

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

Iêda Carvalhêdo Barbosa¹
Elizabeth Dias Martins²

RESUMO: Busca-se, no presente trabalho, analisar o corpo grotesco no romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, no que respeita à liberdade da mulher no trato com seu corpo e na relação estabelecida entre comida e sexo na narrativa. No desejo de compreender como a mentalidade medieval acerca dessa temática manifesta-se ativamente nessa obra, nos baseamos em Bakhtin (2010) e na Teoria da Residualidade Literária e Cultural, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes. Esta pode ser resumida no seguinte: na cultura e na literatura nada é original, tudo é residual; e faz uso dos seguintes conceitos operativos: *resíduo, cristalização, mentalidade e hibridação cultural*.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Residualidade; Corpo grotesco; Relação sexo/comida; *Dona Flor e seus dois maridos*; Jorge Amado.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the grotesque body in Jorge Amado's novel, *Dona Flor and her two husbands*, regarding the freedom of woman in dealing with her body and the relationship established between food and sex in the narrative. In order to understand how the medieval mentality about this theme is actively manifested in this book, we base ourselves on Bakhtin (2010) and the Theory of Literary and Cultural Residuality, a theoretical and investigative proposal systematized by Roberto Pontes. This can be summarized as follows: in culture and literature nothing is original, everything is residual; and it uses the following operative concepts: residue, crystallization, mentality and cultural hybridity.

KEYWORDS: Theory of Residuality; Grotesque body; Sex/food relationship; *Dona Flor and her two husbands*; Jorge Amado

INTRODUÇÃO

Jorge Amado é um escritor 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 tornam-se sujeitos primordiais de questões vigentes ainda hoje no centro 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, com 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*

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela UFC. Professora de Língua Portuguesa do IFCE.

² Doutora em Letras pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Orientadora da dissertação de Mestrado de Francisca Yorranna da Silva, intitulada *As manifestações do demoníaco em Lavoura arcaica*.

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. Nessa última fase, deixa de lado o realismo socialista e produz 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).

Os estudos críticos de Sant'anna (1983) e Oliveira (2011) demonstram que a obra de Jorge Amado pode ser considerada como promotora de uma “concepção carnavalesca do mundo”, expressão criada por Mikhail Bakhtin (2010), 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 de costumes focadas, essencialmente, em protagonistas femininas, quando passa a valorizar o lúdico e o entretenimento.

Alzira Sá (2008, p. 50) verifica que, apesar de não fazerem menção à teoria bakhtiniana, muitos críticos veem o riso como um elemento muito relevante nos escritos do autor baiano, 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), em boa parte dos romances de Amado, o riso apresenta um teor crítico repleto de uma linguagem burlesca e parodística com obscenidades e destronamentos, típicos da literatura e da cultura popular da Idade Média e Renascimento.

Para Oliveira (2011, p. 26), 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* (1966/2001), a qual aborda a relação libertária da mulher com seu corpo e a estreita ligação entre comer e fazer sexo. Para tanto, nos apoiaremos em Bakhtin (2010) e na 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 está embasada nos seguintes conceitos: *resíduo*, *cristalização*, *mentalidade* e *hibridação cultural*.

A Teoria da Residualidade 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 esse texto, o escritor lapida esses sedimentos, num procedimento de *cristalização*. Dessa forma, a teoria em apreço diz respeito ao *resíduo*, isto é, “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006, p. 2). É importante ressaltar que o termo *residualidade* foi utilizado a partir de uma nova perspectiva, por Roberto Pontes, na obra *Literatura insubmissa afrobrasilusa* (1999) e que o sistematizador se apoia nas mais diversas áreas do conhecimento científico, desde a História até a Química, para sistematizar a referida teoria.

Martins (2003, p. 518) esclarece melhor o termo, acrescentando que a *residualidade* pode significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também 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; envolve igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que respeita a crenças e costumes.

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 oriundos 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 afrobrasiluso. (MARTINS, 2003, p. 519).

A *cristalização*, por sua vez, é a lapidação, polimento, pelo 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. 3).

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 a épocas recentes (PONTES, 2006, p. 4). Pode “ser compreendida como algo pertencente às sociedades de todos os tempos e espaços” (SOARES, 2015, p. 26).

Todos esses conceitos serão centrais para nossa investigação a fim de observarmos se as representações do corpo grotesco presentes na obra a ser analisada são *resíduos* da *mentalidade* medieval, *cristalizados* na escrita de Jorge Amado.

2. ACEPÇÕES DO GROTESCO

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

Kayser (2003, p. 17), 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”. Assim, foge da normalidade, abalando as estruturas que parecem firmes.

Para Bakhtin (2010), no entanto, o grotesco é festivo e regenerativo, contrastando com a conotação negativa que o termo traz como referência e se contrapõe ao modelo da estética clássica, com seu ideal de beleza voltado para a normatividade e perfeição. Esse ideal na representação plástica dos corpos está vinculado ao traço anatômico regular, ao equilíbrio – estabelecido pela proporção entre os membros – e também à conformidade de uma superfície lisa, sobre a qual não sejam observadas rasuras. Das figuras gregas presentes na pintura renascentista à estética do belo consagrada ao longo da modernidade, é dessa forma 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).

