



**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS: O DESEJO COMO PRINCÍPIO DO
AVESSO**

**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS: THE DESIRE AS A PRINCIPLE OF
REVERSE**

Suzana Raquel Bisognin Zanon¹

RESUMO: Muito já fora dito a respeito do romance *dona flor e seus dois maridos*, publicado em 1966, pelo escritor baiano Jorge Amado. Todavia, nas entrelinhas do discurso percebemos que os impulsos sexuais e o desejo de dona Flor não nos vieram de graça. Sob este prisma, o presente ensaio tem como principal objetivo investigar esta narrativa sob o viés da psicanálise e da Teoria da carnavalização na literatura, postulados por estudiosos da área, como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Roberto Da Matta, dentre outros. O universo presente nesta obra resguarda os ranços da ditadura no Brasil e, para tanto, revela um mundo que foge aos padrões habituais de moralidade, impostos pelo sistema. Nesse sentido, analisar-se-á como o desejo sexual de dona Flor é capaz de desencadear uma atmosfera avessa e carnavalizada, numa existência com os seus dois maridos.

PALAVRAS-CHAVE: Averso. Desejo. Sexo. Carnavalização.

ABSTRACT: Much has been said about the novel *Dona Flor and her two husbands*, published in 1966, by Jorge Amado. However, the lines of discourse realized that sexual impulses and the desire from Dona Flor do not come for free. From that perspective, this paper has as main purpose to investigate this narrative under the bias of psychoanalysis and literature carnivalization Theory, postulated by scholars in the field, as Sigmund Freud, Jacques Lacan, Roberto Da Matta, among others. The present universe in this work enshrines the biases of the dictatorship in Brazil and, therefore, reveals a world that escapes the usual standards of morality imposed by the system. In this sense, it will examine how dona Flor sexual desire is able to trigger an carnivalized atmosphere averse and, in an existence with her two husbands.

KEYWORDS: Reverse. Desire. Sex. Carnivalization.

*O que será, que será?
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos dos desvalidos*

¹ Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Ato Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen (RS); professora das disciplinas de Comunicação e expressão e Metodologia do trabalho científico e acadêmico na Faculdade Borges de Mendonça e professora de Redação junto ao COC de Florianópolis, SC. E-mail: su09zannon@yahoo.com.br.



Em todos os sentidos...
(Chico Buarque)

Os estudos em torno da obra de Jorge Amado residem em um campo de dimensão ilimitada na tangente analítica de sua construção artística. Embora as pesquisas alcancem essa amplitude, ainda encontramos recônditos caminhos a serem trilhados para a compreensão de seu trabalho sob vários ângulos, sejam eles sociológicos, filosóficos ou antropológicos. Em vista disso, torna-se notória uma projeção de natureza denunciativa que, ao mesmo tempo, noticia o favorecimento de uma pequena parte da sociedade, propagação assentada no âmbito social e político.

Em 1966, Jorge Amado traz ao público *Dona Flor e seus dois maridos*, romance ancorado por uma dimensão dessemelhante, como se estivéssemos defronte a um mundo às avessas: uma mulher passa a desfrutar uma vida com dois maridos, um em espírito e outro em carne e osso. Entretanto, esse fator não é o único que assemelha o romance a matizes distintas, mas todo o desenho do texto emoldurado pela complexidade da tipologia discursiva ou, melhor dizendo, os mais variados tipos humanos encadeados pela teia de relações humanas.

Em linhas gerais, salientamos que *Dona Flor e seus dois maridos* foi capaz de atingir a crítica das mais diversas feições, das mais repulsivas às mais apreciativas em virtude da projeção sobrenatural do enredo e da irreverência das personagens, elucidadas do texto, num período de forte tensão política. Foi como se Jorge Amado estivesse mimetizando, de forma irônica, uma sociedade na qual um padrão de comportamento íntegro fosse essencial para se levar uma vida regrada e longe da anarquia.

Por mais cômico e sobrenatural que seja o romance, o que vemos é que a história não nos vem de graça. De fato, o que acontece é que o escritor baiano nos deixa resquícios que condensam o contexto ditatorial, como pano de fundo narrativo, juntamente ao comportamento das personagens – risíveis e cômicos – que são capazes de nos causar o riso através do humor que a narrativa conduz.

Nuanças do avesso

No caso brasileiro, o carnaval teve suas raízes nos tempos da Colônia e do Império entre 1600 e 1800. Conhecido em Portugal como Entrudo, o ritual carnavalesco passou a perfilar



caminhos que o edificaram como um rito tradicional e festivo no Brasil, tendo vida a partir de um embrião pernicioso que foi o próprio Entrudo.

Difícil, no entanto, falar e pensar em riso quando relembramos o período escravista e individualista que faz parte de nossa história. Nossas disparidades, ainda que encobertas, são perceptíveis no cotidiano, porém adquirem a instância contrária no ritual carnavalesco: a igualdade entre os homens.

Diante dessas considerações, torna-se fundamental revelar a fonte desta festividade que tem em seus fundamentos princípios que enaltecem o convite à quebra das disparidades sociais dentro do arranjo hierárquico. Conforme as palavras de Marlene Soares Pinheiro:

O que prevalecia por aqui, então, era uma anarquia individualista, que coexistia pacificamente com o despotismo; a religiosidade dos dias festivos (ou não), com a burla ao contexto moral; o culto das aparências, a educação bacharelesca das elites, com a ignorância primitiva e a submissão e humilhação dos escravos (PINHEIRO, 1996, p. 30).

Nota-se, sobretudo, a ambivalência que é gerada a partir da mescla de culturas e etnias em um contexto arbitrário que se prolonga deste a primitividade até a contemporaneidade. Por isso, temos uma civilização estruturada em esqueleto hierarquizante e dicotômico.

Conduzindo nosso olhar ao Entrudo, podemos enaltecer a concepção de que através dele e de seu ingresso no cotidiano brasileiro, enquanto Colônia, o carnaval foi um meio de dramatizá-lo, ou seja, o carnaval como ritual catártico. Com efeito, o Entrudo realizado aos moldes medievais “era feito de contradições sociais, somadas à angústia do homem ante ao terror das penas do Inferno e a perda do Paraíso, em franco conflito com as solicitações terrenas (o homem e a praça)” (PINHEIRO, 1996, p. 85).

O povo misturava-se nas ruas durante o ritual do Entrudo, escravos e senhores reuniam-se no intuito de tornar a cidade um verdadeiro simulacro da bagunça, da farra e da brincadeira, que causava divertimento por meio das grosserias nocivas proferidas neste ciclo, visto que continha como mote a zombaria através da violenta forma de brincar.

A princípio, a festividade dispunha de desfecho nada frutífero, pois geralmente os escravos que “abrilhantavam” a ocasião atacavam o povo que pelas ruas passavam com limões de cheiro e ataques corporais violentos, que levavam à morte. Os escravos, no entanto, desfrutavam de sua liberdade nesta festividade, fantasiados e dançando riam e debochavam de seus soberanos.



Nos estudos de Marlene Soares Pinheiro a respeito da inserção do Entrudo no Brasil, a estudiosa comprova com suas palavras que:

Consistia o Entrudo em um rito bruto e grosseiro, chamado “jogo demoníaco”, cujo ápice era a farra dos limões de cheiro, projéteis feitos de cera (a maioria tocos de vela roubados da igreja) simulacros de laranjas, que continham no seu interior água, carmim, anil, essências, mas também urina e outros detritos. Esses limões, as pessoas atiravam-nos umas nas outras, em verdadeiras “guerras” entre risos e palavrões. Bandos de foliões arrastavam barris e gamelas cheias de água para as ruas e muniam-se de estoques de farinha de trigo, ovos podres e vermelhão. [...] Resultavam desses “divertimentos”: hematomas, dentes quebrados e até a morte (PINHEIRO, 1996, p. 85).

Abolido em 1854, a festividade passou a ter seu fim por decreto das autoridades que visavam à extinção do festejo por seu intento grosseiro e demasiado violento. No entanto, passaram a ter início no Brasil os bailes carnavalescos, à melodia de instrumentos musicais como os tambores e a zabumba, sob novos moldes e princípios de divertimento, com as brincadeiras dos foliões, deixando de lado o distintivo de perversidade que se fazia presente no Entrudo.

A partir disso, extraímos uma breve alusão ao conteúdo homogêneo, no sentido da união do povo, dos escravos juntamente aos seus senhores, que preexistia desde o ritual trazido de Portugal, o qual, por mais violento que fosse, deixou os seus resquícios da uniformidade humana.

Nos estudos de Roberto Da Matta, o ritual carnavalesco no Brasil não somente dispõe de uma ideologia festiva, da brincadeira, dos exageros e do riso, mas também de algo mais, de uma homogeneidade entre homens, a troca e a inversão de sua posição social e a amálgama entre as massas populares, autoridades oriundas de classes hierárquicas do sistema que se reúnem para entreter-se, para brincar.

Sob este ponto de vista, analisemos, pois, o carnaval brasileiro como ritual em sua essência dinâmica, ideológica e social, sob a linha de pensamento do antropólogo Da Matta.

Se as paradas e procissões, substanciadas anteriormente, contemplam um centro como uma linha divisória entre o povo e as camadas hierárquicas, as quais dispõem de atenção e honrarias em seu ritual, o carnaval, ao contrário, não se molda a esses arranjos, ou seja, é um ritual em que prevalece a coletividade social, não um objeto central – o “dono” da festa – ou, melhor dizendo, é um “momento sem dono, posto que é de todos” (MATTÁ, 1997, p. 118).



Das principais esferas do cotidiano brasileiro, temos a casa e temos a rua, elementos que enfatizam, segundo o antropólogo, os pólos que destacam a inversão durante o carnaval. Isto posto, a inversão se dá na medida em que a casa denota uma tranquilidade, segurança que se encontra no lar e, ao contrário, a rua simboliza uma atmosfera de perigo, onde as permissividades adquirem seu espaço. Ainda sob o ponto de vista de Da Matta, “[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (MATTÁ, 1997, p. 90).

