**, noz-moscada, cravo, canela, pimenta-longa. Arnaut menciona que a pimenta era também usada como agente terapêutico: Urraca Vaz, que vivia na companhia de D. Isabel de Aragão, a Rainha Santa, sofria de ataques. Quando estes aconteciam, amarravam-lhe os pés e as mãos e “lançavam-lhe pimenta moída pelos narizes. E com tudo isto não acordava”. Os médicos da época não encontraram a cura, no entanto a curou a Santa Rainha (Arnaud, 2000, p. 23).

Mas as especiarias só vão ser mais largamente consumidas no final da Idade Média, durante os séculos XIV e XV (Wolff, 1988, p. 82). A função destas era dar cor, perfume e gosto. No dizer de Santos (1997, p. 50): “O primeiro leva-nos a ‘comer com os olhos’, o segundo a desejar só pelo cheiro, e o terceiro a ‘tomar consciência’, de uma forma mais ou menos inteligente, do amargo ou do doce, do ácido ou do salgado, do quente ou do frio”. Dentre as especiarias medievais, podem-se citar:

São de início essências vegetais, mais ou menos tratadas, como o aloés (purgante), a cânfora (utilizada contra reumatismos e as doenças do coração), a escamônea (purgante), o açúcar de cana (contra as doenças do peito). Outras seriam partes de plantas: raízes, de galanga (excitante) e de ruibarbo (purgante); as próprias plantas,

como **o gengibre**; cascas, como a canela; flores, como o açafrão (também utilizado para tingir); frutas, cravos-da-índia, noz-moscada e, sobretudo, **a pimenta**. E por fim, há alguns produtos animais, principalmente o almíscar, muito procurado (Wolff, 1986, p. 87, grifos nossos).

A autora chilena já referida lembra que as especiarias não foram usadas só para temperar alimentos e fabricar perfumes, mas também para os filtros amorosos. Estes eram misturados a ervas aromáticas que melhoravam seu sabor. Segundo Allende, “se estas poções mágicas surtiam algum efeito em estimular paixões humanas, não era por seus horripilantes ingredientes, mas pelas ervas e especiarias utilizadas em seu cozimento” (Allende, 1998, p. 72-73).

De acordo com a mesma escritora, estas são afrodisíacos sutis e, como o amor, agem sem alarde, discretamente e a longo prazo [...] E, assim como costuma acontecer no amor, as mais comuns e modestas também são as mais preciosas (Allende, 1998, p. 73).

Acerca do peixe, ingrediente central para o vatapá de dona Flor, Allende declara ser afrodisíaco, pois os produtos do mar são ricos em vitaminas, minerais e proteínas, têm pouca gordura, sabor delicioso e um cheiro que lembra os aromas íntimos do corpo humano (Allende, 1998, p. 135).

Em suma, o lirismo e a sedução são marcas presentes nas preparações da cozinha. Ela aplica técnicas culinárias sutis e delicadas para se chegar a aromas e sabores fortes como o dendê e ardentes, como a pimenta. Trata-se de uma culinária que, assim como a personagem, prepara iguarias com fogo arrebatador e sutil, mesclando o comer e o amar.

Ademais, tem-se aqui, mais uma vez, a interpenetração entre o sabor palatal e o sabor sensual, oriunda das celebrações populares medievais.

4.5 Outros pratos e alimentos de caráter afrodisíaco

Além das receitas analisadas, há outros alimentos de teor afrodisíaco na narrativa que são dignos de atenção.

Quando as amigas e vizinhas de Flor descobrem que o tímido farmacêutico Teodoro está interessado nela, fazem o possível para uni-los. Nesse meio tempo, Amado, ironicamente, faz a cozinheira ministrar uma aula sobre “a receita de um doce de gelatina e coco apelidado *creme do homem*, nome a provocar piadas, — ai, creme mais saboroso!” (Amado, 2001, p. 245-246), dizem as alunas mais maliciosas. Essa sobremesa, uma espécie

de flan de coco com textura espumante, coberta com calda de chocolate, parece servir de preâmbulo para o futuro namoro e casamento da protagonista com Madureira.

O mexido suave e constante das gemas agregadas ao açúcar e ao leite de coco, no fogo alto, faz surgir o doce de nome sugestivo, baba de moça, que remete ao líquido produzido pelo frenesi sexual de mulher jovem e cheia de vigor. O preparo dessa guloseima, de origem portuguesa, ocorre numa aula do turno matutino, “quando (as alunas) tiravam a sorte para escolher quem levaria a compoteira de baba de moça para casa” (Amado, 2001, p. 355). Cabe lembrar que antes dessa cena, no dia anterior, Flor havia sido beijada pelo seu primeiro marido que voltara do Além e ela se sentia dividida entre a culpa e a excitação.

Deve-se mencionar uma outra cena grotesca da narrativa que indica bem o caráter sexual do vocábulo ‘baba’ quando dona Magnólia inventa de ir à farmácia tomar injeção a fim de que dr. Teodoro a agarre, mas o droguista não compreende suas intenções lúbricas:

— Onde lhe dói?

Ainda a segurar a borda do vestido na ostentação dos quadris até ali irresistíveis, dona Magnólia fitou o preclaro personagem bem nos olhos:

— Será que não entende, que não entende nada?

Não entendia mesmo:

— O quê?

Já com raiva, ela largou a barra do vestido, cobrindo a desprezada anca, e, por entre os dentes, falou:

— Será mesmo cego, será que não enxerga?

A boca, semi-aberta, a face parada, os olhos fixos, o doutor se perguntava se ela não teria enlouquecido. Dona Magnólia, ante tamanho monumento de estultícia, concluiu sua pergunta:

— Ou é mesmo trouxa?

— Minha senhora...

Ela estendeu a mão e tocou a face do luminar da farmacologia, e com a voz novamente em desmaio e dengue largou tudo:

— Não está vendo, tolo, que estou caída por você, **babada**, doidinha? Não está vendo? (Amado, 2001, p. 323).

Acerca dessa iguaria, Cascudo explica: “Baba de moça foi o doce de calda favorito do segundo império. Permanente nas compoteiras de vidro verde do Palácio Isabel. Os netos do Imperador adoravam essa sobremesa. Era o modelo dos doces inocentes, para todos os paladares” (Cascudo, 2011, p. 612).

O etnógrafo potiguar acrescenta haver encontrado a receita dessa sobremesa no *Doceiro nacional* com outro nome bem mais pudico: beijo-de-moça. Conta-nos ainda que este era o doce preferido do conde d’Eu e do escritor José de Alencar (Cascudo, 2011, p. 611-612).

Outro alimento, já mencionado na seção 4.3, o caviar, apesar de ser uma comida

exógena, ou seja, não é comida baiana, é citado para definir o relacionamento sexual extravagante da protagonista com ambos os maridos. Para Vadinho, como bem recorda dona Flor numa rica recepção em que está, caviar é muito bom, pois tem gosto de boceta (Amado, 2001, p. 334), o que prova ter sido o malandro grande apreciador do sabor dos dois ‘pratos’.

