

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Adriana Carolina de Siqueira

Dona Flor e seus dois maridos: traços de uma narrativa
neopicaresca

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2021

Adriana Carolina de Siqueira

Dona Flor e seus dois maridos: traços de uma narrativa
neopicaresca

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de
MESTRE em Literatura e Crítica Literária,
sob a orientação da Prof.a, Dr.a – Leila
Cristina de Melo Darin

São Paulo

2021

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – nº do processo 88887.499116/2020-00

This study was partially financed by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Proceeding No. 88887.499116/2020-00

Dedico essa dissertação a Deus. Sem Ele, nada seria possível.

AGRADECIMENTOS

Nesse percurso de estudo, muitas foram as conquistas por mim alcançadas e em todas abarcaram desde a ampliação de meu repertório intelectual até a conquista de novas amizades.

Em primeiro lugar, agradeço à minha querida e estimada orientadora Profa Dra. Leila Cristina de Melo Darin, uma mulher de fibra, de extrema sabedoria científica e sensibilidade sem par. Nunca me esquecerei de nossas conversas e orientações. Foram todas de extrema utilidade para mim. Sempre me lembrarei de você com muito carinho e afeição.

Às professoras doutoras do programa: Elizabeth Cardoso, Aparecida Junqueira, Diana Navas, Maria José Gordo Palo e Vera Bastazin meu sincero agradecimento pelas estimulantes aulas e pelo ambiente de aprendizagem acolhedor proporcionado a nós para a análise e debate de ideias. Suas aulas muito me inspiraram em minha prática docente.

Um agradecimento especial à querida secretária do programa Ana Albertina, mulher sábia e iluminada, sempre disposta a nos socorrer quando solicitamos sua ajuda. Muito Obrigada!

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos, que tanto me ajudaram nessa jornada rumo ao conhecimento.

Caio César, obrigada pelas dicas, compartilhamento de informações e pela amizade sincera e verdadeira.

Querida amiga Profa Dra Maria de Fátima, obrigada pelos conselhos e por me estimular a cursar o mestrado. Nossa amizade de anos é uma joia que guardo com carinho em meu coração.

Agradeço às minhas queridas amigas e irmãs em Cristo Eliane, Rose, Ivanilde e Noemi. Sem o seu carinho e as suas orações, não teria chegado até aqui. Amo-as de todo meu coração e sou grata por Deus tê-las colocado em minha vida!

Além dos amigos, não poderia falta o agradecimento aos meus familiares.

Agradeço à minha amada mãe Iracema, minha primeira professora, que me ensinou a ler e a escrever, assim como a amar literatura. Sua força e sua fibra me inspiram! Amo-te mais do que chocolate! Não sei o que faria da minha vida se não fosse você. Obrigada pelos conselhos, broncas e orações!

Agradeço à minha amada tia, madrinha e segunda mãe Lucinda. Obrigada pelas broncas, conselhos e encorajamento. Se cheguei até aqui, foram graças a eles. Amo-te demais!

Não poderia faltar meu amado irmão caçula. Samuel, obrigada por nossas conversas, debates e devaneios. Não sei como seria a minha vida sem a sua alegre presença, meu amado amigo.

Ao meu amado pai Adriano, homem íntegro, de fibra e coragem, que durante meu mestrado passou pelo Vale da Sombra da Morte, mas se recuperou e aqui está nos contagiando com a sua alegria. Não há palavras que expressem o quanto sou grata por você ser meu pai.

Agradeço o privilégio inenarrável de ter convivido e ter sido amada por minhas duas avós, Andreлина e Jaci (ambas *in memoriam*). Grandes contadoras de histórias que marcaram a minha infância.

Um sincero agradecimento às minhas amadas amigas Alessandra e Talita, amigas uspianas que se transformaram em irmãs do coração. Obrigada pelo carinho, pelas conversas e pelas orações.

Agradeço a todos os amigos, colegas de profissão e de curso que, de um modo ou de outro, contribuíram de forma positiva em minha vida.

Um agradecimento mais do que especial à Juliana Mutafti, que com seu imenso coração, sempre me socorreu quando precisei. Você sensacional, Ju!

Finalmente, agradeço a Deus, socorro sempre presente em meus momentos de angústia e aflição. Essa dissertação é dedicada a Ti.

SIQUEIRA, Adriana Carolina de. Dona Flor e seus dois maridos: traços de uma narrativa neopicaresca. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021, 106p.

RESUMO

A presente pesquisa visa analisar o romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1968), do escritor baiano Jorge Amado, em busca de traços que o aproximem ou distanciem da estética neopicaresca proposta por González em seu livro *A Saga do Anti-Herói* (1994). que por sua vez foi inspirada na narrativa picaresca, surgida na Espanha do século XVI, no período dos Áustrias. A pesquisa tem por objetivo relacionar a suposta adoção do estilo narrativo neopicaresco por Jorge Amado como uma estratégia de expressão literária do erótico feminino silenciado no contexto ficcional de Salvador dos anos 1940, uma vez que tanto a estética picaresca quanto a neopicaresca se propõe a exprimir a voz da parcela excluída e marginal da sociedade. A pesquisa desenvolvida possui cunho qualitativo e baseou-se em um levantamento e análise de dados bibliográficos para responder ao problema da pesquisa. A análise se deu a partir do estudo da voz do narrador e do desenho das personagens no romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, traçando possíveis paralelos entre a obra amadiana e o romance pícaro *Lazarillo de Tormes* (1554), de Autor Anônimo, e o romance neopícaro, também considerado o primeiro romance brasileiro da malandragem, *Memórias de Um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (1853). Analisando a situação social da mulher no Brasil nos séculos XIX e XX e embasados historicamente e socialmente pelos livros *Histórias Íntimas* (2014),

Histórias das Mulheres no Brasil (2017) e História do Amor no Brasil (2019), escritos e organizados pela historiadora Mary del Priore, avançamos para a discussão dos conceitos literários da picaresca, malandragem e da neopicaresca à luz das teorias de Antonio Candido em seu ensaio Dialética da Malandragem (1970) e Mario Miguel González em seus livros A Saga do Anti-Herói (1994) e O Romance Neopicaresco (1988). Em um terceiro momento, ponderamos sobre o romance Dona Flor e Seus Dois Maridos analisando seu foco narrativo, a construção de suas personagens, sua relação com o universo laboral e a presença do erotismo na narrativa, relacionando-os com a estética da neopicaresca, entendida como estilo literário de crítica e denúncia social.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Jorge Amado, neopicaresca, narrador; feminino.

SIQUEIRA, Adriana Carolina de. Dona Flor and Her Two Husbands: traces of a neopicaresque narrative. Master's Dissertation. Postgraduate Programme in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021, 106p.

ABSTRACT

This thesis analyzes the literary novel *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1968), written by Jorge Amado, in search for aspects that bring it closer or distance it from the neopicaresque aesthetic proposed by González (1994) in his book *A Saga do Anti-Herói* (1994), which was inspired by the picaresque narrative originally from Spain, in the 16th century, during the period of House Habsburg. The goal of this thesis is to relate the assumed adoption of the neopicaresque narrative style by Brazilian writer Jorge Amado with the literary expression strategy of the female eroticism being silenced in the fictional scenario of the city of Salvador in the 1940's, considering that both the picaresque and the neopicaresque aesthetics have the purpose of giving voice to the marginalized part of society. The research developed herein is qualitative and based on survey and analysis of bibliographic data with the aim to reach answers. The analysis was made based on the study about the voice of the narrator and the design of the characters, drawing potential parallels between Amado's novel, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, the picaresque novel *Lazarillo de Tormes* (1554), written by an Anonymous Author, and the neopicaresque novel *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), written by Manuel Antonio de Almeida, the latter being considered as the first Brazilian roguish literary novel. From the analysis of the

social situation of women in Brazil during the 19th and 20th centuries, and with historical basis provided for by the literary works *Histórias Íntimas* (2014), *Histórias das Mulheres no Brasil* (2017) and *História do Amor no Brasil* (2019), all written and organized by historian Mary del Priore, we enter the debate about the literary concepts of the picaresque, the roguish, and the neopicaresque in view of Candido' theory in his essay *Dialética da Malandragem* (1970) and González (1994)'s theory in his books *A Saga do Anti-Herói* (1994) and *O Romance Neopicaresco* (1998). In another moment, we contemplate the novel *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, analyzing its narrative focus, the design of its characters and their relationship with work and, also, the presence of eroticism in the narrative, relating it all to the neopicaresque aesthetic, a literary genre known by its criticism and complaints on social matters.

KEY-WORDS: Brazilian literature, Jorge Amado, neopicaresque, narrator; feminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. CAPÍTULO I – BREVE PANORAMA DA FUNÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE E LITERATURA BRASILEIRAS NOS SÉCULOS XIX E XX.....	21
1.1. Reflexos da moral patriarcal no papel da mulher na sociedade brasileira.....	21
1.2. A mulher brasileira e o casamento.....	24
1.3. A mulher brasileira e o trabalho.....	25
1.4. Breves representações do feminino em algumas obras literárias estrangeiras e brasileiras.....	26
1.5. A relação singular entre o narrador e a personagem dona Flor, em Dona Flor e seus dois maridos.....	30
2. CAPÍTULO II – O NARRADOR PÍCARO E O ADVENTO DA NEOPICARESCA: O DESPONTAR DA NARRATIVA DA MALANDRAGEM.....	35
2.1. O nascimento da novela picaresca espanhola.....	35
2.2. Lazarillo de Tormes: paródia e inovação estética.....	36
2.3. Lázaro: o protagonista pícaro.....	37
2.4. O narrador de si mesmo.....	41
2.5. O pícaro e o trabalho.....	43
2.6. O erotismo e a picaresca.....	46
2.7. Da picaresca à neopicaresca: o nascimento do romance da malandragem.....	48
2.8. Memórias de um sargento de milícias: a primeira neopicaresca brasileira.....	50

2.9. Leonardo: o neopícaro-malandro.....	51
2.10. Um protagonista que não pode narrar a si mesmo.....	54
2.11. O malandro e o trabalho.....	55
2.12. O erotismo e a neopicaresca.....	56
3. CAPÍTULO III – A NEOPICARESCA NO ROMANCE DE JORGE AMADO.....	59
3.1. Breve discussão sobre o caso Jorge Amado na literatura brasileira.....	59
3.2. Um possível diálogo intertextual.....	61
3.3. Um rol de personagens neopícaros.....	62
3.4. Um narrador “contador de histórias” e aliado.....	66
3.5. A neopícara dona Flor e o trabalho.....	71
3.6. Do erotismo “proibido” ao erotismo libertário de dona Flor.....	78
3.7. O despertar do erotismo na jovem Flor.....	79
3.8. A vivência do erotismo sem culpa no primeiro casamento.....	83
3.9. As agruras da viuvez.....	85
3.10. O segundo matrimônio: “tudo” será igual?.....	89
3.11. O retorno de quem não queria ter ido.....	93
3.12. ... E foram felizes para sempre?.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

INTRODUÇÃO

O objetivo principal da presente pesquisa é argumentar que a narrativa neopicaresca no romance *dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), de Jorge Amado, se configura como uma estratégia literária do autor para expressar uma relação mais livre da mulher com seu próprio corpo, no contexto dos valores morais da década de 1940, na cidade de Salvador, Bahia. Os aspectos sociais da obra, embora sejam um importante elemento na construção da narrativa, não serão o foco central desta dissertação, a qual visa à análise da vivência do feminino pela personagem dona Flor no período e local em que a narrativa se desenvolve.

Pretende-se, aqui, analisar a forma com a qual o escritor construiu a narrativa em torno da personagem dona Flor que, no contexto ficcional criado com base no Brasil da primeira metade do século XX, sofre restrições em relação a sua liberdade sexual. Para tanto, analisaremos a voz do narrador em *dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) e sua função como mediador entre o leitor e as personagens do romance, em especial com a protagonista dona Flor. A hipótese é a de que o narrador adota uma perspectiva literária narrativa neopícaro, forma literária inspirada na picaresca espanhola (GONZÁLEZ, 1994), como modo de subversão do *status quo* da narrativa tradicional, ao valorizar a voz feminina tantas vezes silenciada literariamente ou representada sob um prisma que privilegiava o modo de pensar masculino em diversas obras literárias que retratavam o feminino, escritas até meados do século XX.

Serão examinadas, portanto, as maneiras pelas quais dona Flor, personagem homônima do romance do escritor baiano, encontra para lidar com sua sexualidade, com o papel que desempenha nessa sociedade e o modo por ela encontrado para transgredir, com o auxílio da voz do narrador neopícaro, as normas impostas a seu gênero no contexto espaço-temporal em que a trama se desenrola. A partir do exame da configuração do narrador, espera-se traçar paralelos entre o provável motivo da escolha desse estilo de narrador e a personagem por ele retratada, assim como a relação de proximidade estabelecida entre ambos.

Em artigos e estudos publicados a respeito dessa personagem, observa-se que há muitas publicações comparativas entre o romance e sua adaptação cinematográfica homônima, como é o caso do artigo de Lopes (2020) “Tradução

intersemiótica entre *dona Flor e os seus dois maridos*, de Jorge Amado e o filme homônimo de Bruno Barreto: uma poética da subjectividade”. Há também estudos focados nos aspectos teológicos da religiosidade africana apresentada no romance – como o estudo de Campos (2014) “O transcendente e o terreno na vida: Uma análise teológica da obra *dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado” – e outros, que enfatizam os aspectos metafóricos entre a construção da personagem dona Flor e sua associação ao universo gastronômico – a análise de Corrêa *et al* (2016) “Bahia com pimenta: um estudo comparado da tradução da culinária de dona Flor e seus Dois Maridos para o francês, o inglês e o espanhol” ilustra bem essa questão. Contudo, constatou-se a existência de poucos estudos voltados à análise da construção da personagem pelo prisma do narrador nos romances de Jorge Amado, principalmente estudos relacionados à obra **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, *corpus* desta dissertação. Dentre os poucos estudos publicados, destaca-se a tese de doutorado de Denise Dias, intitulada **A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado**, que serve como fortuna crítica para essa dissertação de mestrado, por apresentar uma análise interpretativa de cunho similar ao adotados por nós. Esse dado, sem dúvida, nos motiva a analisar o discurso do narrador e sua importância enquanto “aliado” das personagens que têm suas histórias contadas por ele, principalmente dona Flor.

Uma de nossas suposições sobre o tipo de narrador escolhido por Jorge Amado para compor a estrutura organizacional do romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** se aproxima àquela dos narradores presentes nos romances picarescos espanhóis, conhecidos por certos toques de picardia e que posteriormente serviram de inspiração para os romances brasileiros neopícaro de malandragem. Uma hipótese arrolada para essa aparente semelhança seria o fato de que, assim como se vê, por exemplo, na consagrada novela picaresca **Lazarillo de Tormes** (Anônimo, 1554, edição Medina del Campo) e no romance **Memórias de Um Sargento de Milícias**, de Manuel Antônio de Almeida (1853), o romance de Amado procurou uma “nova maneira de narrar e, especialmente, expor uma visão extremamente crítica da realidade social imediata” (GONZÁLEZ, 2005, p. 185).

As novelas picarescas buscavam derrubar os heróis míticos e idealizados das novelas de cavalaria, sempre com “um intenso sentido de sátira social” (GONZÁLEZ, 2005, p. 202). É possível sugerir que o narrador do romance *Dona*

Flor e Seus Dois Maridos tenha procedido de modo semelhante, ao apresentar uma anti-heroína desprovida da imagem de “perfeição” que usualmente acompanhava a caracterização de boa parte das mais conhecidas protagonistas femininas dos romances da literatura ocidental – como Julieta e Iracema, que, por mais que tenham seguido seus impulsos amorosos, em face da presença do ser amado e da concretização de seu amor, portavam-se de forma submissa ou recatada diante (da figura masculina) de seus parceiros.

A partir desse argumento, propõe-se que a protagonista dona Flor deixa o status de perfeição e se aproxima da imagem de uma mulher real, com falhas, inseguranças e defeitos, longe da forma idealizada, a serviço da visão prevalente que servia aos padrões morais patriarcais. Nossa suposição é a de que, a fim de oferecer ao leitor um retrato heterogêneo da personagem feminina, nada mais acertado do que eleger um narrador também imperfeito e que, até certo modo, se identificasse com os dilemas e angústias apresentados pela personagem, sem a condenar por não ser o modelo de virtude esperado pela sociedade. Deste modo, sugere-se que a possível utilização da narrativa picaresca tenha por objetivo revelar as opressões e angústias da personagem a partir de um olhar distinto, capaz de compreender as vicissitudes da personagem, sem submetê-la a pré-julgamentos.

Acreditamos que esse olhar compassivo e cúmplice com o qual dona Flor nos é apresentada tem o efeito de angariar a simpatia do leitor em relação aos sentimentos e ações da personagem principal, propiciando uma forma menos preconceituosa de ver atitudes consideradas como não aconselháveis a uma mulher da sociedade baiana da época, fosse ela solteira, casada ou viúva, devido à ideologia patriarcal da época.

A respeito do *corpus* de análise desta dissertação, o romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** narra em *flashback* a história da jovem viúva dona Flor, que sofreu muito em seu primeiro casamento devido aos comportamentos desregrados de seu marido Vadinho, um homem boêmio, amante da jogatina e mulherengo. Pela perspectiva da sociedade retratada, que julgava esse relacionamento com base nas aparências e ignorava o funcionamento da dinâmica interna do casal, dona Flor era uma pobre mulher que sofria com os desmandos e traições de Vadinho, sendo o ápice de sua relação tumultuosa o dia em que a personagem apanhou de seu primeiro marido após negar-lhe

dinheiro para uma aposta no cassino; não obstante esses fatos, dona Flor sempre o perdoava, continuando a lhe dedicar seu amor, fidelidade e desejo.

Se, como marido e provedor do ponto de vista da sociedade capitalista patriarcal baiana, Vadinho não cumpria seu papel, no quesito sexual, entretanto, a situação era diferente: o marido satisfazia os desejos sexuais de sua esposa, coisa que para o contexto da época era o equivalente a tratá-la como uma mulher sem princípios e de moral duvidosa, pois o que se esperava dele era que tratasse a esposa com extremo recato na cama, deixando as extravagâncias sexuais para as prostitutas e/ou amantes.

Após o falecimento de seu primeiro marido, dona Flor enfrenta uma grave crise moral, pois, além de sofrer pela perda do marido, sente falta do sexo; contudo, como uma “viúva honesta”, não poderia relacionar-se sexualmente com um homem se não estivesse oficialmente casada com ele. Em meio a esse embate moral enfrentado por dona Flor, surge o farmacêutico, dr. Teodoro Madureira, um homem consideravelmente abastado que, ao desposá-la, cumpre com seu papel de esposo provedor, além de evitar que dona Flor faça algo que a degrade moralmente diante da sociedade baiana. O problema é que dr. Teodoro não a satisfaz sexualmente do mesmo modo que Vadinho o fazia, porque a trata justamente com o recato que um marido “de respeito” deveria oferecer a uma esposa.

Nesse momento de aparente calma, ocorre o inesperado: do mundo dos mortos, ressurge o espírito de Vadinho, disposto a reviver os cálidos momentos conjugais de outrora com sua esposa, de uma maneira que o atual marido não conseguia. Embora a dinâmica conjugal inusitada desse trio seja apresentada ao leitor de forma cômica, a exemplo das cenas em que Vadinho aparece completamente nu e interage com uma desesperada dona Flor, ansiosa em esconder os vestígios de sua presença em meio a pessoas que não conseguiam vê-lo (inclusive dr. Teodoro), o romance problematiza questões importantes como o controle da sexualidade feminina e as decisões de cunho profissional e pessoal que uma mulher poderia ou não adotar na conjuntura da sociedade brasileira de meados do século XX. Afinal, por que dona Flor não poderia ter satisfação no sexo conjugal e um casamento sólido ao mesmo tempo? Por qual razão dona Flor somente poderia viver a plenitude sexual a partir de uma solução intermediada pelo realismo mágico? Por qual motivo seu apego ao trabalho era condenado por sua mãe e por seu segundo marido? Tais indagações servirão

como norte para a reflexão dos prováveis motivos que explicariam as razões para que a intervenção e a cumplicidade do narrador com dona Flor se fizessem necessárias nesse romance, de maneira que a personagem lograsse seus intuitos mais secretos sem ser criticada ou ridicularizada tanto pela sociedade quanto pelo leitor.

Neste estudo, pretende-se abordar com destaque a relação narrador–protagonista construída ao longo do romance e a importância da presença estrutural da neopicaresca em **Dona Flor e Seus Dois Maridos** que serve, nesse romance, como instrumento estilístico para a construção da crítica social e humorística.

Como fundamentação teórica, serão utilizados textos de historiadores presentes no livro organizado por Mary Del Priore, **História das Mulheres no Brasil (2017)**, e os livros **Histórias Íntimas (2014)** e **História do Amor no Brasil (2019)**, também escritos por Mary Del Priore, que analisam a forma como as mulheres eram tratadas na sociedade brasileira dos séculos XIX e XX, e os documentos históricos que endossam os fatos apresentados em seu livro, pertinentes ao tema abordado nesta dissertação. Esse livro nos auxiliará a ponderar o modo como tal informação histórica serviu de matéria para a criação e contextualização do enredo criado.

Os livros **O ponto de Vista na Ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico (2002)** de Norman Friedman e os estudos **Lazarillo De Tormes: estudo crítico (2005)**, **A Saga do Anti-herói (1994)** e **O Romance Picaresco (1988)**, de Mario Miguel González, **Dialética da Malandragem (1970)**, de Antonio Candido e **A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro (2011)** de Altamir Botoso, fornecerão a base conceitual para a análise literária à luz da picaresca e da neopicaresca da construção do narrador e da personagem feminina na história. Espera-se utilizar essas informações como arcabouço teórico e aparato formal na pesquisa da composição literária da personagem dona Flor, com o objetivo de estudar não apenas a estrutura transgressora da personagem, como também o importante papel desempenhado pelo narrador nesse contexto literário.

No tocante à fortuna crítica da obra de Jorge Amado, foram selecionados o artigo “Dona Flor e Seus Dois Maridos: Um Romance Relacional” (1983) e o posfácio “A Mulher Que Escolheu Não Escolher” (2008), ambos de Roberto da Matta. Esses estudos discutem tópicos relacionados aos recortes sociais e

históricos que serviram como pano de fundo para os enredos ficcionais das obras do escritor baiano, posto que influenciaram diretamente na criação do perfil ambíguo e transgressor de dona Flor, bem como tiveram influência direta nas implicações desses aspectos ficcionais no desenrolar do enredo e do desenlace da história. A tese de doutorado **A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado** de Denise Dias (2019), serviu como instrumento complementar de estudo para o desenvolvimento de nossa teoria a respeito da presença da neopicaresca no romance analisado nessa dissertação. O artigo “A recepção crítica dos romances de Jorge Amado” de Ivira Iracema Duarte Alves (2006) permitiu a análise e melhor compreensão do contexto de recepção da obra de Jorge Amado pela crítica brasileira.

Assim proposto, este estudo busca contribuir com a fortuna crítica de Jorge Amado que, embora bastante ampla, requer pesquisas que se voltem para o processo de construção da personagem dona Flor e para o estudo da voz do narrador, aqui entendido como veículo de uma narrativa da neopicaresca (CANDIDO, 1970; GONZÁLEZ, 1994; BOTOSO, 2011). Trata-se, também, de somar nossos achados aos de outros trabalhos que lidam com o feminino, isto é, com a relação da personagem feminina e seu corpo e com o modo com o qual ela se insere e desempenha seu papel em sociedade, incluindo questões que abordam as formas como esse corpo foi (e tem sido) historicamente silenciado e socialmente controlado e julgado, tanto no âmbito do erótico quanto no tocante ao universo laboral e social.

A presente dissertação, ademais, pretende auxiliar a desmistificar a imagem comumente associada a Jorge Amado de “objetificador do corpo feminino” ao demonstrar que, pela construção do perfil de sua personagem que conquistará sua liberdade de contato com o erótico por intermédio de uma narrativa de cunho transgressor, antecipou na literatura brasileira pautas presentes em reivindicações feministas que começaram a ser debatidas no Brasil nas décadas de 1960-1970.

Tendo em vista esses objetivos, a pesquisa foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta brevemente o modo como a mulher era tratada na sociedade brasileira e o lugar que era ocupado por ela desde o período colonial, com foco especial na primeira metade do século XX. O segundo capítulo aborda as origens da narrativa neopicaresca, cujas raízes remontam à literatura picaresca espanhola nascida nos séculos entre os séculos XVI e XVII

(GONZÁLEZ, 1994). Tal discussão interessa à presente pesquisa porque fornecerá o aparato crítico necessário para analisar as características de denúncia crítica e resistência social que fazem parte da gênese da neopicaresca, estilo esse adotado, direta ou indiretamente, por Jorge Amado. O terceiro capítulo, por sua vez, procura mostrar a função da narrativa da neopicaresca como estratégia literária que objetiva, por meio de um narrador cúmplice, dar voz literária a um feminino muitas vezes silenciado na literatura brasileira e agora recebe a oportunidade de ser literariamente representado.

CAPÍTULO I – BREVE PANORAMA DA FUNÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE E LITERATURA BRASILEIRAS NOS SÉCULOS XIX E XX

Antes de realizarmos a análise mais aprofundada da personagem dona Flor, faremos, neste capítulo, uma breve contextualização histórica a respeito do ambiente sociocultural no qual homens e mulheres desempenhavam seus papéis na sociedade, em especial na sociedade brasileira. Ao final desta parte, destacaremos um aspecto importante da literatura de Jorge Amado que dialoga com nossa exposição.

1.1. Reflexos da moral patriarcal no papel da mulher na sociedade brasileira

Em muitas sociedades primitivas, as mulheres desempenhavam papéis importantes que as destacavam dentre os homens, pois

No início dos tempos, a mulher representava o poder central, sendo considerada, também, como um ser sagrado. Não havia divisão entre os sexos, porém, é do conhecimento dos estudiosos que os homens viam-se como seres marginalizados, já que não conheciam a capacidade de procriação. (DA SILVA; LONDERO, 2011, p.02)

Em diversas culturas ao redor do mundo, direta ou indiretamente, sociedades foram criadas e fortalecidas por intermédio da influência direta do feminino. Algumas culturas ancestrais, como as de origem africana e celta, eram primordialmente matriarcais e delegavam às mulheres um papel de destaque, inclusive no contexto político.

Entretanto, à medida em que “as guerras foram se tornando essenciais e, para tal, necessária a força física dos homens” ocorreu um “período a partir do qual viu-se o florescimento da supremacia masculina, com o domínio de sua função biológica para a reprodução” (DA SILVA; LONDERO, 2011, p.02). Desse modo, os homens passaram a adquirir cada vez mais importância no seio de diversas sociedades, cabendo às mulheres um papel cada vez mais secundário a ser desempenhado.

À medida em que as sociedades patriarcais se tornaram mais frequentes no Ocidente, sociedades outrora matriarcais entraram em declínio, fato esse que acarretou não apenas a ascensão de uma nova forma de estruturação social, mas também o crescente rebaixamento do papel da mulher na sociedade.

Esta articulación jerárquica es la causa de la discriminación de las mujeres y de su inferioridad política, social y económica. El sistema patriarcal, asentado en la estructura social, permite la producción y reproducción de esa realidad discriminatória. La familia fue identificada

como la institución patriarcal por excelência y la base social del patriarcado. (ASTELARRA, 2009, p. 12)

Conforme a cultura patriarcal ascendia sobre os povos, principalmente após o advento do cristianismo católico romano e de sua influência sobre os povos do Ocidente, a figura da mulher passou a ser cada vez mais inferiorizada na sociedade. Semelhante situação influenciou não apenas as funções que começaram a ser destinadas às mulheres, cada vez mais secundárias e afastadas de contextos que envolvessem o contato com o poder, como também o modo como a mulher passou a ser vista. Nesse novo âmbito social que se descortinava,

O status das mulheres era comparado ao dos escravos e os costumes sociais mudaram para refletir as novas estruturas sociais, tornando a mulher subserviente ao homem seu marido e proprietário, assim como dono dos bens da mulher (DA SILVA; LONDERO, 2011, p.08)

A consequência da alteração da dinâmica social e do rebaixamento do papel da mulher na sociedade influenciou o modo como a sociedade a enxergaria. Ao longo dos anos, na maior parte das sociedades ocidentais de influência cristã, começou a ser construída a imagem da mulher ideal para essa sociedade que se descortinava: enquanto solteira, casta, submissa, devota e fiel aos mandamentos do pai; após o casamento, obediente ao marido. O conceito de desejo e prazer sexual era algo negado às ditas “mulheres de família e sociedade”, pois ceder a tal impulso seria sinônimo de ceder aos mais baixos impulsos da carne, deixando-se seduzir pelos sentidos. A postura da Virgem Maria era o comportamento considerado adequado para as mulheres das classes mais elevadas, pois garantiria seu *status quo* dentre seu meio social, além de salvaguardar a honra da família, do pai e do marido. Quanto mais castas fossem as mulheres de uma família, mais honradas e distintas elas seriam consideradas. Ademais, os homens se assegurariam de que estariam criando filhos legítimos, a quem passariam suas propriedades.