Essas duas atmosferas de relação – casa e rua – implicam uma substancialidade considerável, pois, se as hierarquias do sistema se fazem presentes no espaço público, este ambiente é a rua, onde a sociedade se encontra e é de tal forma observada. A movimentação na rua indica o embate entre as pessoas, em lugares em que podem ocorrer discussões, brigas e desentendimentos, até que surja uma maneira que imponha a ordem. Se vamos para o trabalho ou para a festa, somos observados, mas não controlados, visto que o controle ocorre na casa, no ambiente familiar, no qual temos que cumprir determinadas regras impostas pelo membro autoritário da família, resultando na dinâmica de controle e que, deste fundamento, penalidades, em prol da ordem e da organização, podem ser empregadas.

O carnaval, contudo, possui em seu âmago este universo de relações que se presentificam no ambiente social e familiar. Vai-se para a festa e se brinca, ri, dança em um local alegre, conhecem-se pessoas diferentes, com as quais somos capazes de estabelecer novos vínculos, relações. No entanto, voltamos para casa, descansamos da festa e, por fim, damos continuidade a regras do cotidiano familiar, do lar.

Atribui-se ao ritual carnavalesco tanto um universo de relação, de mediação, quanto um momento em que há a inversão dos papéis sociais. Todos se tornam iguais na festa carnavalesca, seguem o bloco brincando, pulando, rindo e dançando, com o adorno de fantasias que permitem dar vida a outro universo em que o homem se identifica, visando à brincadeira e à zombaria.

James Green, em sua obra *Além do carnaval* (2000), investiga a homossexualidade masculina no meio social no Brasil do século XX. Para isso, o estudioso se vale da análise das festividades que aqui ocorrem, em especial o carnaval, tomando como um dos arsenais para seu exame os estudos de Roberto Da Matta sobre o ritual carnavalesco no Brasil. Portanto, Green assim se expressa:



Tudo é permitido. Por três ou quatro dias do ano, segundo Da Matta, uma empregada doméstica negra e pobre pode se vestir como uma aristocrata ou nobre para ser rainha do desfile. Durante esse mesmo desfile pela avenida, sua patroa branca de classe média pode ter alugado uma fantasia e estar desfilando seminua na mesma escola de samba que ela. Rejeitando uma moralidade burguesa durante o carnaval, a madame, em outras situações sóbria e bem comportada, sente-se livre para dar vazão a uma imagem imprópria e sensual (GREEN, 2000, p. 333).

É esta moralidade, previamente citada, que é renunciada e tida como objeto de repulsa durante o ritual festivo carnavalesco. Desta forma, há a recusa contra a hierarquia, a ordem e as leis impostas pela sociedade e pelo Estado através da bagunça.

Conhecido e reconhecido como “festa popular”, o centro deste ritual é marcado pelas massas das camadas populares, que nesta instância celebram uma outra vida através da congregação harmoniosa da folia. Entretanto, existe um rol organizatório que é capaz de caracterizar a inversão: “No carnaval, então, temos uma inversão organizatória, pois são grupos ordenados para ‘brincar’” (MATTÁ, 1997, p. 123).

Para tanto, o que nos ocorre é que há a disjunção do que se pode chamar de ordem. As autoridades, as classes hierárquicas coordenam as leis e, respectivamente, o povo deve cumpri-las a favor da ordem. O povo, ao contrário, no ciclo carnavalesco, coordena a festa, ordena o bloco em prol da diversão e da orgia.

O “outro mundo”, “outra vida”, que se vive durante o carnaval, inclina-se às polaridades antagônicas através de um universo cósmico e místico que a esses fundamentos são capazes de dar vida. Referindo-se ao carnaval, Da Matta expõe seu ponto de vista a respeito:

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. (MATTÁ, 1997, p. 68).

A partir destas dissonâncias que se encontram em um círculo de mediação no ritual da folia, podemos acentuar a ideia de que o carnaval, abrindo portas às várias categorias humanas, como afirmado anteriormente por Da Matta, adquire um sentido polifônico, de várias vozes que se encontram em um ambiente relacional.



Assim sendo, a catarse carnavalesca direciona a vários caminhos a serem trilhados. Esses caminhos não se eximem de espelhar a realidade social no Brasil de extremidades que no cotidiano se afastam, mas que na festa ganham um novo sentido à vida, a celebram com todo ardor e sonham para que esta festa arrolasse, na verdade, na rotina diária.

Para tanto, não somente o festejo, a dança e a alegria não seriam essenciais, mas sim a liberdade humana e a esperança de que um dia não haja mais distinções entre classes sociais, gênero ou cor. Certamente, a celebração da união e a igualdade cairiam muito bem, se propagada, na vida cotidiana dos brasileiros que esperam pela uniformidade de direitos e dignidade humana.

Nas entrelinhas do Desejo

Trazido para o “território” psicanalítico, o desejo humano mostra estar em comunhão com a particularidade humana. Não desejamos as mesmas coisas e da mesma maneira, não manifestamos nosso querer em prol de benefícios, mas de satisfações, quer sejam elas de ordem sexual, fisiológica ou de ordem aquisitiva. Com isso, percebemos que o desejo se instaura em solo singular, no âmbito dos estudos psicanalíticos e, não raro, contribui para a compreensão de como trabalha a mente humana em seu hemisfério subjetivo, ou seja, do inconsciente, se é que um dia será possível compreendê-lo.

Considerado como “pai da psicanálise”, Sigmund Freud (1853-1939) edifica seus estudos embasados na análise do sistema psíquico. Nos manuscritos de *Fragmentos da análise de um caso de histeria* (1901) o psicanalista francês concentra o seu olhar nos sintomas de histeria que se revelam nas mulheres, analisando, especificamente, o caso clínico de Dora², o qual ancorou grande parte da tese freudiana.

² A paciente Dora, pseudônimo utilizado por Freud, passou a apresentar sintomas neuróticos a partir dos oito anos de idade, como dispnéia e tosse nervosas. Os sintomas de Dora passam a ser analisados por Freud tendo em vista o relacionamento com seu pai, Sr. e Sra. K., casal com o qual Dora convive, juntamente com seu pai. A paciente passa a ameaçar suicídio, sendo este fato o desencadeador de toda a análise em torno de sua neurose. Para tanto, o pai, supostamente amante de Sra. K, e ela, supostamente colocada à disposição de Sr. K. pelo próprio pai, faz com que Dora alimente atitudes ásperas em relação ao Sr. K. Assim sendo, Freud acaba por reconhecer o desejo recalado em Dora por Sr. K. e a própria identificação com o pai, resquício deixado pela fase edípica. A bissexualidade passa a aparecer em forma de fantasmas, contribuindo para o não-reconhecimento como mulher. Estaria, então, a mulher histérica ligada à própria sexualidade e seu desejo insatisfeito oriundo do fenômeno sexual. Cf. FREUD, 1996.



Antes disso, em 1892, Freud descobre, ao examinar uma jovem que apresenta dificuldades para andar, devido às dores nas pernas, uma “zona histerógena”. Tendo em vista o processo investigativo em torno das dores da jovem e do sentimento de prazer revelado ao mexer em suas pernas, mesmo que isso lhe provocasse dores, Freud defende sua tese de que ali, nessa zona histerógena, o desejo teria deixado seus sinais.

Nota-se, diante disso, que há um conflito explícito até mesmo pelo termo que por Freud é mencionado, ou seja, a zona histerógena, a junção de dois fenômenos distintos, a histeria juntamente com o erógeno, este último dando origem ao conceito de pulsão³ para Freud. Para tanto, “Freud centra o aparecimento da histeria à incompatibilidade, ou seja, ao conflito ou à contradição. Isso é a condição do trauma, e essa contradição é suprimida pelo recalque” (ESPOSITO, 1985, p. 14).

Sob esta ótica, o analista investiga a representação sintomática da dor somada ao prazer e nos leva a crer que, desses dois elementos – dor e prazer –, poderia ser extraído algo de significância maior: o recalque de um desejo. Nas concepções de Freud, o desejo se institui pela perda de um objeto e condicionado nesse objeto perdido. Sigmund Freud assim se expressa: “O objeto do desejo é um objeto perdido e, por esta razão, ele se define como indestrutível: mais do que um adjetivo, esta propriedade é a essência mesma do desejo” (GARCIA, 1985, p. 76). Assim sendo, arrola neste plano um fundo de falta e o condicionamento do desejo em suprir essa falta.

Falar em desejo implica um grande leque de considerações. Primeiramente, porque desejo pode, à primeira vista, denotar uma necessidade, uma carência de alguma coisa que se torna, em certos momentos, indispensáveis. Com isso, salientamos que a necessidade, oriunda de uma apreensão interior, pode ser satisfeita, mesmo que, momentaneamente. Segundo Esposito, “a necessidade é situada num hemisfério no qual saciá-la seria possível tanto quanto a calma oriunda de uma satisfação momentânea e seria, neste caso, fruto de uma tensão interna”(ESPOSITO, 1985, p. 170). O desejo, em contrapartida, se constitui em uma ausência difícil de ser alcançada e, mesmo suprida, não teria fim.

³ Entende-se por pulsão uma delimitação entre o mental, denominado em termos psicanalíticos como anímico, e o físico. Não possuindo identificação como espécie e qualidade, a pulsão surge devido à exigência da própria condição mental, o anímico, e do trabalho exigido pela própria vida anímica. Cf. FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). In: ___ *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. VII, p. 159.



O que nos aclara tal argumento parte da obra freudiana, a qual permite que o desejo conquiste uma conjuntura teórica: *A interpretação dos sonhos*, publicada em 1900. O desejo é situado aqui entre dois hemisférios, sendo eles o plano consciente e o pré-consciente.