Nessa mesma festa, Teodoro, após ter tocado uma composição em homenagem à esposa, é indagado por dona Norma a respeito dos méritos dessa iguaria:

Dona Norma, no bem-estar da champanha, piscou o olho para dona Flor e dirigiu-se a dr. Teodoro, numa voz de malícia só compreensível a elas duas:

— E caviar lhe agrada, doutor?

— Sei que é acepipe para deuses, ainda hoje provei, porque não se deve perder uma ocasião como essa, quando se pode comer manjar tão caro. Mas vou lhe confessar, dona Norma, não consigo adaptar meu paladar ao gosto...

— E que gosto o senhor acha que tem o caviar?

Sorria pícara dona Norma, numa euforia, descontraindo. Dona Flor baixara a cabeça, quem sabe para esconder um sorriso de motejo. Dr. Teodoro procurou com que comparar o gosto ainda recente da iguaria, nada encontrando:

— Para ser franco não recorro nada com o mesmo gosto. Aqui para nós, que ninguém nos ouça, que gosto mais ruim!

— Ruim? — desmanchava-se em riso dona Norma. — Eu também acho... Mas há quem ache bom, não é mesmo, Flor? (Amado, 2001, p. 336-337).

Esse diálogo cheio de malícia e humor tanto ressalta as diferenças de visões dos dois maridos de Flor no que concerne ao sexo como também coloca Vadinho no centro da narrativa. Em outras palavras, o falecido marido é lembrado não só por dona Norma como pela protagonista por seu apetite sexual e funciona como um prenúncio do retorno dele à vida da professora de culinária.

Batista (1994), ao analisar “os debates de caviar e paladar da festa do Comendador Adriano Pires, com Vadinho [nas recordações da esposa e sua amiga], dona Flor e dona Norma em cena, risos, piscadelas de olho, taças de champanhe, e o doutor Madureira inocente”, assevera que estes são herdeiros da poesia dos goliardos medievos por conta da manifestação do sentido burlesco da vida e pela expressão livre de temas proibidos (Batista, 1994, p. 123).

Cabe ressaltar aqui que ovas de esturjão eram uma das iguarias preferidas de Jorge Amado que acabavam fazendo parte do lanche da família e também da alimentação de seus personagens favoritos, nesse caso, Vadinho e Flor (Azevedo; Calixto, 2021, s/p). Este é outro exemplo patente do processo de *endoculturação*, ou seja, os pratos que o baiano mais conhecia e amava eram pontos de destaque em sua obra.

Em outro momento da narrativa, percebe-se novamente a falta de habilidade de Teodoro no que se refere aos prazeres do sexo. Flor oferece ao então noivo uma taça de licor de araçá, preparado por ela mesma, mas ele apenas o bebe aos poucos e atribui a sua feitura às freiras da Lapa. Ele não é capaz de relacionar a cor quente e alaranjada do fruto do araçazeiro à quentura e à pele morena de Flor. Se fosse Vadinho, ao tomar essa bebida, teria percebido a sensual oferta do licor e estabeleceria uma associação entre o comer/beber e o ato de vadiar. De acordo com Oliveira *et al.* (2019),

Teodoro é incapaz de perceber que o jogo entre a sensualidade e o alimento se faz presente na oferta do licor. Despreza o jogo, não há foco nem lugar que o faça transgredir ao nível da sensualidade. Soa-nos como recusa do prazer. Negá-lo ou dar o crédito do feito às freiras dá a bebida do araçá mais pureza, o que exime a relação do pecado (2019, p. 147-148).

Outros petiscos afrodisíacos aparecem quando o narrador recorda o caso de Teodoro, antes do casamento com Flor, com a prostituta “Otaviana das Dores ou Tavinha Manemolência todas as quintas-feiras após o jantar” (Amado, 2001, p. 248-249). Ela, além de servir um licor de frutas “para restaurar as forças” dos fregueses, costumava dar-lhes, principalmente aos velhos lascivos, “pururucas, come-bronhas, chupa-umbigos, deixando regalados e contentes uns e outros” (Amado, 2001, p. 249).

Ruy Castro, em sua coluna no jornal *A Folha de São Paulo* (2010), relata um episódio hilário em que a ex-presidente da Argentina Cristina Kirchner disse que "carne de porco é melhor que viagra", porque ela e seu então marido, Néstor Kirchner (já falecido), comeram carne de porco ("com a pele e tudo, assada") numa viagem à Patagônia e que o resultado foi bastante satisfatório. Segundo o jornalista, a frase deixa bem o porco, mas nem tanto o cônjuge de Cristina. Subentende-se que ele não vinha cumprindo suas obrigações matrimoniais nem mesmo com o auxílio do viagra e que um leitão à pururuca teve de vir em seu socorro.

‘Bronha’ é uma gíria utilizada para se referir à masturbação masculina. Há várias teorias que circulam pela internet sobre essa palavra, de acordo com Telma Elorza (2024). Uma delas diz que bronha seria um tipo antigo de pão português, macio e recheado de creme, em que as pessoas teriam o costume de enfiar o dedo para ver o creme jorrar. Esse vocábulo passou por todo um processo de *crystalização* semântica devido à analogia com o gozo masculino, tendo chegado até nós, brasileiros, *atualizado* por expressões como ‘tocar uma bronha’ ou ‘comer bronha’ para se referir à masturbação.

No que respeita à palavra composta ‘chupa-umbigos’, acreditamos tratar-se não de um prato comestível, mas de um fetiche sexual de alguns clientes de Tavinha, o qual ela parece ‘servir’ com gosto. Vale recordar que alguns dos homens que a tomavam como amante eram idosos e necessitavam de estímulos extras para desempenharem bem suas funções sexuais. Assim, Amado novamente estabelece uma aproximação ‘apimentada’ entre o que oferecer como aperitivo antes da conjunção carnal e as práticas sexuais propriamente ditas.

Na perspectiva de D’Angelo (2013, p. 74), existe neste romance um sabor rabelaisiano de enumerar comidas, bebidas, relações entre alimentos e crenças populares, sem, contudo, contar com as combinações hiperbólicas do autor de *Gargântua e Pantagruel* (2009). Ou seja, o lugar da comida em *Dona Flor* é amplo e pode aparecer como simples alimento para matar a fome; como forma de comunhão entre as pessoas em comemorações e festas populares; como metáfora do corpo das mulheres, principalmente; e como símbolo de saúde, carência e eroticidade.

O comentário de Bakhtin abaixo (2010b) também é apropriado ao contexto do romance amadiano: “Junto à utilização anatômico-fisiológica da corporeidade a fim de corporalizar todo o mundo, Rabelais, médico, humanista e pedagogo, se ocupa também da propaganda direta da cultura do corpo e de seu desenvolvimento harmonioso” (Bakhtin, 2010b, p. 329).