A mulher que não seguisse esses preceitos para salvaguardar a sua honra e ousasse não professar semelhantes protocolos comportamentais, agindo guiada por seus impulsos e vontades, seria punida por ferir o código de moral e conduta exigido.

Voltando-nos agora para a sociedade brasileira, o quadro segue o mesmo padrão. Fruto da colonização portuguesa, o Brasil adquiriu maneirismos

característicos das sociedades europeias, dentre eles a atribuição de certos deveres às mulheres, principalmente às que pertenciam à alta classe:

considerado natural nas mulheres, o pudor permitia afirmar que uma mulher nua podia ser mais pudica do que uma vestida. Isso, pois acreditava-se que, ao despir-se, ela se cobria com as vestes da vergonha. (DEL PRIORE, 2014, p. 14)

Sabemos que a literatura e as artes em geral são criadas pelo artista a partir de fatos reais que podem ser trabalhados à semelhança de um oleiro que se apodera de uma quantidade de barro e o modela, com a utilização de seus artifícios e engenho. Isso posto, ao se pensar na representação feminina na literatura ocidental, é possível supor que as regras e sanções aplicadas às mulheres na vida real também sejam, de certo modo e guardadas as devidas proporções, representadas e aplicadas às personagens femininas no ato de sua composição. Para tanto, basta lembrar de algumas personagens que marcaram época e que foram apresentadas de modo negativo ao leitor pela maneira como o narrador as descreveu em seus romances.

Tomemos o exemplo conhecido da personagem Emma Bovary, do romance **Madame Bovary** (1856), de Gustave Flaubert. É interessante levantar os seguintes questionamentos: será que ela seria descrita como uma personagem excessivamente sonhadora, insatisfeita, tola, mimada e que vive de ilusões, fora de sua realidade, se o estilo narrativo adotado fosse outro? Se o narrador, apesar de não se apresentar como masculino ou feminino, não a descrevesse com certo tom pejorativo e crítico, seriam suas angústias expostas de modo distinto, conduzindo a uma não ridicularização e talvez maior simpatia diante das angústias de Emma? Ademais de apresentar ao leitor o destino infeliz de Emma por não agir de acordo com os parâmetros morais da sociedade do século XIX em que vivia, seria possível ponderar acerca das inseguranças que assombravam a personagem a partir de um novo prisma, menos “vexatório”? Um olhar que compreendesse, direta ou indiretamente, sua ansiedade e insatisfação frente ao contexto monótono e acachapante no qual vivia?

Ao se levantar semelhantes questionamentos, vale refletir: até que ponto as personagens femininas foram alvo desse olhar crítico do autor, que construiu e moldou a composição de narradores de acordo com valores embasados em costumes herdados de uma cultura tradicionalmente patriarcal? Semelhante situação provavelmente ocorreu não apenas nos romances estrangeiros, mas

também em muitos romances brasileiros cujos autores, durante anos, se inspiraram em modelos europeus para a criação de suas obras.

1.2. A mulher brasileira e o casamento

Mary del Priore, em seu livro **A História do Amor no Brasil** (2019), menciona o longo trajeto dos papéis assumidos pela mulher na sociedade brasileira, que levou da quase total proibição do prazer sexual entre casais até sua completa liberação nos tempos atuais, observando-se com especial atenção a lenta saída do domínio patriarcal e uma gradativa entrada no universo da liberação feminina.

Entre nós, durante mais de quatro séculos os casamentos não se faziam de acordo com a atração sexual recíproca. Contavam mais os interesses econômicos e familiares. Entre os mais pobres, o matrimônio, ou a ligação consensual, era uma forma de organizar o trabalho, a sobrevivência. (...) Sabe-se que, entre casais, as formas de afeição física (...) eram uma raridade. Para os homens (...) eram muitas as oportunidades de manter ligações extraconjugais. (DEL PRIORE, 2019, p. 320)

Os casamentos entre as classes mais altas raramente ocorriam por afeto mútuo entre os pares. Quase sempre eram casamentos motivados por razões econômicas, como associação entre famílias, alianças comerciais e afins. Nesse ambiente, apenas os membros das classes mais baixas possuíam relativa liberdade de escolha em relação aos seus pares, posto que não havia a necessidade de se preocuparem com a associação de riquezas ou aumento de posses, sendo-lhes mais fácil, inclusive, a separação, posto que não receberiam as mesmas recriminações que um casal burguês.

Pode-se pensar em uma grande contradição entre o modo como o amor era retratado nos livros e a forma como era vivido na realidade brasileira.

No século XIX, por exemplo, o amor romântico passou a exercer grande influência no modo como os relacionamentos eram retratados nos romances de folhetim, a partir de inspirações da literatura trovadoresca, com as devidas adequações ao contexto do referido século; muitos casais, inspirados por essa literatura romântica, se viram impelidos a colocar em prática o que encontravam nos romances.

Na base das ideias do amor romântico, associava-se, pela primeira vez, amor e liberdade como coisas desejáveis. (...) as ideias contidas no amor romântico (...) apontam os laços entre a liberdade e a realização pessoal. Essa mudança se instala no Brasil ao lado de outras: a modernização e a urbanização do país. A reorganização das atividades cotidianas ocasionou uma reorganização profunda da vida emocional (...). Ambas, contudo, ajudaram a sepultar, devagarzinho,

Essa alteração no comportamento matrimonial, sendo positiva no sentido de ter conferido maior liberdade de escolha, afetou de modo mínimo o papel da mulher na dinâmica desse relacionamento. Ainda que agora a mulher possuísse liberdade para escolher o parceiro, ela não gozava da mesma liberdade comportamental desfrutada pelo homem. Algumas mulheres do início do século XX, como Tarsila do Amaral e Pagu (Patrícia Rehder Galvão), ousaram desafiar padrões, porém, para a época, isso estava mais para a exceção do que para a regra. Muitas mulheres ansiavam por um casamento feliz, mas refreavam seus comportamentos por medo de ficarem mal faladas e relegadas à uma solteirice forçada; embora fosse um tempo de grandes revoluções tecnológicas que influenciavam diretamente no comportamento dos seres humanos, as mulheres ainda sentiam a necessidade de refrear seus impulsos em nome de uma boa reputação e, conseqüentemente, um bom casamento.

Prazer sexual não era algo que as mulheres honestas ou direitas deveriam sentir; para isso, os homens tinham as prostitutas. À esposa, cabia o papel de mãe, cuidadora do lar e do marido, sem sequer ter a oportunidade de trabalhar.

1.3. A mulher brasileira e o trabalho

Nesse universo, que se arrastou desde o Brasil Colônia até meados do século XX, a mulher possuía um papel majoritariamente passivo. A ela, cabiam os cuidados do lar: casa, filhos e, principalmente, marido. Uma mulher que se ausentasse de seu lar para contribuir com o sustento da casa era vista com maus olhos, pois esse papel cabia exclusivamente ao marido. Nas classes populares, contudo, como o homem muitas vezes não conseguia arcar sozinho com as despesas da casa, era necessário compartilhar com sua companheira o papel de provedor do lar.

“Longe de ser fruto de ‘ignorância’ ou ‘irresponsabilidade’, como acusavam os médicos higienistas e juristas, essa classe trabalhadora possuía uma cultura diversa daquela das elites. Uma cultura popular que se chocava, muitas vezes, com a das camadas dominantes. Era difícil, se não impossível, adaptar-se à camisa de força dos valores burgueses quando se tinha de sobreviver em condições tão árduas” (DEL PRIORE, 2019, p. 266).

As mulheres pobres não podiam se dar ao luxo de permanecer em seus lares, protegidas de todo e qualquer “mal”. Se elas não contribuíssem para o sustento da casa, havia o risco de a família passar por privações e, embora isso fosse mal visto pela sociedade, elas encaravam o preconceito e seguiam em frente.

Dizer que as mulheres das classes mais baixas *encaravam* o preconceito deve ser entendido com ressalvas, pois em seus ambientes de trabalho, muitas delas necessitavam provar, a todo instante, sua moral inabalável frente aos constantes “avanços” de colegas de serviço e, principalmente, de patrões. A mulher trabalhadora carregava um pesado estigma de mulher “fácil”, praticamente um sinônimo para prostituta, o que fazia com que muitos homens se sentissem no direito de tomar certas liberdades com essas mulheres:

Mestre Claudio fechava as moças no escritório para forçá-las à prática sexual. Muitas moças foram prostituídas por aquele canalha. Chegava a aplicar punições de dez a quinze dias pelas menores faltas, e até sem faltas, para obrigar as moças a ceder a seus intentos. As moças que faziam parte do sindicato eram vistas como meretrizes, ou pior do que isso: eram repugnantes. (DEL PRIORE, 2019, p. 267)

Tanto as mulheres burguesas quanto as mulheres pobres sofriam repressões comportamentais que perduraram por muitos anos no Brasil. Basta lembrar que, até poucos anos atrás, o homem possuía respaldo legal que lhe permitia devolver uma mulher caso descobrisse na noite de núpcias que ela não era mais virgem, dispositivo esse revogado apenas no ano de 2003.

Se, na realidade, a mulher sofria sanções comportamentais e era constantemente observada e vigiada, na ficção provavelmente não seria diferente, considerando que os escritores costumam recolher do mundo que os cerca o material para sua produção ficcional, seja para corroborar ideias vigentes, seja para criticá-las ou repensá-las.

1.4. Breves representações do feminino em algumas obras literárias estrangeiras e brasileiras

O estilo adotado pelo narrador ao retratar uma personagem feminina faz com que ela seja vista de modo positivo ou negativo pelo leitor, posto que caberá ao narrador a função de apresentar as personagens da história que será narrada por ele. Sendo assim, aspectos como a simpatia e a proximidade entre leitor e personagem dependerão da maneira como o narrador apresentará a personagem, as estratégias estilísticas adotadas, as palavras escolhidas, as

imagens utilizadas. A esse respeito, é inevitável não lembrar de *Capitu*, com seus olhos de ressaca; muitos leitores a julgaram culpada de um adultério nunca comprovado no romance apenas por se deixar seduzir pelas estratégias narrativas e argumentativas criadas pelo narrador Bentinho, seu marido, ao descrevê-la no livro. O ponto de vista masculino do narrador influenciou a interpretação de muitos leitores, chegando a lançar dúvidas sobre o comportamento e a honra de *Capitu*; afinal, dentro de um sistema patriarcal em que a voz da mulher é silenciada, nada mais simbólico do que se ter a história de um suposto adultério apresentada pelo intermédio da voz de um homem, enquanto as sombras e o esquecimento são o castigo a ser entregue à mulher que ousou ser inteligente, perspicaz e brilhar mais do que seu marido inseguro, cujo único trunfo em relação a ela, nesse contexto, foi ter nascido homem.

Refletindo a respeito da implicação da escolha do tipo de narrador não apenas para o desenlace da história, mas também para o modo como as personagens serão apresentadas em sua esfera, e sua eventual apresentação unilateral ao leitor, aventa-se a hipótese: seriam todos os romancistas partidários de uma visão orientada por conceitos advindos do patriarcalismo e, por conseguinte, transmitiam essa ótica aos narradores de seus livros?

Pensem em personagens como Marianne e Lydia, Lucíola e Madalena. Marianne, uma das personagens principais de **Razão e Sensibilidade** (1811), e Lydia, personagem secundária do romance **Orgulho e Preconceito** (1813), ambos escritos por Jane Austen, exemplificam bem a questão das sanções as quais o comportamento feminino inadequado poderia sofrer.

No primeiro caso, Marianne, movida pela emoção, envolve-se em um relacionamento com Willoughby de Allenham. Como resultado, o casal passa a ter encontros que são censurados por Elinor, irmã de Marianne, por serem intensos demais e fugirem ao decoro esperado das moças de sociedade. Sem escutar os conselhos de sua irmã, Marianne segue seus impulsos e sofre grande decepção ao ser preterida por outra mulher, detentora de um dote matrimonial maior. Marianne é consolada por suas irmãs e sua mãe, e apenas após começar a agir guiada pela razão e ceder ao afeto do coronel Brandon é que ela alcança relativa satisfação ao final do romance.

Lydia, irmã das protagonistas Elizabeth e Jane, apresenta, desde o começo da história de **Orgulho e Preconceito**, um comportamento extremamente inadequado e inapropriado. Apesar dos conselhos de sua irmã

Elizabeth, Lydia age por impulso, flerta com os solteiros disponíveis, principalmente com os soldados do regimento que chega à cidade onde elas estão. Seu comportamento impulsivo quase prejudica a honra da família Bennet, pois, em um ímpeto, ela foge com um soldado chamado Mr. Wickham. O auxílio de Mr. Darcy e o casamento às pressas ao qual o casal fugitivo é submetido consegue impedir um escândalo e, o mais importante, consegue salvar a honra das irmãs solteiras de Lydia, que poderiam continuar a buscar por um casamento honrado, sem ter suas honras indiretamente maculadas pelos atos inconsequentes de Lydia.

Apesar de os romances **Razão e Sensibilidade** e **Orgulho e Preconceito** terem sido escritos por uma autora do sexo feminino, a noção da honra feminina é retratada segundo os preceitos do patriarcalismo e, por conseguinte, foi narrada a partir desse quadro de referências. Deste modo, todas as personagens que adotaram uma postura de acordo com a norma vigente, receberam sua recompensa ao final: um casamento próspero e feliz; contudo, as que não se adaptaram a essas normas receberam algum tipo de punição, e apenas alcançaram o final feliz à medida que abandonaram seus anseios e adequaram seus comportamentos à conduta comportamental vigente.

Em nossa literatura não poderia ser diferente. Assim como nos exemplos citados acima, a representação literária do feminino em muitas personagens brasileiras refletiu traços institucionais patriarcais fortemente marcados em nossa sociedade, seja com o intuito de corroborar tais valores ou com o intuito de tão somente criticá-los.

Lucíola é a conhecida personagem principal do romance homônimo (1862), de José de Alencar. A história é narrada sob o prisma de Paulo, o amante de Lucíola. Ao longo da saga, o leitor se aproxima das angústias vivenciadas pelo casal e suas impressões acerca da personagem principal são construídas por meio de informações fornecidas por Paulo: suas impressões, julgamentos e afins. Ao final do romance, Lucíola falece e encontra a sua redenção por meio do amor. Entretanto, é interessante observar que ela se redimiou aos olhos de Paulo e da sociedade brasileira ficcional do romance por conta de seu sofrimento e posterior falecimento, posto que o sofrimento serviu como instrumento para purgar os pecados cometidos por ela em vida. Ainda que a personagem fosse bondosa, caridosa e ajudasse não apenas aos demais, mas também a seu amante, o fato de não estar de acordo com as regras comportamentais vigentes

não a eximiu de receber, ao final do livro, uma espécie de punição que a redimiu de seus atos no passado.

Personagem do romance **São Bernardo** (1934), de Graciliano Ramos, Madalena é apresentada pelo narrador, seu esposo Paulo Honório, como uma espécie de enigma. Mulher forte, decidida e intelectual, seu comportamento e sua postura não são bem assimilados por seu esposo, homem de passado nebuloso, com posturas antiéticas e comportamento agressivo, capaz de fazer qualquer coisa para atingir seus objetivos. O descompasso entre Paulo Honório e Madalena se intensifica por causa dos ciúmes e maus tratos aos quais ele a submetia. Não suportando mais a situação, Madalena comete suicídio e Paulo Honório é abandonado pelas pessoas que o rodeavam, chegando à conclusão que a dura vida levada por ele o fez tornar-se uma pessoa dura, sem sentimentos e agressiva. Observando o contexto no qual a personagem Madalena estava inserida, percebe-se que não havia lugar na sociedade para uma mulher independente e intelectual, ainda mais com ímpetos sexuais direcionados a outros homens. No caso desse romance, é possível supor que seu provável objetivo não fosse condenar Madalena por sua postura assertiva, mas denunciar os malefícios que uma sociedade doente poderia causar em pessoas distintas, sejam homens ou mulheres. Entretanto, é necessário ressaltar que, nesse contexto ficcional, a maior vítima acaba sendo Madalena, elo mais frágil nessa dinâmica social, que precisou valer-se do suicídio para alcançar a liberdade. Ao narrador Paulo Honório coube a solidão e a reflexão a respeito de sua vida.

Dentro desse contexto social e ficcional de vigilância e punição às personagens femininas que não se enquadram à norma patriarcal, percebe-se o advento de escritores que começaram a retratar as personagens femininas na literatura de um modo distinto, com maior abertura e menos punição. Dentre vários escritores, tais como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, encontra-se o escritor Jorge Amado, que, como muitos autores da geração de 30, primou por uma narrativa que procurou se afastar de uma ótica patriarcal, dando voz a grupos geralmente silenciados pelas pessoas e pelas instituições mais poderosas da sociedade.

1.5. A relação singular entre o narrador e a personagem dona Flor, em *Dona Flor e seus dois maridos*

Segundo Bueno, “a percepção de que o Brasil era um país pobre, aliada à polarização política que se acirrou nos anos que sucederam a revolução de 1930 fez do proletário (...) a grande personagem do romance brasileiro nos anos 1933 a 1936” e, por conseguinte, ao se observar grande parte dos romances da geração de 30, a imagem mais recorrente da mulher literariamente criada nesse período “é a da prostituta”, não permitindo espaço para “meio-termo: ou é o amor recatado das moças que se casam ou o amor degradado das prostitutas” (BUENO, 2006, pp. 283-284).

A temática do duplo fardo a que uma mulher poderia ser destinada, ainda na metade do século XX, permeia o imaginário dos escritores e é fator de inquietação para muitas personagens femininas. Ao mesmo tempo em que, na década de 60, o movimento pela liberdade feminina começa a ganhar cada vez mais impulso no meio da sociedade, tanto as mulheres da ficção brasileira quanto as da vida real se preocupam com a sua fama e sua reputação. Essa preocupação em relação a um possível destino desastroso caso se comporte como uma mulher despudorada é o mote que inquieta e conduz as ações da personagem dona Flor ao longo da trama do romance **Dona Flor e seus dois maridos**, escrito por Jorge Amado em 1966:

Será que, pensando-se em decente recato de viúva, exhibia ânsia de homem, pressa de noivo, rueira, fogueteira e oferecida? Porque brincava, rindo com as comadres, em pilhérias sobre os candidatos, vidências, cochicheios, a imaginariam doida por meter-se na cama com marido ou com amante? Uma injustiça, *viúva mais honesta não existia, isenta de culpa* por completo. (AMADO, 1966, p. 219, grifo nosso)

Essa angústia vivida pela personagem, entretanto, é apresentada ao leitor por meio de um mediador diferenciado: o narrador “contador de causos” de Jorge Amado, característica essa com a qual o próprio autor se autointitulou (ALVES, 2006, p.101). Tal estilo narrativo adotado por Jorge Amado, próximo à prosa informal e que permite tratar o leitor como se ele fosse uma espécie de “amigo” ou “compadre”, para quem se está contando a história de um conhecido, permite que o narrador crie certa flexibilidade estrutural, posto que ele assume, em determinados momentos da narrativa, um entre-lugar que permeia o espaço ocupado pelo narrador e o espaço de fala das personagens de sua história.

No romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, em vários momentos, o narrador adota o estilo indireto (por vezes o indireto livre), em suas narrativas, atrelando sua fala ao discurso das personagens na obra.

Dona Gisa não apostou: por que havia dona Flor de esperar seis meses a curtir horrores? Para que essa tolice, com tanto homem solto pelo mundo? Também, se apostasse perderia; quase sempre entre o saber do livro e o saber da vida quem acerta é a vida. (AMADO, 1966, p. 255)

O narrador demonstra mais simpatia por algumas das personagens e menos por outras, quase sempre de acordo com o grau de marginalização em que elas se encontram e conforme o julgamento que essa personagem possa receber da sociedade.

Sua voz quase em surdina, escutariam as comadres? Mesmo as comadres morriam um pouco na agonia do sol, esbatidas na sombra quando Vadinho entregou a Cigano aquele sujo dinheiro de violência e seu límpido palpite de vitória. (AMADO, 1966, p. 159)

Mas eis que Cardoso oculta seu rosto e se esconde. De quem? Da moça loira e esportiva a caminho da praia? Dela mesmo, meu caro; sabes quem ela é? É Joana d'Arc e sabes quem é Cardoso S^a? Pois não é outro senão o cardeal francês Pierre Cauchon, legado do papa, cuja mão medrosa assinou a sentença de morte da donzela. Por toda a parte ele a vê, seus olhos inocentes, seu loiro perfil de sacrifício. (AMADO, 1966, p. 428)

O trecho anterior narra uma passagem na qual a personagem Pelanchi Moulas recorre a vários ocultistas e pretensos espiritualistas na tentativa de solucionar um problema em suas casas de jogo que, na realidade, era causado pelo espírito de Vadinho. Pelo modo como a narrativa é desenvolvida, apenas o leitor e o narrador possuem acesso à essa informação privilegiada; quanto a Pelanchi, nada lhe é revelado, pois a cada consulta lhe apresentam uma resposta distinta que em nada se aproxima da verdade sobrenatural dos fatos. Essa passagem permite a criação do efeito de humor por meio do desengano de Pelanchi, que prossegue até o final da história sem realmente saber o que ocorreu. A sutil ironia presente nesse texto permite não apenas que uma situação divertida seja criada a partir da angústia de um bicheiro poderoso, como também critica, ainda que de modo indireto, os charlatões que se aproveitam da ingenuidade e do desespero de muitos.

Conforme colocado anteriormente, o narrador amadiano se comporta de modo mais solícito com as personagens que estão à margem da sociedade: elas recebem a simpatia do narrador, que “conta” essas histórias e expressa seus pensamentos com cumplicidade e sem julgamento. Já as personagens que revelam postura hipócrita e julgam aos demais – embora elas próprias sejam

possuidoras de segredos sórdidos – recebem a antipatia declarada do narrador, sendo apresentadas de modo desacorde e com a mesma acidez com a qual tratam os alvos de suas maledicências ou os que não se comportam publicamente de acordo com o rígido código da moral convencional e dos bons costumes.

- Quanto mais puta em jovem mais séria na velhice. Ficou donzela e bucho...

- Aquele estrepe? Quem é?

- Não é de nosso tempo, mas já teve nome e apelido. Quem fala muito nela é Anacreon, andou bebendo nessa moringa. Você já ouviu falar, na certa. Atendia por Dinorá Sublime Cu.

(...)

Prova da vaidade das coisas terrenas, consideraram humildemente os dois, ante tal exibição de virtude e o triste físico da leva-e-traz: atarracada, tronco forte, pernas curtas, ovelho baixo, cabeçorra, champruda. Vestida de luto, como viúva verdadeira (...) de quem falava como se houvesse sido realmente sua esposa e ele o único homem de sua casta vida. (AMADO, 1966, p. 202)

No romance **Dona Flor e seus dois maridos**, o narrador retrata as personagens femininas com atenção e certo desvelo especial, não apenas a protagonista dona Flor, mas também as personagens secundárias: ao apresentá-las, o narrador as mostra, do ponto de vista onisciente, de forma amigável, fornecendo ao leitor livre acesso aos sentimentos e desejos mais íntimos dessas personagens, mesmo os que não são socialmente aceitos; entretanto, o narrador apresenta ao leitor os anseios das personagens com aparente respeito por seus sentimentos e momentos de angústia, principalmente as personagens às quais ele demonstra simpatia.

Em algumas passagens do romance, em um ato que interpretamos como sendo de bondosa compreensão, o narrador cede seu posto privilegiado de contador de histórias à personagem, permitindo a fusão das duas vozes e proporcionando, em vários momentos da obra, a momentânea comunhão entre narrador e personagem.

Sempre fora preciso conquistá-la, a cada vez. Encolhia-se, fechava-se numa vergonha a recobrir como nodosa casca o cerne do desejo. Necessário transpor essa barreira, trazendo à tona sua cupidez de fêmea (...). Agora, porém, após tantos meses de viúva honesta (ah!, jovem e carente) (...) agora esse invólucro de pudor transformara-se em frágil e delgada cobertura, incapaz de resistir ao menor apelo (AMADO, 1966, p. 289)

A militância social, tema recorrente na obra de Jorge Amado, também se faz presente no romance analisado nesta dissertação, e torna-se especialmente relevante à medida em que envolve as personagens femininas. Esse fato é apontado por Alves (2006), para quem Jorge Amado busca “narrar os

acontecimentos sociais através de personagens femininas” (ALVES, 2006, p. 116).

No romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, observa-se, além das denúncias das mazelas sociais, da desigualdade entre classes e da hipocrisia geral, desnudadas no transcurso de sua narrativa, a questão da liberalidade sexual, ou seja, as restrições impostas pelos tabus que uma personagem feminina de classe média enfrentava por causa da condição inusitada na qual se encontrava: uma esposa convivendo, ao mesmo tempo, com “dois maridos legítimos”; ainda que apenas Vadinho e dona Flor soubessem da relação dupla a qual dona Flor estava envolvida, a ideia de uma suposta traição ao segundo marido, dr. Teodoro, martirizou a personagem dona Flor durante boa parte da narrativa, após o reaparecimento do espírito de Vadinho.

Um dado interessante a se observar nessa narrativa amadiana: embora o narrador de **Dona Flor e Seus Dois Maridos** não perdoe a mediocridade e a desfaçatez de muitos personagens do romance – como é o caso de dona Rozilda e dona Dinorá –, ele se apresenta como um possível parceiro e aliado da personagem principal. O narrador possibilita, somente ao leitor, a exposição dos desejos e inseguranças de dona Flor sem censurar seu comportamento. Não é o narrador, e sim a própria personagem, que condena seus anseios e, por conseguinte, se martiriza. Semelhante ato ocorre porque a personagem dona Flor recebeu de sua mãe, dona Rozilda, uma educação austera, pontuada por conceitos que tentavam normatizar o comportamento da mulher na sociedade brasileira, assegurando assim o controle de sua sexualidade. Semelhantes valores, recebidos e internalizados desde a sua infância, terminaram por se apresentar a dona Flor como dogmas que deveriam ser seguidos.

Nada te trouxe, nada te acrescentei, e não sou translúcida e perene, não tenho essa tua luz meridiana, sou feita também de sombras, de matéria noturna e transitória. Sou tão pequena para a tua altura, Teodoro. (AMADO, 1966, p. 353)

Era mulher direita, como olhar para outro homem, mesmo aquele, tendo seu marido na cama, a esperá-la, de pijama novo (...)? Antes assim; Vadinho indo embora e para sempre. (AMADO, 1966, p. 363)

Isso posto, o narrador “contador de casos” de **Dona Flor e Seus Dois Maridos** se apresenta como aliado das personagens, principalmente das mulheres que, muitas vezes, são escravizadas pelas amarras de comportamento impostas pela sociedade que são transmitidas de geração para geração como

uma espécie de norma de conduta a ser seguida e nunca questionada – ainda que às custas de suas vontades e desejos mais humanos.

A literatura de Jorge Amado problematiza o tema da liberdade sexual feminina, muitas vezes de forma satírica e irônica, embora, em sua época, esse assunto ainda fosse tratado como tabu e com discriminação. Interessa-nos examinar com maior detalhamento a forma como Jorge Amado criou um mecanismo que permitiu à personagem dona Flor não apenas burlar as normas impostas a seu gênero e experienciar uma liberdade muito próxima à experimentada pelos homens, como também permitiu a ela contar com o apoio de um narrador compreensivo, brincalhão e com doses de picardia e malandragem que, ademais de relatar as escolhas da personagem sob uma perspectiva desprovida de preconceito, proporciona total liberdade de ação e escolha a ela no mundo ficcional.

Uma explicação para essa flexibilidade narrativa e para a relação de cumplicidade entre o narrador e a personagem dona Flor pode ser sugerida a partir de uma aproximação do romance amadiano e a literatura de malandragem, inspirada e criada a partir da literatura picaresca espanhola.

CAPÍTULO II – O NARRADOR PÍCARO E O ADVENTO DA NEOPICARESCA: O DESPONTAR DA NARRATIVA DA MALANDRAGEM

Antes de abordar a provável semelhança entre o estilo narrativo amadiano em **Dona Flor e Seus Dois Maridos** e o romance pícaro, o que será realizado no Capítulo III, é necessário retomarmos brevemente as principais características conceituais desse gênero literário espanhol: a picaresca.

2.1. O nascimento da novela picaresca espanhola

A novela picaresca surge na Espanha entre os séculos XVI e XVII. O enredo desse tipo de novela é focado no pícaro, personagem que pertence às esferas sociais mais baixas da sociedade e cujo intento é elevar-se socialmente a qualquer custo, ainda que se valha de estratégias como “a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo” (BOTOSO, 2011, p.176).