Cabe salientar que os sonhos são objeto de estudo psicológico desde a Antiguidade clássica, antes de Aristóteles, época em que o sonho era concebido como demoníaco e não provindo de manifestações divinas, o que desvela a concepção de um elemento sobre-humano. Segundo Freud,

antes da época de Aristóteles, como sabemos, os antigos consideravam os sonhos não como um produto da mente que sonhava, mas como algo introduzido por uma instância divina; [...] traçou-se a distinção entre os sonhos verdadeiros e válidos, enviados ao indivíduo adormecido para adverti-lo ou predizer-lhe o futuro, e os sonhos vãos, falazes e destituídos de valor, cuja finalidade era desorientá-la ou destruí-lo (FREUD, 1969).

Longe de ser um produto anormal e de dimensão demoníaca, o sonho para Freud representou, sobremaneira, uma manifestação não só de imagens percebidas no sono, mas uma realização de um desejo coibido e recalcado que se apresenta como conteúdo oriundo do inconsciente humano. Ainda podemos salientar que “o desejo insiste, se articula no sonho, se inscreve no sonho, cumpre-se ou se realiza no sintoma; adquire no sonho um tempo presente, mas ele é atemporal. Os desejos são indestrutíveis e estão sempre alertas, prontos a procurar caminhos pelos quais circular” (ESPOSITO, 1985, p. 17).

Embrulhados ou simples, os sonhos seriam capazes de desvendar um desejo que se esconde sob a máscara de um sintoma e, desta forma, se manifesta em tempos transitórios e, daí, o seu caráter atemporal, até então aludido.

Jacques Lacan (1901-1981), discípulo de Sigmund Freud, dá continuidade aos estudos freudianos ,construindo um vasto campo teórico no que tange à teoria psicanalítica do desejo. Em seus manuscritos n’O *seminário 10: a angústia* (1962-1963), o psicanalista propaga seu pensamento e, é claro, sua teoria em torno da origem do desejo através de sua construção a partir da angústia, ou seja, a falta.

Lacan constrói seu raciocínio tendo em vista os estudos do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel sobre o desejo humano. O psicanalista profetiza seu intento desvencilhando-se da filosofia hegeliana, presente em *Fenomenologia do espírito*, de cunho lógico e racional, mostrando ser uma zona de desencontro entre um saber filosófico e um psicanalítico.



Enquanto o pensamento hegeliano encontrava-se a par de uma doutrina na qual o desejo é oriundo da ordem natural humana, da consciência, Lacan mostrava-se adepto a outro caminho, pelo qual o desejo seria desencadeado através da falta, ou seja, da angústia.

Para aclarar, de melhor forma, o que até então temos dito, sublinhamos as palavras de Lacan a respeito de como se constitui o desejo para Hegel.

Tendo em vista que, para o filósofo alemão, “o Outro é aquele que me vê” , podemos dizer que esse outro está infiltrado no plano da consciência. Desejo aquilo que depende de minha vontade, de meu apelo. Ainda nas palavras de Lacan, sobre o desejo em Hegel, acentuamos que,

no sentido hegeliano, o desejo de desejo é o desejo de que um desejo responda ao apelo do sujeito. É o desejo de um desejante. Esse desejante, que é o outro, por que o sujeito precisa dele? Está indicado em Hegel, da maneira mais articulada, que o sujeito dele necessita para que o outro o reconheça, para receber dele o reconhecimento. Isso quer dizer o quê? Que o outro instituirá alguma coisa, designada por a, que é aquilo de que se trata no nível daquele desejo (LACAN, 2005, p. 33).

O sujeito, então, aqui se encontra como quem sustenta o desejo, a vontade humana. O desejante, como temos visto, sou Eu, o sujeito que gera este desejo. O Outro, no entanto, situa-se na consciência, elemento independente, ou seja, meu desejo é movido por minha consciência, que equivale ao sujeito.

Lacan discorda, consideravelmente, de que este Outro está imerso na consciência e que o desejo é fruto de uma vontade que brota naturalmente no sujeito. O que queremos dizer, aqui, é que, para o psicanalista francês, este Outro se constitui como algo que me falta, situado no plano inconsciente. Lembremo-nos, pois, de como nos assevera Lacan: “Eu lhes disse: o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2005, p. 31).

Parece-nos que, a partir disso, o autor nos sugere ser o desejo como oriundo não das forças naturais que regem o ser humano. Desejar não é uma causa que surge da consciência, mas de algo estranho, este grande Outro, o qual não identifico, que se encontra no hemisfério inconsciente. Assim sendo, o campo do Outro (grande outro) repousa em solo simbólico, possuindo uma independência própria dimensão inconsciente. Considerando isso, o Outro representa o campo da cultura, da linguagem, do mito e da arte, sendo o nosso discurso manifesto por esse Outro, esse que se esconde no meu inconsciente. Diante disso, direcionemos nosso olhar às palavras do estudioso francês: “Para Lacan, porque Lacan é analista, o Outro existe como inconsciência constituída na medida do que lhe falta e de que ele não sabe. É no



nível do que lhe falta e do qual ele não sabe que sou implicado da maneira mais pregnante” (LACAN, 2005, p. 32-33).

Esta falta, então, se manifesta como instância simbólica, através da angústia de que Lacan nos fala. Aparecendo antes do desejo, como explanado no seminário em questão, a angústia encobre o desejo, o qual se situa em superfície indecifrável. Neste contexto, podemos mencionar que o desejo se oculta, e sabemos a dificuldade que temos para desmascará-lo, se é que um dia o desmascaramos.

Dizemos, pois, que desejamos, ambicionamos sempre algo. Não existiríamos, como humanos, sem desejar, sem querer, ou seja, este desejo é o húmus que impulsiona a vida.

Nos estudos de J.D Nasio sobre a teoria lacaniana, destacamos o termo, por ele designado, como sendo o sustentáculo do desejo: a fantasia. Podendo não ser realizável, a fantasia se apresenta como encenação no inconsciente humano, representando, essa encenação, uma cena de teor significativamente maior na tangente inverossímil do que no âmbito real. Fantasiar por ou para algo requer uma razão, mesmo que inconsciente, razão que se encontra no desejo. Seguindo este ponto de vista, Nasio nos esclarece:

O sujeito é governado pela sua fantasia, mas não vê a cena nem distingue claramente seus protagonistas; sente as tensões em jogo, as intensidades ou antes o equilíbrio das forças dominadoras e hostis, protetoras e ternas. A fantasia é uma cena virtual, uma representação abstrata e condensada de nossas tendências inconscientes. (NASIO, 2007, p. 15).

Para que o campo do inconsciente pudesse emergir na concepção lacaniana, em princípio foi necessário estabelecer a divisa entre o Eu e o que denominamos aqui de inconsciente. Lacan foi capaz de discernir este Eu de um sujeito que poderia ser encontrado no inconsciente humano. Sujeito do inconsciente e Eu seriam, então, dois fenômenos constituintes de substratos opostos: o primeiro poderia desfrutar de uma independência em relação ao segundo, um Eu que impõe uma tarefa difícil no que tange à sua compreensão e identificação. Estaria, então, o Eu apenas localizado num plano simbólico, ou seja, impossível de ser decifrado, mas capaz de ser simbolizado através dos atos do indivíduo.

Quando nos referimos a esta esfera simbólica, faz-se importante destacar a doutrina saussureana, a qual pregava ser a linguagem capaz de ancorar a formação humana. Em vista disso, seríamos, nós, indivíduos que se formam através desta linguagem, a qual se encontra envolta pelo campo do simbólico. Por vias da fala, seria possível estabelecer uma articulação simbólica do



inconsciente através de xistes, atos falhos e do sonho, propriamente dito, capaz de revelar as nuances existentes na atuação do inconsciente.

A lei da falta – conforme nos assevera Lacan n’O *Seminário 10* – encontra-se articulada juntamente com a instância simbólica, a qual arrola o vínculo existente entre o desejo e a falta, ou seja, a angústia.

O fenômeno da castração faz-se primordial no decorrer dessas implicações teóricas a respeito do desejo. Tendo em vista que a castração é um fenômeno simbólico, é um elemento que sugere todo um complexo de simbolizado através da angústia. Assim sendo, “aquilo que de tudo parte, com efeito, é a castração imaginária, porque não existe, por bons motivos, imagem da falta” (NASIO, 2007, p. 51). Diante do exposto, o fenômeno da castração sugere ser uma representação simbólica, mais propriamente explicitada sob a formação edípica, ou, melhor dizendo, o complexo de Édipo.

Diante disso, a articulação de Lacan gera em torno da identificação fálica, ou seja, o ser humano, enquanto criança, cria sua identidade como homem ou mulher através da figura paterna. Surge, nesta conjuntura, o papel do pai como ser que institui a lei. Com efeito, faz-se necessária a compreensão do papel do pai e desta lei previamente citada.

Ao fazer referências à existência humana, Jacques Lacan nos afirma:

Toda a aventura cristã está comprometida com uma tentativa central, encarnada por um homem cujas palavras ainda estão todas por ser novamente escutadas, por ter sido aquele que levou ao extremo uma angústia que só encontra seu ciclo verdadeiro no nível daquele para quem se instaurou o sacrifício, ou seja, o Pai (LACAN, 2005, p. 182).

Para tanto, o psicanalista busca as raízes da existência do ser humano como sujeito no Pai, tal como Deus, o Criador, Autoridade e supremacia, o que também pode coincidir com a Verdade e a Lei. O Pai é, segundo os estudos psicanalíticos de Lacan, uma figura mítica, intermédio pelo qual o sujeito determina e unifica o seu eu.

A identificação do desejo e seu objeto se dão sob intermédio da função fálica e do falo propriamente dito, em instância simbólica. Assim sendo, o psicanalista manifesta seu entendimento sobre, dizendo:

O falo é, assim, o nome dado por Lacan ao sentido do desejo, para além da demanda. Do lugar da fêmea, quero o louva-a-deus, mas desejo o que está sob esta máscara, esta fantasia que está no louva-a-deus. É justamente o desejo do outro, direcionando para alguma coisa além da imagem de meu eu, coisa que



nem eu consigo situar, o que causa a angústia. O desejo aparece assim, na angústia, ligado ao real, limite da significação, ou seja, do campo (fálico), que é fundado na crença de que, sob as máscaras, há um sentido primeiro. (VIEIRA, 2001, p. 167-168).