Pode-se dizer ainda, com base em D’Angelo (2013, p. 75), que o escritor baiano, através de dona Flor, está buscando uma unidade, de fato fragmentada por questões históricas e culturais, que faz parte da experiência individual, livre de preconceitos e das regras que a sociedade impõe. A cultura do corpo e de seu desenvolvimento harmonioso não determina fronteiras entre o erótico e o sagrado e a anatomia e a fisiologia participam de uma única criação expressiva e positiva, como se observa na criação de Flor e no seu feliz desenlace triangular. Assim como acontece em Rabelais, “na vizinhança direta com a comida e o vinho são mostrados os mais variados, e inclusive os mais espirituais e elevados, objetos e fenômenos do mundo” (Bakhtin, 2010b, p. 329), em *Dona Flor e seus dois maridos*, há também essa inter-relação entre a comida preparada pela protagonista e ela mesma ser servida como iguaria, mostrando os mais diferentes *resíduos* do corpo grotesco medieval no que respeita ao amor, à comensalidade, à cultura popular, inclusive às festas religiosas católicas e às do Candomblé, e à linguagem licenciosa, *atualizados* na sociedade baiana do século XX.

Segundo Pellegrini (2004, p. 81), “por meio da comida/sexo, as fronteiras são sempre ultrapassadas num sentido positivo e favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo e

seus limites, carnavalizando-os”. É por essa razão que Vadinho volta. É devido a isso que existem almoços, jantares, a que todos comparecem para comer, beber, rir e namorar à vontade, sem pudor. É por isso que uma refeição nunca pode ser triste, mesmo em caso de morte. Tristeza e comida são incompatíveis. A comida é o triunfo da vida sobre a morte; trata-se de um corpo vitorioso grotesco absorvendo um corpo vencido e, em consequência, renovando-se: “Nesse aspecto, a comida é o equivalente da concepção e do nascimento” (Bakhtin, 2010a, p. 247), que derivam do sexo. Assim, tem-se um trinômio básico: sexo/alimento/vida, *resíduo* do carnaval medieval, renovado constantemente no romance em questão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na literatura brasileira poucos autores representam com maestria a cultura do seu povo como Jorge Amado. Pela palavra-arte expressa a Bahia, seus costumes, sua comida, sua religião, sendo, ao mesmo tempo, crítico social e construtor de personagens carnavalizadoras que fazem o leitor rir e sonhar com um mundo mais alegre e criativo. Entrar nesse universo é sentir o cheiro da moqueca de siri mole que lambuza os lábios de Vadinho, é ver o passo do siri-boceta, é provar o apimentado ‘vatapá’ de Flor e seus dois maridos.

A investigação que foi apresentada destinou-se a analisar a obra *Dona Flor e seus dois maridos* (2001), desse escritor baiano, a partir da indagação se o grotesco na literatura amadiana se assemelha, no plano da *mentalidade*, àquele existente no período medieval. Além disso, buscou-se compreender de que forma os corpos das personagens da narrativa mencionada estão ligadas à ideia do grotesco na Idade Média. Ao mesmo tempo, procurou-se perceber se a relação comida/sexo é derivada do medievo e como é atualizada na narrativa em apreço. Também nos propusemos a encontrar no romance as similitudes entre a linguagem licenciosa empregada pelas personagens amadianas e o vocabulário de praça pública utilizado pelo povo medieval nas festas populares.

Ao se observar a fortuna crítica a respeito do romance amadiano, verificou-se que este trabalho difere teórica e metodologicamente dos estudos já existentes sobre a obra de Amado, visto que não há pesquisa acadêmica que focalize a análise do corpo grotesco, baseando-se, ao mesmo tempo, na carnavalização de Bakhtin e na Teoria da Residualidade de Roberto Pontes. Em virtude disso, essas páginas colaboram com os estudos literários e culturais ao trazer uma abordagem diferenciada de investigação acerca da ficção do autor e de suas múltiplas possibilidades interpretativas.

O presente trabalho foi dividido em cinco capítulos. No capítulo introdutório foram definidos os conceitos operacionais da Teoria da Residualidade Literária e Cultural, um dos eixos teórico-metodológicos deste estudo. Além disso, discorreremos sucintamente sobre a literatura do autor baiano, as fases de sua obra, de acordo com os críticos, e a relação dos seus romances com o grotesco e a carnavalização proposta por Bakhtin.

O segundo capítulo voltou-se para o grotesco: a origem do vocábulo, seus diferentes sentidos e a comparação com a noção de sublime. Foi realizado um percurso da categoria de análise do grotesco no período clássico e na Idade Média, tomando como base os estudos de Hugo (2002), Kayser (2003), além de Bakhtin (2010a e b), teórico basal no

presente texto. Ademais, três narrativas amadianas foram objeto de análise — *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta do agreste* e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* —, buscando ressaltar nelas as manifestações do corpo grotesco, presentes em personagens populares carnavalizadoras.

No terceiro capítulo foram analisados os modos ficcionais de pensar e de viver dos três protagonistas do romance em exame, dona Flor, Vadinho e Teodoro, e a provável relação de cada um deles com a *mentalidade* medieva.

Foi confirmada a hipótese de que a personagem Flor é detentora de um corpo grotesco a partir de seu próprio nome, uma mistura de planta, objetos da natureza e mulher, resultando em uma *hibridação* de formas. A morena também é produto de uma combinação das etnias indígena, branca e negra, além de praticar o sincretismo religioso, pois era católica, mas respeitava os orixás e era comadre de Dionísia de Oxóssi. Todas essas características a aproximam das primeiras pinturas grotescas descobertas nas escavações romanas, visto que destoam dos padrões de beleza e de normalidade estabelecidos pela sociedade.

Ao mesmo tempo, a protagonista se aproxima de muitos padrões medievais, mesmo vivendo numa sociedade distante no tempo e no espaço da Europa medieva. Primeiro, apesar de ter deixado de ser virgem para casar-se com seu grande amor Vadinho, ela sentiu muita culpa e considerou-se uma mulher desonrada, tanto que não se casou de branco, cor da pureza, mas de azul. Outra regra observada por Flor diz respeito a manter-se casta durante a *viuvez*, *resíduo* da Reforma Gregoriana ocorrida no século XII, o que a fez ter vários sonhos eróticos. Apesar das tentações sexuais sofridas, ela só voltou a se deitar com outro homem ao casar, na Igreja e no cartório, com Teodoro. Outra visão *remanescente* do período feudal diz respeito ao fato de a culinária considerar a si mesma inferior por não ser capaz de engravidar, propondo-se até a criar um filho do primeiro marido, fruto de relacionamento extraconjugal, para o satisfazer e mantê-lo perto dela.

Apesar da personagem ser produto de uma educação católica repressora e de viver na sociedade soteropolitana muito retrógrada e machista, ela carnavalizou sua vida ao final da narrativa, pois, após o retorno do fantasma licencioso Vadinho, resolveu não escolher, passando a viver um casamento a três, não tradicional, uma vida invertida, de ponta-cabeça, originária do carnaval medieval, no qual todas as normas sociais e, nesse caso, amorosas, podem ser transgredidas.

Quanto a Waldomiro, este é o corpo grotesco por excelência. A começar pelo apelido que lhe puseram, Vadinho, aquele que é vadio, sustentado pela esposa e que adora

‘vadiar’, ou seja, manter relações sexuais com Flor, com as prostitutas e com as alunas da escola de culinária. Ademais, é jogador, beberrão, farrista, glutão, desprovido de preconceitos, crises de moral ou de consciência.