Esse novo estilo “se apodera de traços de modelos de narrativas documentais e os carrega com um sentido paródico da ficção mais difundida na primeira metade do século XVI na Espanha: os livros de cavalaria” (GONZÁLEZ, 1994, p. 94). A narrativa picaresca conta a história de um homem comum e pobre, desprovido das altas qualidades heroicas que usualmente compunham o caráter dos cavaleiros, personagens principais das novelas de cavalaria, parodiadas pela picaresca. Nesta, “já não estaremos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso do herói das novelas de cavalaria” e nesse gênero os acontecimentos se encerrarão “na conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista” (GONZÁLEZ, 1994, p.95).

O enredo da picaresca, destarte, centra-se primordialmente na “história de um anti-herói que, valendo-se de sua astúcia, tenta integrar-se à sociedade, narrando ele próprio as suas aventuras e desventuras de forma autobiográfica” (BOTOSO, 2011, p.176).

A título de exemplificação desse gênero, dentre as muitas novelas pícaras espanholas criadas entre os séculos XVI e XVII, nos centraremos na que é considerada atualmente pela crítica literária como a primeira desse gênero e provável modelo de inspiração para as que surgiriam a seguir: **Lazarillo de Tormes** (1554), de autor desconhecido.

2.2. Lazarilho de Tormes: paródia e inovação estética

O romance picaresco espanhol surge como uma inovação aos modelos literários correntes até o século XVI e muito populares entre os espanhóis: as novelas de cavalaria.

O foco das novelas de cavalaria era a narrativa dos grandes feitos dos cavaleiros medievais e a valorização de suas virtudes físicas e morais. Dentre as novelas produzidas no período, as mais famosas foram **Amadis de Gaula** (1508) e as novelas de temática arturiana. Semelhantes narrativas serviam como inspiração e estilo de vida aos seus leitores e não raras vezes foram classificadas no passado, antes do advento da Historiografia Moderna, como detentoras de caráter ambivalente, uma vez que o terreno entre ficção e historiografia não estava claramente delimitado, sendo muito comum a mescla entre essas duas categorias nesse período. Em **Amadis de Gaula**, por exemplo, há a convivência entre ficção e história, entre o real e o mágico; o elemento mágico, na narrativa, termina tanto por auxiliar o cavaleiro em sua jornada quanto por atrapalhar a sua missão ao ser usado por um inimigo.

(...) reconhecendo sua ausência do campo do verdadeiro, também não adentra as redondezas do falso (ainda que assim se outorgue), causando a sensação de um prolongamento do mundo ou mesmo de uma confecção de um mundo paralelo. (DA CAMARA FIGUEREDO; BEZERRA. 2011. p. 355, 356)

Em meio a esse contexto histórico e social espanhol, em meados de 1554, surge uma história que destoava completamente das populares novelas de cavalaria que existiam até então. Essa narrativa foi censurada pela Inquisição em 1559 e incluída no *Catalogus librorum qui proibentur, del Gran Inquisidor Valdés*, um catálogo de livros proibidos, devido ao seu conteúdo polêmico que atacava as instituições espanholas, principalmente a Igreja Católica: **Lazarilho de Tormes**, publicado anonimamente por alguém que, talvez, temesse sofrer as perseguições da Inquisição Espanhola (GONZÁLEZ, 1994, p. 89). Optamos por analisar esse romance em detrimento dos demais do gênero picaresco por ele ser considerado o marco fundador desse estilo literário, ademais de possuir as principais características desse gênero.

Lazarilho de Tormes, originalmente intitulado ***La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*** é uma história espanhola redigida em primeira pessoa, que data aproximadamente de 1554 e atualmente é

considerada a precursora do gênero romance, tal qual o conhecemos na Modernidade.

Nessa história picaresca – considerada o protótipo do gênero romance – apresenta-se ao leitor, pela primeira vez, a “necessidade de se aprofundar para chegar ao verdadeiro sentido da narrativa” o que implicava ao leitor a adoção de uma postura “mais ativ[a], diferente do de simples receptor da narrativa, que até então lhe era reservado; cabe-lhe agora ‘ler’ (...) optar por um sentido do texto dentro daqueles possíveis, a partir dessa ambiguidade” (GONZÁLEZ, 1988, p. 10).

Além desse convite-desafio ao leitor, **Lazarillo de Tormes** foi um dos primeiros romances a retratar, de modo crítico, o cotidiano de pessoas pobres, comuns e destituídas dos elevados valores morais e financeiros apresentados pelos inverossímeis cavaleiros medievais; para essas personagens picarescas, sua principal preocupação era a sobrevivência e, por conseguinte, elas desenvolvem as mais variadas artimanhas ao longo da narrativa de suas histórias para garantir a sua sobrevivência diante de uma sociedade que não lhes permitia a fácil ascensão social.

2.3. Lázaro: o protagonista pícaro

Lázaro, o protagonista pícaro da história, pode ser classificado como integrante da galeria das personagens atualmente classificadas como anti-heróis, pois suas ações são decorrentes única e exclusivamente da necessidade de ajudar a si mesmo em uma sociedade que o abandona à sua própria sorte; portanto, Lázaro se constitui em um contraponto, majoritariamente cômico, do cavaleiro medieval.

Nela, ao contrário dos costumeiros relatos das aventuras de fantásticos cavaleiros andantes ou de inverossímeis pastores polidamente apaixonados, os próprios protagonistas – na maioria dos casos – contam suas vidas de marginalizados em luta pela sobrevivência. Com o tempo, os leitores chamariam tais protagonistas de ‘pícaros’ e os críticos batizariam de romances “picarescos” ou simplesmente de ‘picaresca’ tais obras. (GONZÁLEZ, 1988, p.05)

A ascendência e posterior nascimento de Lázaro são apresentados ao leitor de modo caricato. Não apenas constitui em uma antítese dos heróis das novelas de cavalaria “na medida em que só possui os defeitos opostos às virtudes do cavaleiro, como também as suas ações apontam ao inverso do herói, isto é, projetam-se apenas sobre o eu da personagem” (GONZÁLEZ, 1994, p.

98), sem maiores preocupações em realizar grandes feitos para provar o seu valor diante da sociedade, posto que sua maior preocupação é sobreviver a um meio que lhe é hostil.

Em oposição aos heróis das novelas de cavalaria, que possuíam ascendência nobre e nascimento grandioso, mesmo os que eram abandonados por seus pais – como é o caso de Amadis –, a eles descortinava-se um nobre destino repleto de vultosas aventuras que os engrandeceriam e comprovariam seu elevado valor moral. Lázaro, em contrapartida, apresenta ao leitor sua origem humilde e narra seu tragicômico nascimento:

Pois saiba Vossa Mercê, antes de mais nada, que a mim me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé González e de Antona Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca. O meu nascimento ocorreu dentro do rio Tormes, razão pela qual tenho esse sobrenome, e foi da seguinte maneira: meu pai, que Deus o perdoe, tinha a função de prover a moenda de um moinho de roda, que está às margens daquele rio, onde trabalhou por mais de quinze anos. Aconteceu que minha mãe, estando grávida de mim, foi uma noite ao moinho, ali sentiu as dores do parto e me pariu. De modo que, em verdade, posso dizer que nasci no rio. (ANONIMO, 2012, p. 27)

A origem humilde de Lázaro fica evidente ao observar-se que ele não possuía sequer um sobrenome, um elemento que servia à nobreza como um modo de distinção entre as famílias espanholas, pois assegurava sua origem nobre. Possuir um sobrenome nobre era garantia de posição social privilegiada dentro da Espanha do rei Carlos I, da dinastia dos Áustrias¹; contudo, dentro dessa sociedade de aparências, possuir um sobrenome distinto não era o único item essencial para distinguir uma pessoa e conceder-lhe privilégios. Era imprescindível ser nobre, rico e cristão velho; a pessoa que se enquadrasse nessas três categorias assegurava seu status privilegiado em meio a essa sociedade espanhola que primava pelo valor das aparências.

Nesse contexto social apresentado na narrativa, a personagem Lázaro se encontra em posição de inferioridade: é órfão, pobre e necessita trabalhar desde muito jovem para garantir a sua sobrevivência.

Faz-se necessário realizar uma pequena observação a respeito da utilização do termo “pícaro” – distinto do significado atualmente atribuído à essa palavra como sinônimo de “astúcia” (BECHARA, 2011, p. 922) – termo este que se encontra em total acordo com o uso da época, pois no contexto da publicação

¹ Os Habsburgos foram uma família real de origem alemã que governou a Áustria do final do século XIII até 1918. Seu domínio se estendeu também, durante alguns períodos, a muitos outros países da Europa, entre eles a Boêmia (hoje parte da República Tcheca), a Hungria e a Espanha. O poder dos Habsburgos teve seu auge no século XVI, com Carlos V. Carlos era imperador do Sacro Império Romano-Germânico e rei da Espanha. (<https://escola.britannica.com.br/artigo/Habsburgo/481454>)

de **Lazarinho**, pícaro era um termo que designava “os rapazes que ajudavam nas cozinhas. É interessante observar que posteriormente esse termo estendeu-se a todo tipo de desocupado ou subempregado que, sobrevivendo pela astúcia, atingia facilmente a delinquência” (GONZÁLEZ, 2012, p. 200); logo, pela origem humilde e situações às quais foi forçado a enfrentar, Lázaro se enquadra, de certo modo, em ambas as acepções primitivas da palavra pícaro, uma vez que enfrentou dificuldades desde a sua infância e ao tornar-se rapaz foi oferecido por sua mãe para servir de guia a uma personagem nomeada como Cego na história

Ela, então, confiou-me ao dito cego, afirmando que eu era filho de um bom homem, que tinha morrido ao defender a fé cristã na batalha de Gelves, e que ela acreditava, por Deus, que eu não sairia pior homem do que meu pai. Em seguida, pediu-lhe que me tratasse bem e olhasse por mim, pois era órfão. Ele me prometeu que assim o faria e que não me receberia como criado, mas como filho. E assim comecei a servir e guiar ao meu novo e velho amo. (ANONIMO, 2012, p. 35)

Apesar da promessa feita à mãe de Lázaro, o Cego se mostrou um amo extremamente rígido. Não apenas privava Lázaro do alimento, como também lhe pregava duras peças à guisa de ensinamentos que, entretanto, o auxiliaram a amadurecer e a abandonar a ingenuidade trazida da infância – ingenuidade essa que poderia ser, além de inútil, prejudicial à sua sobrevivência em um mundo que não demonstrava piedade para com os desvalidos.

O primeiro ensinamento do Cego ocorreu assim que saíram de Salamanca e encontraram um animal de pedra com a forma semelhante à de um touro, na entrada da ponte.

(...) o cego mandou que eu me aproximasse do animal e disse-me:
- Lázaro, encoste o ouvido neste touro e ouvirá um grande ruído dentro dele.
Eu simplesmente encostei, acreditando que era verdade. Quando senti que eu tinha a cabeça bem junto da pedra, enrijeceu a mão e, com força, deu-me uma grande cabeçada no diabo do touro, deixando-me mais de três dias com a dor da chifrada. E disse-me:
- Ignorante! Aprenda que o guia de cego tem que saber um ponto a mais que o diabo.
(...)
Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: “O que ele diz é verdade. Devo abrir os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho no mundo e tenho que aprender a cuidar de mim” (ANONIMO, 2012, p. 37)

A primeira tomada de consciência de Lázaro ocorre da forma mais brutal possível: por meio da violência. A pancada em sua cabeça pode ser interpretada como uma metáfora do despertar violento e dolorido que Lázaro precisava ter diante da vida adulta, uma vez que não possuía ninguém que o pudesse

amparar: estava longe de sua mãe, era órfão de pai e não possuía, como os cavaleiros das novelas de cavalaria, o auxílio de objetos mágicos ou personagens encantadas que pudessem solucionar seus problemas. Lázaro encontrava-se sozinho e necessitava enfrentar a dura realidade que se apresentava à sua frente, repleta de pessoas que, assim como seu amo, não lhe demonstrariam a menor piedade.

Ao longo da história, a sucessão de amos a quem Lázaro serviu contribuiu para o aprimoramento da astúcia da personagem e para seu posterior amadurecimento; se Lázaro não empregasse suas artimanhas no trato com seus amos, sofreria os mais diversificados males que variavam desde agressões físicas até a privação de alimentos. Ao longo da narrativa, Lázaro sofre muito por causa da fome, uma vez que serviu a amos mesquinhos que controlavam a quantidade e o tipo de comida ingerida pela personagem

Mas saiba também Vossa Mercê que, com o muito que ganhava e tinha, nunca vi homem tão mesquinho e avarento, tanto que me matava de fome e não me dava nem metade da comida de que eu precisava. Digo a verdade, se com minha esperteza e boas manhas não soubesse me remediar, teria muitas vezes morrido de fome. No entanto, apesar de seu saber e cuidados, eu o enrolava de tal modo que sempre, ou na maioria das vezes, tocava-me o maior e melhor quinhão. Para isso, pregava-lhe boas peças, das quais contarei algumas, ainda que nem sempre eu tenha saído ileso. (ANONIMO, 2012, p. 41)

Nesse excerto, Lázaro apresenta ao leitor um dos motivos pelos quais ele necessitava, ao longo da narrativa de sua história, enganar seus amos: a avareza com a qual era tratado. Amo após amo, Lázaro enfrenta dificuldades que o auxiliam a aprimorar suas estratégias de sobrevivência. Como exemplo, podemos citar o episódio no qual Lázaro serviu ao extremamente avarento Clérigo; como o Clérigo conservava toda a comida trancafiada em uma arca, Lázaro criou um estratagema que o impediu de morrer de fome: conseguiu uma cópia da chave da arca e, diariamente, cortava os pães guardados na arca de modo a parecer que um rato os havia roído. Durante algum tempo, Lázaro conseguiu enganar seu amo, porém um dia sua estratégia foi descoberta e o Clérigo despediu o pícaro de seu serviço.

Lázaro enfrentou não apenas esse, mas variados desafios e necessidades ao longo da narrativa, conseguindo melhorar de vida somente após conseguir emprego como pregoeiro real, quase ao final da história. Nesse ínterim, torna-se amigo do Arcipreste de San Salvador, que arranja o casamento de Lázaro com uma criada sua.

A vida da personagem aparenta estar estabilizada nesse ponto da narrativa; contudo, comentários começam a surgir a respeito da natureza das relações entre a esposa de Lázaro e o arcipreste de San Salvador, colocando em xeque a honra da esposa do pícaro. Será nesse contexto que o narrador da história, o próprio Lázaro, desempenhará um papel importante na narrativa.

2.4. O narrador de si mesmo

Lázaro narra em estilo epistolar a história de sua vida, desde seu nascimento até sua vida adulta. No decorrer da narrativa, Lázaro apresenta ao leitor as dificuldades que enfrentou durante toda a sua vida: as privações, os sofrimentos e os castigos que recebera de seus antigos amos são alguns dos temas abordados por Lázaro em sua narrativa, conforme mencionado anteriormente. Uma questão, em especial, apresenta desde o início importante particularidade: o senso crítico com o qual o narrador Lázaro apresenta e avalia as situações vividas pela personagem Lázaro ao leitor, resultando em um desdobramento de papéis e a narração de uma história que se desdobra em dois planos: o plano da enunciação e o plano do enunciado

Na ação de narrar, em *Lazarillo de Tormes*, o ponto de vista aparece colocado permanentemente no protagonista. No entanto, o narrador não expressa esse ponto de vista como simultâneo ao tempo do enunciado, mas como pertencente ao tempo da enunciação. O narrador, assim, narra a inocência inicial de Lázaro, mas não é inocente (GONZÁLEZ, 1994, p. 121-122) Grifo Nosso

Em *Lazarillo de Tormes* há uma grande inovação em relação às demais novelas do período: a narrativa pseudoautobiográfica em primeira pessoa. Pela primeira vez, elimina-se o narrador onisciente que intermediava as ações do protagonista com o leitor. Agora, o leitor se encontra “no interior da experiência do próprio protagonista”, portanto, “o texto não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas do homem existindo no que acontece” (GONZÁLEZ, 1988, p.09). Lázaro será um ser que compartilha não apenas a história de sua vida, mas também seus sentimentos, pensamentos e julgamentos sobre a sociedade que o cerca, ponderando criticamente a respeito de seu meio social e das pessoas que vivem pelas aparências.

Eu, apesar da pouca idade, observei aquelas palavras do meu irmãozinho e disse a mim mesmo: “Quantos não deve haver no mundo que fogem dos outros porque não enxergam a si mesmos!” (ANÔNIMO, 2012, p. 31)

Não nos admiremos de um clérigo ou de um frade, porque o primeiro rouba dos pobres e o segundo, do convento, para suas devotas e para

Cabe ressaltar que, nessa dinâmica, nem o aparente narrador crítico escapa à hipocrisia reinante na sociedade por ele retratada, posto que muitas vezes ele próprio necessita agir de maneira cínica para assegurar seu bem estar. A observação dessa atitude ambígua do narrador permite que o leitor perceba a genial estrutura narrativa que abarca a crítica dentro da crítica, como uma espécie de *mise en abyme* literário que convida o leitor a pensar criticamente não apenas sobre a sociedade apresentada pelo narrador pícaro, mas também sobre as próprias atitudes deste narrador.

No final da narrativa, ao ser confrontada por Lázaro a respeito da natureza de suas relações com o Arcipreste de San Salvador, sua esposa chora e clama por piedade, jurando que jamais tivera qualquer relacionamento íntimo com o Arcipreste, ao que Lázaro prontamente acredita

Mas eu de um lado e o meu senhor do outro, tanto lhe dissemos e concedemos, que interrompeu o pranto, com a promessa que lhe fiz de nunca mais, em minha vida, tocar naquele assunto, garantindo-lhe que estava contente e achava bom que ela entrasse e saísse, de noite ou de dia, pois tinha a certeza da sua honestidade. E assim ficamos os três muito satisfeitos.

Até hoje, ninguém nunca mais nos ouviu falar sobre o caso. Ao contrário, quando sinto que alguém quer comentar algo sobre ela, logo o interrompo, dizendo:

- Veja bem, se você é meu amigo, não diga nada que me aborreça, pois não considero amigo quem me traz aborrecimentos. Principalmente se querem me colocar mal com a minha mulher, que é a pessoa a quem mais quero no mundo e a quem amo mais que a mim mesmo. **Por meio dela**, Deus me concede mil graças, muito mais do que mereço. Eu jurarei pela hóstia consagrada que tanto é mulher honrada quanto vive dentro das portas de Toledo. Quem outra coisa ousa dizer, terá que lutar comigo até a morte. (ANÔNIMO, 2012, p.181 – Grifo Nosso)

Por esse trecho, é plausível observar que o aparente senso crítico de Lázaro é, visivelmente, relegado a um segundo plano. Não lhe importam os comentários a respeito de sua esposa; o que realmente lhe importa são os benefícios advindos dessa união vantajosa arranjada pelo Arcipreste de San Salvador. Nesse momento, como bem ressalta González, o leitor perceberá “o engano ao constatar que Lázaro é uma personagem que, mesmo narrada em primeira pessoa, não vê (ou não quer ver) o que ele, leitor, percebe claramente ao seu respeito” (GONZÁLEZ, 1994, p. 112). O aparente senso crítico se esvai, uma vez que ele não se apresenta mais necessário ao narrador, pois afinal, ele conseguiu adquirir a boa posição social e a fartura por ele tão almejadas.

2.5. O pícaro e o trabalho

A saga de Lázaro é mostrada desde a sua infância até a sua vida adulta, com foco especial nas suas tentativas de sobrevivência e ascensão social. Ao longo de sua trajetória pela pobreza, Lázaro prestou os mais diversificados trabalhos, servindo a distintos amos. A cada serviço prestado, mais a sua astúcia se aprimorava e, com a sagacidade adquirida, ele elaborava estratégias que garantiam a sua sobrevivência.

Da vivência com cada amo, algo é denunciado e criticado por Lázaro; semelhantes críticas são possíveis pelo fato de a personagem aparentemente possuir, desde a sua infância, uma aguçada percepção crítica do ambiente que a rodeia. Essa percepção auxilia Lázaro a analisar tudo o que ocorre à sua volta.

As observações críticas – tanto da personagem, quanto do narrador Lázaro – conferem à obra um tom ácido, de censura ferrenha à sociedade espanhola do período em que foi publicada. Tão severo soou à época o teor da obra que seu autor optou por publicá-la anonimamente, por receio das represálias que pudesse enfrentar.

Embora servisse aos seus amos, Lázaro não recebia deles o pagamento justo ou a comida necessária à sua sobrevivência. As injustiças cometidas por seus amos aprimoram em Lázaro a sua capacidade de **ludibriá-los** de acordo com a sua **necessidade**. Uma vez que seu trabalho não lhe assegurava a necessária garantia de sobrevivência, Lázaro necessitava recorrer invariavelmente à sua astúcia para alcançar seu objetivo principal: assegurar a sua sobrevivência e satisfazer sua constante fome.

Sobreviver a um mundo que lhe é hostil devido à sua baixa posição na escala social não é fácil; por isso, o pícaro precisa saber como ser astucioso e como usar essa esperteza visando ao seu próprio proveito e autoconservação, posto que ninguém lhe devotava piedade por sua condição não privilegiada. O narrador apresenta isso ao leitor, destacando as perversidades dos amos na narrativa e o papel de vítima de Lázaro diante dessa situação

Havia apenas uma réstia de cebolas, fechada à chave, num cômodo no alto da casa. Destas, eu tinha como ração uma a cada quatro dias e quando lhe pedia a chave para ir pegá-la, se havia alguém presente, ele metia a mão num bolso escondido no meio das roupas, pegava-a com grande cerimônia e me entregava dizendo:

-Tome e traga-a de volta logo. E cuidado com a gula!

Era como se aquela chave guardasse todas as conservas de Valência, embora ali não houvesse, como já disse, nada mais do que as malditas cebolas dependuradas em um prego, as quais mantinha tão bem contadas que, se por mal de meus pecados eu abusasse da minha

quota, pagaria muito caro. Assim, eu morria de fome. (ANÔNIMO, 2012, p. 69)

Lázaro é servo e, conforme mencionado anteriormente, vale-se de seu trabalho para sobreviver. Na ocasião em que a obra foi publicada, o trabalho não era visto com bons olhos. Para os espanhóis que viviam na época dos Áustrias o “conquistador é o modelo social consagrado para a acumulação de riquezas e ascensão social” (GONZÁLEZ, 2012, p. 202). Sendo o trabalho malvisto pela sociedade daquela época, “Lázaro e os demais pícaros procuram valer-se da aparência – valor fundamental nessa sociedade – para subir na vida.” (GONZÁLEZ, 2005, p 214).

O tipo consagrado na sociedade espanhola era o do **conquistador espanhol cristão velho** que, por meio de sua coragem e fé no Deus da religião cristã católica romana, percorria mundos desconhecidos e ganhava fabulosas fortunas, consideradas o prêmio divino justo pela demonstração de sua coragem e fé; o representante literário máximo dessa mentalidade, na ficção, é Amadis de Gaula, cavaleiro medieval que tanto inspirou leitores na época de sua publicação. Os pícaros, contudo, não possuíam dinheiro, muito menos títulos de nobreza, e por esse motivo se viam obrigados pela necessidade, e não pela fé ou pela coragem, a lançarem-se nas mais variadas aventuras a fim de conseguir, gradativamente, melhorar a sua condição financeira. Não obstante à maioria dos pícaros, o narrador Lázaro aponta que o pícaro Lázaro age da mesma maneira, ao trocar de amo na tentativa de encontrar alguém que lhe dê o tratamento justo em troca de seu trabalho.

Escapei do trovão e topei com o relâmpago, porque, comparado com o clérigo, o cego parecia um Alexandre Magno, apesar de ser a avareza em forma de gente, conforme contei. Não digo mais nada, a não ser que toda a miséria do mundo nele se concentrava, não sei se por sua própria colheita ou por tê-la adquirido à força do hábito que usava. (ANÔNIMO, 2012, p. 67)

Nesse período, não pertencer ao grupo dos trabalhadores era um elemento primordial para a obtenção de títulos de nobreza. O aspirante ao título deveria apresentar comprovação de seu não pertencimento ao universo laboral. Na sociedade daquela época, o **parecer** prevalecia sobre o **ser** e era esse o universo ao qual Lázaro aspirava integrar-se a qualquer preço, tanto que, assim que consegue economizar algum dinheiro após quatro anos de trabalho, sua primeira atitude é comprar uma roupa velha e uma espada, que lhe garantiriam

aos olhos da sociedade um status de distinção que o afastaria do universo dos trabalhadores braçais.

Saí-me tão bem no ofício que, ao fim de quatro anos em que nele estive, controlando bem os ganhos, pude economizar para vestir-me mui honradamente com roupa usada. Comprei um gibão velho de fustão, um saio puído de manga trançada e com punhos, uma capa já sem pelo e uma espada muito antiga, das primeiras de Cuéllar. Desde que me vi em hábito de homem de bem, disse ao meu amo que ficasse com seu burro, pois eu não queria mais continuar naquele ofício. (ANONIMO, 2012, p. 173)

Nesse trecho é interessante observar que a ânsia de Lázaro por pertencer ao seletivo grupo denominado “homens de bem” – cristãos velhos, nobres e com dinheiro – o faz abandonar um emprego no qual ganhava razoavelmente bem para a época tão logo consegue conquistar o dinheiro necessário para comprar as vestimentas e objetos necessários para alcançar a **aparência** por ele almejada e que o auxiliaria a atingir seu objetivo ao final da narrativa: conseguir um emprego real.

O emprego real alcançado por Lázaro é o de Pregoeiro, função que consiste desde o anúncio e comercialização de vinhos à venda de itens em leilões. Na época em que a história se passa, século XVI, esse emprego era considerado infame, tanto que a função de pregoeiro e de carrasco eram as únicas disponíveis para o acesso de cristãos conversos; entretanto, ainda que o emprego de pregoeiro obtido por Lázaro fosse o mais baixo na escala real, para um ser destituído de posses como ele, tal ocupação poderia ser considerada como um importante degrau galgado na escada da sua tão almejada ascensão social.

É que tenho o cargo de pregoar os vinhos que se vendem nesta cidade, os leilões e as coisas perdidas e acompanhar os que padecem de perseguições da justiça, declarando seus delitos. Pregoeiro, para falar claramente.

Fui tão bem-sucedido e com tanta facilidade realizo o trabalho, que quase tudo o que tem a ver com o ofício passa por minhas mãos. Tanto é que assim que, em toda a cidade, aqueles que querem vender vinho, ou outra coisa, se Lázaro de Tormes não está no negócio, já sabem que não tem lucro. (ANÔNIMO, 2012, p. 177)

É interessante observar o modo com o qual o narrador Lázaro apresenta com orgulho o cargo adquirido, não por se orgulhar de possuir um trabalho ou estar empregado, mas por ter conquistado um cargo real, não acessível a qualquer pessoa, e que o faria ser enxergado de modo distinto nessa sociedade das aparências.

2.6. O erotismo e a picaresca

Em **Lazarilho de Tormes**, assim como nas demais histórias da picaresca clássica produzida na Espanha dos Áustrias, não houve espaço para a temática do erotismo. De acordo com González, a “sujeição da sexualidade à procriação” resultou no banimento da temática do erotismo da picaresca, resultando em um espaço de quase nulidade para a expressão literária do desejo sexual do pícaro. Essa personagem sofreu, por conseguinte, uma “autorrepressão sexual”, aspecto esse que fez com esse estilo narrativo fosse considerado misógino, durante muitos anos (1994, p. 350).

O narrador pícaro necessitou calar essa parte de sua história, pois, caso contrário, necessitaria da permissão das autoridades eclesiásticas da época para sua divulgação. Deste modo, “os pícaros clássicos sofrem (...) de uma autorrepressão que os leva a fingir que não existem objetos do desejo e a confinar a mulher ao papel de ‘coisa’ cuja sexualidade só aparece para marginaliza-la duplamente” (GONZÁLEZ, 1994, p. 350).

No romance **Lazarilho de Tormes**, é possível observar esse padrão na estrutura de sua narrativa, posto que Lázaro quase não menciona ao leitor suas experiências amorosas. As poucas referências relacionadas a um possível erotismo velado na narrativa referem-se aos relacionamentos amorosos de sua mãe após a morte de seu pai – muitos deles com o objetivo de assegurar o sustento de sua família e apresentados ao leitor de maneira indireta – e ao posterior casamento de Lázaro com a criada do Arcipreste de San Salvador. Em nenhuma dessas duas passagens há pormenores a respeito desses envolvimento amorosos ou sexuais das personagens; os detalhes dessas informações são apresentados de maneira subentendida, com enfoque nas posteriores consequências de tais atos

Minha mãe, viúva, vendo-se sem marido e sem abrigo, decidiu juntar-se às pessoas de bem para poder ser uma delas (...)