O sentido primeiro, de que o psicanalista nos fala, situa-se no campo da ordem humana primitiva e mítica. O falo, no entanto, pode denotar a falta, elemento este situado no desejo do outro.

A posição da figura materna nesta referência ao falo e, posteriormente, à castração é sobreposta como mantenedora do desejo ao filho. Sob este ponto de vista, a mãe nutre como objeto de desejo o filho e este busca satisfazer o desejo da mãe atribuindo a si mesmo o signo de objeto de desejo.

Concernente ao falo e à castração, provém o mito do Édipo, que subentende a escolha/designação da criança como menino ou menina, ou seja, a definição de sua sexualidade. Comprova-se isso com as palavras de Robson Pereira Gonçalves, quando expõe sua linha de pensamento sobre:

O Édipo é um mito que articula um grupo de contradições de base: o sujeito se pergunta a quem aderir, quem eleger como modelo libidinal. O Édipo varia segundo a estruturação social da rede de relações: organização do clã, familiar, tribal etc. O Édipo é a estrutura que rege a passagem do biológico ao erógeno, da natureza à cultura e, assim, a sexualidade transgride do real. (GONÇALVES, 1997, p. 67).

Contudo, o Édipo, como símbolo mítico, interfere e determina o inconsciente do sujeito no que tange à escolha de sua sexualidade por meio do social e da transformação disso pela ordem simbólica.

Acerca dessa dinâmica, a fase edípica contribui para que o desejo se institua desde a infância e o próprio nascimento. O desejo em sua posição de satisfação leva ao gozo, ao prazer e é a partir desse argumento que se dá toda a arquitetura em torno da lógica do desejo.

Uma questão de afeto

Em linhas gerais, podemos dizer que todos os seres humanos por circunstâncias diversas deixam exaurir por vias de seu comportamento os sentimentos que lhe são cultivados ou aqueles



que se instauram repentinamente por processos de cunho pulsional. Amor, ódio, tristeza, raiva, cólera, dentre outros sentimentos, são comuns na natureza humana. Mas quais seriam as suas implicações e de onde poderiam eles surgir?

Diante disso, acreditamos ser conveniente passar, primeiramente, à definição da própria palavra afeto e de sua significação. Tendo em vista os pressupostos teóricos de Imbrasciati, dizemos, pois, que:

a palavra afeto pode referir-se ao que nos é dado vivenciar conscientemente em certas circunstâncias, isto é, um estado subjetivo que “sentimos”, mas pode também se referir àquilo que não se sente de modo direto, mas se entrevê ou se infere no comportamento alheio e, menos facilmente, no nosso. (IMBRASCIATI, 1998, p. 14).

Tecendo breves considerações a respeito da evolução histórica psicanalítica, na tangente afetiva, enalteçemos aqui a defesa freudiana em relação ao afeto e à posterior alteração, sobre o tema, pelo psicanalista francês Jacques Lacan.

Sob a linha de pensamento de Freud, o afeto seria um elemento oposto à intelectualidade. Essa arguição resultaria numa compreensão na qual corpo e alma estariam numa divisa de confronto, seriam pólos totalmente distantes e inversos. Portanto, esse pensamento é, consideravelmente, questionado por Lacan e, de certa forma, subvertido.

Nos estudos de Marcus André Vieira na obra *A ética da paixão* (2001), o estudioso direciona sua investigação para esta área do conhecimento psicanalítico, dando ênfase ao discernimento existente entre o afeto e sua respectiva representação. Para tanto, Vieira permite aclarar em seu estudo que “Freud é o artífice de uma reversão, na medida em que faz da paixão não um efeito sofrido passivamente pelo corpo, mas um efeito que toma o corpo. A partir disso que Freud chamou representação e Lacan, significante” (VIEIRA, 2001, p. 11). Em linhas gerais, o advento psicanalítico evidencia a entidade inconsciente e, neste sentido, o afeto desloca-se, ou seja, ele se desvia e se distancia de sua causa.

Se para Freud “o afeto em si é compreensível” (VIEIRA, 2001, p. 50), para Lacan o afeto se constitui da pulsão e apresenta uma abordagem de cunho um tanto quanto suscetível. Isto se deve ao fato de estar o afeto imerso na subjetividade e possível de ser descrito, pois não descrever as sensações de um indivíduo, pela maneira como se porta e expressa tal sentimento,



porém identificar e descrever um afeto se torna, via de regra, impossível de ser desvelado na tangente de sua gênese.

A proximidade entre afeto e paixão se torna exequível se nivelada ao plano emotivo, ou seja, da emoção. De fato, temos, a partir desse argumento, que uma emoção pode se efetivar e ser demonstrada ao passo que é provocada e instigada e, desta forma, é momentânea, pois depende da situação na qual é ocasionada. Como complemento disso, averiguamos que a emoção “se dá como proveniente do corpo, o sentimento comparece como fruto do discurso, do efeito da experiência da fala sobre o corpo” (FREUD apud VIEIRA, 2001, p. 160). Diante disso, averiguamos que a emoção está inserida no plano da fala do corpo, de uma reação em determinados momentos.

Contrário à emoção, o afeto “traduz um modo de experiência do real sob uma roupagem específica que tanto lhe confere um peso de verdade e certeza, quanto o insere necessariamente em um sistema de valores” (VIEIRA, 2001, p. 161). Essa afirmação nos sugere que um afeto é impossível de ser explicado, tampouco controlado. É como se fosse desajuste, um fenômeno condensado no plano subjetivo e expelido pela pulsão.

Repousando no solo da angústia e sendo dela originário, o afeto se constitui às margens da subjetividade, sendo ele um deslize e desmoronamento dessa subjetividade correspondendo a uma falta, um vazio. Como já havíamos dito, torna-se impossível identificar a sua origem, mas possível de identificar uma reação que através dele se apresenta.

Situa-se, neste plano, a abordagem em torno do significante (aquilo que se apresenta) e o significado (aquilo que alcança seu sentido, sua significação). Num amplo sentido, podemos sublinhar a ideia de que se o primeiro, o significante, é levado ao entendimento de que dele podem surgir duas significações, temos o que por Lacan é definido como condensação.

Diante do afeto, denominado “amor”, a condensação é trazida à ribalta. Em virtude da linha de pensamento lacaniana, se nos direcionarmos ao amor como efeito de uma fusão e da idealização da plenitude do objeto desejado, a condensação alcança seu lugar devido a essa idealização e aspiração de completude em relação a esse amor. Para tanto, essa é uma verdade que se manifesta no ser humano através da ânsia pelo que conhecemos por “cara-metade”, num contexto ilusório. Ressaltamos, pois, as palavras de Vieira a respeito, denominando ser o amor “a



realização da plenitude a partir de um sonho de fusão. Esta é a condição para que alguém eventualmente ocupe, para um sujeito, o lugar de cara-metade” (VIEIRA, 2001, p. 173).

Passando do amor à alegria, Lacan concebe esta última como ligada à imagem corporal, restituindo, assim, laços com o estádio do espelho, ou seja, a fase edípica. Lacan sublinha ser este afeto – a alegria - o regozijo da criança frente à sua imagem ou, melhor dizendo, “signos de jubilação triunfante e ludismo de descoberta que caracteriza desde o sexto mês o encontro da criança com sua imagem no espelho” (VIEIRA, 2001, p. 222). Nesta perspectiva, na alegria o ser humano se constitui como que alcançando um objeto que lhe seria inalcançável, permitindo às coisas e ao mundo um sentido. A tristeza, ao contrário, denota essa impossibilidade de alcance de um objeto sonhado, sendo o próprio mundo de sentido inexistente.

Estabelecidos em uma subjetividade dessemelhante, alegria e tristeza podem andar juntas. Vieira (2001) nos lembra do exemplo da festa carnavalesca, aludida por Freud, ao delimitar o seu estudo sob esses dois afetos em voga. Ao mesmo tempo em que o carnaval é uma celebração em que a alegria se irradia, a tristeza se volta aos acontecimentos violentos e de caráter negativo decorrentes dessa festa: socos, empurrões, insultos, dentre outros fenômenos que se expressam sob este ângulo desfavorável. Para tanto, falar em carnaval é também falar em afeto.

O desejo como princípio do avesso

A personagem dona Flor, de Jorge Amado, ostenta um desejo devasso e incontido. Do ponto de vista psicanalítico, este desejo, ao mesmo tempo em que impulsiona a vida da protagonista, nasce da angústia da perda do marido, o qual conduz a falta do que desfrutava com ele em vida: o prazer sexual.

O luto manifestado após o óbito de Vadinho aparece para aclarar o sentimento de tristeza e infelicidade na existência de Flor, o que perpetua até o encontro com Teodoro. Essa manifestação direciona nosso olhar à angústia que brota dessa tristeza, pois a protagonista sente-se impossibilitada de aceitar a perda do afeto amoroso que com ele foi levado.

Sabe-se que, segundo a perspectiva psicanalítica, a angústia encontra-se imersa na busca de um objeto perdido, de uma falta a ser transformada numa presença na dimensão subjetiva humana. Deste modo, o desejo nasce desta falta, da ausência concentrada na perda do objeto,



que, neste caso, é Vadinho. Ainda contemplando essa concepção, se somos seres desejantes, a falta sempre nos estará presente e, mesmo satisfazendo um desejo, momentaneamente, jamais alcançaremos a inteira satisfação, ou seja, continuaremos desejando, sempre, algo.