Vale salientar outras características dessa personagem, como a constante ausência ao trabalho, obtido por influência familiar, a lábia para obter empréstimos e conquistar as mulheres, o deboche diante das responsabilidades da vida burguesa e a sensualidade exacerbada com a qual conquista a paixão e a virgindade da pudica dona Flor e, posteriormente, faz com que ela, apesar de casada em segundas núpcias, o receba novamente no leito conjugal.

Esse malandro vive uma vida carnavalizada, totalmente fora das normas da cultura oficial. Além disso, morre fantasiado de baiana, num domingo de carnaval, como Priapo com uma enorme raiz de mandioca debaixo das anáguas. Não bastasse isso, retorna do céu anos depois não como espírito piedoso, mas como fantasma nu e libertino, atendendo aos pedidos do ventre de dona Flor, que nunca o esqueceu. Ou seja, a maneira de Vadinho agir é catalizadora das transformações da protagonista e é *resíduo* do comportamento alegre, irresponsável e antinormativo dos foliões da Idade Média, *atualizado* no romance do escritor baiano.

Teodoro, a seu turno, é homem calmo, metódico, leal, afeito às tradições da sociedade. Ao casar-se com Florípedes, trouxe ordem, afeto e uma vida social cheia de compromissos para o dia a dia da cozinha. Faltou, porém, a paixão: o sexo entre eles era mecânico, decente e em dias fixos da semana. Dr. Madureira está ligado às regras da Igreja católica medieval, seguindo preceitos dos Penitenciais como relacionar-se sexualmente de forma tradicional, o homem na posição acima da mulher, sempre no escuro e ambos os esposos com os corpos cobertos.

Como marido devotado, fiel e gentil, Teodoro simboliza o ser sublime que idealiza a esposa como alguém pura, reservada para o amor e não para a licenciosidade, visão remanescente do cristianismo do período medieval, o que contraria os desejos de Flor que não aspira pelo controle rigoroso dos corpos, mas pela alegria erótica, carnavalizada do corpo grotesco de Vadinho.

Assim, as três pontas do triângulo amoroso estão conectadas ainda às visões do homem da Idade Média. As atitudes do farmacêutico são *resíduos* da *mentalidade* medieval no que respeita à disciplina dos corpos que, mesmo casados, devem se sujeitar às normas da Igreja, para se distanciarem do pecado e não se afastarem de Deus. Já o comportamento de

Vadinho é uma atualização dos atos sem censura daqueles participantes das festas populares medievais, em que o riso, a inversão e a abertura ao extraoficial estão presentes. Dona Flor, personagem complexa e ambígua, oscila entre o sublime e o grotesco. Sua obediência às regras da religião católica e aos costumes tradicionais e repressores da comunidade da qual participa é vestígio dos tempos medievos, em que a mulher é subserviente ao homem, *cristalizado* na Salvador do século XX. Ao mesmo tempo, ela é sujeito de um corpo grotesco pela simbologia do seu nome, pela *hibridação cultural* relativa à raça e à religião e por ter ousado carnavalizar, formando uma relação *híbrida* e complementar com dois maridos diametralmente opostos, capazes de a realizar social e sexualmente.

No capítulo quatro foi feito, inicialmente, um percurso culinário, envolvendo textos literários de diferentes épocas, começando pela Bíblia até chegar à literatura de Jorge Amado e aos pratos baianos. A gastronomia é parte importante de toda a obra amadiana, mas é central em *Gabriela, cravo e canela*, objeto de estudo no subitem 2.5.1, e *Dona Flor e seus dois maridos*, cerne de nossa investigação, pois as duas protagonistas são exímias cozinheiras.

Certificou-se nessa seção que, além de nutrir as personagens e promover o conagraçamento de indivíduos num banquete carnavalizador das relações sociais, a comida está estreitamente associada ao sexo na narrativa em comento, visto que Flor, principalmente para Vadinho, é relacionada aos pratos saborosos que prepara, recebendo denominações gastrossexuais por meio de metáforas, tais como “meu manauê de milho verde”, “meu acarajé cheiroso”, “meu doce de coco” e “minha flor de manjerição”, ou comparações como “Tu parece uma cebola, carnuda e sumarenta”. Além disso, o verbo “comer”, usado várias vezes no decorrer do enredo, apresenta dupla significação: alimentar-se e possuir sexualmente. É digno de observação que, no romance em análise, não só os homens estão no comando do relacionamento sexual, algumas personagens do gênero feminino detêm o polo ativo no enlace amoroso como dona Neuza, “devoradora de caixeiros”, dona Magnólia, caçadora de homens, e a própria dona Flor que, depois de se relacionar sexualmente com a forma espectral do malandro, envolve Teodoro na sua teia de sensualidade. Essas mulheres são empoderadas sexualmente, liberam seus desejos lúbricos e fazem dos amantes alimento, desempenhando um comportamento fora do habitual e violador de costumes. Demonstrou-se, então, que a inter-relação entre comer/amar no romance estudado, seja por meio de Vadinho ou de outras personagens transgressoras, é proveniente de vínculo assemelhado ao existente no carnaval medieval, funcionando como uma das principais manifestações da vida do corpo grotesco.

Nesse mesmo capítulo, foram investigadas quatro receitas preparadas pela professora de culinária em diferentes momentos da narrativa: bolo de puba, moqueca de siri mole, cágado guisado e vatapá de peixe. Em todas elas há uma conexão entre esses pratos da tradicional cozinha baiana e o prazer sexual. Boa parte dos ingredientes têm caráter afrodisíaco e são provenientes de uma *hibridação cultural* gastronômica afrobrasilusa. O modo de fazer esses quitutes lembra os movimentos realizados durante o enlace amoroso e os pensamentos de Flor, intercalados com trechos das receitas e partilhados apenas com o leitor, dizem respeito à carência sexual da viúva depois do falecimento do primeiro esposo e à oferta do corpo como iguaria a ser saboreada por homens solteiros interessados em matrimônio.

Outros alimentos são citados no referido romance e, assim como as receitas, são afrodisíacos, tais quais o creme do homem, a baba de moça, o caviar, o licor de araquá, entre outros. Estes incitam as personagens a imaginar ou praticar prazeres sensuais.

Dessa forma, tanto as receitas de dona Flor quanto essas comidas estimuladoras da libido são *resíduos* das festas populares da Idade Média, em que havia a aproximação entre as partes altas e baixas do corpo grotesco, isto é, a confluência entre comer alimento e comer no sentido sexual, que chegaram à cidade de Salvador do século passado pelos processos de *cristalização e hibridação cultural*.

Outro aspecto relevante do trabalho que foi corroborado no decorrer da investigação refere-se ao uso frequente de palavras de baixo calão, especialmente voltadas para a relação entre os órgãos e as atividades sexuais e a comida, e de xingamentos presentes no romance em questão. Esse tipo de linguagem obscena e grosseira, além de fazer parte do processo de *endoculturação* do autor baiano, é *remanescente* do vocabulário de praça pública medieval e renascentista, também denominado de linguagem familiar. Esse linguajar renovador do mundo, alegre, destaca o baixo corporal e a comicidade crítica, provocando a degradação e a regeneração do corpo grotesco. É próprio da fala de personagens das classes populares como Vadinho, Mirandão, Dionísia de Oxóssi que remonta à *mentalidade* dos participantes das festas populares medievais.