Ali veio a conhecer um homem moreno daqueles que cuidavam dos animais. Algumas vezes ele vinha a nossa casa, onde passava a noite; outras vezes, durante o dia, aproximava-se da porta, com a desculpa de comprar ovos e entrava. Eu, a principio, quando ele aparecia, assustava-me e sentia medo dele, vendo sua cor e a aparência que tinha. Mas, quando entendi que com sua vinda melhorava a comida, comecei a gostar dele (ANÔNIMO, 2012, p. 30,31)

Nesse tempo, vendo minha habilidade e bem viver e tendo notícias de minha pessoa, o senhor Arcipreste de San Salvador, senhor meu e amigo de Vuestra Mercê, porque eu apregoava tão bem os seus vinhos, procurou casar-me com uma criada sua. E eu, vendo que de tal pessoa não poderia vir senão bem e favores, concordei em fazê-lo. Assim, casei-me com ela e até hoje não estou arrependido, porque

além de ser boa filha e diligente serviçal, tenho em meu senhor, o arcipreste, todo o favor e ajuda (ANÔNIMO, 2012, p. 179)

O narrador apresenta as relações amorosas em **Lazarillo de Tormes** como sendo fruto da necessidade de sobrevivência das mulheres. Essa necessidade de sobrevivência pode ser relacionada não apenas à luta contra a fome – como no caso da mãe viúva de Lázaro, que necessitava de alguém que a ajudasse a sustentar sua casa e filhos –, mas também à utilização do casamento como uma fachada segura que encobrisse relacionamentos vistos como ilícitos aos olhos da sociedade espanhola do século XVI – a exemplo do casamento de Lázaro, arranjado pelo Arcipreste de San Salvador.

Em síntese, a obra **Lazarillo de Tormes** se destaca, em primeiro lugar, por sua inovação estética: pela primeira vez no século XVI se escrevia uma novela pseudoautobiográfica, na qual uma personagem de origem humilde narra, sem a intervenção de um narrador onisciente, a sua própria história para o leitor. O olhar analítico sobre o caráter marginal do protagonista era um fato igualmente inédito, assim como a crítica humorística e satírica em relação àquela sociedade que vivia em prol das aparências, fato esse responsável pelo ingresso dessa obra na lista de livros proibidos pela Inquisição Espanhola, conforme apresentado anteriormente.

O Lazarillo de Tormes é inovador não apenas por diferir tematicamente da narrativa idealista da época (...). A narração em primeira pessoa elimina o usual intermediário que era então o narrador onisciente. E nos coloca no interior da experiência do próprio protagonista. (GONZÁLEZ: 1998, p. 09)

Esse gênero literário tão popular entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII na Espanha, bem como seu protagonista “o pícaro”, serviram de inspiração, muitas vezes indiretamente, para a criação de muitas obras com temática similar à da picaresca espanhola na Europa e na América Latina.

Segundo González (1988), a estética da novela picaresca inspirou muitos romancistas brasileiros, propiciando assim o aparecimento de um estilo narrativo peculiar ao Brasil tanto no tocante à estrutura narrativa, quanto na composição de seu protagonista, que muito se aproxima à estética composicional do romance picaresco espanhol: a narrativa que doravante denominaremos Neopicaresca e cujo protagonista será o malandro brasileiro.

2.7. Da picaresca à neopicaresca: o nascimento do romance da malandragem

Gênero de sucesso, a picaresca espanhola inspirou a criação de diversos romances ao longo dos séculos em vários países, incluindo o Brasil.

Memórias de Um Sargento de Milícias (1853) foi classificado por Mário de Andrade (*apud* CANDIDO, 1970, p. 67), “como um continuador atrasado, um romance tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas (...) [como] o **Lazarillo de Tormes** (...) todos com personagens anti-heróicos que são modalidades de pícaros”. Antônio Candido se opõe à classificação direta do romance *Memórias de Um Sargento de Milícias* como picaresco em seu estudo *Dialética da Malandragem* (1970). De acordo com a sua análise, Candido propõe que a obra seja classificada como um romance da malandragem, estilo esse inspirado pela estética picaresca.

De fato, a análise da picaresca espanhola faz ver que aqueles dois livros nada motivaram de significativo no de Manuel Antonio de Almeida, embora seja possível que este haja recebido sugestões marginais de algum outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis (...). O que se pode fazer de mais garantido é comparar as características do ‘nosso memorando’ (...) com as do típico herói ou anti-herói picaresco. (CANDIDO, 1970, p. 68)

Candido apresenta diversos argumentos para corroborar sua tese de que **Memórias de um Sargento de Milícias** é um romance da malandragem.

Como primeiro apontamento, cita a ausência da narrativa em primeira pessoa, elemento considerado marcante e essencial para a narrativa picaresca. Em **Memórias de um Sargento de Milícias**, o romance é narrado em terceira pessoa por um narrador que não se identifica no decorrer da narrativa, porém, esse mesmo narrador possui amplo acesso ao passado e presente das personagens. A narrativa não é focada exclusivamente na personagem principal, Leonardo, de acordo com o crítico. “Sob esse aspecto, o herói é um personagem como os outros, apesar de preferencial; e não o instituidor ou a ocasião para instituir o mundo fictício, como o Lazarillo (...)” (CANDIDO, 1970, p. 68).

Em relação às semelhanças, Candido ressalta que

Leonardo Filho tem com os narradores picarescos algumas afinidades: como eles, é de origem humilde e, como eles, irregular, ‘filho de uma pisadela e um beliscão’. Ainda como eles é largado no mundo, mas não abandonado, como foram Lazarillo, Estebanillo, Guzman de Alfarache, a Pícaro Justina ou Gil Braz de Santilhana (...). (CANDIDO, 1970, p. 68)

A personagem Lázaro, vale destacar, era órfão de pai e vivia a princípio com a sua mãe, viúva, que fazia pequenos trabalhos para assegurar a sobrevivência de ambos. Ela chegou, inclusive, a se relacionar com um homem negro, de nome Zaide, com quem teve outro filho. Permaneceram nesse arranjo por um bom tempo, até descobrirem que Zaide roubava objetos e comida onde trabalhava para levar à sua companheira. Como castigo, foi preso, chicoteado e proibido de revê-la. A mãe de Lázaro precisou trabalhar sozinha para sustentar seus dois filhos e, quando Lázaro se tornou um rapaz, encontrou um Cego para ser seu amo. Um dia, o Cego decide partir da cidade a fim de aumentar seus ganhos. A mãe de Lázaro se despede de seu filho, afirmando que jamais o verá novamente, o aconselha a ser uma boa pessoa e, confiante de que o rapaz trabalha para um bom amo, o aconselha a aprender a valer-se por si mesmo. Esse conselho profético é uma prévia do que estaria por vir para Lázaro. Afastado de sua família, durante toda a narrativa ele se apresenta como alguém só no mundo que serve a amos egoístas que não se importam com as suas necessidades. A “profecia” de sua mãe se cumpre: Lázaro precisa aprender a cuidar de si mesmo, sem contar com a ajuda ou boa vontade de ninguém.

Leonardinho, ao contrário, em nenhum momento se encontra completamente só no mundo ao longo da narrativa. Embora tenha sido abandonado pelos pais na infância, outra personagem o acolhe e lhe dá não apenas um lar, mas também proteção contra as adversidades: o Compadre. “Mal os pais o deixam, o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material” (CANDIDO, 1970, p. 68).

Leonardo não sofre com as agruras da vida. A proteção do Compadre o impede de ter um embate com a dura e difícil realidade de um jovem abandonado que, por sua vez, é o mote para a vida de mentiras que o pícaro costuma levar. “Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como uma defesa” (CANDIDO, 1970, p. 68). No caso de Leonardo, não é sua vida que o torna malandro; ele nasce com essa característica que não advém de uma vida de dificuldades. É um traço definidor de seu caráter.

Outro traço importante é o fato de os pícaros aprenderem com a experiência, seja algum tipo de ensinamento moral, seja a prática da mentira para alcançar seus objetivos. Leonardo, contudo, nada aprende no decorrer da

narrativa. Ele é uma personagem bem humorada, alegre, como os demais pícaros; contudo, lhe falta o sarcasmo satírico característico dos pícaros, o “amadurecimento” que eles apresentavam, advindo dos maus tratos recebidos de seus amos, para citar alguns exemplos comparativos entre a picaresca e a malandragem.

Candido, a partir dessas considerações, pondera que Leonardo é o “primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (1970, p. 70). Ele seria uma espécie de personagem inspirada não apenas na picaresca, mas também em uma tradição de personagens como as do folclore brasileiro, representando um ambiente movido pelo humor e pelo popular, característicos do Brasil da segunda metade do século XIX.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1970, p. 70)

É interessante observar que **Lazarillo de Tormes**, primeira novela picaresca e utilizada a título de exemplificação para este trabalho, possui elementos estruturais que ecoam não apenas formas literárias consagradas, como as novelas de cavalaria, mas possui também elementos que poderiam ser associados à tradição oral espanhola, uma vez que muitas personagens dessas tradições, como é o caso de Pedro Malasartes, apresentam semelhanças composicionais com a personagem Lázaro. Pode-se aventar a hipótese de que a tradição oral influenciou a narrativa espanhola, mas também o oposto pode ter ocorrido.

2.8. Memórias de Um Sargento de Milícias: A Primeira Neopicaresca Brasileira

Ao se pensar a dinâmica de intensa reinvenção que a literatura possui, assim como as constantes releituras e diálogos existentes entre as obras literárias – muitas intencionais, outras nem tanto –, adotaremos a nomenclatura literária Neopicaresca, proposta por Mário Miguel González (1988), para os romances que possuem semelhanças com esse universo literário e criados a partir do século XVII fora da Espanha.

Esses romances neopícaros nada mais seriam do que releituras, conscientes ou não, do gênero picaresco tradicional, que mantêm algumas relações de semelhança estrutural em seu cerne com a picaresca espanhola original, salvaguardando, contudo, as devidas proporções em relação ao seu caráter composicional inovador. Cada época e localidade propiciou um estilo neopícaro de composição que guardou em comum com a picaresca original a liberdade criativa do autor, a qual se manifestava literariamente de acordo com o contexto social do país de cada artista.

Entendemos, assim como González, que essa categoria neopícara de personagens, os malandros brasileiros, “pertencem a uma nova categoria [que pode ser vista] como a pioneira manifestação brasileira da resposta literária latino-americana ao novo contexto social que se desenha nas ex-colônias de Portugal e Espanha” (1994, p. 278). Assim como a picaresca foi uma espécie de resposta literária ao contexto social da Espanha do período dos Áustrias e produziu uma literatura marcada por temas que se referiam especificamente ao contexto sócio-literário em questão, a neopicaresca nascida no Brasil se configurou em uma espécie de resposta literária ao contexto social pós-colonial, vivido pelos brasileiros no século XIX.

No caso dessa análise, dentre tantos romances neopicarescos brasileiros, escolhemos analisar brevemente aquele que também é considerado o precursor da literatura Neopicaresca no Brasil: **Memórias de Um Sargento de Milícias** (1853), de Manuel Antônio de Almeida.

2.9. Leonardo: o neopícaro-malandro

Assim como Lázaro, a personagem Leonardo Filho, protagonista do romance **Memórias de Um Sargento de Milícias**, não possui uma origem nobre ou elevada. Pelo contrário, ele foi concebido em um navio quando seus pais estavam saindo de Portugal e a caminho do Brasil

Ao sair do Tejo estando a Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como já se esperasse o gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. (...)

Quando saltaram em terra começou a Maria a sentir certos enojos: foram os dois morar juntos: e daí a um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve Maria um filho (...) (ALMEIDA, 2015, p. 10-11)

Leonardo, filho de Leonardo Pataca, nasce no Brasil após o desembarque de seus pais e é apresentado ao leitor como uma criança irritadiça; contudo, desde cedo, o menino apresenta uma característica que é peculiar aos pícaros: a gula.

(...) o qual, logo depois que nasceu mamou duas horas seguidas sem largar o peito. E este nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais nos interessa, porque o menino de quem falamos é o herói desta história. (ALMEIDA, 2015, p. 11)

A alcunha de “herói”, usada para designar a personagem principal, pode ser interpretada como uma caracterização irônica da personagem, uma vez que Leonardo Filho, ao longo da narrativa, não apresenta nenhum comportamento que o qualifique como um herói, ao menos não de acordo com as características apresentadas pelas narrativas de heróis da Antiguidade Clássica. Pelo contrário, a personagem se apresenta na infância como um menino mimado e cheio de vontades, sem quaisquer sinais auspiciosos de uma futura vida grandiosa.

Contudo, é interessante observar que, ao contrário do pícaro clássico que se vê abandonado à própria sorte muito cedo, Leonardo não comunga da mesma sina. Abandonado pelos pais na infância, ele encontrou no Compadre uma segunda figura paterna que o amparou e não o abandonou à própria sorte no mundo. O Compadre, que é seu padrinho, o abriga não apenas em sua casa, mas também em seu coração, tratando o menino como se fosse seu filho

O compadre compreendeu tudo: viu que o Leonardo abandonava o filho, uma vez que a mãe o tinha abandonado, e fez um gesto como quem queria dizer:

- Está bom, já agora... vá; ficaremos com uma carga às costas (ALMEIDA, 2015, p. 20)

Apesar das travessuras de Leonardo, o compadre o amava e traçava planos que objetivavam assegurar ao afilhado um futuro economicamente estável e tranquilo. O compadre enxergava em uma educação formal um possível caminho para esse futuro de seu afilhado. Entretanto, com o passar dos anos, Leonardo não demonstrava o menor interesse em estudar, tampouco em trabalhar. Foram o compadre e a comadre quem procuraram arranjar-lhe algum estudo ou emprego, dos quais o rapaz sempre encontrava uma maneira de se desviar.

Distinto do pícaro, que **precisava** trabalhar para sobreviver, Leonardo **fugia** do trabalho, pois ele possuía quem o sustentasse e por esse motivo queria continuar do modo como estava, pois lhe era cômodo.

A comadre, quando alguma vez aparecia por casa do barbeiro, não cessava de insistir no seu antigo projeto de fazer o rapaz entrar para a Conceição. Uma ocasião em que nisso falou diante dele, custou-lhe a história uma forte sarabanda; o rapaz tomara gosto à vida de vadio, e por princípio algum queria deixá-la (ALMEIDA, 2015, p. 119)

Leonardo, portanto, é uma personagem que não se preocupa em aparentar ser algo. Sua situação econômica parece favorável a ele e, apesar da “má sina” com a qual o narrador o classifica, em nenhum momento da história ele se encontra desamparado; pelo contrário. Arma-se uma espécie de “teia de socorro” em prol de Leonardo. Após a morte de seu padrinho, Leonardo continua a ser amparado pelas mulheres que o rodeiam e que, na maior parte da história, o livram das encrências nas quais ele se envolve, como no caso de sua prisão pelo Major Vidigal.

À medida que a história avança, principalmente nos capítulos finais do livro, as personagens femininas ganham um destaque cada vez maior na história por suas intervenções cada vez mais ativas em favor de Leonardo que, passivamente, aguarda que alguém lhe resolva os problemas criados por ele próprio

(...) chegaram finalmente ao ponto importante, ao motivo que ali as levava: queriam nada menos do que a soltura e perdão do Leonardo, e contavam para alcançar semelhante coisa com a influência de Maria-Regalada sobre o major (ALMEIDA, 2015, p. 244)

Partiram pois as três para a casa do major, que morava então na rua da Misericórdia, uma das mais antigas da cidade. (...) (ALMEIDA, 2015, p. 245)

Dispôs-se para o ataque, ajudada por suas companheiras, que apesar de mais estranhas à sorte de Leonardo, nem por isso se ligavam menos à sua causa (ALMEIDA, 2015, p. 246)

Leonardo se apresenta como uma personagem destituída de ambição, cujo objetivo, aparentemente, é aproveitar a vida ao máximo, sem se preocupar com as consequências futuras de suas ações; de fato, ele realmente não necessita cuidar de seus problemas, posto que possui à sua disposição várias pessoas que se preocupam com ele e retiram de seus ombros a necessidade de aprender a se virar desde cedo, tão cara ao pícaro desde a sua mais tenra idade e que poderia conferir a Leonardo um rápido amadurecimento.

Diferente da personagem pícaro, Leonardo não é fruto de uma desordem social. “Ele nasce malandro numa sociedade onde a malandragem produz a síntese em que os conflitos são diluídos em face da ausência de valores absolutos que possam levar a colocações maniqueístas”. Não há um bem pelo qual se possa lutar, ou mal a quem se opor. As noções de certo e errado

encontram-se diluídas em meio a uma sociedade que, embora esteja no século XIX, ainda vive a partir das aparências, assim como a Espanha do século XVI.

2.10. Um protagonista que não pode narrar a si mesmo

Em oposição à picaresca clássica, a forma narrativa adotada nesse romance é a do narrador onisciente, que se comporta de modo intrusivo ao longo da narrativa, posto que concede ao leitor “toda amplitude de tipos de informação possíveis” (FRIEDMAN, 2002, p.173) a respeito das personagens da história.

Em **Lazarinho de Tormes**, Lázaro apresenta ao leitor sua visão crítica a respeito da sociedade que o rodeia, apontando-lhe suas hipocrisias. Em **Memórias de Um Sargento de Milícias**, quem realiza essas observações críticas a respeito da sociedade carioca e das personagens do núcleo da obra é o próprio narrador, a quem nem o protagonista da história escapa às suas observações mordazes.

Já se vê pois que as fortunas do Leonardo redundavam-lhe sempre em mal: era realmente um mal naquele tempo ter por inimigo o major Vidigal, principalmente quando se tinha, como Leonardo, uma vida tão regular e tão lícita (ALMEIDA, 2015, p. 199 – Grifo do Autor)

O grifo intencional nas palavras “regular” e “lícita” demonstra a ironia que o narrador quer transmitir a respeito das atitudes de Leonardo, que de regulares e lícitas nada possuíam. Destarte, o recurso gráfico serve para demonstrar, textualmente, a ironia do autor em relação ao comportamento errático apresentado por Leonardo.

O narrador de **Memórias de Um Sargento de Milícias** apresenta um particular gosto pela utilização da ironia na narrativa. Distinto do narrador Lázaro, que narra situações cômicas acompanhadas por reflexões a respeito do que observa, o narrador de **Memórias de um Sargento de Milícias** utiliza a ambiguidade das palavras para ampliar a comicidade das situações por ele apresentadas, apresentando ao leitor uma fingida inocência diante dos fatos narrados.

O toma-largura, que acabava de chegar inesperadamente, fora a causa de tudo isto. O Leonardo correu precipitadamente pelo caminho mais curto que encontrou; sem dúvida em busca de outro caldo, uma vez que o primeiro se tinha entornado. O toma-largura corre-lhe também ao alcance, sem dúvida para pedir-lhe que trouxesse desta vez quantidade que chegasse para um terceiro (ALMEIDA, 2015, p. 206-207) Grifo Nosso

Ao contrário das personagens femininas da história, como a comadre, que sempre encontra uma maneira de desculpar as atitudes de Leonardo e de ajudá-lo em suas enrascadas, o narrador não se deixa enganar pelo protagonista, tampouco é simpático às más atitudes de Leonardo. Pelo contrário, ele as apresenta ao leitor, não se furtando de criticá-las, quando julga necessário. O narrador tenta apresentar Leonardo ao leitor da forma como ele, narrador, o enxerga, seja de forma positiva ou negativa

À custa de muitos trabalhos, de muitas fadigas, e sobretudo de muita paciência, conseguiu o compadre que o menino frequentasse a escola durante dois anos e que aprendesse a ler muito mal e escrever ainda pior. Em todo esse tempo não se passou um só dia em que ele não levasse uma remessa maior ou menor de bolos; e apesar da fama que gozava o seu pedagogo de muito cruel e injusto, é preciso confessar que poucas vezes o fora para com ele: (...) junto com as vontades que lhe faziam o padrinho, dava em resultado a mais refinada má-criação que se pode imaginar (ALMEIDA, 2015, p. 70)

Verdade seja dita que o narrador não é um opositor do protagonista; ao notar alguma injustiça em relação a Leonardo, assim como lhe aponta seus erros, reconhece as injustiças que lhe fazem, procurando agir, de acordo com a sua perspectiva, do modo mais justo possível.

(...) só com o fim de trocar com alguém um olhar rápido, um sorriso disfarçado ou outra coisa assim, e que por fim de contas nem isso mesmo conseguiu, há de concordar que o Leonardo tinha toda a razão de estar ardendo com o que lhe sucedera, e o desculparia de qualquer arrebatamento que na ocasião cometesse (ALMEIDA, 2015, p. 155)

Uma provável explicação para a escolha do narrador em terceira pessoa no lugar do narrador personagem em primeira seria o fato de que Leonardo é “incapaz de refletir sobre seus próprios atos”, sendo, portanto, incapaz de conjecturar a respeito de suas próprias ações. O neopícaro dessa narrativa atinge o grau máximo de “vadio absoluto e carente de toda consciência discursiva” (GONZÁLEZ, 1994, P. 292).

2.11. O malandro e o trabalho

Para os pícaros clássicos espanhóis, era necessário que eles encontrassem maneiras variadas de ascensão social que passassem ao largo do trabalho.

O banimento ideológico da burguesia e do trabalho nesse contexto histórico leva a que a trapaça esteja presente em qualquer promoção pessoal. Não trabalhar é imposição legal para atingir o almejado *status* nobre que isenta o pagamento de impostos. O modelo social é o da conquista, e não o da especulação e do trabalho, que começava a estruturar o nascente capitalismo no restante da Europa (GONZÁLEZ, 1994, p. 345)

Em **Memórias de um Sargento de Milícias**, há uma negação do trabalho pelo protagonista Leonardo; “em nenhum caso o trabalho é valorizado como recurso válido para se atingirem degraus socioeconômicos mais elevados” (GONZÁLEZ, 1994, p. 346).

O neopícaro malandro não ambiciona a mudança econômica, uma vez que a estratificação social era presente no Brasil do século XIX e o trabalho não permitia ao malandro uma mudança efetiva em sua condição social, sendo mais vantajoso para ele a vadiagem do que o trabalho árduo sem recompensa que “serve apenas para sustentar no topo os que não trabalham” (GONZÁLEZ, 1994, p. 347). Vemos essa atitude refletida no comportamento da personagem Leonardo.

Quando terminou a conferência das três, a comadre entendeu que era chegado o momento de começar a pregação ao Leonardo, e começou nesses termos:

- Rapaz dos trezentos demos, valham-te os serafins... tu tens nessa cabeça pedras, em vez de miolos; o sol não cobre criatura mais renegada do que tu. És um viramundo; andas feito um valdevinos sem eira nem beira nem ramo de figueira, sem ofício nem benefício, sendo pesado a todos nesta vida (ALMEIDA, 2015, p. 186)

Leonardo passava vida completa de vadio, metido em casa todo santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha. (ALMEIDA, 2015, p. 187)

2.12. O erotismo e a neopicaresca

Em oposição ao que ocorre em **Lazarilho de Tormes**, o tema do erotismo não é proibido nas narrativas neopicarescas brasileiras. Principalmente a partir de **Macunaíma**, haverá uma presença constante e marcada dessa temática nas produções neopicarescas nacionais.

Conforme nos demonstra González, “na maioria dos casos, o erotismo dos neopícaros os distancia bastante dos clássicos”, corroborando “as possibilidades de a narrativa picaresca se adaptar a novos e diferentes contextos históricos” (1994, p. 351), como ocorreu no Brasil, onde a temática sofreu inserções estruturais motivadas pelo contexto nacional da época.

Em **Memórias de Um Sargento de Milícias**, podemos observar o despertar dessa erotização no seio da narrativa, com a apresentação descontraída dos relacionamentos amorosos das personagens.

O idílio amoroso de Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça, por exemplo, é mostrado pelo narrador ao leitor com certo tom de troça e a título de ilustração

de como era o início de um flerte baseado nos costumes populares portugueses da época.

Em relação ao protagonista, ele tampouco é motivado por qualquer noção de fidelidade. Quando se torna rapaz, Leonardo se apaixona por Luisinha. Com dificuldade em enxergar reciprocidade em seu sentimento, Leonardo principia por se aborrecer com esse relacionamento, apesar de sentir algo por Luisinha. O próprio narrador observa ao leitor que Leonardo, por não estar acostumado a se esforçar por nada, principia a se cansar com esse flerte que demora a se desenrolar por causa da imaturidade de Luisinha.

Um dia, após sair de casa devido a uma briga com a madrasta, Leonardo sequer se preocupou em meditar a respeito da briga na qual estivera envolvido em casa, em vez disso ocupou seus pensamentos com seu relacionamento com Luisinha. Do mesmo modo como se apaixonou rápido por Luisinha, com a mesma rapidez se interessou por outra mulher: Vidinha.

O Leonardo, que talvez hereditariamente tinha queda para aquelas coisas, ouviu boquiaberto a modinha, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora. (ALMEIDA, 2015, p. 166)

Se, ao final, Leonardo consegue se casar com seu primeiro amor, Luisinha, não foi por causa de alguma iniciativa sua, mas sim, por causa de mais uma intervenção da comadre, que a tudo ajuntou para facilitar a aproximação entre a viúva Luisinha e Leonardo.

Essas passagens da vida amorosa das personagens servem para ilustrar como os relacionamentos amorosos, antes relegados a um segundo plano, começam agora a ocupar um lugar relevante nas narrativas neopicarescas. Embora não possuam um conteúdo abertamente erótico, as relações amorosas e suas adversidades estão presentes na narrativa de **Memórias de um Sargento de Milícias**, assim como o modo com o qual o neopícaro malandro lida com a situação amorosa: no caso do romance analisado, o protagonista envolve-se com quem menos lhe der trabalho, apaixona-se e desapaixona-se com a mesma rapidez e apresenta a mesma constância para o amor que possui para o trabalho.

Em suma, a neopicaresca, assim como a picaresca, apresenta como característica principal a denúncia social. Nesse estilo narrativo, o autor pode utilizar distintos estilos que abarquem desde a sátira social até uma bem-humorada crônica de costumes cujo intuito final resulte em uma crítica social.

Ao se pensar a respeito da neopicaresca e de sua provável origem no Brasil, com o romance **Memórias de Um Sargento de Milícias**, e seu posterior desdobramento em inúmeros outros romances neopícaros que se inspiraram em sua estrutura, direta ou indiretamente, propomos no próximo capítulo uma leitura analítica do romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** sob a ótica da estética neopicaresca proposta por González.

CAPÍTULO III – A NEOPICARESCA NO ROMANCE DE JORGE AMADO

3.1. Breve discussão sobre o caso Jorge Amado na literatura brasileira

De 1970 em diante, houve uma grande produção de compêndios, antologias e histórias da literatura que possuíam duas vertentes literárias analíticas: uma, primava pela descrição sem maiores aprofundamentos de análise, “inserindo o autor nas temáticas dos anos trinta, quando emerge a narrativa regional” e, a segunda vertente,

formada por menor número, mas que tem mais repercussão na cena literária. Essa linhagem conecta-se ao juízo de valor do crítico Álvaro Lins, que parece ter tido maior identidade com a crítica acadêmica, porque seus estudos já procuravam, desde os anos quarenta, o valor estético da obra. Os procedimentos da análise interna ou intratextuais começavam a aparecer nos anos quarenta, e a crítica judicativa brasileira afeiçãoou-se a ela, apropriando-se de determinados instrumentos, sempre olhando a literatura brasileira de um patamar que ela pudesse ser impulsionada pela literatura ocidental. (...) a sensação do sujeito e da sua fala, localizada no bojo de um país pós-colonial, projeta a necessidade de superação de suas falhas em busca de um discurso literário semelhante ao patamar encontrado nas metrópoles (ALVES, 2006, p. 105)

Alves considera que tudo o que escapasse ao estilo europeu metropolitano de escrita literária era classificado, por parte dos críticos desse período, como um romance menor; logo, expressar ou representar escritas muitos próximas à oralidade, como faziam boa parte dos escritores nordestinos de 1930, não era algo visto com bons olhos por parte da crítica especializada. Esses mecanismos de representatividade oral regional eram “deixados de lado, em favor de uma linguagem que se estrutura dentro de si, com alto nível de referência a obras básicas e circulantes das culturas europeias das metrópoles” (ALVES, 2006, p. 106)

Para que um escritor brasileiro pudesse ser valorizado em território nacional, nesse contexto, deveria utilizar em sua produção, segundo Alves, um discurso “metafórico e metaliterário” além de utilizar “categorias estruturantes da narrativa que enviassem seu texto para valores circulantes nas metrópoles e que pudessem ser comparados aos autores de lá”, posto que havia grande valorização da escrita literária nacional que lograsse realizar de modo magistral semelhantes diálogos. Se os autores brasileiros produzissem versões nacionais que ecoassem os modelos literários de escritores consagrados como James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf ou Franz Kafka, seriam considerados dignos de nota e apreciação. Muitos críticos, como Massaud Moisés (1997, v. 1, p. 17),

persistiam em analisar o conjunto da literatura brasileira a partir da ótica do “núcleo formado (...) [pelo] eixo Rio-São Paulo”, fato este que propiciou, segundo Moreira, em uma desconsideração das “diferenças” e na redução das “possibilidades de leitura das obras literárias” (2009, p. 170)

A partir dessas considerações, Alves propõe a seguinte reflexão: até que ponto a análise da crítica nacional foi inspirada por uma visão eurocêntrica que influenciou nas suas interpretações dos romances nacionais? Essa influência europeia, inclusive, tornou problemática para a nossa crítica o exame da produção literária da obra de Jorge Amado.