Articulado a esta contextualização, a fantasia, enquanto sustentáculo do desejo, ancora a representação subjetiva de Flor. A metáfora dessa fantasia é capaz de ser encontrada nos sonhos embrulhados e redundantes da protagonista e designa o desejo interno que lhe aturde e que é, de fato, um desejo reprimido, manifesto através desses sonhos distorcidos e contraditório à existencialidade de Flor. Conforme nos diz o texto, dona Flor teve um “sonho mais esdrúxulo, sem pé e sem cabeça” (AMADO, 2008, p. 221). Vejamos como isso se revela no romance:

Com ânsia e pressa, dona Flor se propunha a casamento, a todos eles e a cada um se exibindo, como se fosse donzelona já nas vascas de agonia, sem esperança de casório. [...] 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, 2008, p. 223).

Se tomarmos como ponto de partida este sonho “sem pé e sem cabeça”, como dito no texto, torna-se perceptível que ele representa um sintoma de algo reprimido, da vontade extrema em encontrar a satisfação sexual na cama, principalmente, e de um novo casamento, o qual lhe possibilitaria a satisfação desse desejo. Conforme os estudos de Sigmund Freud sobre o sonho e o que ele pode representar, o que acontece, aqui, é que este sonho fantasioso de Flor é capaz de cristalizar e manifestar dois desejos: o sexual, coibido e reprimido, através da postura que comporta em sua realidade, e o desejo de casamento, através da fantasia revelada ao “dispor-se a casamento”, conforme verbalizado no texto.

Afora isso, esse sonho concentra uma dimensão avessa do que realmente é dona Flor, pelo menos exteriormente: mulher honrada, honesta e séria, por sinal. Assim sendo, a hora do sono era o que impulsionava o aflorar do seu desejo: “Com pílulas ou sem pílulas, o sono lhe acendia as fogueiras do desejo, obcecada, obcecada” (AMADO, 2008, p. 236).

Em face disso, o desejo reprimido conduz à ambiguidade que se consubstancia em dona Flor. As labaredas do desejo a lhe consumirem por dentro e, por fora, a mulher que cristaliza uma natureza exemplar. Através disso, a mente e corpo passam a entrar em conflito, dois pólos que se opõem e são incapazes de se harmonizar. Conforme concretizado no romance, dona Flor



perdera o “perfeito equilíbrio entre a mente e o corpo”, necessário a uma vida sadia, no erudito dizer da brochura ioga, “o justo acordo entre o espírito e a matéria”. Matéria e espírito em guerra sem quartel: por fora, viúva exemplar em sua honra; por dentro, em fogo a arder e a consumir-se (AMADO, 2008, p. 233).

Pode-se identificar, através disso, que o autor do romance faz uma analogia entre dona Flor e Oxum, deusa do amor e da beleza. Portanto, da mesma forma que Oxum condensa a calma por fora e os caprichos libertinos por dentro de seu corpo, a professora de culinária alcança a mesma projeção de duplicidade. Jorge Amado traz, aqui, o misticismo entrelaçado à subjetividade humana que oscila entre duas dimensões avessas. Dionísia de Oxossi, diante da curiosidade de Flor em saber que é Oxum, assim se expressa: “É uma faceira, cheia de melindre e dengue, por fora água parada, por dentro um pé-de-vento. [...] Foi casada com Oxossi e com Xangô e, sendo das águas, vive consumida em fogo” (AMADO, 2008, p. 232).

Defronte a essas considerações, encontramos um claro confronto entre o espírito e matéria, que, conseqüentemente, se embatem até o fim do romance, delineando, ainda mais, os traços carnavalescos do texto do grapiúna. Desta forma, dona Flor torna-se o protótipo dos signos ambivalentes, do duplo sentido das palavras e das ações no ritual carnavalesco.

Entrelaçam-se as matizes subjetivas de dona Flor ao que, para Otto Rank, em 1914, foi abordado de forma profundamente complexa, o fenômeno do duplo, estando, sob essa dimensão, a protagonista lapidada nesta feição. Coerente a isso, Sigmund Freud levou seu estudo adiante através do texto *O estranho* (1919), (*Unheimlich* em alemão), asseverando ser o fenômeno do duplo concentrado em amarras na *psiqué* humana. Estaríamos nós, dessa forma, incondicionalmente carregando essa duplicidade conosco, mesmo que subjetivamente. Submerso numa projeção ambivalente, o fenômeno do duplo é capaz de suscitar desde o mais assustador ao mais estranho sentido, oriundo de seu gênero desconhecido e misterioso. Posto isso, podemos dizer que um indivíduo pode manifestar essa duplicidade através da personalidade inquietante ou dessa inquietude que está escondida dentro de si.

Seguindo essa idéia, conforme as implicações de Vieira em torno do estranho e de sua articulação,

O *Unheimlich* se articula a uma vacilação desta imagem totalizante, engendrando a sensação de despersonalização angustiante que lhe é característica. Esta vacilação implica, forçosamente, uma vacilação do duplo, posto que é a partir deste duplo que a imagem do eu se constitui (VIEIRA, 2001, p. 212).



Essa despersonalização até então mencionada equivale ao intento de o ser humano edificar a sua personalidade como sujeito, porém buscando no outro o que lhe falta, a definição de seu eu (*self*). Ainda, o estudioso Vieira contribui para a compreensão do duplo, nomeando o referido elemento como ‘entre-dois’, o que simboliza uma divisão e indeterminação do sujeito enquanto tal, a inércia do campo do imaginário ao real. Em síntese, estaria o duplo condicionado ao estranhamento exaurido pela inibição e o desejo.

Dona Flor codifica essa duplicidade e estranheza através de suas fantasias libertinas, situadas nas escoras subjetivas, e do fenômeno real exteriorizado pela postura honesta e austera. Diríamos, então, que a protagonista condensa um outro dentro de si, que entra em conflito consigo mesmo como sujeito. Essa desordem psíquica é elevada à vértice ambígua, pois ela representa o desejo encoberto pelas próprias atitudes de virtude e recato.

O desejo de Flor alcança, com maior intensidade, o desassossego em virtude do casamento com o pacato doutor Teodoro, avesso, sem sombra de dúvidas, ao devasso Vadinho. Sob este contexto, a inversão reaviva seu desenho no romance. Imerso em um constante complexo de confusões, o primeiro casamento contou com fuga com Vadinho para poderem se casar, bem como a virgindade perdida “antes do tempo”; o segundo matrimônio, a propósito, concentrou a harmonia, a paz e a ordem do andamento das coisas. Associamos essa afirmação às palavras do romance: “Se o primeiro casamento de dona Flor realizou-se às carreiras, em acanhada e simples cerimônia, no segundo tudo aconteceu como devido, reinando ordem e certo brilho” AMADO, 2008, p. 270). Eis a distinção imperante entre os dois matrimônios, um alienado pelo desarranjo e outro pela disciplina.

A lua de mel dos recém-casados, Teodoro e dona Flor, impossibilitou Flor de alcançar o prazer na cama e a satisfação como mulher, o que atingia aos extremos com Vadinho. Edificado sob um ritual repleto de calma, respeito e o amor sereno de Teodoro, a primeira noite resultou no sossego e, ao mesmo tempo, no desassossego de dona Flor. Conforme sublinhamos quanto à relação sexual,

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, oprimida, uma vontade de chorar (AMADO, 2008, 289-290).



Isto nos comprova a inquietação que passou a se manifestar com tamanha intensidade na existência da protagonista.

Vejamos que o próprio nome da protagonista deságua numa compreensão sugestiva e que não foge a essa ambiguidade que toma conta da existência de Flor. Ao pensarmos no termo “flor” e a sua própria imagem, digamos que designa um elemento fino, delicado, formoso e digno de cuidado, enquanto que a verbalização deste termo, “florescer”, pressupõe algo em desenvolvimento, que desabrocha e desponta para sua completude. De fato, é o que acontece com dona Flor. Flor no nome que a designa como tal, contudo floresce ao abrir-se e estar disposta ao mundo da liberdade e para o prazer do corpo, através do sexo.

Além disso, dona Flor é sujeita a mais contornos ambíguos, como, por exemplo, em sua identidade como mulher, a qual é capaz de representar tantas outras mulheres que trilharam e que ainda trilham o mesmo caminho de julgamento por parte da sociedade. Seguindo essa linhagem, lembramo-nos do dito popular verbalizado da seguinte forma: “A mulher deve ser uma santa na rua e uma “mulher da vida” na cama”. Isso nos mostra o caráter *menipeico* transluzido através da figura de dona Flor. Sacraliza-se a imagem e o corpo feminino ao mesmo tempo em que se profana a mulher, dispondo de um paradigma contrastante e duplo.

O romance explora de tal forma o duplo sentido que nas ações humanas se encontram, revelando a maneira preconceituosa como a sociedade difere os indivíduos: se é “mulher da vida”, tem um valor inferior; em contrapartida, se “mulher da casa” e cuidadosa com o marido e filhos, adquire uma valia mais generosa e respeitosa. Vejamos como Teodoro refere-se à esposa, discernindo as “putas” das “esposas”:

Para a descaração, para o desembestado gozo, o prazer do corpo, existem as putas e para isso cobram. Com elas, sim, em lhes pagando, podem-se soltar os freios da luxúria sem lhes causar ofensa ou pena, são terras infecundas, de árido plantio. Com a esposa nunca, para ela a discricção, o amor puro, belo e digno (e um tanto insosso): a esposa é a mãe de nossos filhos (AMADO, 2008, p. 290).

Assim sendo, é como se Flor tivesse uma vida fragmentada entre o sôfrego do desejo e liberdade - enquanto “mulher da vida” - e a segurança que o matrimônio lhe proporcionaria, enquanto mulher “santa” dentro do seio familiar e social, porém vinculando essas duas formas díspares em sua trajetória.

O casamento com Teodoro, por mais alegre e seguro que fosse, representa um grande impacto na vida de Flor, tanto pela singeleza do trato amoroso a ela destinado, quanto pelo



recato invariável que se instaura no relacionamento íntimo do casal, arrolado numa profética tranquilidade. Com isso, se antes a protagonista era envolta por um preceito de ordem, porém desordenada através de Vadinho, e, por mais exata que sua vida procurou ser, o farmacêutico transpôs essa qualidade ordeira a uma de superioridade demasiado elevada. Para dona Flor, “foi-lhe necessário viver com dr. Teodoro para dar-se conta de como sua ordem era anarquia, seus cuidados tacanhos e insuficientes, de como ia tudo mais ou menos a deus-dará, à la vontade, sem lei e sem controle” (AMADO, 2008, p. 293).