Esperamos que as colocações explicitadas nestas páginas tenham correspondido às expectativas inicialmente propostas. Diante da vasta produção literária de Jorge Amado, outras obras poderiam ter sido analisadas, com base nas teorias da carnavalização e da Residualidade. No entanto, acreditamos que as ideias expostas neste texto apresentem uma contribuição para os campos da pesquisa literária e cultural, apontando um caminho viável

para o estudo de outras narrativas carnavalizadas, amadianas ou não, que não puderam merecer nossa atenção na presente pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABBADE, Celina Márcia de Souza. Os campos lexicais do vocabulário do livro de cozinha da Infanta D. Maria. *In: Cadernos do CNLF*, Congresso Internacional de Linguística e Filologia, 7. UERJ, Série VIII, n. 13, 2004.
- ABBADE, Celina Márcia de Souza. Alguns costumes alimentares da sociedade portuguesa medieval. *In: Anais [...]*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, p. 19–203, 2007.
- ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992.
- AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Ática, 1992.
- ALENCAR, José de. **Diva**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ALLENDE, Isabel. **Afroditê: contos, receitas e outros afrodisíacos**. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Algumas considerações sobre a ideologia nos romances de Jorge Amado. *In: Estudos de Literatura Brasileira*, Faculdade de Letras/UFRJ, v. 2, n. 1, p.71-87, 1986.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.
- ALVES, Rubem; BAUER, Christian. **Está na mesa: receitas com pitadas literárias**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- AMADO, Jorge. **Temas a propósito do cinquentenário de Jenner**. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1974. (Pasta 3, manuscrito 77).
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 1993a.
- AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1993b.
- AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste: pastora de cabras**. 26ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 92ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Tereza Batista cansada de guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Tocaia grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Farda, fardão, camisola de dormir**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Os pastores da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **O sumiço da santa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMADO, Jorge. **São Jorge dos Ilhéus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMADO, Jorge. **O país do carnaval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios de Salvador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Mar morto**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

AMADO, Paloma Jorge. O de comer e o de beber na obra de Jorge Amado. *In*: FRAGA, Myriam (org.). **Bahia, a cidade de Jorge Amado**. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.

AMADO, Paloma Jorge. **A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de dona Flor**. São Paulo: Editora Panelinha, 2014.

AMADO, Roberto. **Jorge Amado, meu tio**. São Paulo: IBRASA, 2021.

ANCHIETA, Pe. José de Anchieta. Poemas, lírica portuguesa e tupi. São Paulo: Martins Fontes, 1997; À Santa Inês. *In*: MOISÉS, Massaud. **A literatura através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2012.

ANDRADE, José Roberto de. **Gastronomia, sexualidade e poder na obra de Eça de Queirós**. 2014. 259 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ANONYMES. **Le Roman de Renart**. Tradução de Pierre Mezinski. Paris: Ouest France, 2017.

ARANGO, Ariel. C. **Os palavrões**. Tradução de Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Dioniso & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2003.

ÁRBITRO, Petrônio. **Satíricon**. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Editora 34, 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

ARNAUT, Salvador Dias. **A arte de comer em Portugal na Idade Média**. Lisboa: Colares Editora, 2000.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Montecristo, 2012.

AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. In: **Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes**, 2. v. (org.) Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 439-633.

AZEVEDO, Silvana; CALIXTO, Bruno. A cozinha de Jorge Amado. **UOL**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/reportagens-especiais/a-cozinha-de-jorge-amado-apetite-do-escritor-tambem-esta-nos-livros/#cover>. Acesso em: 12 jun. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e Augusto Góes. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2017.

BARBOSA, Adilson. **A jornada feminina e o riso dos orixás: os arquétipos junguianos na construção de personagens de *Dona Flor e seus dois maridos***. 2018. 360 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2018.

BARBOSA, Iêda Carvalhêdo; MARTINS, Elizabeth Dias. Os resíduos medievais do corpo grotesco em *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. **Revista Decifrar**, v. 7, p. 160-170, PPGL – UFAM, 2019.

BARROS, Patrícia Elaine Lima. **Os prazeres do corpo**: gula e luxúria em Os Maias. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Universidade Federal do Ceará, 2011.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: MARTINS (org.). **Jorge Amado, Povo e Terra**: 40 anos de literatura. São Paulo: Marins Editora, 1972. p. 39-70.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. 4. edición. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

BATISTA, André Luiz Nogueira. **Eros em trânsitos**: a tradução do erótico e do obsceno em Jorge Amado. 2020. 182 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BATISTA, Juarez da Gama. O barroco e o maravilhoso no romance de Jorge Amado. In: **As fontes da solidão**: ensaios literários. João Pessoa: Editora A União, 1994.

BENTO, Aline Kercia Sampaio Oliveira. **Os marcadores culturais da gastronomia afro-baiana na tradução para o espanhol em Dona flor e seus dois maridos**. 2020. 214 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2020.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução de Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BRABO, Paulo. **O sublime pela via do vulgar**: A redenção e o grotesco. Disponível em: <http://www.baciadasalmas.com/2014/o-sublime-pela-via-do-vulgar-a-redencao-e-ogrotesco/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1997

BROOKSHAW, David. **Raça e Cor na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÂMARA, Ricardo Pieretti. In: D'ANGELO, Biagio; SILVA, Márcia Rios da. (org.). **Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei de Portugal**. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>. Acesso em: 24 ago. 2022.

CAMPOS, Wanderson Salvador Francisco de Andrade. O transcendente e o terreno à flor da pele: considerações antropológicas do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. **Saberes em Ação**, Ano 2, n. 4, p.100-115, jul./dez. 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 19–54.

CARVALHO, Maria Laudecy Ferreira de. Resíduos medievais em Patativa do Assaré: um estudo residual da obra *Cante lá que eu canto cá*. In: **Anais** [...]. E I Simpósio sobre Literatura cearense. Fortaleza: UFC, 2015. p. 482-494.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global, 2011.

CASTELO, Aderaldo. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTRO, Gustavo de, RODRIGUES, Luciana. Poética e mística da subversão em Jorge Amado: caracteres para uma sabedoria brasileira In: **Amerika** [En ligne]. 22 jun. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4540> ; DOI : 10.4000/amerika.4540. Acesso em: 29 jun. 2024.

CASTRO, Ruy. Suco de maracujá. Caderno Opinião. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 fev. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opinio/fz0802201005.htm>. Acesso em: 29 jun. 2024.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. Acaçá. In: **CD Caymmi, amor e mar**. São Paulo: EMI, 2000. 1 CD.

CERQUEIRA, Leonildo. **Resíduos medievais em *Pequeno romanceiro*, de Guilherme de Almeida**. 2016. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

CHAMBERLAIN, Bobby J. **Jorge Amado**. Boston: Twayne, 1990.