A título de sistematização, optou-se a partir dos anos 1970 por dividir os romances de Jorge Amado em duas fases

quando, novamente, são publicadas avaliações de atuação em diversos compêndios e histórias da literatura. E quase todos (...) seus autores são levados a conceber uma subdivisão na produção de Amado em duas fases, tomando Gabriela, cravo e canela (1958) e Os velhos Marinheiros (1961) como direcionadores de um novo patamar de criação. (ALVES, 2006, p. 103)

A divisão da obra de Amado pelos estudiosos desse período nessas duas fases pode ser justificada pelos seguintes motivos: 1) o surgimento de um novo *modus operandi* de criação literária; 2) a entrada do autor em uma relativa maturidade autoral literária; 3) o rompimento com o Partido Comunista devido a desilusões do autor para com este partido; 4) consolidação de uma autoridade cabal sobre a criação e controle da criação e execução de suas narrativas. Apesar dessa amadurecimento do autor, contudo, uma parcela dos críticos brasileiros “[continuava] a registrar uma certa desconfiança, transpondo para seus textos determinados julgamentos que provinham de críticos anteriores e que (...) contaminavam os discursos historiográficos mais recentes” (ALVES, 2006, p. 103).

Nesse contexto polêmico de recepção da obra amadiana pela crítica brasileira, Alves nos apresenta a importância do papel da crítica estrangeira na leitura e interpretação dos romances de Jorge Amado.

De acordo com Alves (2006), os críticos das regiões Sul e Sudeste, influenciados por uma perspectiva eurocêntrica, desconsideraram muitas produções brasileiras que não se enquadraram no padrão literário dominante, dentre elas, as produzidas por Jorge Amado. Nesse contexto, a crítica estrangeira, combinada com a nascente antropologia social, serviu para traduzir

um universo social até então desconhecido – ou negado – por alguns críticos brasileiros.

Estudiosos como Lefevere, Malcolm Silverman, dentre críticos norte-americanos, franceses e italianos, contribuíram com seus estudos para a interpretação do discurso narrativo de Jorge Amado, acarretando uma mudança no eixo interpretativo da obra do escritor baiano.

Alves menciona que há certa resistência e polêmica em torno da obra de Amado, uma vez que uma parte da crítica brasileira especializada acatava um livro, ou o conjunto da obra, e a outra parte a desmerecia, pelos motivos explicados anteriormente. Por essa razão, ainda persistem controvérsias na análise da obra de Jorge Amado, pois as interpretações conflitantes impediram que se chegasse a um denominador comum interpretativo. (2006, p. 111).

Por não ter produzido uma literatura cosmopolita e universal, mas popular, particular e com uma temática exótica, Alves pondera que a obra de Jorge Amado não foi bem recebida pela crítica; contudo, resta-nos a pergunta: seria a obra amadiana tão particular assim?

Propomos uma teoria: apesar da temática apresentada nos romances ser particular, sua estrutura não era uma criação completamente brasileira, pois ecoa a uma popular forma de escrita espanhola do século XVI: a picaresca espanhola.

3.2. Um possível diálogo intertextual

Sob a perspectiva da intertextualidade, segundo Kristeva (1966), é possível observar diálogos entre a estética neopicaresca e a estrutura composicional do romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. A partir desse pressuposto, propomos que o romance amadiano é uma releitura, intencional ou não, do estilo neopicaresco, pois apresenta características que o aproximam desse gênero literário criado a partir da releitura da picaresca espanhola.

Seriam características da neopicaresca os seguintes aspectos presentes em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**: 1) críticas e denúncias do contexto social retratado ficcionalmente no romance; 2) estrutura narrativa semelhante ao romance neopicaresco; 3) aspectos composicionais de suas personagens similares aos das personagens neopicarescas – principalmente os protagonistas dona Flor e Vadinho; 4) estruturação do narrador e sua relação com o leitor, dentre outras.

Entendemos que por tratar-se de uma releitura da neopicaresca, o romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, ademais de divertir os leitores, denuncia de forma cômica as mazelas distintas da sociedade baiana da primeira metade do século XX, principalmente em relação ao lugar das mulheres nesse contexto social, atitude inovadora da pretensa releitura de Jorge Amado, posto que tanto na picaresca, quanto na neopicaresca produzida fora da Espanha, pouco se debateu a respeito do papel da mulher na sociedade.

3.3. Um Rol de Personagens Neopícaros

Dona Flor será o ponto de partida de nossa análise. Aqui, nos atentaremos “em verificar as estratégias que o autor utiliza para reinventar a vida, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade” (BRAITH, 2017, p. 26).

A personagem nos é apresentada, logo no início da narrativa, em seu estado de viuvez. Vadinho, seu primeiro marido, morre em pleno domingo de carnaval de forma inesperada, deixando dona Flor angustiada diante da perda do amado.

Dona Flor, precedida, é claro, por dona Norma a dar ordens e a abrir caminho, chegou quase ao mesmo tempo que a polícia. Quando despontou na esquina, apoiada nos braços solidários das comadres, todos adivinharam a viúva, pois vinha suspirando e gemendo, sem tentar controlar os soluços, num pranto desfeito. (AMADO, 2008, p. 23)

Na sequência, o narrador apresenta o aspecto exterior de dona Flor ao leitor, iniciando uma “construção da figura física da personagem” (BRAITH, 2017, p. 32) logo após a morte de Vadinho.

Ao demais, trajava robe caseiro e bastante usado com que cuidava do asseio do lar, calçava chinelas cara-de-gato e ainda estava despenteada. Mesmo assim era bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzeada de caboverde, os lisos cabelos tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos, um tanto abertos sobre os dentes alvos. Apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seus dias de ternura, raros talvez porém inesquecíveis” (AMADO, 2008, p. 23)

A descrição física da personagem nos permite perceber que, embora sua aparência física não seja tal qual a das tradicionais heroínas europeias – pele branca, loira e olhos claros – o narrador a classifica como bela e atraente, legítima representante da mestiçagem, tão característica do Brasil.

Mas, ao aceitarmos as palavras de Gardner, viajante inglês que por lá [interior do nordeste] passou em 1836, vemos que a gordura “era considerada principal beldade do Brasil e o maior elogio que se podia

dizer a uma mulher é dizer que está ficando cada dia mais gorda e mais bonita, coisa em que a maioria delas cedo acontece pela vida sedentária que levam”. Em algumas, os cabelos crespos e lábios grossos, a “tez levemente amorenada” (...) lembram os tipos físicos miscigenados; em outras, o “o nariz regular, a fronte elevada”, o pescoço fino e cabelos “corridos, mas lustrosos”, lembram as origens mais europeias. (FALCI, 2017, p. 245)

A descrição de uma integrante da elite nordestina do século XIX assinala qual era o perfil físico apresentado pela maioria das mulheres nordestinas livres desse período. Essa descrição física muito se assemelha à de dona Flor, personagem criada no século XX e louvada como um padrão de beleza digno de ser admirado.

À guisa de contraponto, relembremos a personagem Isabel, do romance **O Guarani** (1857), de José de Alencar. Embora o período histórico entre as duas obras seja um pouco distante, é pertinaz observar como Isabel se desmerecia em comparação à Ceci pelo fato de uma ser loira e a outra, morena, apresentando uma visão negativa de si por causa da tonalidade de seus cabelos e de sua pele. Dentro da literatura como um todo – em um passado não tão distante – há vários exemplos de personagens de pele ou cabelos escuros que, infelizmente, eram apresentadas de modo nada lisonjeiro por seus narradores, pelos personagens com quem interagiam ou por elas mesmas, posto que imperava o padrão de beleza europeu. No caso desse trecho, o narrador exalta uma beleza que costuma ser associado à estética brasileira e, mesmo desarrumada, desperta a atenção e a admiração de quem a vê.

O narrador, após apresentar a cena da morte de Vadinho, narra a história de dona Flor alternando momentos marcados por *flashback* – nos quais imperam as lembranças de dona Flor durante o período do namoro e do casamento – com momentos do presente marcados pela dor perda.

Em uma dessas narrativas de *flashback*, anterior ao namoro de dona Flor e Vadinho, o narrador nos apresenta a família da protagonista, com ênfase na personagem dona Rozilda, mãe de dona Flor, que aspirava à ascensão social e primava pelas aparências.

Magro e silencioso, cada dia mais magro e mais silencioso, seu Gil sustentava sua tribo com modestas representações comerciais, produtos de reduzida aceitação, parco lucro apenas suficiente para as despesas: a gororoba diária, o aluguel no primeiro andar na ladeira do Alvo, as roupas dos meninos, os arrotos de burguesia de dona Rozilda com seus caprichos de grandeza, a ambição de conviver com famílias importantes, de penetrar nos círculos de gente apatacada. Embirrava dona Rozilda com a maioria dos vizinhos, desprotegidos da sorte (...). Desprezava essa gentinha incapaz de esconder sua pobreza; dava-se

ares, carregada de bazófia, atenciosa apenas com alguns habitantes da ladeira, as “famílias de representação (AMADO, 2008, p. 58)

Após o falecimento de Gil, esposo de dona Rozilda, a família da então solteira Flor vê-se em uma situação financeira delicada. Para evitar o colapso econômico em sua casa, dona Rozilda guia seus filhos com firmeza e rigidez: decide qual profissão seu filho Heitor deve ou não escolher e decide com quem suas filhas Rosália e Flor devem se casar; deste modo, ela evitaria que alguma má decisão de seus filhos impedisse seus planos rumo à tão sonhada ascensão social

Agarrou-se ao sobrado com toda sua violenta obstinação. Mudar-se dali para moradia mais barata significava o término de todas as suas esperanças de ascensão social. Precisava manter Heitor nos estudos até o fim do curso secundário, empregá-lo depois, e casar as meninas, casá-las bem. Para isso era preciso não descer, não deixar-se arrastar pela pobreza sem máscara, exposta e despudorada, sem pejo nem vergonha. Ela, dona Rozilda, sentia vergonha da pobreza, ah! Muita vergonha, como de um delito a merecer castigo. (AMADO, 2008, p. 61)

Inicialmente, Heitor estudaria medicina, profissão que lhe permitiria adentrar as altas rodas da sociedade baiana e fazer amizades com futuros médicos, filhos de ricos fazendeiros, que se casariam com Rosália e Flor. Contudo, a morte de Gil atrapalhou os planos iniciais de dona Rozilda, que precisaram ser repensados. Heitor terminaria o secundário e suas filhas se casariam com algum pretendente rico que aparecesse nos ambientes frequentados pelas moças. Para isso, dona Rozilda se esmerava em vesti-las com os melhores vestidos e sapatos, assegurando-lhes a aparência de moças de família da mais refinada estirpe.

A personagem dona Rozilda apresenta uma característica que a aproxima dos traços comportamentais apresentados pelo pícaro espanhol: a necessidade de preservar as aparências a qualquer custo, pois será por meio dessa preservação que o objetivo de ascensão social será alcançado. Tal como Lázaro – que comprou uma roupa e espada velhas com o objetivo de utilizá-las para aparentar um aspecto de “homem de bem” – dona Rozilda se empenha nas mais variadas estratégias para que sua família mantenha uma aparência de estabilidade que lhe assegure o caminho à ascensão social.

Contudo, apesar de seus esforços, seus planos não saem de acordo com o esperado. Ao contrário de Lázaro, que atinge gradativamente seus objetivos, dona Rozilda não alcança o tão sonhado resultado, ao menos não na fase inicial da narrativa: Heitor consegue um emprego mediano como funcionário de uma

estrada de ferro e Rosália se casa com um mecânico, Antônio de Moraes. Resta a ela uma última esperança de ascensão social: Flor, sua filha caçula.

A protagonista, ao contrário da mãe, não apresenta os mesmos traços de arrivismo social. Sente-se feliz com o seu cotidiano e não demonstra preocupação alguma em casar-se, quanto mais em casar-se com um rapaz rico, para desespero de sua mãe

Flor, porém, não parecia preocupada com namoro ou noivado. Nas festinhas, dançava com uns e outros, ouvia os galanteios, sorria agradecida, não ia além disso. Não correspondeu nem mesmo aos apaixonados apelos de um doutorando em medicina, um paraense alegre, festeiro e almofadinha. Não lhe deu corda, apesar da excitação de dona Rozilda: finalmente um estudante, e quase doutor, aspirava à mão de sua filha.

- Não gosto dele... – declarou Flor, peremptória. – Feio como o cão... (AMADO, 2008, p. 73)

Esse trecho do romance – ambientado em meados de 1940 – apresenta um embate de gerações: dona Rozilda, de um lado, tentando impor à filha um casamento de aparências, e Flor, do outro lado, rejeitando um casamento por interesse. Influenciada por leituras românticas, nossa protagonista anseia por um namoro tal qual era representado nos livros que costumava ler

- O amor vem com a convivência, minha condessa de titica, com os interesses em comum, com os filhos. Basta que não haja antipatia. Você tem raiva dele?

- Eu? Não, Deus me livre. Ele é até bonzinho. Mas só caso com o homem que eu ame... Esse Pedro é um bicho feio... – Flor devorava romances da Biblioteca das Moças, apetecia-lhe rapaz pobre e bonito, atrevido e loiro (AMADO, 2008, p. 74)

Após recusar um pedido de casamento vantajoso, Flor conhece Vadinho em uma festa, na qual ele havia entrado como penetra. Inicialmente apresentado como um candidato perfeito a genro, dona Rozilda o aceita como namorado de Flor; contudo, após ser removida a máscara da mentira, dona Rozilda tenta fazer de tudo para acabar com o namoro de sua filha, sem obter nenhum sucesso.

Tal qual Leonardo, em **Memórias de Um Sargento de Milícias**, forma-se uma rede apoio ao casal, e esta rede faz de tudo para ajudar o casal a contrair matrimônio. Flor se casa com Vadinho, o “rapaz pobre e bonito, atrevido e loiro” com o qual tanto sonhara e passa a ser chamada como dona Flor pelo narrador, após a mudança de seu estado civil.

Nesse momento da narrativa, é interessante observar que a personagem dona Flor se apresenta como alguém que não liga para as aparências ou para a necessidade de ostentar aos outros uma posição financeira, diferente de Lázaro e da postura pícara ostentada por sua mãe, dona Rozilda.

Dona Rozilda, em sua confusa alocução, falara em prestígio, em “fazer boa figura”. Era dr. Teodoro sensível ao argumento, cioso de prestígio e consideração, temendo a crítica da sociedade. Já dona Flor não ligava para tais coisas e lhe dissera – quando discutiram sobre a escola – não se medir o homem pela figuração, por suas aparências, e sim, pelo que ele realmente é e vale (AMADO, 2008, p.308)

Tanto no primeiro quanto no segundo casamento, a personagem dona Flor não é descrita pelo narrador como uma mulher interesseira; pelo contrário, ela é o oposto de sua mãe: não se importa com *status* ou riqueza. Sua preocupação reside em outros aspectos, não visíveis à sociedade, porém, sentidos por ela com intensidade.

Ao longo da narrativa da viuvez e do segundo casamento de dona Flor, o leitor acompanhará a sua luta interna contra seus desejos mais intensos. Regida por uma moralidade típica da classe média, certos conceitos como a vivência livre e plena de sua sexualidade soam estranhos e até pecaminosos a ela. Embora não seja arrivista e não almeje uma posição privilegiada na sociedade como sua mãe, dona Flor necessita fazer como o pícaro Lázaro: vestir-se de uma aparente máscara de decência que a proteja contra os julgamentos severos de uma sociedade que se porta de modo punitivo com mulheres de comportamento liberal.

Ao longo da narrativa, o leitor observa que a sociedade retratada no romance é povoada pelos mais variados tipos de personagens. Dentre eles, destacam-se as comadres, representantes da voz quase inquisitorial que observa e julga todos os que se afastam da norma comportamental pré-estabelecida. Um dos motivos que deixam dona Flor temerosa de dar um “passo em falso” é justamente o receio do julgamento que poderia enfrentar em uma sociedade que a tudo e a todos observa.

Dona Flor, entretanto, não se encontra sozinha em sua jornada. Pelo contrário, ela possui um grande cúmplice, verdadeiro aliado de sua causa: o narrador.

3.4. Um narrador “contador de histórias” e aliado

O narrador de **Dona Flor e Seus Dois Maridos** é um elemento digno de nota e, por essa razão, necessita ser analisado com cuidado, posto que desempenha papel de grande importância na narrativa.

De acordo com Brait, “o narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao

andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (2017, p. 77). O romance amadiano é narrado em terceira pessoa de modo onisciente, posto que o narrador possui acesso não apenas aos fatos, mas aos sentimentos das personagens e os expõe ao leitor ao longo da narrativa.

Isso posto e partindo do pressuposto que o narrador desse romance seja neopícaro, cabe ressaltar que ele apresenta particularidades em relação ao narrador pícaro de **Lazarilho de Tormes** e ao narrador neopícaro de **Memórias de Um Sargento de Milícias**.

Em **Lazarilho de Tormes**, o narrador se apresenta como pseudoautobiográfico: ele próprio narra a história de sua vida em formato epistolar e a envia a um destinatário, nomeado como Vossa Mercê; contudo, esse formato de narrativa apresentado em **Lazarilho de Tormes** possui dois destinatários: um explícito, que é Vossa Mercê, e um implícito, que somos nós, os demais leitores que possuem acesso a essa carta (González, 1994). O Lázaro narrador se comportará de modo crítico, a princípio, censurando todos aqueles a que julgue hipócritas ou de comportamento duvidoso, sempre utilizando o bom humor em sua estratégia narrativa. Sem embargo, ao final da narrativa, o próprio narrador se mostra semelhante aos que criticava, pois vestiu a máscara da hipocrisia para viver melhor entre aqueles que lhe proporcionavam uma vida mais confortável e próspera.

Em **Memórias de Um Sargento de Milícias**, o narrador se apresenta em terceira pessoa, onisciente das ações de todas as personagens: nada escapa ao seu olhar analítico, nem mesmo o protagonista da história; por vezes, o narrador procura explicar certos comportamentos do protagonista Leonardo ao leitor sem ser conivente com suas ações destemperadas ou desmandos, porém, reconhecendo quando lhe cometem alguma injustiça. Utilizando o bom humor, a ironia e por vezes o sarcasmo, o narrador procura não apenas traçar um retrato dos costumes do Rio de Janeiro do século XIX, mas também ponderar a respeito das ações das personagens do romance nesse contexto. Segundo Antonio Candido (1970), a narrativa desse romance estaria em terceira pessoa porque Leonardo atingiu o grau máximo da vadiagem, sendo incapaz de refletir a respeito de suas próprias ações, sendo-lhe necessária a intervenção de um terceiro elemento, o narrador, para que refletisse por ele.

Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, o narrador em terceira pessoa se porta de modo singular. Tal qual um contador de histórias da vida real, ele narra

os eventos ao leitor e apresenta, por vezes, suas simpatias e antipatias por determinadas personagens. O narrador sempre convida o leitor a partilhar de suas opiniões e a criar as suas próprias impressões a respeito dos personagens narrados.

Herói? Ou será ele o vilão, o bandido responsável pelos sofrimentos da mocinha, no caso dona Flor, esposa dedicada e fiel? Esse já é outro problema, desligado da questão literária a preocupar poetas e prosadores; talvez até mais difícil e grave, e ficará a vosso encargo dar-lhe resposta, se obstinada paciência vos conduzir até o fim destas modestas páginas (AMADO, 2008, p. 41)

Um rumor de beatas, de velhas ratas de sacristia, de rançosas inimigas da graça e do riso, se elevava junto com o incenso, num murmúrio ácido:

- Não valia um vintém de reza, o renegado.
- Se ela não fosse uma santa, em vez de missa, dava era uma festa. Com dança e tudo...
- Para ela foi uma carta de alforria... (AMADO, 2008, p.50)

O trecho apresentado possui características de uma metaficção, pois o narrador mostra-se ciente de si enquanto entidade narrativa e autora da história. A postura do narrador, ademais, demonstra ciência da presença de um leitor, a quem ele se dirige e a quem transmite a responsabilidade de interpretar a história; assim, o narrador não apenas reflete sobre a ficção, como também conduz o leitor por esse caminho. Tal dinâmica permite que o leitor passe a ser um coautor da narrativa, uma vez que é convidado a participar ativamente do ato de significá-la.

O narrador de **Dona Flor e Seus Dois Maridos** nos fornece evidências de que ele trata as personagens na narrativa do mesmo modo como elas agem com as demais personagens da história. Vadinho, apesar de seu comportamento estroina, sempre tratou com polidez, alegria e irreverência as pessoas com quem convivia; logo, o narrador o trata de igual maneira, deixando ao leitor a tarefa de julgar seu caráter. Às comadres, velhas beatas possuidoras de um falso moralismo, o narrador concede um tratamento à altura de sua maledicência.

Um rumor de beatas, de velhas ratas de sacristia, de rançosas inimigas da graça e do riso, se elevava junto com o incenso, num murmúrio ácido:

- Não valia nem um vintém de reza, o renegado.
- Se ela não fosse uma santa, em vez de missa dava era uma festa. Com dança e tudo...
- Para ela foi uma carta de alforria... (AMADO, 2008, p. 50)

(...)

Voltando-se no altar para dar a bênção, as mãos levantadas, o sacerdote viu as beatas a resmungarem: ali estava a perturbação, o maligno, ah! Bocas de lama e maldade, ah! Fedidas e azedas donzelices, mesquinhas e cúpidas solteironas, e a comandá-las dona

É interessante ressaltar que, conforme bem assinala Da Matta "(...) o escritor é uma presença constante no livro, realizando uma importante mediação seja com os personagens, seja entre leitor e personagem. Quer dizer, na própria forma estética da obra, há uma decisiva opção pela relação e pelo relacionar" (1983, p. 15) na qual o narrador opta por apresentar ao leitor os fatos do modo mais fidedigno possível à sua proposta ficcional. O escritor se transmuta em um narrador que desempenha um papel de "contador de histórias" no âmbito da narrativa, transformando a si mesmo em ficção e se inserindo como uma personagem indireta da própria história por ele contada. Sem participar ativamente como personagem dos eventos por ele narrados, o narrador é uma voz subjacente que conduz todo mundo de modo sutil, porém direcionador.

Ao longo da narrativa, o narrador se mostra como cúmplice da personagem dona Flor. Em seus momentos de maior angústia e agonia, quem produz as críticas mais ferrenhas acerca de seus desejos mais íntimos não é outra pessoa senão a própria dona Flor. O narrador, nesses momentos, assume tão somente o papel de escriba dos sentimentos da protagonista ao ter a sua voz fundida à voz da personagem, como se lhe concedesse a oportunidade de expressar seus sentimentos mais profundos de mulher, calados por uma sociedade patriarcal que controla há tanto tempo os desejos femininos.

Flor nunca tivera um namorado assim, tão diferente dos outros, nem imaginara namorar daquele jeito. Como não o mandou imediatamente embora?

Não era Flor uma dessas debochadas janeleiras, de idílio escandaloso nos cantos da rua, nos pés de escada, no esconso das portas. Jamais gaiato algum fora além do tímido beijo, Pedro Borges apenas aflorou-lhe a face, ela não admitia intimidades. Bastava o atrevido estender a mão na ousadia de tocá-la, e Flor enchia-se de indignação e o expulsava, como a guardar-se por inteiro para aquele a quem realmente amasse. A esse, sim, nada recusaria, e esse era Vadinho; eis por que não o despachou como aos outros, sem grosseria nem escândalo mas firme e inflexível (AMADO, 2008, p. 96)

O discurso indireto permite essa livre associação entre a voz do narrador, em seu papel de contador de histórias, e os sentimentos da personagem. Essa técnica, recorrente no romance, permite que o narrador obtenha acesso não apenas ao íntimo de dona Flor, mas também a todas as personagens do romance. Esse recurso narrativo revela ao leitor quais personagens são ou não hipócritas, arrancando-lhes suas pretensas máscaras de virtude.

A título de exemplificação, citemos dois casos que bem ilustram essa peculiaridade do narrador.

No primeiro exemplo, temos a personagem Célia: pobre, desvalida e amiga de Flor em sua época de solteira. Célia necessitava de um emprego para sustentar sua família. dona Rozilda, no afã de demonstrar o suposto poder que o namorado de Flor, Vadinho, possuía, o fez prometer que arrumaria um emprego para Célia. Vadinho, como bem assinala Da Matta (1983), moveu sua rede de relações, que perpassava desde o submundo das ruas de Salvador ao mais alto grau do governo da Bahia e logrou arranjar o emprego para Célia. Movida pela inveja e pelo despeito, Célia, em vez de se sentir grata pelo favor recebido, iniciou uma investigação que culminou por desmascarar Vadinho diante da família de Flor. No decorrer da narrativa, o narrador faz questão de pontuar a ingratidão da personagem, bem como os motivos que a moveram a agir assim. Vale ressaltar que, apesar de sua ótica nesta passagem estar muito próxima à da personagem, o narrador não compactua com suas ações; ao contrário, é possível depreender certa censura às ações de Célia

Quando Vadinho lhe arranhou o emprego, Célia sentiu-se ao mesmo tempo grata e ofendida. No fundo, não lhe perdoava ter-se enganado a seu respeito, não ser ele o gigolô pressentido por seu faro de azedume e maldade: a existência deles fizera-a invejosa e ruim. (...) Resplandecia seu encardido semblante, poucas vezes se sentira assim alegre, muita gente ia chorar naquele dia, arrenegar o diabo, ranger os dentes. E existe no mundo algo tão esplêndido e excitante, espetáculo comparável ao sofrimento alheio? Para Célia não existia nada igual. Jamais um homem olhara para seu corpo com olhos de desejo, jamais alguém lhe sorrisa com amor, e as crianças da escola tinham-lhe medo, fugiam dela (AMADO, 2008, p. 105)

No segundo exemplo, temos a personagem dona Dinorá, responsável pela previsão acerca do segundo matrimônio de dona Flor. Descrita como beata e carola, sempre envolvida com as fofoqueiras da rua, o narrador a apresenta de modo folgazão e irônico.

Já foi nesta crônica dona Dinorá vista em ação, em lamúrias, em denúncias, enredos, sem que, no entanto, dela própria se tratasse mais longamente, permanecendo até agora quase anônima, como se fosse tão-só uma intrigante comum na roda das beatas. Talvez porque a insólita presença de dona Rozilda, por fim e felizmente em exílio no Recôncavo, não desse vez às concorrentes. Mas sempre é tempo de corrigir um erro, de reparar uma injustiça (AMADO, 2008, p. 200)

A apresentação de dona Dinorá feita pelo narrador transmite a ideia de que ela, aparentemente, é mais uma senhora de passado ilibado que passa seus dias entre a igreja e os mexericos, apontando as falhas das pessoas e se colocando como um baluarte da virtude e dos bons costumes. Em um breve

flashback, porém, sua máscara de virtudes é arrancada em meio a uma conversa discreta entre os amigos Mirandão e Giovanni Guimarães, e a verdade é apresentada ao leitor: dona Dinorá foi outrora uma prostituta que se amancebou com o rico comendador espanhol Pedro Ortega. Após a morte do comendador, principiou a apresentar-se como sua honesta e casta viúva.

- Quanto mais puta em jovem mais séria na velhice. Ficou donzela e bucho...
- Aquele estrepe? Quem é?
- Não é de nosso tempo, mas já teve nome e apelido. Quem fala muito nela é Anacreon, andou bebendo nessa moringa. Você já ouviu falar nela, na certa. Atendia por Dinorá Sublime Cu.
- Quase mudo, Giovanni, em espanto e assombro:
- Isso aí? O Sublime Cu tão recordado? Meu Deus! (AMADO, 2008, p. 201-202.)

Dona Dinorá não foi desmascarada diante de todos os convidados da festa, porém, foi desmascarada aos olhos dos dois amigos que conversavam e do leitor, que acompanha essa história e possui acesso privilegiado à informações que nem todos os personagens da história possuem.

A linguagem popular utilizada no romance, conforme menciona Dias (2019), com o uso de palavras de baixo calão, tal qual no exemplo acima, faz parte da estética popular presente na picaresca e resgata aspectos da cultura popular.