Teodoro comporta uma personalidade suscetível à solidez, representado, através disso, um tempo que não progride, de um sistema inalterável e sólido. Sob esse tecido do texto, mencionamos que “o tempo passa e o doutor não muda, a mesma polidez, o mesmo sistema, o mesmo trato, 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, 2008, p. 355). Esta estagnação de Teodoro no tempo nos conduz, mais uma vez, a uma dimensão antagônica e paralela, pois, ao passo que ele continua na mesmice, numa existência que não se altera, tampouco busca essa transformação, Vadinho encontra-se sempre em movimento, numa dimensão cósmica, que se encompassa no tempo e no espaço, ou seja, ele vive, morre e renasce para a vida novamente e passa a fruí-la em outra dimensão.

Sentenciando a efervescência de ideias em torno do texto literário em destaque, o avesso já excede a sua projeção através do morto que renasce, aliás, renasce somente na vida de Flor. O clamor da protagonista é de tamanha intensidade, que Vadinho passa a viver novamente, em forma de espírito, na insistência de ter dona Flor novamente como sua mulher, conduzindo-lhe ao leito.

O desejo, assim, se manifesta para dar o entorno do paralelismo entre a vida e a morte, sob a aparente anarquia na existência de dona Flor. É uma vida avessa à normalidade cotidiana.

Vadinho passa a retornar, enveredando o romance ao plano sobrenatural. Segundo as palavras do até então espírito:

- 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 indagorinha... – e, semilevantando-se, lhe tomou da mão (AMADO, 2008, p. 360).



Ao cultivar o mote carnavalizado no texto, através desse fenômeno sobrenatural e, de tal forma, fantasioso e mágico, temos como enfoque às feições do gênero da *menipeia* por meio dessa manifestação fora da lei natural das coisas.

A fusão de vida e morte se intensifica, desde então, o que se harmoniza com o estilo literário de Amado em “cantar as magias da Bahia” sob esta natureza transcendental presente nos rituais religiosos da umbanda e do candomblé. Essa morte “renascida” pode ser explicada através dessa ótica mística, que prima nas crenças e convicções do povo baiano. Sob o ponto de vista em torno desses rituais religiosos, destacamos que há, entremeio a tudo isso, uma morte que consente outra vida ao morto, fator que conduz à assimetria análoga à cosmovisão do ritual carnavalesco. Em palavras gerais, podemos enaltecer que no culto fúnebre do candomblé há esta cosmovisão, de uma morte que transcende para outro plano, ou seja, a morte não significa um fim, mas um ciclo novo que se inicia através do espírito do morto que passa a se restabelecer noutra cosmos. Em síntese, ainda que o corpo do morto se desintegre e se esvaia, a vida em si não acaba, mas se metamorfoseia em um espírito que se eleva, reintegrando-se num universo paralelo.

Reside, neste entrelaçamento de ideias, o desenho carnavalizado transposto à narrativa por esse avesso edificado pela morte de Vadinho, simbolizada pelo transcendentalismo do próprio candomblé.

Entremeio aos dois homens, Teodoro e Vadinho, dona Flor sustenta - mesmo que com o desejo à flor da pele em relação ao malandro - a honra e honestidade comedida que caracterizam sua postura de mulher correta e principalmente pela fidelidade conjugal ao segundo marido.

O “jogo” do falecido, em querer mostrar a Flor o quão ridículo Teodoro se comporta na cama, endossa o ar satírico e cômico do novo ciclo da protagonista. Portanto, a cena em que Vadinho reaparece no quarto do casal – Flor e Teodoro – e assiste, escorado às grades da cama, à pureza e à calma que adornam a relação sexual entre os dois, atinge uma projeção risível e, sem sombra de dúvidas, denegridora, em referência a Teodoro.

– É isso que tu chama de vadiação? É esse o doutor Sabetudo, o mestre das putas, o rei da sacanagem? Essa porqueira, meu bem? Nunca vi coisa mais insípida... Se eu fosse tu, pedia a ele, em vez disso, um frasco de xarope: cura tosse e é mais gostoso... Porque o que ele está fazendo, meu bem, é a coisa mais triste que eu já vi...



Ela ainda quis dizer “pois eu gosto e muito”, mas não pôde. O doutor chegava ao fim e ela se perdera nos risos de Vadinho, morta de vergonha (e de desejo) (AMADO, 2008, p. 405).

Sobretudo, articula-se, aqui, a feição carnavalizante que se predispõe no ato em que o morto goza do sexo entre o casal, em tom ultrajante e linguajar demasiado grosseiro e de baixo calão. Em razão disso, não somente esse aspecto desprezível inclinado a Teodoro ancora a natureza carnavalizada da cena, mas um morto que ri da situação humana em seus mais dissidentes aspectos. Da mesma forma, poderíamos dizer que esse fato brota em virtude de um tempo estagnado e em regressão, elementos tonificados no romance como metáfora de uma sociedade concentrada num contexto que a impossibilita de agir e de ir contra a sistematização hierárquica da sociedade, que, ao invés de progredir, regride.

Reside, neste pano de fundo, um morto que acaba por ser determinado como defensor do riso e da sátira, elementos transpostos por meio do enredo do romance. Sugere-se estar Vadinho como espectador de uma representação burlesca e caricata; Teodoro, impossibilitado de sofrer uma transmutação de comportamento, sempre em ritmo de monotonia; Flor, entremeio à vergonha e ao desejo, o que implica o desembaraço frente à dificuldade em entrar em movimento, no compasso do ato em que ela e Teodoro estão imersos. Ademais, o desejo lhe aturde na medida em que a vergonha, provocada pelo riso do primeiro marido, o silencia.

A obscuridade oriunda de um enredo que conduz ao plano sobrenatural se revela, com maior intensidade, depois do retorno do morto à vida de dona Flor. Eis, então, uma dimensão avessa na qual a sociedade baiana se condensa. Santos, oriundos de divindades africanas, bruxarias e a rebelião dos orixás, principalmente Exu, o espírito maligno, dissipam seu dogmatismo na cidade de Salvador, o que realça a sobrenaturalidade manifestada no texto:

Viram deflagar-se a guerra dos santos, nas encruzilhadas dos caminhos, nas noites das macumbas, nos terreiros e na vastidão dos céus, em ebós sem precedentes, despachos nunca vistos, feitiços carregados de morte, coisa feita e bruxaria em cada esquina. Os orixás em fúria, todos reunidos do mesmo lado, completos em suas espécies e nações, do outro lado Exu, a sustentar sozinho aquele egum rebelde, ao qual ninguém oferecera roupas coloridas nem o sangue de galos e ovelhas, nem um bode inteiro, nem sequer uma conquém de Angola. Vestira-se com as roupagens do desejo, com os ouropéis da paixão imorredoura e em sacrifício desejava tão-somente o riso e o mel de dona Flor (AMADO, 2008, p. 386).



O retorno do morto, oriundo do desejo de Flor, desencadeia essa trajetória imagética, mística e extraordinária, algo diferente acontecia na Bahia, algo que determinaria a sociedade como imersa num plano nebuloso que supera as forças da natureza e da normalidade cotidiana. Crenças populares das mais diversas entram em combate, a metáfora da movimentação dos orixás em fúria concerne com a ideia de que categorias dessemelhantes entravam em conflito. Segundo o recorte do romance: “Tudo no vice-versa, tudo pelo avesso, era o tempo do contrário, do ora-veja, o meio-dia da noite, o sol da madrugada” (AMADO, 2008, p. 386).

Sob o solo dessa inverossimilhança, extraímos o sumo dessa passagem fantástica e que direciona ao universo avesso, um mundo de cabeça para baixo: o que deseja Exu é transformar dona Flor em uma mulher que converta a ideologia de integridade numa liberdade que possa quebrar com esse limite externo ao deslimite do seu afeto, ou seja, o desejo. Neste aspecto, a recatada cozinheira questiona a si mesma sobre a duplicidade que nela reside, do querer e no comedimento em não poder querer dois amores em uma única vida: “Por que cada criatura se divide em duas, por que é necessário sempre se dilacerar entre dois amores, por que o coração contém de uma só vez dois sentimentos, controversos e opostos?” (AMADO, 2008, p. 424).

Isso posto, parece-nos que Exu é que provoca, com mais veemência, desequilíbrio de Flor, levando-a a ceder a seus caprichos e desejos, elementos reprimidos por tanto tempo, enquanto casada com Teodoro, e que impediam a sua completude como mulher. E, assim, o avesso se prolonga e se transforma em uma anarquia que harmoniza a vida de Flor, cedendo a seu desejo e ao querer impudico de Vadinho. Vejamos:

Nunca se dera assim; tão solta, tão foga, tão de gula acesa, tão em delírio. Ah! Vadinho, se sentias fome e sede, que dizer de mim, mantida em regime magro e inosso, sem sal e sem açúcar, casta esposa de marido respeitador e sóbrio? Que me importam meu conceito na rua e na cidade, meu nome digno? Minha honra de mulher casada, que me importa? Toma de tudo isso em tua boca ardida, de cebola crua, queima em teu fogo minha decência inata, rasga com tuas esporas meu pudor antigo, sou tua cadela, tua égua, tua puta (AMADO, 2008, p. 434).

O arranjo da cena se dá sob um sustentáculo erótico e obsceno em virtude da vontade desmedida de Flor e da substantivação de natureza selvagem e, de certa forma, vulgar, o que corrobora uma extremidade que se exaure pelo desejo incontável da protagonista. Isso tudo envereda ao rumo tergiverso que envolve o epílogo do romance, ao passo que Jorge Amado deixa vestígios do ser humano que nasce para ser livre e desfrutar dessa liberdade, longe das amarras dos preconceitos sociais de como se deve ou não comportar-se dentro de um sistema. E



as palavras de Flor comprovam essa acepção de liberdade, pois para ela de que lhe se serviria um nome digno e o conceito na rua, ou seja, no espaço social? Valeriam, do ponto de vista sociológico, apenas de uma regra a ser seguida por uma sociedade que a impõe.