CONNELLY, Frances S. Prefácio. In: CONNELLY, Frances S. **Grotesco y arte moderno**. Traducción y notas de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado libros, 2003. Edição do Kindle.

CORRÊA, Myrna Freitas. **Dicionário de gastronomia**. São Paulo: Matrix, 2018.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Claret, 2009.

CRAVEIRO, Maria José. “Vamos ao fogão”: sonhar com cheiro, gosto e fartura. Os assuntos da cozinha na obra de Jorge Amado. In: CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patricia.

(org.). **100 anos de Jorge Amado**. O escritor, Portugal e o Neorrealismo. Lisboa: CLEPUL, 2015.

CRUZ, Lanuzza Gama. **Dona Flor**: sabor e arte. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; REIS, Carlos (orgs.). **Amado Jorge**: um retrato de muitas faces. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

CUNHA, Helena Parente. A literatura carnavalizada de Jorge Amado. *In*: CUNHA, Helena Parente. **Perspectivas**: ensaios de teoria e crítica. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984.

DAMATTA, Roberto. Sobre comidas e mulheres. *In*: DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**: espaço cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

DAMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. *In*: **Cadernos de literatura brasileira**, n. 3, [S.l.]: M.A.S, 1997b.

DAMATTA, Roberto. A mulher que escolheu não escolher. *In*: AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

D'ANGELO, Biagio. Dona Flor e seus dois carnavais. Para uma releitura de Jorge Amado. *In*: D'ANGELO, Biagio; SILVA, Márcia Rios da. (org.). **Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

DEIANA, Roberta. **In cucina con Dona Flor**: Jorge Amado e le sue cuoche appassionate. Torino: Edizione Il leone verde, 2013.

DEL PRORI, Mary. O corpo vazio: o imaginário sobre a esterilidade entre a Colônia e o Império. *In*: DEL PRORI, Mary; AMANTINO, Marcia (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DIAS, Denise. A carnavalização em Mar morto: diálogos entre Bakhtin e Jorge Amado. *In*: **De volta ao futuro da língua portuguesa**. Simpósio 61 - Travessias e diálogos literários, Università del Salento, 2017. p. 2261-2274.

DIAS, Otavio. Entrevista com Jorge Amado. **Folha de São Paulo**, 25 dez., p. 6, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado**: romance em tempo de utopia. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUBY, Georges. **A História continua**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DUBY, Georges. História social e ideologia das sociedades. *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). **História**: novos problemas. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 130-145.

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. Edible Ecriture. **Times Higher Education**, n. 24, out. 1997. Disponível em: www.timeshighereducation.co.uk/features/edible-ecriture/104281.article. Acesso em: 24 mar. 2024.

ECO, Umberto (org.). **História da feiura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELORZA, Telma. Tocar uma bronha ou siririca: de onde vêm essas palavras? *In*: **O Londrinense**. Disponível em: <https://olondrinense.com.br/tia-telma-responde/tocar-uma-bronha-e-siririca/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

FELLIPE, Gil. **No rastro de Afrodite**: plantas afrodisíacas e culinária. 2. ed. [S.l.]: Senac, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI** - O Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Eurídice. Prazeres da mesa, prazeres do corpo: Jorge Amado, culinária e erotismo. **Amerika**. [En ligne], 10 | 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4881>. Acesso em: 9 jul. 2023.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2020.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Raízes medievais do Brasil. *In*: **Revista Páginas de História**, v. II, n. 1. Belém, 1998.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O fogo de prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário”. *In*: **Signum**: Revista da Abrem. n. 5, 2003.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: o nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

GARCIA, Ana Margarita Barandela. **O sagrado de raízes africanas no realismo maravilhoso de Jorge Amado e Manuel Cofiño**. Maceió/AL: Ed. UFAL, 2009.

GIARD, Luce, Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: morar, cozinhar. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 211-331.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado**: Literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

GOMES, Carolina de Aquino. **O riso diabólico residual n' As peijas de Ojuara**: o homem que desafiou o diabo. 2011. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

GOMES, Carolina de Aquino. O riso diabólico residual n' As peijas de Ojuara: o vocabulário da praça pública. In: **Anais** [...]. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, p. 97-108, 2012.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água: carnavalização e processos estilísticos. In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patrícia Gomes. (orgs.) **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014. p. 267-288.

GRISALES, Ofir Maryuri Mora. **"Las caleñas son como las flores"?:** tensão discursiva sobre os corpos das mulheres protestantes de Cali. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Faculdade de Humanidades e Direito, Programa de Pós Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2011.

GRÖNLUND, Enrique; MILLS, Moylan C. Dona Flor and her two husbands: a tale of sensuality, sustenance and spirits. In: AYCOCK, Wendell; SCHOENECKE, Michael. **Film and literature**: a comparative approach to adaptation. Texas: Texas Tech University Press, 1988. p. 165-178.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Panda Books, 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HISTÓRIA da massa puba. In: **O Gastrônomo**. 22 set. 2020. Disponível em: <https://www.ogastronomo.com.br/nosso-blog/massa-puba/> Acesso em: 12 agosto 2023.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Songbook**. v. 4. 9. ed. Edição: Almir Chediak. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1999.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, Prefácio e notas de E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1939.

HOMERO. **Ilíada**. 4. ed. vol. 1. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda *et al.* (orgs.) **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993.

KASPAR, Katerina Blasques. Literatura e alimentação em José de Alencar. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 18, p. 152-169, jun. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 24 mar. 2024.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KIEFER, Charles. Jorge Amado e sua gente. *In*: VEIGA, Benedito *et al.* (orgs.) **Jorge Amado de todas as cores**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, Anajé, Casarão do Verbo, 2011. p. 21-33.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O Candomblé Bem Explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 64-82.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes**. 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

LEITE, Gildeci de Oliveira. **Jorge Amado**: da ancestralidade à representação dos orixás. Salvador: EDUNEB, 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Editora Ática, 1997.

LEITE, Luiz Felipe de Queiroga Aguiar. Anarquia e humor: a representação do povo em sua subversão dos valores dominantes. *In*: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane,

Lopes Leite de; GERMANO, Patrícia Gomes. (orgs.). **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014. p. 187-208.

LESSA, Fábio. Páginas temperadas: a dança dos sabores na prosa de Jorge Amado. **Tribuna de Minas**. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/gastronomicamente/09-07-2023/paginas-temperadas-a-danca-dos-sabores-na-prosa-de-jorge-amado.html>. Acesso em: 26 mar. 2024.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. 2010. 287 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e seus aspectos residuais no teatro contemporâneo brasileiro de Ariano Suassuna**. 2018. 368 f. Tese. (Doutorado em Letras) - Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues *et al.* (org.). **Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura**. Macapá: UNIFAP, 2020.

LIMA, Neivana Rolim de. Virgindade e violação em *Simá* de Lourenço Amazonas. *In*: PONTES, Roberto *et al.* (orgs.). **Todas as idades são contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural**. Macapá: UNIFAP, 2019.

LIMA, Simone de Souza. **Carnavalização e sátira na Amazônia de Galvez: estudo de hibridação cultural**. Rio Branco – AC: Cia. Irreverentes, 2008.