O narrador, ao longo da história, transforma o leitor em seu parceiro e cúmplice. Não apenas revela informações privilegiadas e às quais nem todos os personagens possuem acesso, como também o convida a integrar essa intrincada teia de relações que permeia o romance. Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, o narrador possui um papel ativo na interpretação do romance, tal qual ocorria nas novelas picarescas. A história é apresentada ao leitor despida de pré-conceitos e cabe a ele o papel não apenas de se divertir, mas também de refletir acerca do contexto apresentado.

3.5. A neopícara dona Flor e o trabalho

O trabalho não era bem visto no contexto social no qual a picaresca clássica foi concebida, no século XVI. Para ser considerado um “homem de bem”, o espanhol não deveria trabalhar, posto que o trabalho braçal o afastava dessa categoria. Lázaro, do romance **Lazarillo de Tormes**, trabalha porque esse é o único recurso que lhe resta para sobreviver; contudo, vale lembrar que, tão logo consegue o dinheiro necessário para comprar vestes usadas que lhe

confiram uma pretensa imagem de homem de bem, ele abandona seu emprego com o capelão e inicia sua busca por ocupações que lhe conferissem status naquela sociedade espanhola, até que consegue o tão sonhado emprego real como pregoeiro.

Em **Memórias de Um Sargento de Milícias**, Leonardo tampouco se preocupa em encontrar uma ocupação remunerada, pois é sustentado por seu padrinho após ser abandonado pelos pais. Ademais, como seu padrinho não possuía filhos, Leonardo era seu único herdeiro. As pessoas ao redor de Leonardo arranjavam-lhe ocupações, porém, ele se recusava a trabalhar por estar tão acostumado à vida de vadiagem. Um dia, após ser preso pelo major Vidigal, é forçado a servir como sargento, ao que obedece contra a sua vontade. Nesse contexto, como bem expressa González (1994), a vadiagem nasce como fruto de um protesto contra uma situação econômica vivida no Brasil do século XIX, na qual o trabalho não auxiliaria os trabalhadores a melhorar de vida; pelo contrário, nesse contexto, o trabalho não “é valorizado como recurso válido para se atingirem degraus sócio-econômicos mais elevados” (1994, p. 346).

Tanto em **Lazarillo de Tormes** quanto em **Memórias de Um Sargento de Milícias** há uma negação do universo do trabalho por parte de seus protagonistas masculinos. Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, contudo, é possível observar um movimento inverso de sua protagonista, dona Flor.

Desde solteira, dona Flor contribuía para as despesas domésticas de sua casa; porém, ela trabalhava dentro de casa, cozinhando para fora. Sua mãe, dona Rozilda, não a deixa trabalhar fora de casa por receio das investidas de algum patrão sobre ela que pudessem resultar em algum prejuízo à sua honra de donzela, atrapalhando, por conseguinte, seus planos matrimoniais para ela.

Verdade ou não aquelas excitantes histórias, dona Rozilda não criara as filhas, não as educara, prendadas e gentis, para o bico de nenhum Andrés Gutiérrez, andaluz, galego ou chinês, pouco se lhe dava... As filhas eram agora sua alavanca para mudar o rumo do destino, sua escada para subir, para elevar-se. Recusou outros empregos, mais bem intencionados, para Rosália e Flor, não queria as moças expostas ao público e ao perigo. Lugar de donzela é no lar, sua meta o casamento, assim pensava dona Rozilda. Mandar as filhas para balcão de armarinho, bilheteria de cinema, sala de espera de consultório médico ou dentário era entregar-se, confessar a pobreza, exibi-la, chaga mais repulsiva e pestilenta! Poria as meninas a trabalhar, sim, mas em casa, nas prendas domésticas por elas acumuladas, tendo em vista noivo e marido. Se antes prendas e matrimônio eram detalhes importantes para os planos de dona Rozilda, agora transformavam-se na peça fundamental de seus projetos. (AMADO, 2008, p. 63)

Dona Flor sempre demonstrou gosto pelo trabalho e pela arte de cozinhar. O narrador apresenta ao leitor esse dom nato de dona Flor para a cozinha, que a ajuda a manter seu lar com dona Rozilda

Flor, a princípio na preparação de bandejas de salgados e doces para festinhas familiares, pequenas comemorações: aniversários, primeiras comunhões. Se era costura o forte de Rosália, era a cozinha o fraco da menina mais moça: nascera com a ciência do ponto exato, com o dom dos temperos. Desde pequena fazia bolos e quitutes, sempre rondando o fogão, aprendendo os mistérios da arte suprema com a tia Lita, uma exigente. (...) Das bandejas de pastéis e empanadas, das encomendas de almoços, partiria Flor para receitas e aulas e, por fim, para a escola culinária. (AMADO, 2008, p. 66)

Podemos deduzir que a insistência de dona Rozilda em manter a filha em casa advinha do receio que as famílias de classe média, na vida real, possuíam de expor suas filhas ao trabalho braçal. Muitas mulheres eram alvo de assédio ou violência sexual, pois o ambiente laboral era considerado hostil às mulheres. O que mais chama a atenção quando tentamos visualizar o passado da mulher trabalhadora (...) é a associação frequente entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social (RAGO, 2017, p. 585). Com o avanço da urbanização e consequente industrialização das cidades e aumento da quantidade de operários, “o mundo público acabou sendo considerado um espaço ameaçador para a moralidade das mulheres e crianças” e, de acordo com a ideologia dominante, “o trabalho feminino fora do lar levaria à desagregação da família” (RAGO, 2017, p. 588). Nesse contexto, o trabalho braçal era estigmatizado pelas elites, que enxergavam e associavam as mais variadas profissões femininas braçais a “imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição” (RAGO, 2017, p. 589). Advém desse contexto o cuidado da personagem dona Rozilda em manter suas filhas longe do universo do trabalho, que poderia conspurcar a honra das moças e atrapalhar os planos dela de ascensão social por meio do casamento de suas filhas.

Acostumada a trabalhar desde moça, dona Flor não encara o trabalho como algo negativo. Pelo contrário, se orgulha de sua profissão e não a enxerga como um fardo que necessita desempenhar por obrigação em sua solteirice. Após o casamento da irmã, a personagem oficializa a montagem da escola de culinária, onde começa a lecionar, passando a desempenhar duas ocupações: professora de culinária e cozinheira de quitutes e doces para festas.

A ocupação laboral de Flor vai além do simples trabalho; serve como um passatempo que a distrai de sua dura convivência com dona Rozilda e sua ideia fixa de arrivista.

As aulas de culinária davam o necessário para o sustento da casa, as parcas despesas de mãe e filha, e também para guardar algum dinheiro, tendo em vista os gastos de um futuro matrimônio. Mas, sobretudo, enchiam o tempo de Flor, libertavam-na um pouco de dona Rozilda a repetir-lhe quanto sacrifício lhe custara criar e educar os filhos, criar e educar aquela filha caçula, e de como lhe era necessário encontrar marido rico que as arrancasse dali, da ladeira do Alvo e do fogão, para as delícias da Barra, da Graça, da Vitória. (AMADO, 2008, p. 73)

Diferente da conotação negativa que o trabalho possui para Lázaro e Leonardo, para dona Flor ele aparece ressignificado. Para além do sustento, o trabalho, para a personagem, simboliza uma liberdade não apenas financeira, mas também de ideias. Ocupa seu tempo positivamente, não lhe deixando espaço para o ócio, tão duramente criticado em outros romances nacionais e estrangeiros e julgado como o principal responsável pelo adoecimento mental de personagens femininas como Madame Bovary, do romance homônimo, e Luísa, de **O Primo Basílio**.

Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, o trabalho aparece aliado à independência feminina. Sem ele, dona Flor não conseguiria sustentar sua casa enquanto solteira e nem durante seu primeiro casamento, posto que Vadinho, acostumado à vida boêmia e à jogatina, não se preocupava em trabalhar no emprego arranjado por seu parente influente. Apenas aparecia ocasionalmente para receber seu pagamento e, em seguida, gastá-lo nos cassinos. Coube à dona Flor a responsabilidade de ser a provedora de seu lar, sustentando não apenas a casa, mas os vícios de Vadinho.

Lançava olhares sorrateiros à esposa como a medir-lhe o humor, sua receptividade. Porque vinha para lhe pedir dinheiro, sempre emprestado, é claro, com formais promessas de pagamentos, todas até hoje por cumprir. E ela terminava entregando-lhe algum, por bem ou por mal; em certas ocasiões em doloroso e mesmo sórdido constrangimento. Eram os piores dias do pior Vadinho, quando ele se vestia de brutalidade e irritabilidade, quando seu encanto e graça davam lugar a uma cruel estupidez (AMADO, 2008, p. 125)

Acostumada a ser a provedora da casa, após se casar com dr. Teodoro dona Flor vê sua situação mudar.

Dr. Teodoro, extremo oposto de seu finado primeiro marido, representa o protótipo do marido sonhado por dona Flor: caseiro, não dado a vícios, trabalhador, honesto, fiel e, principalmente, provedor do lar. Durante o noivado

e o casamento, dr. Teodoro tenta convencer dona Flor a abandonar seu trabalho, alegando que ela não necessita mais sustentar a casa e por medo de que as pessoas o julguem igual a Vadinho: homem incapaz de sustentar a casa

Acertaram morar em casa de dona Flor, não só por porque para dr. Teodoro era cômodo, ficando a residência próxima à drogaria, como porque dona Flor se recusara, terminantemente, a encerrar as atividades da escola, como ele propusera. A farmácia lhe rendendo o bastante para viverem com modesto conforto – argumentou dr. Teodoro –, por que manter aquela trabalhadeira? Mas dona Flor acostumara-se e certamente não saberia viver sem suas alunas, as turmas ruidosas, as risadas, os diplomas, o discurso e as lágrimas na formatura e um dinheiro seu. De maneira alguma, nem falasse nisso (AMADO, 2008, p. 278)

Dona Flor, nessa passagem, demonstra uma independência não condizente com a sua nova posição social, conquistada com o segundo matrimônio. Apesar da mudança de *status* advinda com as segundas bodas, seu pensamento permanece o mesmo e sua visão de trabalho não sofre influências.

Dr. Teodoro, contudo, não aceita passivamente a permanência de sua esposa no universo laboral. Em várias passagens do romance, com muito jeito, ele insiste com ela para que abandone suas aulas.

- Milagre nenhum, minha querida, só um pouco de método que faltava. Acontece que, com minha mãe entrevada, tive de tomar conta da casa e me acostumei à ordem. Em nossa casa é mais necessário ser metódico por se tratar de residência de família e de escola, ao mesmo tempo... Já que você faz questão de manter a escola. Por mim, como já lhe disse, acabaria com essa trabalhadeira... você não tem necessidade, ganho bastante para...
- Já discutimos sobre isso, Teodoro, e já resolvemos não falar no assunto. Por que voltar a essa discussão?
- Você tem razão, Flor, e desculpe se insisti... Não voltarei a debater essa matéria a não ser a seu convite. Fique descansada, minha querida, e me perdoe, não quis lhe abusar... (AMADO, 2008, p. 295-296.) – Grifo nosso.

Apesar da clara insatisfação de dr. Teodoro com a insistência de sua esposa em continuar a trabalhar, ele aceita o posicionamento dela, inclusive porque durante o noivado ela deixou claro que apenas se casaria se não houvesse oposição de seu futuro marido às suas atividades na futura residência do casal.

Voltando, porém, à conversa com o doutor quando do noivado, dona Flor fechou a questão: preferia continuar viúva a terminar com a escola. Desde menina no hábito do trabalho, cedo se acostumara a possuir seu dinheiro. Se não fosse isso, como teria se arranjado quando da celebração do primeiro casamento e por ocasião da viuvez? Quando fugira de casa tinha um dinheirinho junto e foi com ele que pagou móveis e papéis de casamento, contrato de aluguel e as despesas dos primeiros dias. E se não fosse a escola, como fazer quando de repente enviuvou? O finado nada deixara de seu a não ser dívidas (...)

Não fosse a escola, e dona Flor ter-se-ia visto em completo alvéu, sem vintém para o enterro e o mais. Por isso dava tanta importância a seu trabalho, a suas economias, seus cobres em secreto esconderijo. (AMADO, 2008, p. 296-297)

É sabido que o motivo para o segundo casamento de dona Flor não foi uma súbita paixão sentida por dr. Teodoro, mas sim uma tentativa de satisfazer seus desejos sexuais sem correr o risco de ficar mal falada na sociedade por se envolver com algum homem fora do casamento. Contudo, o desejo de se manter financeiramente independente fala mais alto nesse momento do que a vontade de satisfazer seus desejos sexuais. O instinto de liberdade e independência da personagem, assim como a ânsia por não ser financeiramente dependente de ninguém são extremamente importantes para dona Flor. A personagem, descrita como aparentemente dócil e submissa, oculta em si um ímpeto por liberdade que aflora nos momentos nos quais se sente mais ameaçada, como no caso da iminente ameaça da perda de sua liberdade financeira.

Nada de fechar a escola, meu querido, se me quiser é com a Sabor e Arte funcionando; tenha a santa paciência, não lhe satisfaça essa vontade, peça outra coisa, lhe cubro de mil beijos, me atiro nos seus braços, mas a escola não lhe dou de dote, é minha garantia. Você entende, Teodoro? (AMADO, 2008, p. 297) – Grifo Nosso

Essa “garantia” pode ser um sinônimo para várias coisas: desde uma estabilidade e independência financeira de dona Flor em relação ao marido, até uma segurança caso venha a se tornar viúva novamente, ou caso o casal enfrente alguma instabilidade financeira.

O primeiro marido nunca proibiu dona Flor de trabalhar; Vadinho simplesmente aceitava, sem questioná-la. A tudo levava na brincadeira, invadindo o espaço da cozinha durante as aulas da esposa, chegando a flertar com as alunas na presença de dona Flor. Com dr. Teodoro, porém, foi diferente. A todo instante, a personagem necessita reiterar a importância de manter a sua ocupação laboral em vez de se entregar ao ócio reinante entre suas vizinhas.

Enquanto o doutor estivesse na farmácia (...), era a escola agradável e lucrativa ocupação. Sem aulas de culinária, me diga seu doutor, em que empregar o tempo vago? Em cochichos e mexericos com as comadres, sob as ordens de dona Dinorá, no torpe ofício de palmatória do mundo, de xereta da vida alheia? Ou de bruços na janela, manequim numa vitrine para recreio dos passantes, ouvindo pachouchadas, tirando prosa com uns e outros, logo na boca do mundo, com fama de espoleta? Havia quem gostasse desse exibido ócio, dessa saliência. (AMADO, 2008, p. 297)

Há uma verdadeira argumentação de dona Flor em prol da manutenção de seu trabalho, que é mostrado na narrativa como enobrecedor não apenas do

homem, mas também da mulher. Por esse trecho, é possível observar que, de acordo com o ponto de vista da personagem dona Flor, toda a maledicência das comadres é fruto única e tão somente do ócio no qual se encontram; deduz-se, a partir daí, que se elas se engajassem em alguma ocupação que lhes absorvesse o tempo, não se entreteriam em fazer maledicências da vida alheia, nem se envolveriam em adultérios.

Dona Rozilda, ao contrário da filha, continuava a defender seu ponto de vista de classe média e não se conformava, assim como dr. Teodoro, que dona Flor continuasse a trabalhar após o segundo casamento

Que fazia, no entanto, dona Flor para corresponder a essas oportunidades devidas ao título de doutor, à drogaria florescente, ao fagote mavioso?

Nada, três vezes nada. Ao contrário, continuava a dar aulas de culinária como uma pobretona necessitada, apesar dessa sua atividade repercutir negativamente sobre o prestígio social do marido (marido cuja mulher trabalha ou está mal de vida, ou é sórdido avarento, assim rezava a cartilha de dona Rozilda); continuava naquela casa pequena quando podiam ter endereço bem mais cômodo e em rua distinta. (AMADO, 2008, p. 303)

Podemos depreender, por esse contexto, que dona Flor é uma personagem à frente de seu tempo, pois, em nome de seus ideais de liberdade e independência financeira, enfrenta tanto o marido quanto a mãe e se recusa a ser totalmente dependente economicamente de seu marido.

O dinheiro ganhado por dona Flor é guardado em uma caderneta de poupança que ajudará o casal a comprar a casa onde moravam de aluguel. A princípio, tomado por uma moralidade conservadora, dr. Teodoro não aceita utilizar o dinheiro das economias de dona Flor para comprar a casa. É dona Flor quem o chama à realidade e reivindica seu papel não apenas de esposa, mas de colaboradora e parceira

- Não fale bobagem, minha querida... A verdade é que a mim, como marido, cabe a obrigação...

- E por que eu não tenho o direito de concorrer para a compra de nossa casa? Ou bem você não me considera sua companheira para um tudo? Será que só sirvo para arrumar, cuidar de suas roupas, fazer a comida, ir com você para a cama? – dona Flor se exaltava. – Uma criada e uma rapariga?

Ante a inesperada explosão, dr. Teodoro ficou sem palavras, um baque no peito, a mão segurando o garfo com o pedaço de beiju. Dona Flor abaixara a voz, agora num queixume:

- A não ser que você não me ame, me despreze tanto que nem queira que eu lhe ajude na compra de nossa casa...

(...)

- Não sou tua mulher, tua esposa? Pois bem, se você amanhã não for ao banco, quem vai sou eu e fecho negócio com seu Celestino... (AMADO, 2008, p. 384)

Dona Flor não aceita, após anos de contribuição ativa em sua família, ser submetida a um papel passivo, ainda mais quando está em suas mãos a possibilidade de solucionar um problema financeiro. No quesito financeiro, ela passa por cima dos brios do marido, não se permitindo vestir uma máscara de esposa submissa em nome das aparências e do bom nome do marido aos olhos da sociedade. O que lhe importa é conseguir conquistar a casa própria, como dona Flor demonstra ao marido, primeiro com exaltação, depois com ternura, até conseguir conquistar sua aquiescência e alcançar o papel de parceira de negócios do marido.

Nesse sentido, dona Flor não se enquadra na característica de negação ao trabalho atribuída tanto ao pícaro quanto ao neopícaro; contudo, é necessário observar que nos romances anteriores a negação ao trabalho aparecia como um comportamento de resistência aos padrões sociais impostos pelas sociedades retratadas nos romances. Em **dona Flor e Seus Dois Maridos**, a aceitação do trabalho por parte da protagonista opera o mesmo efeito de resistência que a negação do trabalho operava nos outros romances, ou seja, a aceitação do universo laboral encontra em dona Flor, um símbolo de resistência.

3.6. Do erotismo “proibido” ao erotismo libertário de dona Flor

Partindo-se do conceito de que o erotismo “deve ser compreendido, pois, como fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência” (BRANCO, 1985, p. 17), analisaremos como ele se manifesta literariamente no romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** a partir de uma suposta ótica neopicaresca.

Em **Lazarillo de Tormes**, como nos demais romances picarescos criados no século XVI, não houve espaço para a expressão do erotismo, pois o contexto histórico do período em que a obra foi criada não permitia a retratação literária detalhada dos impulsos sentimentais e sexuais de suas personagens, configurando-o em um gênero literário, portanto, com quase nenhuma representação erótica e classificado como detentor de aspectos misóginos.

No romance **Memórias de Um Sargento de Milícias**, inicia-se uma pequena abertura para a temática do erotismo, que se intensificará a partir de **Macunaíma**. Nos romances neopicarescos brasileiros, os relacionamentos amorosos ganham destaque, assim como a dinâmica dos envolvimento amorosos dos casais que compõem a trama.

Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, há uma culminância da representação literária do erótico. Se em **Lazarillo de Tormes** essa representação era nula, e em **Memórias de Um Sargento de Milícias** iniciava a desenhar-se um cenário propício ao desenvolvimento do erotismo, mas com o foco centrado nas personagens masculinas Leonardo Pataca e Leonardo, no romance do escritor grapiúna o erotismo não só é um dos temas centrais do romance, como também o foco é dado a partir da perspectiva de uma personagem feminina.

3.7. O despertar do erotismo na jovem Flor

O leitor acompanha, com o auxílio do narrador, o desabrochar da sexualidade da jovem Flor durante o início do namoro com Vadinho.

Conforme mencionado anteriormente, Flor sonhava em encontrar um “rapaz pobre e bonito, atrevido e loiro” (AMADO, 2008, p. 74) que se enquadrasse no perfil dos heróis apresentados nos romances da Biblioteca das Moças que ela costumava ler. A personagem recusou a oportunidade de se casar com o rico estudante de medicina Pedro Borges por não se sentir atraída por ele, apesar das críticas de sua mãe.

O tão sonhado encontro com o “príncipe encantado” se apresentou durante um baile anual oferecido pelo Major Pergentino em sua casa.

Nesse capítulo referente à festa, há uma clara paródia da cena do baile dos Capuletos, presente na peça **Romeu e Julieta** (1597), de William Shakespeare. Nessa cena da peça, Romeu e seus amigos invadem o baile dos Capuletos, arquirrivals da família de Romeu, os Montecchios. Antes de ser descoberto e expulso do baile, entretanto, Romeu conhece Julieta e ambos se apaixonam perdidamente, dando origem à uma das histórias de amor mais famosas da literatura mundial. Em **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, tal qual em **Romeu e Julieta**, o anti-herói Vadinho, acompanhado por seu grande amigo e parceiro de jogatina Mirandão, invade a festa do Major Pergentino, os dois se passando por ilustres membros da sociedade baiana. Para tal, fazem-se valer do real parentesco de Vadinho com Chimbo, “comissionado como delegado auxiliar” e “filho de prestigioso político governista, sem respeito pela tradicional austeridade do pai, sem ligar para as conveniências, esse distante primo de Vadinho” (AMADO, 2008, p. 80).

Uma série de ciladas inicia-se nesse baile. Enquanto Vadinho e Flor estreitam sua intimidade na festa do Major Pergentino, Mirandão trata de criar uma história para dona Rozilda, na qual Vadinho é alçado ao status de homem rico, poderoso e influente na sociedade soteropolitana, convencendo-a a concordar com o namoro entre sua filha e o boêmio.

- O major não lhe apresentou?
 - Não. Eu estava lá dentro, não vi quando ele chegou.
 - Pois, estimada senhora, tenho o prazer de lhe informar. Trata-se do doutor Waldomiro Guimarães, sobrinho do doutor Aírton Guimarães, delegado auxiliar, neto do senador...
 - Não me diga que é do senador Guimarães, esse tão falado...
 - Desse mesmo, minha distinta. O mandachuva, o bamba, o bambambã, o deus-menino da política, esse mesmo, meu padrinho...
- (AMADO, 2008, p. 86)

Dona Rozilda, encantada com a possibilidade de integrar uma família tão poderosa, incentiva o namoro entre Flor e Vadinho, chegando ao extremo de fechar os olhos para os avanços que ocorriam no namoro do casal e que ela considerava, anteriormente, escandalosos.

- (...) Dona Rozilda, quem jamais poderia imaginá-la assim democrática, de tamanha liberalidade? Fechava os olhos aos evidentes abusos daquele namoro tão sem controle e desassuntado, a ponto de tia Lita, pouco afeita a carrancismos, no entanto, estranhar e advertir:
- Você não acha, Rozilda, que Flor está dando corda demais a esse moço? Saem juntos por toda a parte como se fossem noivos, nem parece que se conheceram noutro dia...
- Dona Rozilda reagia brava, em tom de briga:
- Não sei que diabo você e o seu marido têm contra Vadinho... Só porque o rapaz é rico e ocupa posição de destaque, é um zunzunzum contra ele, não sei por que vocês tomaram esse abuso dele... Com a porcaria daquele pobretão metido a pintor vocês ficaram influídos até demais, se dependesse de vocês, faziam o casamento na hora (...). Com Vadinho vocês só pensam maldades (AMADO, 2008, p. 98)

Dona Rozilda veste uma máscara de hipocrisia ao aceitar para a filha um padrão de namoro antes rejeitado simplesmente pelo fato de que o candidato a namorado, Vadinho, aparenta possuir o dinheiro tão almejado por ela. A anuência de dona Rozilda, inclusive, desconsiderava o fato de que o namoro avançava, mas nenhuma proposta formal de noivado era formalizada. O namoro ocorria em um espaço de ambivalência: conhecido por todos, mas não formalizado aos olhos da família.

Flor, no entanto, não se preocupava em formalizar sua relação com Vadinho; antes, se deixa levar pelo crescente vendaval de emoções, antes desconhecidas por ela, que a dominavam a cada dia, sem se importar se seu pretendente possuía ou não poder econômico.

Insolente Vadinho! Não lhe declarara amor, não fizera praça de sentimentos apaixonados, não lhe pedira sequer autorização para namorá-la. Em vez de frases poéticas, de termos alambicados, ela ouvia duvidosos conceitos, insinuações mal-intencionadas. (AMADO, 2008, p. 95)

Vadinho cortejava/namorava Flor de acordo com o que aprendera na sua experiência no submundo baiano; ofertava-lhe o que conhecia: a vivência dos sentidos, sem garantia formal de compromisso. Contudo, da dinâmica dessa relação, nasceu um sentimento maior do que o desejo, uma paixão a unir e aproximar cada vez mais o casal, não apenas no aspecto físico, mas no também no sentimental

(...) a conversa girou divertida em torno de motivos diversos, um doudivanas esse Vadinho! Dois animados blocos carnavalescos, em desafio, juntos se encontraram no oitão da igreja de Santana e, aproveitando-se do atropelo do estabelecimento quando o povo acorreu e ali se comprimiu, Vadinho a apertou contra si, abraçando-a por detrás, cobrindo-lhe os seios com as mãos, beijando-lhe sôfrego o cangote. Ela estremeceu apenas, semicerrou os olhos, deixou-o fazer, quase morta de medo e de alegria (AMADO, 2008, p. 96)

O modo escolhido por Vadinho para cortejar Flor em nada se assemelha ao namoro usualmente aceito entre as classes mais abastadas e considerado como o mais adequado a uma moça de família. Pelo contrário, o estilo de namoro de Vadinho é o flerte livre de amarras sociais, que muito se assemelha ao namorico de Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças, carregado de fortes insinuações libidinosas, prévia para o ato sexual.

Esse comportamento de Vadinho, contudo, possui uma resposta que encontra explicação em sua gênese de enjeitado: filho de um membro da alta sociedade com a empregada, cresceu sem o amparo dos pais e não recebeu uma educação formal que o ensinasse a conter seus instintos ou a agir de acordo com os padrões de conduta pré-estabelecidos. Deste modo, sozinho no mundo, Vadinho cresceu livre para seguir seus instintos da maneira que melhor lhe aprouvesse.

Após tomar conhecimento da verdade sobre quem realmente era Vadinho – boêmio e sem nenhuma afeição ao trabalho –, Flor optou por permanecer com ele, uma vez que a paixão falou mais forte.

Como dizer “torvo destino” para quem era assim alegre jogador, a sorrir na sorte e no azar, cheio da alegria de viver? Torvo destino talvez na opinião de dona Flor, de seu ponto de vista, de seu posto de observação ou, para melhor esclarecer, de seu posto de espera. Torvo para dona Flor, no leito a esperar. (AMADO, 2008, p. 128)

Dona Rozilda, entretanto, não reagiu tão bem quanto a filha ao saber a verdade sobre Vadinho. Após descobrir que fora enganada e que Vadinho não era o genro dos sonhos que ela almejava, o namoro entre ele e Flor passou a ser proibido e perseguido por ela. A solução encontrada pelo casal, então, foi ter sua primeira relação sexual antes do casamento formalizado, pois, uma vez que a honra de Flor estivesse comprometida, não haveria outra solução diante dos olhos da sociedade que não fosse o casamento entre ela e Vadinho.

Apesar de sua vida boêmia e errática, pela primeira vez, Vadinho sentia o desejo de se casar, pois o relacionamento com Flor lhe despertou, aos poucos, o desejo de possuir a estabilidade de um lar.

(...) Um desejo de Flor o possuía por completo, da cabeça aos pés, turvando-lhe o juízo, como se não existisse outra mulher no mundo, como se ela – com seu corpo rechonchudo e suas bochechas redondas – fosse a mais bela e apetecível fêmea da Bahia, a única capaz de saciar sua fome e sua sede, de conter a sua solidão (AMADO, 2008, p. 111)

O encontro com Flor, na festa do major, veio reacender-lhe de súbito a necessidade antiga de lar, de vida de família, mesa posta, cama de lençóis limpos. Ele não tinha sequer um endereço estável, mudando de pensão barata a cada mês por falta de pagamento. (...)

Flor trazia um novo sabor à sua vida, uma quietude, uma placidez, um gosto de ternuras familiares (...) (AMADO, 2008, p.101)

Semelhante desejo era experimentado não apenas por Vadinho, mas também por Flor. O casal ansiava por um período de tempo juntos que durasse mais do que uma furtiva tarde; queriam, como todo casal apaixonado, uma vida inteira de proximidade e união de corpos por um período que fosse além do estabelecido por terceiros, ou além do breve espaço de tempo dos encontros furtivos.