O desejo passa a distanciar-se de seu silêncio, de sua repressão e granjear sua liberdade na vida com os dois amores, tão opostos, mas tão essenciais para a vida de Flor. A personagem teve um querer de tamanha intensidade que corrompeu com a regra e a normalidade das coisas, virou a vida pelo avesso, da mesma forma como sua cidade, Salvador, vivenciou o assombroso mundo sobrenatural e fantástico no romance. Não estaria Flor disposta a enganar-se mais ainda, no fingimento em que só poderia conceber a idealização de mulher correta, mas não conseguiu conter um desejo que percorreu um longo caminho, contido e silenciado, no entanto pôde exceder a esse silêncio, em estrondos devassos do amor:

Assim, se somos ambos teus maridos e com direitos iguais, quem engana a quem? Só tu, Flor, enganas os dois, porque a ti tu não te enganas mais.

– Engano os dois? A mim, não me engano mais?

Gosto tanto de ti – Oh! [...] Mas não queiras que eu seja ao mesmo tempo Vadinho e Teodoro, pois não posso. Só posso ser Vadinho e só tenho amor pra te dar, o resto todo de que necessitas quem te dá é ele; a casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobres (e cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz. Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer. Amor tão grande que resiste a minha vida desastrada, tão grande que depois de não ser voltei a ser e aqui estou. Somos teus dois maridos, tuas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltavas tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, é dona Flor inteira como deves ser (AMADO, 2008, p. 448).

Dona Flor, “agora, inteira”, como explicado no texto, nos faz lembrar da projeção dupla enveredada a ela. Neste sentido, podemos dizer que dona Flor necessita de duas caras-metades, para ser essa mulher completa. Além de alcançar a saliência ambígua na dimensão subjetiva, o sentimento de amor também alcança essa generalização dupla. De melhor forma, cristalizamos esta ideia através das palavras de Vieira, quando nos diz que: “O amor tanto é filho da ambiguidade quanto de sua metaforização, simbolização encarnada na possibilidade de inversão assimétrica do par amoroso, de se reconhecer no outro mesmo sabendo diferente” (VIEIRA, 2001, p. 185). Para tanto, dona Flor reconhece-se nos dois maridos: Teodoro, pelo desejo de



enquadrar-se ao sistema correto, ordeiro e digno da sociedade e Vadinho, reconhecendo-se em sua alma, sua subjetividade, concentrada no desejo e na busca do prazer do corpo.

Vadinho poderia lhe proporcionar a satisfação, o prazer e o amor libidinoso, enquanto Teodoro era capaz de proporcionar a Flor o respeito e a segurança matrimonial. Jorge Amado, através disso, nos prenuncia uma instância de igualdade entre os dois, por mais sem jeito e desordeiro que fosse Vadinho e por mais correto e ordeiro que Teodoro pudesse ser. Enaltece-se a doutrina de igualdade entre os homens, por mais diferentes que sejam, mas que podem ter seus laços reconstruídos, sem distinção de classes ou de cor, da mesma maneira que ocorre no carnaval, em que as disparidades se isentam, todos são iguais.

Dizemos pois, que a personagem dona Flor não é o mais claro emblema da harmonia entre os homens, através da metáfora do elo em que une a tríade Vadinho-Flor-Teodoro, fator que pode adquirir laivos da *menipeia*. Apoiando-se, segundo Gonçalves, “sobre uma estrutura em três planos: terra, céu e inferno”(GONÇALVES, 1982, p. 30), a *sátira menipeia* contribui para que essa tríade perpetue seu substrato através desses três personagens, os quais são capazes de denominar o céu, por meio da serenidade e ordem de Teodoro; o inferno, através do anarquista Vadinho; e, conseqüentemente, a terra, simbolizada por dona Flor, o que leva à universalidade da ligação entre essas duas realidades.

A completude de dona Flor, enfim, adquire seu lugar, com o cândido amor matrimonial e o amor que a satisfaz através do prazer do corpo. A harmonia na protagonista agora se concretiza, numa feição avessa, na existência com os dois maridos.

Sabemos que as crenças populares envolvem o misticismo diante do significado das coisas, sejam elas matérias ou de natureza supersticiosa. Observamos, por conseguinte, que dois números surgem, com frequência, no romance: 7 e 17. Sendo os dois números de origem ímpar, podemos extrair o substrato da significância dos dois, adquirindo uma simbologia ambivalente, fator que nos inclina ao ângulo carnalizado do texto de Amado.

Não poderiam, esses números, pertencer a outro personagem, senão a Vadinho. Sob a dimensão simbólica que esses elementos ímpares cristalizam no romance, sublinhamos primeiramente o 7, ou seja, a quantidade de anos em que Vadinho e Flor estiveram casados, lembrando que o que termina com o casamento é o óbito do marido da recatada cozinheira. De acordo com as convicções populares, o número ímpar designa “o número da mentira” e, sem



sombra de dúvida, não podemos crer em um caso ou uma história que o envolva, sendo, então, uma conta de mentiroso, objeto de desconfiança.

Se pensarmos na condição e contexto do casamento de Flor e Vadinho, podemos extrair a essência da incerteza, insegurança e da desconfiança, o que, de fato, se sucedeu em toda a trajetória matrimonial do casal. Todavia, o número 7 também designa a indivisibilidade, a unidade e a singularidade de algo, pois se, dividido, resulta em um número fragmentado, longe da integralidade dos números pares. Acresce-se a Vadinho essa adjetivação, pois é, na verdade, singular na vida de Flor, em se tratando do prazer que só ele pode lhe dar.

O número 17 pode seguir essa linha de pensamento, de particularidade, no que se refere à indivisibilidade. Vadinho “vai para o mundo” aos 17 anos, passando, desde então, a levar a vida boêmia e libertina, fator que caracteriza a sua trajetória no romance. Vejamos também que o 17 é o seu número da sorte, enquanto vivo, nas mesas de jogo, o que nos sugere uma vida incerta e voluptuosa, o que substancializa a existência do malandro. Outrossim, o número 17 pode ser dimensionado em um ângulo subvertido, ou seja, se é ímpar, é avesso à credence popular de que essa indivisibilidade, principalmente por comportar o 7, o envereda ao “esquerdo” das coisas, sendo avesso a elementos pares, os quais designam a divisibilidade correta, caracterizando uma substância exata.

Jorge Amado possibilita ao leitor se deparar com o universo avesso através da inversão das posições sociais e, conseqüentemente, por meio da destituição de posição soberana e, de tal forma, hierárquica. As cartas do baralho – Rei e Dama – podem consubstanciar um enigma a ser desvendado pela ótica carnalizada, da subversão de uma aparente lógica, irmanado a essa condição hierárquica. Notemos, pois, o papel que elas adquirem no romance.

Segundo a coerência que essas duas cartas desempenham no jogo, ressaltamos que o Rei, designado pelo número 13, estampa a figura de dois reis, dois homens. Por sua vez, a Dama equivale ao número 12, desenhada por uma figura feminina, a rainha. Se compararmos as duas cartas em questão, a Dama comporta um valor inferior ao Rei, de número ímpar.

Retornando, depois da morte, em forma de espírito, o personagem passa a assombrar as mesas de jogo com a carta da Dama, através de sua persuasão, mesmo que fantasmaticamente, ao negro Arigof, pobre e com a sorte “presa” pela mandinga feita pela crioula mandingueira, Zaira.



Em conformidade com o texto, ressaltamos: “Nascida da feitiçaria, Zaíra lhe secara a sorte” (AMADO, 2008, p. 388).

O mundo do jogo passa a ser mergulhado em uma condição irreal e assombrosa. Eis, então, mais uma das simbologias fantásticas inverossímeis ao mundo real realçadas no romance amadiano:

Arigof firma na dama e junto com ele apostou o homem de branco. Chegaram os primeiros curiosos. [...] Não por três vezes, mas por doze caíram sobre a mesa a dama e o rei e por doze vezes acudiu a dama ao chamado Arigof e era sempre a mesma carta a ser virada. [...] Mas, pelo jeito, Vadinho estava era ali mesmo na sala, bem junto de Arigof, e retado da vida, pois tendo o negro resolvido, após profundos cálculos cabalísticos, mudar de carta e carregar no rei (era impossível que a dama se repetisse, inteiramente impossível), ouviu a voz braba do amigo, numa ordem dura:

– Na dama, negro filho-da-puta.

E a mão de Arigof, independente de sua vontade, como se obedecesse a uma força superior, depositou as fichas na dama. [...] e foi chegando mais gente para ver o impossível (AMADO, 2008, p. 391-392).

Após esses acontecimentos, o negro Arigof ganha todos os jogos valendo-se da Dama, conseguindo uma grande quantia em dinheiro, oriundo do jogo, fator que impulsiona a sua existência a uma condição mais elevada, no nível financeiro e social.

A analogia direcionada à própria dona Flor e seus dois maridos é de claro efeito: estaria, pois, Flor, representada pela Dama, a frente de tudo, como signo embrionário de um universo com os dois maridos, voltados a ela e, de certa forma, subordinados ao seu amor e sensualidade. Esta subordinação e centralidade conduzidas a dona Flor se dão pela metáfora da carta do Rei (desenhada por dois reis), ou seja, os dois maridos que harmonizam a sua existência.