Essa palavra vem do substantivo italiano *grotta*, fazendo referência à gruta ou caverna. Surgiu, no século XV, a partir de descobertas resultantes de escavações feitas em Roma, quando aparece um tipo diferente de pintura ornamental com motivos artísticos ousados e inventivos, mostrando figuras híbridas, frutos das misturas de formas humanas, animais e vegetais, num jogo estranho de associações e metamorfoses. O corpo humano era representado misturando-se a 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).

Os procedimentos grotescos desviantes projetam o cômico e o escandaloso que estão nas bases de constituição dessas imagens, extrapolando o campo das artes plásticas. O desrespeito à harmonia e normatividade ocorrerá, assim, por intermédio do riso, que também está presente na literatura relacionada 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 analisada por Mikhail Bakhtin (2010), em seu estudo sobre a carnavalização na Idade Média. Nessas manifestações populares, aparecem imagens cômicas de várias monstruosidades, tais como corcundas, verrugas, “aleijões”. 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 deve se basear no enquadramento elevado e epidérmico, valorizando-se suas partes altas e externas (cabeça, rosto, olhos, sistema muscular), muito bem delineadas e aperfeiçoadas. As partes altas estão conectadas ao imaterial, a valores nobres, às virtudes como bondade, inocência, castidade, etc.

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

Conforme Oliveira (2011, p. 25),

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.

A criticidade do grotesco está ligada ao carnaval, que apresenta uma concepção de humanidade e de relações humanas diferente daquela da vida cotidiana. O carnaval atua como uma vida extraoficial, cheia de possibilidades, modificando a ordem habitual das representações, gerando o disparate e configurando sentidos literalmente invertidos.

No grotesco, ressaltam-se movimentos peculiares, como a colocação “de trás para frente”, “do avesso para o direito”, “do traseiro para o rosto”, das “pernas para a cabeça”. Há aí uma necessidade de desrespeitar limites, a qual também se expressa nas figurações do corpo.

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)

Assim, para Bakhtin (2010), o carnaval é uma performance histórica e social, contestadora das normas. Quando é liberado o riso carnavalesco, originário dos ritos e espetáculos cômicos-populares, destroem-se a estabilidade e a imutabilidade dos valores hegemônicos, de cunho estético, político ou moral. As inversões e a valorização do princípio material, dando relevância

ao que é “baixo”, mostram a reviravolta de representações silenciadas por uma cultura oficial. Nesse contexto, o corpo grotesco expressa a liberdade pelo riso, pelo sexo e pelo exagero da festa, abalando, com sua desordem característica, estruturas culturais consideradas como muito sólidas, ao mesmo tempo, que vai espalhando a sua carga de positividade. É o que ocorre em muitas das obras de Jorge Amado, mais notadamente em *Dona Flor e seus dois maridos*, sobre a qual discorreremos a seguir.

3. O CORPO GROTESCO E A INTER-RELAÇÃO ENTRE COMIDA E SEXO

À primeira vista, pode parecer estranho 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 estereotípica, ela simboliza o desejo sem freios, a antinorma, na visão de Bakhtin (2010).

O próprio nome da personagem, *Flor*, tem relações com o grotesco: copa de mel onde os pássaros vêm beber; néctar que sacia fome 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. Dessa forma, o corpo de dona Flor, a partir do nome que lhe é dado, também representa a quebra das normas e limites do mundo físico, ao se transformar em produtos comestíveis, assim como nas pinturas descobertas nas escavações.

De acordo com Pellegrini (2004, p. 78), a construção dessa personagem retoma as características ambivalentes conferidas às mulheres nas culturas populares. Na tradição cristã, ela representa o pecado e a tentação, assim inspirando uma vasta série de mulheres que povoa a arte e a literatura através dos tempos. 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. É a voz do ventre de dona Flor que Vadinho escuta, depois de morto, e é para seu ventre 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).

Segundo Oliveira (2011, p. 27), a comida é um dos elementos mais importantes do corpo carnavalesco estudado por Bakhtin (2010). O teórico russo deu destaque para a figura de uma imensa boca aberta, relativa aos demônios glutões que originaram o nome Gargântua na obra de François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*. No banquete popular, as bocas escancaradas, bebendo vinho à vontade e comendo enormes quantidades de alimento, simbolizam o “princípio gordo”, uma variação do princípio do prazer. A enormidade dos ventres representa a ativação dos deleites

da gula, os quais foram suprimidos pela ascese religiosa e 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 chegarem aos órgãos sexuais. A aproximação entre as partes altas e baixas do corpo é recorrente na projeção dessas imagens, promovendo o encontro dos motivos de deglutição e de reprodução, que estabelecem a sensação única de plenitude do corpo.

No romance de Jorge Amado (2001), dona Flor é considerada uma das melhores cozinheiras de Salvador, sendo até professora de culinária. Seus dois maridos, Vadinho e Teodoro, apreciam muito os seus quitutes. Os apetites de Vadinho, seu primeiro esposo, 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. Vadinho se deleita sofregamente com os pratos de dona Flor 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.