Vadinho, numa exigência crescente, reclamava passar uma noite inteira com ela, não mais lhe bastando tê-la a seu lado e possuí-la; queria adormecer em sua respiração, dormir em seu sono. Também Flor desejava essa noite completa, essa posse mais além dos limites do relógio, da hora contada e cada vez menor para seu anseio (AMADO, 2008, p. 115)

O controle externo da sociedade exercido sobre seus corpos os inquieta; apenas após conseguir a autorização necessária para o casamento, as personagens obtêm a possibilidade da satisfação de seus desejos mais íntimos, livres de qualquer controle externo às suas vontades.

Um fator, entretanto, impedirá que a vida matrimonial da futura dona Flor seja completamente satisfatória: a boemia e a jogatina de Vadinho.

3.8. A vivência do erotismo sem culpa no primeiro casamento

Embora a paixão entre ambos fosse intensa, o chamado para a vida noturna era mais forte em Vadinho.

Apaixonado por Flor, projetando casar-se com ela, mas nem assim disposto a fugir a seus solenes compromissos, a seu cotidiano de jogo e malandragem, de bebedeiras e arruaças, de cassinos e castelos (AMADO, 2008, p. 102)

Dona Flor intuía, antes de casar, quão arriscado poderia ser esse casamento e o quanto poderia sofrer. Entretanto, a conjunção carnal carregada de intensas sensações experimentada por ela com Vadinho a impeliam a insistir nesse relacionamento que, sob uma ótica racional e externa de uma sociedade tradicional, tinha tudo para dar errado. Ainda assim, ela fez valer a sua voz diante de sua família para escolher o homem com se casaria.

(...) Dona Flor com seu marido Vadinho; ela mesma o escolhera sem dar ouvidos aos conselhos das pessoas experientes, contra a expressa vontade de sua mãe, e, mesmo antes de casar-se, a ele se entregara sabedora de quem ele era. Podia estar a fazer uma loucura, mas, se não a fizesse, não tinha motivo para viver. Um fogo a consumia, vindo da boca de Vadinho, de seu hálito, e seus dedos queimavam-lhe a carne como chamas. (AMADO, 2008, p. 120) – Grifo Nosso

Esse trecho aponta para uma tomada de consciência da personagem dona Flor, que, ao se ver perdidamente apaixonada por Vadinho, decide lutar contra todos e escolher a quem entregará seu corpo. Dona Flor demonstra que seu corpo não será, como queria sua mãe, utilizado como uma moeda de troca em uma relação marital que visasse a ascensão social. Seu corpo, enquanto sua propriedade inalienável, seria entregue a quem ela desejasse, em troca do que ela decidisse. No caso da passagem em questão, a personagem dona Flor exerceu seu direito sobre a individualidade de seu corpo, que seria entregue em uma relação onde imperasse o mútuo desejo e o seu poder de decisão.

Essa tomada de consciência da personagem durante sua lua de mel é seguidamente acompanhada do choque que recebe ao acordar e ver-se sozinha na cama, em plena noite de núpcias, como em uma espécie de prenúncio de sua futura vida conjugal.

Pela madrugada dona Flor acordou, o despertador à cabeceira marcava duas horas da manhã. Vadinho não estava na cama, dona Flor pôs-se de pé, saiu a procurá-lo pela casa. Vadinho sumira, fora arriscar com certeza os cobres dados pelo banqueiro. Na própria noite de núpcias, era demais. Dona Flor chorou as primeiras lágrimas de casada, rolando no colchão, roída de desgosto, rangendo os dentes de desejo (AMADO, 2008, p. 121)

O primeiro casamento de dona Flor é permeado por altos e baixos. Conforme demonstra o narrador em várias passagens da narrativa, durante os setes anos de casamento entre Vadinho e dona Flor, ela nunca perdeu as esperanças de que o marido um dia pudesse se “endireitar” e seguir os padrões comportamentais de classe média da maioria dos maridos, encarnando o papel de esposo provedor, abandonando a jogatina e se dedicando por inteiro a ela.

Desejava dona Flor ser como todo mundo, seu marido como os demais marido. Não tinha ele um emprego na municipalidade, obtido por parente rico, dr. Airton Guimarães, apelidado de Chimbo? Ela o queria vindo do emprego para casa, os jornais sob o braço, um embrulho de biscoitos ou cocadas, de abarás e acarajés. Jantando na hora exata como os outros, saindo em certas noites com ela, a passeio, de braço dado, gozando a brisa e a lua. Amoroso no leito a vadiar. A vadiar antes de dormir, ainda cedo, e nos dias certos de vadiação. (AMADO, 2008, p. 128)

Se, por um lado, dona Flor sofria com a ausência de responsabilidades de Vadinho – falho no papel de provedor do lar –, por outro lado ela era plena no âmbito da intimidade do casal. Vadinho não respeitava limites e, portanto, não separava o ambiente da rua do ambiente de casa: a ambos constantemente misturava ao longo de seu percurso na história. Seja levando sua esposa para conhecer o ambiente dos cassinos (ainda que a pedido dela), ou trazendo seus amigos da esbórnia para interagir e deliciar-se com os quitutes de dona Flor; ou, ainda, trazendo para o contexto conjugal hábitos que usualmente os homens reservavam às amantes e prostitutas, jamais às esposas, por considerar-se falta de respeito tratar a mulher de casa do mesmo modo que a mulher da rua. Vadinho não comungava com esse padrão de pensamento e tratava dona Flor na cama do mesmo modo como tratava suas amantes, sem pudor.

- Não sei vadiar nem coberto de lençol quanto mais vestido com roupa. Tu tem vergonha de quê, meu bem? (...), a vadiação é coisa de Deus, foi ele quem mandou que se vadiasse. “Vão vadiar por aí, meus filhos, vão fazer neném” que ele disse e foi das coisas mais direitas que ele fez (AMADO, 2008, p. 113)

O negar-se a ter relações sexuais de forma despida por parte de dona Flor pode ser interpretado como uma metáfora de sua resistência ao amor livre e desapegado de preconceitos morais, que busca por uma plena realização dos sentidos em seu nível mais primitivo.

A ação de Vadinho de vencer a insistência de dona Flor em se manter coberta apresenta-se como uma possível analogia da luta entre o instinto sexual imanente aos seres humanos *versus* uma moral artificial incutida principalmente nas mulheres e que as obriga – ainda que com plena anuência do parceiro – a

fingir um desnecessário recato que assegure a manutenção das aparências, tão necessárias para salvaguardar a honra feminina. O “aparentar ser”, tão forte no universo pícaro e retomado no universo neopícaro, se manifesta uma vez mais. Nesse contexto, entretanto, Vadinho desempenha o papel daquele que arrancará a máscara de falsa pudícia vestida por dona Flor, desnudando não apenas seu corpo, mas também seu caráter.

3.9. As agruras da viuvez

O falecimento de Vadinho marca um dos períodos de maior sofrimento para dona Flor. Sem conseguir que seu marido mudasse de comportamento e se tornasse um esposo exemplar, ela agora padece não apenas com a ausência definitiva de sua presença, mas também com o fim das tórridas noites de paixão vividas com ele.

Aos olhos das comadres fofoqueiras, que estavam no exterior e nada sabiam a respeito da dinâmica interna do primeiro casamento de dona Flor, a morte de Vadinho significava a liberdade da viúva que finalmente estava livre dos sofrimentos impostos pelo comportamento desregrado de Vadinho. Finalmente, ela teria sossego após muito sofrer em suas mãos.

Para as comadres, Vadinho fora o pior de quantos maridos ruins existiriam no mundo, dona Flor a mais infeliz das esposas. Não lhe cabia direito a chorar, a lastimar-se, devia estar dando graças a Deus que a livrara em tempo de tamanha provação. Sem dúvida dona Flor era a bondade em pessoa, e só mesmo dona Rozilda podia querer que ela se alegrasse, desse festa pela morte súbita de Vadinho. Ruim como tudo, ele fora, no entanto, seu marido. Mas esse exagero de sentimento, esse luto fechado, esse nojo mais além de toda aparência, mais além de todo cerimonial obrigatório nos ritos de viuvez, essa face parada e perdida, esses olhos voltados para dentro de si ou a fitarem para lá do horizonte, a fitarem o infinito, o nada, tudo isso era inaceitável para as comadres. (AMADO, 2008, p. 151)

As comadres não compreendiam e não aceitavam o sofrimento de dona Flor, pois, aos olhos delas, estava demorando demais a passar. Nesse excerto, há uma clara alusão à invasão de privacidade enfrentada por dona Flor que, em um momento de luto, não consegue o direito de isolar-se para vivenciar a ausência do amado. A sociedade, simbolizada pelas comadres, quer obrigá-la a festejar a morte de um indivíduo considerado inútil para o contexto do capitalismo, posto que, durante toda a sua vida, nada produziu de valor e nem contribuiu economicamente para a sociedade ou para seu casamento. Dona Flor, simbolizando a resistência individual frente à moral coletiva que se esforça para impor suas verdades, mantém seu luto por Vadinho. Ao nos colocar em

contato com os sentimentos de dona Flor, o narrador nos mostra que ela não comunga com a opinião das comadres; ao contrário, reconhece-lhe os defeitos e desvarios, porém não se esquece de suas qualidades e nem da intensa paixão que os unia.

Dona Flor não sabe como viver sem Vadinho, e por esse motivo ela necessitou encontrar forças dentro de si para seguir adiante, lutando contra a ausência do amado e a manifestação intensa de seu desejo.

Insone no leito de ferro, no abandono e na ausência, dona Flor parte na rota do desconhecido, portos de bonança, mar de tempestades. (...) Não esse viver num tempo gris de nojo, não esse vegetar num asfixiante pântano de lama, essa sua vida sem Vadinho. Como sair desse óvulo de morte, como atravessar a porta estreita desse tempo nu? Sem ele não sabe viver... (AMADO, 2008, p. 162)

A repressão do desejo sexual marca a fase de viuvez de dona Flor. Além de sofrer com a ausência do amado, ela agora não pode satisfazer seus desejos, pois, no contexto ficcional da sociedade baiana de 1940, não era permitido que uma mulher tivesse relacionamentos sexuais fora do casamento.

No leito de ferro, suicida, dona Flor. Apenas o desejo a sustenta e a memória persiste. Por que o espera, se é inútil? Por que o desejo se ergue numa labareda, fogo a queimar-lhe as entranhas, a sustentá-la viva? Se é inútil, se ele não voltará, despudorado amante, a lhe arrancar a anágua ou camisola, a calça de rendas, a expor sua nudez pelada, dizendo frases tão loucas que nem na lembrança ela se atreve a repeti-las, tão loucas e indecentes mas tão lindas, aí. (...) Ai, nunca mais! Só desejo a sustenta, e a memória (AMADO, 2008, p. 170)

Dona Flor vivencia sensações que lhe parecem inadequadas para uma viúva, pois se afastam das noções de certo e errado aprendidas por ela em relação ao desejo feminino. Uma dessas noções refere-se ao mito de que o desejo sexual da viúva deve ser enterrado junto ao corpo do falecido marido, pois uma viúva honesta não deve sentir desejo.

Uma viúva, ela sempre ouvira dizer, deve ser insensível a tais apetites, a esses pecaminosos pensamentos, deve ficar de desejo murcho, seca flor inútil. Desejo de viúva vai para a cova no caixão do finado, se enterra com ele. Só mulher muito safada, sem amor por seu marido, ainda pode pensar nessas sem-vergonhices, coisa mais feia. Por que Vadinho não levou consigo a febre a consumi-la, o desespero a entumecer-lhe os seios, a doer-lhe no ventre inconformado? (AMADO, 2008, p. 173)

O comportamento de dona Flor apresenta uma interessante ambiguidade: ao mesmo tempo em que ela luta por seus desejos e vontades em alguns momentos, em outros ela se deixa levar pelo padrão comportamental imposto pela sociedade patriarcal. O período de sua viuvez é um desses exemplos. Uma possível explicação a isso talvez seja o fato de que, quando lutou por seu amor

por Vadinho, ela enfrentou a sociedade acompanhada. Agora, ela necessitava enfrentar uma batalha sozinha, pois não se sentia à vontade para expor seus medos e inseguranças por conta do risco de ser julgada de forma negativa pelas pessoas que a cercavam. É ilustrativo nessa passagem o pedido da viúva de que Vadinho levasse seu desejo consigo, pois, se o desejo era propriedade do marido, nada mais natural que o “proprietário” levasse sua “propriedade” consigo, assegurando assim o lugar de respeitabilidade da viúva na sociedade.

Dona Flor conseguiu enfrentar os seis primeiros meses de luto fechado com o auxílio das amigas mais próximas, principalmente de dona Norma, sua vizinha e confidente. O desespero inicial enfrentado por ela diminuiu gradativamente, porém, a sensação de ausência continuava firme.

Com o passar dos dias e com o surgimento de um candidato a pretendente que terminou por se revelar um golpista de viúvas, dona Flor sente renascer o adormecido desejo. Reinicia-se, então, a luta interna que tanto a consumira durante os tempos iniciais de sua viuvez.

Custava-lhe esforço aquela decência tranqüila, aquela face calma – nervosa, no cansaço da noite maldormida, da luta inglória contra o desejo em brasa de seu ventre. Por fora água parada, por dentro uma fogueira acesa. (AMADO, 2008, p. 237)

Exteriormente, dona Flor mostrava-se como um exemplo de recato e comedimento; internamente, sentia-se mal por não conseguir aniquilar seus desejos. Nessa passagem, o narrador mostra ao leitor que quem mais se sente culpada e acusada diante dessa situação não é outra pessoa que a própria dona Flor. Em momento algum o narrador a censura ou julga; pelo contrário, nas passagens da narrativa nas quais a voz do narrador se atrela à voz da personagem, criando um discurso indireto, abre-se um canal direto para a expressão e dos sentimentos de uma angustiada dona Flor para o leitor, em um espaço livre de censura ou julgamento de terceiros.

Apelo de dona Flor em aula e em devaneio

Me deixem em paz com meu luto e minha solidão. Não me falem dessas coisas, respeitem meu estado de viúva. Vamos ao fogão: prato de capricho e esmero é o vatapá de peixe (ou de galinha), o mais famoso de toda a culinária da Bahia. Não me digam que sou jovem, sou viúva: morta para essas coisas. Vatapá para servir a dez pessoas (...)

Se encontrar um noivo, que farei? Alguém que retome meu desejo morto, enterrado no carrego do defunto? Que sabem vocês, meninas, da intimidade das viúvas? Desejo de viúva é desejo de deboche e de pecado, viúva séria não fala nessas coisas, não pensa nessas coisas, não conversa sobre isso. Me deixem em paz, no meu fogão (AMADO, 2008, p. 247)

Nesse trecho, é possível deduzir que, enquanto ensina a receita do vatapá às suas alunas, dona Flor cozinha mentalmente suas próprias angústias e as oferece em uma bandeja ao leitor; nessa cena de extrema sensibilidade, o narrador se cala para permitir que dona Flor se expresse diretamente ao leitor por meio do canal de comunicação aberto por ele. Nossa hipótese pode ser confirmada pelo trecho que encerra esse parágrafo, marcado pelo desabafo de dona Flor.

Se souberem de alguém com interesse, enviem-no correndo, a qualquer hora, de manhã, de tarde, à meia-noite, pela madrugada, com sol, com chuva, mandem logo, mandem com juiz e o padre, com papéis de matrimônio, mandem com urgência, com a maior urgência. Lanço este apelo aos quatro ventos, ao sabor das correntes submarinas, das fases da lua e da maré, no rastro de qualquer navegação ou cabotagem, pois sou porto de difícil descoberta, recôndito golfo, ancoradouro de naufrágios. Quem souber de solteiro em busca de viúva e casamento, diga-lhe que aqui se encontra dona Flor à beira do fogão, junto ao vatapá de peixe, consumida em fogo e em maldição. (AMADO, 2008, p. 249-250)

Em um momento de desespero, dona Flor confia sua situação aflitiva à amiga, dona Norma, que, com bom humor, consegue convencer dona Flor a não se recriminar, e sim a se abrir à possibilidade de encontrar um novo amor. Com sua sabedoria advinda do povo, dona Norma ajuda dona Flor a enfrentar antigos preconceitos.

Desejo de viúva é tão vivo quanto o de donzela ou o de casada, se não for mais, sua tola; assim lhe respondia enérgica dona Norma. Novo casamento não é nenhum insulto à honra do defunto; qualquer mulher pode prezar a memória do marido morto, e ser feliz, ao mesmo tempo, em companhia de um segundo esposo. Sobretudo ela, dona Flor, cujo primeiro casamento fora tão insólito e nem sempre alegre, para não dizer pior. (AMADO, 2008, p. 253)

Observamos nessa passagem que o narrador opera uma vez mais a união entre sua voz e a voz de uma personagem, no caso, dona Norma. Provavelmente, o narrador se aproveitou dessa situação para unir sua voz com a voz de dona Norma a fim de dar uma “bronca” na personagem dona Flor. Como o narrador não é uma personagem dessa história, o recurso de fusão das vozes permitiu ao narrador, temporariamente, instalar-se ativamente na narrativa para repreender uma postura excessivamente moralista apresentada por dona Flor, principalmente porque ele, mais do que dona Norma, sabe o quanto dona Flor está sofrendo.

Depois de refletir sobre os conselhos da amiga, dona Flor decide se abrir para a possibilidade de um segundo matrimônio. Entrará em cena aquele que será considerado não apenas pelas comadres, mas também por todas as

personagens que convivem com dona Flor, como o protótipo do marido ideal: dr. Teodoro Madureira.

3.10. O segundo matrimônio: “tudo” será igual?

A personagem dr. Teodoro Madureira, segundo marido de dona Flor no romance, funciona como uma espécie de espelho que reflete o extremo oposto de todas as características físicas e morais de Vadinho.

Dr. Teodoro é um homem alto, moreno e sério, pertencente ao universo da Ciência, representado no romance por sua profissão de farmacêutico. Um pouco mais velho do que dona Flor, possui uma profissão regular, não é dado a vícios, nem é mulherengo. Extremamente tímido, admirava a postura séria de dona Flor desde a época de seu primeiro casamento, sem nunca, contudo, ter lhe faltado com o devido respeito. Seu interesse por dona Flor se manifestou de forma clara quando ela ficou viúva e foi descoberto graças à observação atenta de suas amigas.

Segundo a informação de dona Emina, precisa e concreta, o doutor Teodoro encontrava-se bem do seu junto ao balcão da farmácia, indiferente aos clarins, aos asnos fantasiados de professores e de homens públicos, ao trote, conversando com o empregado e a moça da caixa, quando as enxergou. Tão nervoso ficara que dona Emina, estranhando os modos do doutor, o manteve de olho, podendo assim seguir passo a passo suas suspeitas andanças. O farmacêutico, senhor de ânimo pacato e maneiras comedidas, apenas viu as amigas, abandonou às pressas a posição cômoda, a atitude pachola, afastando-se do balcão, erguendo-se numa postura quase rígida para cumprimentá-las, bom dia sonoro e cordial. Detalhe importante: extraindo um pente do bolso do colete, com ele ajeitou os cabelos negros, aliás sem necessidade, pois o penteado resplandecia integro sob camadas de brilhantina. Desaparecera o ânimo pacato, o droguista em agitação de adolescente. "Eu vi a hora dele vestir o paletó só para nos cumprimentar", disse dona Emina a perguntar-se a causa de tanto afã e zelo. (AMADO, 2008, p. 256-257)

Inicia-se, a partir desse ponto, uma espécie de mutirão das comadres em prol da união entre dona Flor e dr. Teodoro. A princípio, em conversa com dona Norma, dona Flor não se sente confortável com o cortejo do novo pretendente, pois considera dr. Teodoro um excelente partido, bom demais para uma mulher que, como ela, pertencera a outro homem.

Sobejo, sem dúvida; tivera marido, (...); porém mais apetitosa que muita donzela de alfenim, pois o cabaco não é tudo nem muito menos, se bem goze de tanto apreço e fama. No fundo é um quase nada, (...) e sobretudo velho preconceito, e se alcança tão alto custo é porque se beneficia de milenar publicidade, conta com o exército e o clero, a polícia e o meretrício, todos a fazer dos tampos da mulher o rei do mundo. Mas o que é uma donzela, tola e ignorante em seu desejo, se comparada a uma viúva, cujo anseio é feito de conhecimento e de

ausência, de contenção e de penúria, de fome e de jejum, é lúcido e insolente? (AMADO, 2008, p. 259)

Nesse trecho o narrador utiliza mais uma vez o recurso do discurso indireto, ao atrelar sua voz à da personagem dona Norma, para participar da narrativa e expressar sua opinião que novamente é semelhante à de dona Norma: virgindade e inexperiência sexual femininas servem apenas como controladores sociais do desejo feminino, sem utilidade prática para o casal. Sob essa perspectiva, há uma comparação entre o desejo da jovem donzela e o da jovem viúva, segundo o qual nenhum dos dois deve ser desvalorizado ou supra valorizado, posto que ambos são manifestações do desejo feminino.

Diferente do primeiro casamento, no qual dona Flor, acometida de intensa paixão, lutou contra tudo e contra todos pelo objeto de seu desejo, no segundo casamento a união se realiza a partir de uma análise racional, na qual os prós e contras são considerados. dona Flor não se casa completamente apaixonada por dr. Teodoro, mas constrói sua relação e afeto com ele com base na harmoniosa convivência de ambos; sua posição de viúva e sua idade não mais lhe permitem os arroubos de juventude de outrora.

Agora era uma viúva pousada e refletida, incapaz de incontinência, de sentimentos e ações precipitadas, perdoáveis em mocinha na idade do namoro, inadmissíveis em senhora na casa dos trinta e nos véus de luto (mesmo queimando um fogaréu por dentro). Se algo houvesse, já veriam com o tempo se um sentimento de amor desabrocharia, na tranqüila medida da ternura e da compreensão, sem as violências juvenis do delírio nos cantos escusos, nos pés de escada. Talvez um sentimento assim, amor maduro e bonançoso nascesse num chão de discreto idílio. Dona Flor achava até possível, pois, como já dissera, não sendo o doutor Teodoro antipático e feio, não lhe tinha aversão, achando-o atraente, como agora se dava conta. (AMADO, 2008, p. 260)

Apesar de dona Flor estar com aproximadamente trinta anos e dr. Teodoro quarenta, o namoro dos dois passou por todo o formalismo necessário para resguardar diante da sociedade a honra de viúva de dona Flor, contando com a presença de testemunhas a cada visita do noivo e despertando a indignação da amiga estrangeira de dona Flor, dona Gisa e, indiretamente, do narrador, que por meio da estratégia do discurso indireto, demonstra possuir a mesma opinião da personagem estrangeira a respeito do rituais arcaicos brasileiros a envolverem o noivado de dona Flor e dr. Teodoro

Idade Média, feudalismo, Santa Inquisição - onde já se viu mulher de trinta anos, viúva, dona de seu nariz, dona de seu dinheiro ganho em trabalho idôneo, necessitar de testemunha ao receber a visita do noivo, cavalheiro já adiante dos quarenta. Só no Brasil ainda era possível tal

atraso... Nos Estados Unidos, seria o riso universal... (AMADO, 2008, p. 274)

Tem-se lugar o segundo matrimônio de dona Flor e, junto a ele, um universo inteiramente novo se apresenta, tanto no quesito financeiro e social, quanto no quesito amoroso e conjugal.

Dona Flor é apresentada aos leitores como feliz, pois o universo de estabilidade e tranquilidade por ela almejados durante o primeiro casamento são enfim conquistados no segundo. Todos, inclusive as comadres e indiretamente o próprio narrador, são unânimes em louvar a sorte dela de ter encontrado um marido repleto de qualidades como dr. Teodoro, vaticinando-lhe um futuro de merecida e certa felicidade.

No começo da noite enluarada, quando já os noivos iam entrar no táxi (...b) - todos diziam, até dona Rozilda:

- Desta vez, sim, ela acertou; vai ser feliz.

Desta vez sim, todos diziam, sem exceção. (AMADO, 2008, p. 280)

Entretanto, a noite de núpcias com o segundo marido lhe mostra que as coisas não serão bem como ela imaginava. dona Flor possuía como parâmetro a experiência sexual advinda de seu relacionamento com Vadinho, quem primeiro lhe apresentara um universo de prazeres sem pejo e sem culpa, despido de todas as máscaras de um falso moralismo. Ignorante de que cada homem poderia se comportar de modo distinto na cama, dona Flor esperava ter com seu segundo marido o mesmo grau de intensidade sexual que outrora experimentara com Vadinho.

Dr. Teodoro age de modo contrário ao que ela ansiava e sua expectativa é frustrada. Como era de se esperar de um homem com qualidades morais tão elevadas, ele achava que não seria digno tratar sua esposa como se fosse sua amante ou uma prostituta.

Não confundas, na cama, tua esposa com mulher da vida, com despudorada marafona; com meretriz paga para a satisfação do homem, para o vício, de quem se abusa e com quem se pode agir sem levar em conta a compostura e o pudor. Para a luxúria existem as raparigas e seu triste ofício. As esposas são reservadas para o amor. E o amor, tu o sabes, Teodoro, é feito de mil coisas diferentes e importantes. Inclusive de desejo, mas de um desejo tão do espírito quanto da matéria; cuidado em não torná-lo sórdido e obscuro. Esposa exige prudência, sobretudo no trato de coisas de tal delicadeza, e a noite de núpcias é sempre decisivo ponto de partida para uma vida feliz ou infeliz. Ainda mais quando a esposa teve a amarga experiência de um primeiro matrimônio desastroso. (AMADO, 2008, p. 284)

Dr. Teodoro, assim como as demais pessoas do convívio de dona Flor, interpreta negativamente a primeira experiência matrimonial de sua esposa,

porque realiza sua análise a partir de uma ótica externa; por essa razão, se esforça ao máximo para lhe proporcionar uma primeira experiência perfeita, repleta de carinho, amor e cuidado.

Dona Flor, contudo, esperava por uma ardente noite de paixão. Nessa primeira vez, marcada por desencontros e expectativas frustradas, o medo da completa exposição e consequente rebaixamento da idealização de um cônjuge diante do outro faz com que ambos encenem uma primeira vez perfeita aos olhos de uma sociedade que não tem acesso ao leito nupcial, mas que, mesmo à distância, consegue controlar a dinâmica interna do quarto. Mesmo tratando um ao outro com carinho, dr. Teodoro e dona Flor vestem a máscara da perfeição esperada de um casal que, aparentemente, é perfeito aos olhos da sociedade.

A primeira vez de dr. Teodoro e dona Flor é marcada pelo recato e pelo respeito, adiantando a dona Flor como seriam suas noites de casada a partir dali.

E logo lhe foi dado ver, não por absurdo e, sim, por diferente. Em vez de descobri-la, cobriu-se ele também e, sob os lençóis, com os braços a envolveu. Trouxe sua cabeça (os cabelos de tão negros quase azuis) e a repousou em seu peito largo como um cais de porto, beijando-lhe com ternura a face e depois a boca num beijo enfim como dona Flor pressentira e esperava. (AMADO, 2008, p. 289)

A inquietação, o inesperado e o imprevisto que marcaram o primeiro casamento de dona Flor cedem lugar à mansidão, ao esperado e ao planejamento. Sem os sobressaltos presentes no primeiro casamento, dona Flor encontra-se em uma vida estável, com um marido fiel e provedor de seu lar, que a trata com muito amor e respeito.

Essa calma do segundo casamento termina por inserir dona Flor em uma rotina tão metódica quanto seu segundo marido. Longe de reclamar do segundo companheiro, dona Flor constantemente louva suas virtudes, em concordância com a vizinhança. O segundo matrimônio chegou em um momento crítico de sua vida, quando, quase consumida por seu desejo de viúva jovem, dona Flor estava às raias de se entregar ao primeiro que aparecesse, esquecidas as honras e virtudes por ela defendidas por tanto tempo: o segundo casamento a salvou da vergonha aos olhos da sociedade e aplacou, em parte, o intenso desejo que a consumia. Contudo, dona Flor sente falta de algo, que tanto ela quanto o narrador não conseguem expressar ao leitor o que seria: “- Você? - disse numa voz cálida mas sem surpresa, como se o estivesse esperando”. (AMADO, 2008, p.360)

Nesse ínterim, surpreendendo o leitor, mas não dona Flor, Vadinho ressurgue do mundo dos mortos, reclamando seus direitos de marido.

3.11. O retorno de quem não queria ter ido

Em um dia de festa na casa de dona Flor, o espírito de Vadinho retorna para dona Flor. Personagem marcada pela alegria e pela irreverência, tanto sua morte quanto o retorno de seu espírito ocorrem em ambientes festivos, onde a alegria, traço característico de sua personalidade, impera.