O negro, por fim, disputa o jogo com Pelancchi Moulas, italiano orgulhoso e de má índole, considerado o rei da jogatina e dos trambiques:

Administrador, governante do mais rico dos impérios, o do jogo, à frente de um exército de subordinados, mestres de sala, crupiês, fiscais, banqueiros, faróis, proxenetas, espíões, secretas de polícia e guarda-costas, era o papa de uma seita com milhares de crentes submissos, fanáticos escravos.[...] Não havia poder na Terra capaz de amedrontar Pelancchi Moulas, velho italiano de cabelos brancos de riso afável e olhos duros, quase cruéis, fumando um eterno cigarro em piteira de marfim, a ler Virgílio e Dante, pois além do jogo, só gostava mesmo de poesia e de mulatas (AMADO, 2008, p. 387).

Repousa, nessa abordagem em torno do italiano, um estigma de mandatário, rico e que assume, por via de regra, uma posição hierárquica, pela qual a subordinação teria de ser a ele



voltada, em virtude de seu poderio e influência que representava na Bahia. Ainda Moulas é capaz de denotar feições do estrangeiro, do próprio colonizador que aporta na Bahia, lugar que lhe despertara interesse pelas mulheres que aqui no Brasil era capaz de encontrar. Estaria, então, segundo Benedito Veiga (2006), a mulher disposta a afirmar um objeto de consumo pelo turismo sexual e, conseqüentemente, uma imagem preconceituosa em torno da mulher baiana.

Neste encadeamento de ideias, o romance desnuda a denúncia ao poder que desfruta das influências e benefícios de rendas “extras”, em que o povo que vive às margens da sociedade é desfavorecido e não dispõe de possibilidades de firmar um lugar digno na sociedade. Portanto, isso seria possível somente através do “jeitinho” e da “manha” dos brasileiros. O jogo, como mundo de incerteza, nos elucida esse ponto de vista, bem como direciona a esse posicionamento crítico do autor. Vejamos:

Nesse mundo de incertezas, nada mais seguro do que a receita e o lucro dos concessionários dos cassinos e do bicho, da jogatina: ganham de muitos, perdem para uns poucos, são uns grão-senhores, vivendo à tripa forra. Melhor negócio, mais rendosa, só mesmo a Presidência da República. (AMADO, 2008, p. 405).

Contudo, a dimensão avessa manifesta-se no texto, reafirmada pela subversão e inversão de uma posição social em destaque e de nível elevado para uma condição deteriorada pelo indivíduo, negro e pobre, que ascende socialmente, passando a desfrutar de admirações e bajulações, o que anteriormente era isento em sua vida: “Arigof retirava-se entre manifestações de simpatia, seguido por admiradores e damas ardentes e enxeridas. [...] O negro foi se enchendo de empáfia e orgulho: com ele não podiam” (AMADO, 2008, p.395). O “palco” desse episódio é risível e alcança uma projeção cômica: o negro Arigof passa a uma posição elevada, e acontece a derrocada de Pelancchi Moulas, passando a ser azarado e impossibilitado de ganhar nas mesas de jogo. Configurado com estereótipo de homem poderoso, o italiano poderia, através de sua condição social, adquirir o servilismo humano. Teríamos aqui uma clara alusão de um símbolo de comando, metáfora de um rei lusitano, na qual a ordem e a lei soberana são severas. Moulas condensa uma hierarquia propriamente dita e, conseqüentemente, uma pessoa discriminada pela sociedade, em analogia a Arigof, em virtude de ser negro e pobre.

Lembramos, ainda nessa contextualização, que, antes do negro Arigof “desbancar” Moulas, Mirandão, companheiro de farra de Vadinho, em vida, foi capaz de assombrar e



importunar o italiano vencendo também no jogo, o que resultaria no mau agouro e má sorte de Moulas, através do número 17, número da sorte de Vadinho:

[...] Pesado de cansaço e álcool, Mirandão ouviu a mesma voz da véspera. A começo, imprecisa, logo clara e igual a Vadinho [...]: Para o Pálace, depressa, vá jogar no 17. No 17, só no 17. Vamos! Abrindo os olhos, Mirandão viu-se sozinho com as sombras da noite e aquela voz. Encolhido entre os lençóis, morto de medo, tapou os ouvidos com o travesseiro, não queria ouvir (AMADO, 2008, 417).

Isso sugere que a dimensão mística e supersticiosa dos acontecimentos e das coisas adquire uma significativa representatividade. Segundo a crença dos italianos em relação ao poder que o número 17 é capaz de representar, temos que esse elemento é símbolo do azar e da má sorte de quem dele se utiliza. Desta forma, entrelaçam-se os símbolos místicos dos números: o 17, que é posto à prova na narrativa, relacionado ao italiano Pelancchi Moulas e que consequentemente contribui para sua descida, através do azar, revelado por esse símbolo (o 17), utilizado por Mirandão para ganhar o jogo.

Considerando que ambas as personagens aqui trazidas, negro Arigof e Mirandão, condensam origens humildes e dispostas à discriminação social, Jorge Amado nos mostra que o povo negro, como em grande parte de tantos outros seus romances, adquire aqui um lugar atuante. Mesmo que pela traquinagem isso se espelhe aos olhos do leitor, o escritor nos leva além dessas cenas travessas. Em linhas gerais, o texto cristaliza existências humanas às margens da sociedade que podem, como o estrangeiro em terras brasileiras e o rico fazendeiro, alcançar seu lugar e desfrutar de uma chance, elemento enraizado na esperança de seu alcance.

Assim sendo, o caminho do romance transcorre em uma natureza carnalizada, de um contexto sério parodiado através do destino avesso que os acontecimentos passaram a tomar. A prostituta, agora, poderia ter família, ser reconhecida enquanto membro de respeito da sociedade, o povo lutou e venceu os exércitos da lei da ditadura e a moral se esvaiu em nada:

Viu-se então uma aurora de cometas nascer sobre os prostíbulos e cada mulher dama ganhou marido e filhos. A lua caiu em Itaparica sobre os mangues, os namorados a recolheram e em seu espelho, refletiram-se o beijo e o desmaio. De um lado a lei, os exércitos do preconceito e do atraso, sob o comando de dona Dinorá e de Pelanchi Moulas. De outro lado, o amor e a poesia, o desassombro de Cardoso e Sa, rindo por entre os seios de Zulmira, tenente-coronel do sonho. Vinha o povo correndo nas ladeiras, com lanças de petróleo e um calendário de greves e revoltas. Ao chegar na praça, queimou a ditadura como um papel sujo e acendeu a liberdade em cada esquina.



Quem comandou a revolta foi o Cão e às vinte e duas horas e trinta e seis minutos ruíram a ordem e a tradição feudal. Da moral vigente só restavam cacos, logo recolhidos ao museu.[...] Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira (AMADO, 2008, p. 457-458).

“Queimando o tempo da mentira”, como aludido no romance, a terra passa a ser diferente e desfrutar de uma realidade igualitária, distante das farsas encobertas pela máscara da luxúria e hipocrisia. Na carnavalização, o fogo permite uma concepção ambígua, pois, ao mesmo tempo em que destrói, tudo pode renovar e corporificar. Próximo ao final do romance, esse fenômeno reitera o cerne carnavalizado do texto ao elevar a renovação do ser humano como agente transformador de uma sociedade que se regenera e passa a ser mais humana.

O epílogo do texto endossa o mote carnavalizado enviesado ao romance. Dona Flor passa a desfrutar do amor dos dois maridos. Passeando em Salvador então, abraçada ao espírito e à “matéria”, Flor renasce para uma nova existência, agora, de fato, feliz, enquanto esposa e mulher. No rol deste contexto, a cena nos sugere apenas uma alternativa: Acreditarmos serem os três personagens não vistos integralmente, apenas o sistemático e dedicado, Teodoro e a prendada e honesta, Dona Flor. Portanto, Vadinho, o travesso, indecente e matreiro é incapaz de ser visto aos olhos da sociedade que passeia junto ao harmonioso casal.

Isso nos traduz a existência de uma falsa moralidade que se esconde atrás dos véus da honra e decência; uma sociedade que consegue enxergar e aceitar somente posicionamentos que sublinham a honra e o brio humano e, bem como as situações que os envolvem.

Temos aqui dois sistemas nivelados no mesmo contexto: uma hierarquia que é obedecida e acolhida, sem recusa, sob matizes hipócritas, fato caracterizado por Flor e Teodoro. Por outro lado, vemos uma anarquia impossibilitada de ser vista, encoberta aos olhos dos homens que não a querem ver, tampouco aceitá-la no seio social; anarquia que existe desde as vésperas da colonização de nossa nação e que se prolonga escondida e ignorada sob a sombra de uma sociedade capaz de aceitar somente o que é regrado e que está dentro dos limites.

A atuação de Dona Flor no romance revela, sem dúvida, os dois fatores – hierarquia e anarquia - de feições opostas que andam juntas, impossibilitadas de serem contempladas no mesmo rumo, porém compartilham do mesmo espaço se mesclam, da mesma forma que o povo se mistura no ritual carnavalesco andando em “pé de igualdade”.



Enfim, a história de Flor terminou em ritmo de carnaval, no compasso da felicidade e no desejo satisfeito; na simetria do tempo e do espaço, do avesso que não se endireitou e que se prolongou em harmonia, na vida com os dois maridos.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ESPOSITO, Sílvia Leonor Alonso. Desejo e recalque. In: *O desejo da psicanálise*. Manoel T. Berlink (org.). Campinas: Papyrus, 1985.
- GARCIA, Célio. Consciência e desejo em sistemas autônomos. In: *O desejo da psicanálise*. Manoel T. Berlink (org.). Campinas: Papyrus, 1985.
- GONÇALVES, Robson Pereira. *Macunaíma: carnaval e malandragem*. Santa Maria, Imprensa Universitária, 1982.
- _____. *Percurso do aprendiz: literatura & psicanálise*. Santa Maria: UFSM, Centro de artes e letras, Curso de Mestrado em Letras, 1997.
- GREEN, James N. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- IMBRASCIATI, Antonio. *Afeto e representação: para uma análise dos processos cognitivos*. São Paulo: 34 ed., 1998.
- MATTA, Roberto Da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PINHEIRO, Marlene M. Soares. *A travessia do avesso: sob o signo do carnaval*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.