A proximidade entre o ato de comer e o de amar é objeto de comentário da pesquisadora Luce 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 fazem parte do nosso cotidiano (GIARD, 2011, p. 264).

Amar e comer são sinônimos em vários romances amadianos. 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 quando na cama” (SANT’ANNA, 1984, p. 30).

Sant’Anna ratifica a afirmação do narrador de *Dona Flor*, quando este afirma que a protagonista 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).

Conforme Silva (2015, p.82), no romance em análise, o sexo é uma necessidade natural do ser humano e deve ser apreciado como alimento ou, como ocorre com a fogosa dona Neusa, personagem casada que tem vários amantes mais jovens, deve ser tomado 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, ai 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).

Para o primeiro marido de dona Flor, Vadinho, sexo é comida e comida é sexo. No início do namoro com Flor, quando vê o anúncio da escola de culinária da namorada, ele lhe sussurra ao ouvido:

– 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).

Depois do matrimônio, devido às várias amantes, à bebida e ao jogo, Vadinho passava muito tempo fora de casa, mas quando aí estava, continuava a cortejá-la, referindo-se à mulher como: “Meu doce de coco, minha flor de manjerição, sal de minha vida, minha quirica pelada, tua xoxota é meu favo de mel” (AMADO, 2001, p. 108).

Em uma viagem que fez ao Rio de Janeiro, ele comeu caviar, e quando dona Flor lhe perguntou que gosto tinha, respondeu: “Tem gosto de boceta... É muito bom!” (AMADO, 2001, p. 334).

Após a morte de Vadinho, Flor passa por um período de luto. Numa passagem do livro em apreço em que 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”, que é o prato erótico representado por dona Flor : “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)

Dona Flor se vê carente, então, do alimento apetitoso que ele lhe proporcionava. Por ser uma mulher recatada, contudo, não aceita a possibilidade de ter um amante. A privação prolongada de sexo acaba fazendo com que a viúva perca sua 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 cozinheira, pois tem sonhos eróticos por conta do seu desejo reprimido. Ao constatar 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 viúva acaba por contrair núpcias com o farmacêutico Teodoro, mas o remédio fornecido por ele 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:

Essas tolas [as alunas] acham a cebola fedorenta, mas que sabem elas dos odores puros? Vadinho gostava de comer cebola crua e seu beijo ardia.

[...]

[Siri mole] era o prato predileto de Vadinho, nunca mais em minha mesa o servirei. Seus dentes mordiam o siri mole, seus lábios amarelos de dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua! (AMADO, 2001, p. 34 - 35)

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.

Observa-se, dessa forma, que a relação comida/sexo, tema recorrente da arte e da literatura através dos tempos, reutilizado por Jorge Amado em *Dona Flor e seus Dois Maridos*, é também um *resíduo* de outro elemento básico da cultura popular medieval: o comer e o beber como uma

das manifestações fundamentais do corpo grotesco. 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, onde todos comem, bebem, riem e namoram à vontade. Vale salientar, então, que uma refeição nunca pode ser triste, mesmo em caso de morte, pois 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” (BAKTIN, 2010, p. 247), que derivam do sexo. Assim, tem-se uma associação triádica: sexo/alimento/vida, renovada constantemente no romance em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos, logo, que os aspectos da representação do corpo grotesco observados no romance em análise são *resíduos* da *mentalidade* medievá, *cristalizados* na escrita de Jorge Amado. Assim, é possível estabelecer 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.

Dessa forma, os aspectos *residuais* do corpo grotesco feminino e a relação comer/amar presentes em *Dona Flor e seus dois maridos* 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. Ou seja, 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.

Faz-se evidente, então, que o grotesco e o carnaval amadianos com toda carga simbólica presente no sexo e na comida apresentam-se como *resíduos* desses mesmos elementos fundamentais da cultura cômica e popular medieval, cujo sentido coletivo e público disseminava-se igualmente por todas as suas manifestações, conforme analisou Baktin (2010).

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BROOKSHAW, David. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CASTELO, Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce et MAYOL, Pierre (orgs.). *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011. p. 211-331.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: VAZ, Ângela (org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003, p. 517-522.

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.

PELLEGRINI, Tânia. Resquícios da cultura popular: o comer e o beber em Jorge Amado. *Letras de Hoje*, Porto Alegre. v. 39, nº 3, p.69-83, junho 2004.

PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira*, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

_____. *Poesia insubmissa afrobrasílica*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude de. Do pé ao corpo da página: a recepção crítica de *Gabriela*, cravo e canela. 101 p. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. De como e por que Jorge Amado em 'A morte e a morte de Quincas Berro D'Água' é um autor carnavalesco, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.74, jul./set, 1983.

_____. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Alba Valéria Tinoco Alves. A linguagem do humor e do desejo em *Dona Flor e seus Dois Maridos*. *Entreparavras*, Fortaleza - ano 5, v.5, n.esp., p. 76-87, ago/dez 2015.

SOARES, Jessica Thais Loiola. Resíduos do amor medieval em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. 151 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

Recebido em: 30/12/2019
Aprovado em: 18/03/2020
Publicado em: 12/06/2020