No leito de ferro, nu como dona Flor o vira na tarde daquele domingo de carnaval quando os homens do necrotério trouxeram o corpo e o entregaram, estava Vadinho deitado, a la godaça, e sorrindo lhe acenou com a mão. Sorriu-lhe em resposta dona Flor, quem pode resistir à graça do perdido, àquela face de inocência e de cinismo, aos olhos de frete? Nem uma santa de igreja, quanto mais ela, dona Flor, simples criatura. (AMADO, 2008, p. 360)

O espírito de Vadinho se apresenta nu desde seu retorno até o final da narrativa e será visível apenas para dona Flor. Sua nudez emblemática pode ser interpretada tanto como um símbolo de sua natural desinibição para o sexo, que apresentava em vida, quanto como o despir-se completamente de toda e qualquer máscara de convenção social que pudesse encobrir ou refrear os mais primitivos instintos. Afinal, no mundo dos mortos, não há mais a necessidade da dissimulação para ser aceito socialmente e, se Vadinho não vestira essas máscaras em vida, que dirá após a sua morte.

Não obstante sentir-se feliz pelo retorno de Vadinho, dona Flor não se entrega a ele, apesar de sua constante insistência e de seus argumentos.

- Por que, meu bem...? Tira a mão, por quê?
- Você se esquece, Vadinho, que sou mulher casada e que sou séria? Só quem pode botar a mão em mim é meu marido...
Vadinho pinicou o olho num deboche:
- E eu o que é que sou, meu bem? Sou teu marido, já se esqueceu? E sou o primeiro, tenho prioridade...
Aquele era um problema novo, nele não pensara dona Flor e não soube contestar:
- Tu inventa cada coisa... Não deixa margem pra gente discutir...
(AMADO, 2008, p. 361)

A argumentação apresentada por Vadinho confunde a típica lógica de classe média de dona Flor. Como uma mulher poderia ser esposa de dois homens ao mesmo tempo? Ainda que Vadinho pudesse ser visto apenas por ela, era como se pairasse sobre sua cabeça uma espécie de ameaça invisível: mal ela desse o temido “passo em falso”, estaria cometendo um erro imperdoável que envergonharia a honra de seu tão nobre e gentil dr. Teodoro.

Ao desespero de dona Flor, Vadinho responde com o costumeiro deboche, fazendo pilhéria da situação inusitada na qual se encontram os três.

Ele abriu de novo os olhos, e preguiçoso lhe sorriu:
- Tá bom, tola. Vou para o quarto... O meu colega já saiu?
- Colega?
- O teu doutor... Não somos os dois casados contigo, teus maridos?
Colegas de babaca, meu bem... - olhava-a com astúcia e impudência.
- Vadinho! Não admito essas pilhérias... (AMADO, 2008, p. 370)

Ao mesmo tempo em que brinca com a situação, Vadinho apresenta uma proposta de relacionamento que soará chocante e temerária a dona Flor: uma vida conjugal a três, de conhecimento apenas de Vadinho e dona Flor e ignorada por dr. Teodoro.

Dona Flor se recusa terminantemente a aceitar semelhante proposta e passa toda a última parte da narrativa lutando contra seu desejo de entregar-se a Vadinho.

O retorno do espírito de Vadinho marca a cisão da personagem dona Flor em duas partes que brigam entre si, por não conseguirem encontrar um meio termo que a equilibrasse e a tornasse plena. A crise se instaura na personagem, que necessita escolher entre o intrépido Vadinho e o sensato dr. Teodoro; de acordo com a visão de mundo com a qual fora criada, a escolha de um implicaria na perda do outro, pois seria inadmissível pensar na possibilidade de uma mulher, em 1940, ser esposa legítima de dois homens ao mesmo tempo.

Talvez, sim, mas para lhe dizer toda a verdade, para mandá-lo embora, para romper toda e qualquer relação com ele. Seria mesmo assim? Para lhe dizer essa verdade, ou a outra: "Toma de mim, Vadinho, toma-me toda, já não posso esperar." Qual das duas verdades lhe diria? Ai, nessa batalha do espírito com a matéria, ela é apenas um pobre ser em desespero. (AMADO, 2008, p. 423)

O relacionamento com o espírito de Vadinho lhe traria o benefício de que ninguém, à exceção dos dois, ficaria sabendo. Logo, o que poderia motivar a recusa de dona Flor?

Uma possível explicação seria o fato de que a personagem possui um caráter marcado pela noção cristã de culpa; ainda que não fosse uma religiosa praticante, a noção da moral cristã encontra-se arraigada não apenas na personagem dona Flor, mas na sociedade patriarcal brasileira desse período como um todo.

As demais repetiam, com moral e convicção, ser o casamento o único objetivo legítimo da mulher, destinada por Deus a cuidar de sua casa, a zelar por seu marido, a procriar filhos e a criá-los, contente e concorde. (AMADO, 2008, p. 437)

O coro de censura das comadres – que aqui critica a atitude emancipadora da personagem Marilda, que deseja seguir seu sonho de ser cantora – apresenta uma crítica niveladora, que busca enquadrar as mulheres em uma forma considerada como a única válida: o da mulher direita cujo único objetivo é manter-se virgem até o casamento, ser fiel ao marido e ter muitos filhos. Todas as mulheres que não se enquadrassem nesse padrão seriam consideradas falhas em seu papel de mulher.

Nesse contexto, tal qual a picaresca o fazia, há uma denúncia, embora não seja dita diretamente pelo narrador, e sim apresentada nas suas entrelinhas e por meio da fala de algumas das personagens, de um padrão comportamental que era tido como retrógrado para o contexto dos anos 1940 – ao menos na perspectiva de algumas das personagens do romance. Os tempos são outros e requerem uma reflexão a respeito do modo como a sociedade trata as mulheres e sua sexualidade. Esse tom de denúncia social é muito forte em **Dona Flor e Seus Dois Maridos** e antecipa pautas feministas que estariam presentes no Brasil a partir de 1970. Portanto, o traço neopicaresco de denúncia social se faz marcado e presente nesse romance.

No auge de seu desespero, dona Flor procura sua comadre Dionísia de Oxóssi e lhe pede socorro para se livrar do espírito de Vadinho, ao que essa, recorrendo ao auxílio do sobrenatural, tenta aprisioná-lo no mundo dos mortos.

A intervenção de Dionísia, contudo, não é rápida o suficiente para evitar que dona Flor resista às investidas de Vadinho, e ela termina por se entregar à paixão.

Na sala, as portas do céu se abriram, irrompeu o canto da aleluia. "Onde já se viu vadiar de camisola?", dona Flor tão despida quanto ele, um da nudez do outro se vestindo e completando. Lança de fogo a trespassou, pela segunda vez Vadinho lhe comeu a honra, primeiro a de donzela, agora a de casada (outras mais tivesse e ele as comeria). Lá se foram pelos prados da noite até a fímbria da manhã. Nunca se dera assim; tão solta, tão fogosa, tão de gula acesa, tão em delírio. Ah! Vadinho, se sentias fome e sede, que dizer de mim, mantida em regime magro e insosso, 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 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)

Após vencer o pudor que lhe foi incutido, dona Flor conseguiu emitir seu grito de liberdade e dar vazão ao seu desejo. Vadinho lhe permite a retirada da máscara das convenções que ela precisava usar em público e a adoção da

verdade nua e crua de sua essência; deste modo, o retorno de Vadinho não apenas simboliza uma possibilidade de completude de uma felicidade conjugal plena com dr. Teodoro, mas também simboliza o ato de vivenciar uma liberdade erótica afastada dos olhos vigilantes das comadres.

3.12. ... E foram felizes para sempre?

Após a primeira noite com Vadinho, dona Flor observa a reação das pessoas ao seu redor, à procura de atitudes que pudessem denunciar o seu conhecimento a respeito do que ela havia acabado de praticar em oculto.

Assim naquele domingo: donaire e formosura, feitiço e dengue, dona Flor ostentava o colar antigo de turquesa, presente de Vadinho. Nada mudara, domingo idêntico a tantos outros na tarde de plantão. Tudo igual: a rua, a gente, o doutor e ela, dona Flor. Ninguém a apontara a dedo, ninguém se apercebera de nada, ninguém a reconhecera adúltera e culpada, nem mesmo dona Dinorá metida a adivinha e peçonhenta. O mesmo sol de antes, a mesma chuva (agora fina poeira d'água), as mesmas conversas e os mesmos risos, a consideração inalterada. Pensara que ia ser um fim do mundo, na rua e dentro dela: que ia romper seu coração, antes a morte. Em vez disso, tudo igual: como a gente se engana nessa vida... (AMADO, 2008, p. 440)

Dona Flor, talvez por ingenuidade, imaginou que, após ceder aos apelos de Vadinho, seu ato seria de conhecimento de todos; entretanto, após a consumação, ela percebeu que nada se alterou. Pelo contrário.

Do balcão, despachando uma freguesa, doutor Teodoro lhe sorri, todo besta e fátuo ao vê-la tão formosa. Ela lhe sorriu também e de relance lhe espiou a testa: nem sinal de chifres. Que tolice, dona Flor, que significa esse gosto repentino pela farsa? Entre ela e o doutor nada se alterara, tampouco. Apenas a memória da manhã na cama, persistia a fazer mais íntima aquela tarde de plantão. Também persiste a lembrança da noite no sofá, amor de gula e violência, a cavalgada impudica sob a chuva, aleluia de Vadinho. Na tarde serena, na paz tranqüila do domingo, o aguilhão do desejo morde seu corpo. Quando virá ele de novo, o doidivanas, o tirano, o maligno, o tihoso, o seu primeiro? A noite, com certeza, quando o doutor, cansado do trabalho, dormir o sono dos justos e felizes. (AMADO, 2008, p. 440-441)

Dona Flor se surpreende ao perceber que nada mudou em sua rotina. Ao contrário, a vida continua como era antes, com um diferencial: apenas ela e Vadinho, com a cumplicidade do narrador e do leitor, sabem o que aconteceu.

Em um momento de conversa com Vadinho, dona Flor decide compartilhar com ele sua decisão de não mais permanecer casada com dr. Teodoro, sendo inteiramente fiel ao primeiro marido, ao que Vadinho contesta e não concorda. Ele tenta convencer dona Flor a manter a relação a três,

demonstrando sua anuência e sincera simpatia pelo segundo marido de dona Flor.

- A nossa noite é agora. Depois, meu bem, é a vez de meu colega, o outro teu marido.

Dona Flor se encheu de brios, reformulando decisões dramáticas:

- Com ele nunca mais... Como ia poder? Nunca mais, Vadinho. Agora só nós dois, tu não vê logo?

Ele sorriu na maciote, no leito estirado a la godaça:

- Meu bem, não diga isso... Você adora ser fiel e séria, eu sei. Mas isso se acabou, para que se enganar? Nem só comigo, nem só com ele, com nós dois, minha Flor enganadeira. Ele também é teu marido, tem tanto direito quanto eu. Um bom sujeito esse teu segundo, cada vez gosto mais dele... Aliás, quando cheguei, te avisei que a gente ia se dar bem, os três... (AMADO, 2008, p. 447)

Dona Flor não se conforma com a reação complacente de Vadinho diante desse relacionamento inusitado. Vadinho, uma vez mais, arranca a máscara de virtudes com a qual dona Flor procura ocultar seus desejos mais íntimos e lhe mostra que, além de vantajosa a união dos três, não é imoral sob o ponto de vista legal, posto que os dois homens são casados no civil e no religioso com dona Flor.

Dona Flor tenta convencer Vadinho de sua escolha, ao que ele lhe devolve a verdade nua e crua: exteriormente, ela afirma uma coisa, contudo, interiormente, ela quer outra e não admite em voz alta.

- Você não se importa que eu te ponha chifres com Teodoro?

- Chifres? - passou a mão na testa lívida - Não, não dá para nascer chifres. Eu e ele estamos empatados, meu bem, os dois temos direito, ambos casamos no padre e no juiz, não foi? Só que ele te gasta pouco, é um tolo. Nosso amor, meu bem, pode ser perjuro se quiseres, para ser ainda mais picante, mas é legal, e também o dele, com certidões e testemunhas, não é mesmo? Assim, se somos ambos teus maridos e com iguais direitos, quem engana a quem? Só tu, Flor, enganas aos dois, porque a ti, tu não te enganas mais. (AMADO, 2008, p. 447-448)

O narrador mantém-se fora de cena durante o diálogo entre dona Flor e Vadinho, ocupando momentaneamente o papel de leitor e observando a ação que se desenrola, tecendo apenas as observações estritamente necessárias ao desenrolar da ação. O narrador comporta-se como se quisesse intervir o mínimo possível na ação das personagens, concedendo-lhes uma autonomia quase teatral diante do leitor.

Gosto tanto de ti - oh!, voz de celeste acento dentro dela a ressoar -, com amor tamanho que para te ver e te tomar nos braços, rompi o não e outra vez eu sou. Mas não queiras que eu seja ao mesmo tempo Vadinho e Teodoro, pois não posso. Só posso ser Vadinho e só tenho amor para 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 à minha vida desastrosa, tão grande que depois de não ser voltei a ser e aqui estou. Para te dar alegria, sofrimento e gozo aqui estou. Mas não para permanecer contigo, ser tua companhia, teu atento esposo, para te guardar constância, para te levar de visita, para o dia certo do cinema e a hora exata de dormir - para isso não, meu bem. Isso é com o meu nobre colega de chibiu, e melhor jamais encontrarás. Eu sou o marido da pobre dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder teu desejo, escondidos no fundo de teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser. (AMADO, 2008)

Esse monólogo de Vadinho apresenta uma argumentação à qual dona Flor dificilmente conseguirá combater; conquanto ela afirme que poderia ser feliz somente com Vadinho, ele pontua que isso não ocorreria, pois ele não lhe satisfaria suas necessidades financeiras, tampouco conseguiria cumprir com as obrigações tradicionais de marido. Se ela ficasse apenas com dr. Teodoro, porém, não seria feliz em sua vida conjugal por causa do excesso de respeito com o qual o marido a tratava, ademais da maçante rotina diária. Em uma espécie de paródia ao modelo do herói das novelas de cavalaria, Vadinho apresenta a proposta que salvará a honra de dona Flor: ficar com os dois maridos, pois o equilíbrio de sua vida conjugal viria de sua união com os dois maridos, que, separados, são extremos opostos, e unidos representam a figura do marido ideal almejado por dona Flor, resultando em uma síntese ideal.

- Pensas que vim te desonrar e, no entanto, vim salvar tua honra. Se eu não viesse, eu, teu marido, com legais direitos, diz, minha Flor, fala a verdade não te enganes: que iria suceder se eu não viesse? Vim impedir que tomasses um amante e arrastasses teu nome e tua honra pela lama. (AMADO, 2008, p. 448-449)

Em meio a esse embate, o socorro pedido para Dionísia chega, quando dona Flor não mais o queria. Como resultado, Vadinho é levado para o outro mundo, onde ocorre uma batalha sobrenatural para aprisionar o espírito de Vadinho no mundo dos mortos. O amor de dona Flor por Vadinho, contudo, é tão intenso que faz com que ela ultrapasse as barreiras do real e enfrente o sobrenatural em favor de seu amado para evitar que sua alma seja definitivamente levada embora. Em um verdadeiro momento de empoderamento feminino, dona Flor se reveste com a força do amor e enfrenta toda a corte de orixás para manter seu amado ao seu lado, subvertendo as leis da física em nome da paixão.

Foi quando uma figura atravessou os ares, e, rompendo os caminhos mais fechados, venceu a distância e a hipocrisia - um pensamento livre de qualquer peia: dona Flor, nuinha em pêlo. Seu ai de amor cobriu o grito de morte de Yansã. Na hora derradeira, quando Exu já rolava pelo monte e um poeta compunha o epitáfio de Vadinho. Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira. (AMADO, 2008, p. 458)

Nesse momento de luta pela alma de Vadinho, o grito de amor de dona Flor se mostra mais forte do que o grito representativo da morte de uma orixá guerreira. O amor aparece como símbolo de um poder que a tudo vence.

A vontade de dona Flor, despida dos véus da hipocrisia, venceu as forças do sobrenatural. A verdade e a força de seu desejo a desnudaram diante de entidades sobrenaturais que possuíam o poder de saber a verdade oculta pelos seres humanos. A partir do momento em que dona Flor se posicionou e assumiu seu desejo humano de manter Vadinho ao seu lado, sua vontade foi mais forte do que qualquer poder sobrenatural. Dona Flor utilizou sua autonomia para decidir qual seria a sua atitude.

Para além do esperado final feliz tão aguardado pelo leitor, podemos dizer que a trajetória de crescimento e empoderamento da personagem dona Flor resulta em uma inovação interessante em comparação aos moldes da tradicional picaresca e dos romances neopicarescos produzidos até então. Com foco em uma personagem feminina e nas agruras enfrentadas por ela no seio de uma sociedade iminentemente patriarcal, percebe-se no romance amadiano a trajetória de dona Flor rumo à autonomia de suas vontades. Contudo, ao final, a personagem vestiu uma máscara de virtude que a permitiu escapar ilesa do julgamento severo de uma sociedade que provavelmente não compactuaria com sua decisão de se manter com dois maridos, atitude essa que remonta às origens da picaresca clássica no qual os personagens, para sobreviverem, precisavam se utilizar da dissimulação. Deste modo, a dissimulação se fez necessária para a preservação de sua honra em uma sociedade regida pelas aparências. O poder de escolha é mantido para dona Flor, porém, a opção de mostrar essa escolha ainda lhe é negado, sendo-lhe necessário manter a máscara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo, nos propomos a analisar a hipótese de que a narrativa neopicaresca, gênero literário marcado pela crítica social, se configura como uma estratégia estilística adotada por Jorge Amado no romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** (1966) para expressar literariamente a gradativa liberdade de conquista erótica alcançada pela protagonista dona Flor no contexto social da década de 1940, na cidade de Salvador, Bahia, vivenciando o erotismo na sua máxima potência ao abandonar normas de comportamento repressoras que a acompanharam ao longo de sua trajetória no romance.

Concluimos que a neopicaresca, estilo narrativo cômico-satírico originário da transgressora picaresca espanhola, auxiliou o autor a atingir seu objetivo de denunciar literariamente a repressão sexual sofrida por mulheres no Brasil do século XX e simbolizada pela personagem dona Flor. A denúncia, em tom bem humorado, critica pela voz do narrador uma sociedade hipócrita e regida pelas aparências.

A fim de corroborar nossa hipótese, realizamos um percurso analítico dividido em três capítulos, que forneceu argumentos para a nossa teoria.

No primeiro capítulo, ponderamos a respeito do papel da mulher no contexto social do Brasil dos séculos XIX e XX. Para isso, analisamos os dados historiográficos fornecidos pelos livros escritos e organizados pela historiadora Mary del Priore a respeito do papel da mulher nas relações sociais e amorosas do Brasil Colônia até o século XX. Essas informações forneceram material para análise do perfil histórico da mulher no Brasil dos séculos XIX e XX. Revelou-se por essa breve discussão que a mulher possuía um papel de submissão diante da sociedade, principalmente de seu marido, sendo-lhe negada a autonomia sobre seu corpo e seus desejos. A partir dessas informações historiográficas, ponderamos a respeito da construção do perfil da personagem dona Flor em busca de semelhanças e disparidades.

No segundo capítulo, refletimos a respeito da origem da picaresca na Espanha do século XVI e sua posterior difusão pela Europa e América que propiciou o advento de uma releitura da picaresca: a neopicaresca, gênero literário que, assim como sua predecessora, é marcado pela denúncia e crítica social.

A título de exemplificação, escolhemos dois romances que melhor ilustram as peculiaridades de cada gênero: **Lazarillo de Tormes** (1554),

considerado o primeiro romance pícaro espanhol, e **Memórias de Um Sargento de Milícias** (1853), romance brasileiro classificado por González (1994) como neopícaro e nomeado romance da malandragem por Antonio Candido (1970). Em nossa análise, optamos por classificar **Memórias** como um possível romance neopicaresco, em conformidade com a interpretação de González (1994).

Assinalamos no capítulo dois que a fórmula picaresca, enquanto gênero literário, não é estanque e pode sofrer influências em sua forma no ato da criação literária, de acordo com o contexto social e histórico em que é produzida. Ademais, tanto a literatura picaresca, quanto a neopicaresca possibilitaram maior expressão da voz dos excluídos sociais na literatura, de modo satírico e bem humorado.

Em concordância com González, retomamos o tópico da não representação do erotismo na picaresca, que durante certo tempo lhe conferiu a alcunha de literatura misógina. Esclarecemos que essa não representação se deu pelo fato de que o contexto social inquisitorial vivido pela Espanha não permitia que determinados temas fossem abordados, pois acarretaria em possível sanção ao escritor. Em **Memórias**, contudo, percebe-se um esboço da temática do erotismo, ao representar literariamente os namoros entre a população da classe baixa (representados pelas personagens Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça) e das práticas amorosas da personagem Leonardo. Na sequência, analisamos a presença da sátira, ironia e humor como elementos essenciais à estruturação da narrativa picaresca e neopicaresca.

No terceiro capítulo, sopesamos os aspectos estruturais do romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** que pudessem corroborar a hipótese de sua estrutura neopicaresca.

Principiamos por apresentar uma breve contextualização da obra de Jorge Amado, caracterizada pela incompreensão de uma parcela da crítica brasileira sobre a temática abordada pelo escritor baiano. Segundo Alves (2006), por não se enquadrar em um padrão literário eurocêntrico, Amado teve sua qualidade literária desmerecida e questionada por críticos brasileiros como Afrânio Coutinho, alçando certa relevância no meio acadêmico apenas após a publicação de análises críticas estrangeiras associadas a estudos brasileiros antropológicos.

A partir desse pressuposto, procuramos demonstrar que apesar de possuir uma temática considerada particular e exótica, a estrutura composicional

da obra amadiana dialoga com o modelo neopicaresco inspirado na picaresca espanhola.

Tradicionalmente, a representação literária do feminino é influenciada por formas ideológicas marcadamente patriarcais. No romance de Amado, refletimos que o papel tradicional social da mulher, apresentado no capítulo primeiro, é subvertido pela fórmula do neopicaresco que literariamente criará um novo contexto responsável por reorganizar o papel da mulher dentro da sociedade baiana, quiçá brasileira, assinalando a necessidade de sua revisão. A personagem dona Flor é retratada como um possível símbolo de resistência à repressão da vivência do erótico ao qual muitas mulheres estão sujeitas por causa de convenções sociais ou religiosas.

Dona Flor, contudo, consegue superar esse modelo de subjugação por intermédio de um contexto social ficcional que perpassa pelo neopicaresco. O principal articulador dessa mudança ideológica é o espírito de Vadinho, que ao regressar do mundo dos mortos, ajuda dona Flor a questionar dogmas os quais foi ensinada a acreditar, apresentando-lhe um universo de possibilidades que perpassa pela sua liberdade de escolha.

O narrador amadiano possui uma característica que, a nosso ver, o torna peculiar: ele utiliza o discurso indireto como recurso estilístico para unificar sua voz à perspectiva da personagem, permitindo que essa se expresse diretamente ao leitor, tal qual uma personagem de teatro em uma peça, eliminando em alguns momentos do texto a interação personagem-narrador-leitor. Propomos que essa estratégia narrativa é adotada com o provável intuito de criar empatia entre os sofrimentos e opiniões das personagens com o leitor. Ao adotar essa técnica, o narrador convida o leitor a analisar as situações apresentadas no romance, abandoando uma posição passiva em prol de uma postura ativa diante da ficção.

A comparação do romance amadiano com **Lazarilho** e **Memórias** permitiu que outros aspectos estruturais interessantes emergissem, os quais foram brevemente ponderados nessa dissertação; contudo, nos aprofundamos no estudo dos itens mais pertinentes à nossa análise.

Observamos que a análise de **Lazarilho** e **Memórias** auxiliou na comparação de suas formas com **Dona Flor e Seus Dois Maridos**; desse exame, percebemos que o romance do escritor grapiúna apresentou pontos de convergência e de disparidade com os romances analisados, pois conforme dito anteriormente, a forma literária não é estanque e se adequa ao contexto social

e ao intuito de seu escritor. Em **Dona Flor**, há a presença de temáticas típicas da picaresca e da neopicaresca: a trapaça, a aversão ao trabalho – simbolizada pela figura de Vadinho –, a dissimulação – representada pela atitude final de dona Flor que optou por não escolher entre os dois maridos, mas aos olhos da sociedade se apresenta como monogâmica. Em contraposição, o narrador não se apresenta em primeira pessoa, tal qual na picaresca tradicional, mas reinventa sua apresentação na narrativa, adotando estratégias que lhe permitam se transmutar em uma espécie de canalizador da voz das personagens ao atrelar seu discurso ao delas.

Entendemos, portanto, que Jorge Amado cria uma obra que ecoa vários aspectos composicionais da neopicaresca ao retomar sua estrutura composicional; porém, como em toda releitura, não o faz adotando integralmente o modelo original, antes o recria e assegura a manutenção da característica principal a unir seu romance aos estilos pícaros e neopícaro: a representação literária dos excluídos sociais, que no romance **Dona Flor e Seus Dois Maridos** é simbolizado pela expressão literária do grito do desejo feminino silenciado em uma sociedade patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Panda Books, 2015, 1º Edição.
- ALVES, Ivira Iracema Duarte. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: **Colóquio Jorge Amado 70 Anos de Jubiabá**, 2006. <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19123/1/A%20recep%C3%A7%C3%A3o%20cr%C3%ADtica%20dos%20Romances%20de%20Jorge%20Amado.PDF>. Acesso em 10/09/2019
- AMADO, Jorge. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes / edição de Medina del Campo, 1554**; organização do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González; tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves; revisão da tradução de Valeria de Marco. São Paulo: Editora 34, 2012, 2ª Edição.
- ASTELARRA, Judith. **Veinte años de políticas de igualdad**. Universitat de Valencia, 2005.
- BECHARA, Evanildo. Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara. 1º. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011. p. 922
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41º edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- BOTOSO, Altamir. Narradores pícaros e malandros: um desafio para o leitor / pícaro-and trickster narrators: a challenge to the reader. **REVELLI-Revista de Educação, Linguagem e Literatura (ISSN 1984-6576)**, v. 3, n. 1, p. 155-174, 2011. Acesso em 20/10/2020.
- BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. **Letrônica**, v. 4, n. 1, p. 122-135, 2011. Acesso em 20/10/2020.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 9º edição. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRANCO, Lucia Castello. Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BUENO, Luís. A figuração do outro: a mulher. In: **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 1º ed. 2006, 1º reimpressão 2015, pp. 283-333.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino *et al.* Bahia com pimenta: um estudo comparado da tradução da culinária de Dona Flor e seus Dois Maridos para o francês, o inglês e o espanhol. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, v. 3, p. 52-68, 2016.

DA SILVA, Vinicius; LONDERO, Josirene Candido. **Do matriarcalismo ao patriarcalismo: formas de controle e opressão das mulheres**. 2011. https://editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2016/TRABALHO_EV053_MD1_SA8_ID48_21042016135430.pdf. Acessado em 05/11/2020.

DAMATTA, Roberto. Posfácio A Mulher Que Escolheu Não Escolher. In: AMADO, Jorge. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DAMATTA, Roberto. Dona Flor e Seus Dois Maridos: Um Romance Relacional. In: **Jorge Amado, Km 70**. Editora Tempo Brasileiro, julho-setembro de 1983, pp 3-33.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Contexto.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**. 2ª edição. São Paulo: Planeta, 2014.

DIAS, Denise. **A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado**. Denise Dias; orientador: João Nuto; co-orientador: Rita Godet. Brasília, 2019. https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/36964/1/2019_DeniseDias.pdf. Acessado em 10/12/2020.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 10ª edição. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 223 – 240.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. In: DEL PRIORE, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 10ª edição. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 242 – 277.

FIGUEREDO, Thiago da Camara; BEZERRA, Antony Cardoso. Na fronteira entre os discursos histórico e literário: fato e ficção em Amadís de Gaula e na Crônica de El-rei D. Pedro I. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 9, p. 355-356, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista usp**, n. 53, p. 166-182, 2002. Acesso em 07/10/2020.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. A Literatura de Jorge Amado. In: **Caderno de Leituras**, 2008. <http://www.jorgeamado.com.br/professores/professores01.pdf>.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **A Saga do Anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. Lazarillo De Tormes: estudo crítico. In: **Lazarillo de Tormes** / edição de Medina del Campo, 1554. 2º edição. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 185 – 217.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4º edição. São Paulo: Cultrix, 1997, v.1

MOREIRA, Idmar Boaventura. A história da literatura na berlinda: o caso Jorge Amado. In: Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p.153-174, jan./jun. 2009. http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/40/9_a_historia_da_literatura.pdf. Acesso em 10/06/2019

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 10º edição. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 578-606.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 10º edição. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 362-399.