LIMA, Stélio Torquato. **As Estranhas Faces do Homem Só: o Grotesco e a Alienação em O Agente Secreto (Joseph Conrad) e Sabotagem (Alfred Hitchcock)**. 2000. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2000.

LODY, Raul. **Santo também come**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LODY, Raul. **Kitutu: histórias e receitas da África na formação das cozinhas do Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2024.

LONGINO. **Tratado do sublime**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

LOUREIRO; Clarissa; GONÇALVES, Fábio. Paratextos plásticos e musicais no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. **INTERSEMIOSE**. Ano III, n. 5. jan./jun. 2014.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/ São Paulo: UFRGS/Ubesp: 2000.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista**: como e por que ler Jorge Amado hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: VAZ, Ângela (org.). **Anais [...]**. Belo Horizonte: PUCMinas, p. 517-522, 2003a.

MARTINS, Elizabeth Dias. Sanção e metamorfose no cordel nordestino: resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português. In: **Anais [...]**. Curitiba-PR: UFPR/Mídia Curitibana, p. 304-311, 2003b.

MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso. **Desenredo**. RS: UPF, v. 7, p. 52-64, 2011.

MARTINS, Elizabeth Dias. A cristalização da Idade Média na Literatura Brasileira. **Graphos**. João Pessoa, v. 17, p. 34-39, 2015.

MARTINS, Elizabeth Dias; NASCIMENTO, Cássia. Maria. Bezerra do. (org.). **Revista Decifrar - Dossiê -Teoria da Residualidade Literária e Cultural**. 14. ed. Manaus: EDUA, v. 7, 2019. 307p.

MARTINS, Elizabeth Dias. "Cantiga de amor" à moda de amigo: o cortês e o sensual em breve canto. In: LIMA, Francisco Wellington Rodrigues *et al.* (org.). **Matizes de sempre-viva**: residualidade, literatura e cultura. Macapá: UNIFAP, v. 1, p. 143-156, 2020.

MARTINS, Wilson. A comédia baiana. In: **Jorge Amado povo e terra**: 40 anos de literatura. Pref. José de Barros Martins. São Paulo: Martins, 1972, p. 165-175.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU-Edusp, 1974.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A Incidência do Fantástico em A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua e Dona Flor e Seus Dois Maridos. In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; GERMANO, Patricia Gomes (orgs.). **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014. Edição do Kindle.

MELO, Max Milliano. A comida baiana na obra de Jorge Amado. **Jornal de Commercio**. 2012. Disponível em: <https://stravaganzastravaganza.blogspot.com/2020/11/a-comida-baiana-na-obra-de-jorge-amado.html>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MENDONÇA, Fernando de; NINO, Maria do Carmo de Siqueira. Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector. In: **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 239-247, jul./dez. 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTEIRO, Romildo Biar; SILVA, Francisca Yorrana; MARTINS, Elizabeth Dias. Residualidade em *A feiticeira*, de Inglês de Sousa. In: **Anais [...]** E I Simpósio sobre Literatura cearense. Fortaleza: UFC, 2015. p. 460-470.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Dos mitos à picaresca**: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2003.

NASCIMENTO, Aline Santos de Brito. **Identidade e resistência afro-brasileira na obra de Jorge Amado** [online]. Ilhéus, BA: EDITUS, 2019.

NASCIMENTO, Angelina de Aragão Bulcão Soares. **Comida**: prazeres, gozos e transgressões. [online]. 2nd. ed. rev. and enl. Salvador: EDUFBA, 2007.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. **A Complexidade nos Estatutos do Homem de Thiago de Mello**. 2014. 310 f, Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.

NEUFZAUI, Omar Muhammad. **O jardim perfumado do Xeique Neufzaui**: manual erótico árabe. Tradução de Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NUNES, Adalgisa Maria Oliveira. **Dona Flor e seus dois maridos**: o livro e a minissérie. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

NUNES, Lucimeire Viana; ADSUAR, Maria Dolores. Malandragem e carnavalização no romance *Los Pastores de la Noche*, de Jorge Amado: Duas propostas de estudos interdisciplinares. In: **Anais [...]** E I Simpósio sobre Literatura cearense. Fortaleza: UFC, 2015. p. 316-324.

NUNES, Thiane. **Configurações do grotesco**: da arte à publicidade. Porto Alegre: Nova Prova, 2002.

O ESTÔMAGO e a Semana de Arte Moderna. **GCN Notícias**, São Paulo, 19 jan. 2014. Disponível em: <http://gcn.net.br/noticias/238377/culinaria/2014/01/oestomago-e-asemana-de-arte-moderna>. Acesso em: 19 mar. 2024.

OLIVEIRA, Flávia Dall Agnol de. **Dona Flor e o sujeito de direito sob a ótica do desejo**. Andradina: Meraki, 2021. Edição do Kindle.

OLIVEIRA, Ronaldo Gonçalves de; BRAGA, Kate Monteiro Peixoto; CARVALHO, Maria Claudia da Veiga Soares; FERREIRA, Francisco Romão. “Dona Flor e seus dois maridos”: comer e transgredir. In: VARGAS, Eliane Portes; CARVALHO, Maria Claudia da Veiga Soares; FERREIRA, Francisco Romão; PRADO, Shirley Donizete (orgs.). **Cinema e comensalidade 3**. Curitiba: CRV, 2019.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Das impertinências do corpo de *Gabriela* no romance de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 23-30, out./dez. 2011.

OLIVEIRA, Willian Kaizer de. “Comer o quê?”: comida, sexualidade e relações de gênero. Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião, 2016, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: EST, v. 4, p. 310-321, 2016.

PAIVA, Rodolfo Oliveira. **O carnaval mestiço: riso e relações raciais em Jorge Amado**. 2022. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 2022.

PARKER, Richard. Guy. Within four walls: Brazilian sexual culture and HIV/AIDS. In: DANIEL, Herbet; PARKER, Richard Guy. (orgs.), **Sexuality, politics and AIDS in Brazil: In another world?** p. 65-84, London: Falmer, 1993.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. **Imagens de mulher em *Gabriela* de Jorge Amado**. Salvador: FCJA, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. Resquícios da cultura popular: o comer e o beber em Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre. v. 39, n. 3, p. 69-83, jun. 2004.

PENJON, Jacqueline. O País do Carnaval, laboratório do romance. In: OLIVIERI – GODOT, Rita; PENJON, Jacqueline (orgs.). **Jorge Amado**. Leituras e diálogos em torno de uma obra. Salvador da Bahia: Casa de Palavras, 2004.

PESENTE, Clarissa. Alimentação e literatura: uma análise do romance *O Cortiço* (1890). **REH**. Ano VIII, v. 8, n. 16, jul./dez, p. 229–256, 2021. Disponível em: www.escritadahistoria.com. Acesso em: 24 mar. 2024.

PINA, Maria da Graça Gomes de. De pubas, carimãs e outras iguarias: truques de tradução para o leitor italiano de *Dona Flor e seus dois maridos*. **Amerika** [En ligne], 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4604>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, Banco do Nordeste, 2009.

PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2007.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

PONTES, Roberto. **Teoria da Residualidade**. Entrevista sobre Roberto Pontes concedida à Rubenita Moreira em 5 jun. 2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto; TORRES, José William Craveiro. Resíduos clássicos no rito iniciático do cavaleiro medieval. In: MONGELLI, Márcia. **De cavaleiros e cavalarias**. Por terras de Europa e Américas. São Paulo: Humanitas, 2012.

PONTES, Roberto. A Idade Média nos estudos residuais. **Revista Graphos**, UFPB/PPGL. v. 17, n. 2, p. 27-32, 2015.

PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias. (org.). **A residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (orgs.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017. 350p.

PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (orgs.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017. v. 1. 350p.

PONTES, Roberto. Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, p. 11-20, PPGL – UFAM, jul./dez. 2019.

PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; LEITÃO, Mary. Nascimento da Silva; TORRES, José William Craveiro. (orgs.). **Todas as Idades são Contemporâneas: Estudos de Residualidade Literária e Cultural**. Amapá: UNIFAP, 2019.

PONTES, Roberto. Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade. In: LIMA, Francisco Wellington Rodrigues *et al* (orgs.). **Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura**. Macapá: UNIFAP, 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: Quiróz, 1984.

PROSE, Francine. **Gula**. Tradução de Sergio Viotti. São Paulo: Arx, 2004.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido: no Caminho de Swann**. Vol. 1. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. Edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

QUEIROZ, Maria José. **A literatura e o gozo impuro da comida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

QUERINO, Manuel. **A arte culinária na Bahia**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2011.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2009.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução à cultura**. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

RAMOS, Osmar. O sexo e os penitenciais. In: NÓLIBOS, Paulina T. (org.) **Estudos culturais da Idade Média: Arte, sexo, religião e outras práticas sociais**. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2016. Edição do Kindle.

RODRIGUES, Isabel Guimarães. **Residualidade medieval em Aluísio Azevedo [manuscrito]**: um estudo do medo e da culpa presentes no romance *O homem*. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

ROMERO, Dani Leobardo Velásquez. **Jorge Amado e o novo romance latino-americano: Processo de hibridação cultural em *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa***. 2010, 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude de. **Do pé ao corpo da página: a recepção crítica de Gabriela, cravo e canela**. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

SALMELA, Markku; TOIKKANEN, Jarkko . **The Grotesque and the Unnatural**. Amherst, New York: Cambria Press, 2011. Edição do Kindle.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. De como e por que Jorge Amado em 'A morte e a morte de Quincas Berro Dágua' é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 74, jul./set, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Que fazer de Ezra Pound**. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 139–155.

SANTOS, Flávio Gonçalves; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila (orgs.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura**. Ilhéus, BA: Editus, 2013. 272 p.

SANTOS, Itazil Benício dos. A linguagem. In: **Jorge Amado: retrato incompleto**. Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 97-10.

SANTOS, Maria José Azevedo. **A Alimentação em Portugal na Idade Média**. Fontes – Cultura-Sociedade. Coimbra: Tipografias Lousanense Ltda, 1997.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo**: ensaios de antropologia medieval. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Alba Valéria Tinoco Alves. A linguagem do humor e do desejo em Dona Flor e seus dois maridos. **Entrepalavras**, Fortaleza, Ano 5, v. 5, p. 76-87, ago./dez. 2015.

SILVA, Cássia Alves da. **Resíduos medievais do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo**. 2010. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SILVA, Cássia Alves da. **Residualidade e imaginário sobre o grotesco feminino em cordéis de metamorfose**. 2019a. 211 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019a.

SILVA, Cássia Alves da. A teoria da residualidade e sua sistematização. In: PONTES, Roberto *et al.* (org). **Todas as idades são contemporâneas**. Macapá: UNIFAP, 2019b. p. 99 – 119.

SILVA, Cássia Alves da; MARTINS, Elizabeth Dias. A metamorfose residual em A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião, de Pedro Bandeira. In: LIMA, Stélio Torquato; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; MARTINS, Elizabeth Dias; DEPLANGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. (org.). **No desfolhar dos folhetos**: escritos sobre cordel., v. 1, p. 243-254, Macapá: UNIFAP, 2021.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e residualidade em Memória corporal, de Roberto Pontes**. 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SILVA, Manoel Messias Alves da; CHAGURI, Jonathas de Paula. A etnoterminologia da culinária baiana na obra *Dona Flor e seus Dois Maridos*: análise dos aspectos do discurso etnoliterário na versão para o inglês. **Dialogia**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 37-46, 2010.

SILVA, Maria das Dores Freire da. **Câmara Cascudo e Jorge Amado**: do sabor da cultura ao tempero literário. 2023. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2023.

SILVA NETO, Francisco Secundo. Rir e fazer rir – alguns apontamentos teóricos. **Revista espaço acadêmico**. n. 111, ago. 2010.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIQUEIRA, Adriana Carolina de. **Dona flor e seus dois maridos**: traços de uma narrativa neopicaresca. 2021. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

SOARES, Jessica Thais Loiola; MIRANDA, Leonildo Cerqueira; MARTINS, Elizabeth Dias. A relação feudal na poesia popular nordestina. *In: Anais [...]*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2012. p. 326-339.

SOARES, Jessica Thais Loiola. **Resíduos do amor medieval em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga**. 2015. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SOARES, Jessica Thais Loiola; PONTES, Roberto. Resíduos da persuasão diabólica bíblica na poesia de Gregório de Matos. *In: Anais [...]*. E I Simpósio sobre Literatura cearense. Fortaleza: UFC, 2015. p. 471-481.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2ª ed., 2014.

SOERENSEN, Claudina. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Revista Travessias**, edição XI, s/d.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Vivian Regina Orsi Galdino de. **Vocabulário erótico-obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e italiano**. 2007. 264 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **Storia della letteratura brasiliana**. Torino: Einaudi, 1997.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada [manuscrito]**: acerca dos resíduos clássicos d'*A Demanda do Santo Graal*. 2010. 383 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VALVERDE, Tércia Costa. O Grotesco em As Naus de Lobo Antunes. *In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto. Novos nortes para a literatura portuguesa*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana e Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007.

VASSALO, Lúcia. **O Sertão Medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VEIGA, Benedito. **Caminhos para conhecer Dona Flor**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WARAT, Luis Alberto. A ciência jurídica e seus dois maridos. *In: Territórios desconhecidos: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. *In: Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFF, Philippe. Cultivar melhor. *In: Outono da Idade Média ou Primavera dos Tempos Modernos?* Tradução de Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 81-98.

XING, Fan. **Tocaia Grande**: romance-síntese de Jorge Amado. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

ZANON, Suzana Raquel Bisognin. **Dona Flor e seus dois maridos**: o desejo como princípio do avesso. 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2010.

ZANON, Suzana Raquel Bisognin. Dona Flor e seus dois maridos: o desejo como princípio do avesso. 4º Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários, 4, 2010, Feira de Santana. **Anais [...]**. Feira de Santana: UEFS, 2013. p. 330-342.