

O trágico e o cômico em *Dona Flor e seus dois maridos*

Alba Valéria Tinoco Alves Silva
Instituto de Letras/UFBA

Introdução

Este texto apresenta uma proposta de leitura do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, pautada por alguns dos seus elementos, como o triângulo amoroso, que apontam para o enredo da tragédia e outros, como a construção da personagem cômica a partir de um traço obsessivo, que são componentes da comédia. A distinção entre esses gêneros costuma ser discutida a partir de alguns critérios dos quais se destacam três: primeiro, a maior ou menor “elevação”, segundo a posição social ou grau de excelência ética, das personagens e de seus objetivos; segundo, o tipo de desenlace (final feliz ou infeliz) da trama; terceiro, a natureza das reações que o autor provoca no seu público (Cf. MENDES, 2008, p. 83-84; ARÊAS, 1999, p. 12-22). Tais critérios serão retomados no decorrer do trabalho não tanto para re/ratificar a oposição entre o que é próprio da tragédia e da comédia, mas principalmente como uma espécie de artifício didático para articular ideias em torno dos aspectos que se quer ressaltar da leitura do romance, sem perder de vista que “trágico e cômico são apenas duas janelas diferentes que dão para a mesma paisagem atormentada” (TCHEKHOV *apud* MENDES, 2008, p. 207).

1. O triângulo amoroso: tema da tragédia e da comédia

Refletindo sobre critérios para distinguir cômico de trágico a partir da maior ou menor “elevação” das personagens, segundo sua a posição social e seus valores, Vilma Arêas (1999, p. 17) observa que as personagens da tragédia seriam olhadas, pela plateia, de baixo para cima e que suas ações estariam relacionadas a traição, assassinato, vingança. As personagens da comédia e da farsa, por sua vez, seriam vistas no nível da platéia ou olhadas de cima para baixo pelo espectador. Nesse caso, mesmo que a personagem eventualmente seja de classe social elevada, suas ações serão necessariamente movidas por problemas menores e cotidianos, como casamento, adultério, aquisição de dinheiro. O foco deste texto

recai sobre um tema do qual se irradiam tanto as ações próprias do gênero trágico como aquelas do cômico: o triângulo amoroso.

O triângulo amoroso, acompanhado de paixão, traição e ciúme, é um dos ingredientes clássicos da tragédia. As variações em torno do tema são inúmeras, sendo que um dos seus exemplos mais cruentos é, certamente, *Medeia*. Na peça de Eurípides, a personagem-título, para se vingar da traição de Jasão com Glauce, filha de Creonte, jura destruir os três. Com uma coroa e um véu envenenados, Medeia causa a morte da rival e do pai e, para ferir Jasão e dar fim a sua descendência, ela mata os próprios filhos.

Em *Otelo*, de Shakespeare, a intriga de Iago faz Otelo crer que sua esposa o trai com Cássio. Surdo às súplicas de clemência de Desdêmona, que é de fato inocente, Otelo mata a esposa, cego pela suspeita e pelo ciúme.

A traição sequer precisa ser consumada para que o desenrolar da história se encaminhe para a guerra, o exílio, a morte, ou algum outro desfecho igualmente trágico. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a suspeita, nunca confirmada, da traição de Capitu com Escobar destruiu o casamento de Bentinho. Sua desconfiança da esposa alimentava-se da semelhança que ele julgava perceber entre seu filho, Ezequiel, e seu amigo. Atormentado pela dúvida, ele planeja suicídio, misturando veneno ao café, e quase mata o filho, oferecendo-lhe a bebida que havia preparado para si.

É claro que um ingrediente com tamanho poder de catálise também é componente da comédia, na verdade, muitas das obras de Molière, por exemplo, giram em torno da traição de um marido. Este tema está ausente da comédia antiga, e o motivo é que, para que o adultério se torne uma situação dramática, é preciso que a mulher tenha um grau de independência suficiente para que possa decidir. A fantasia do adultério feminino começaria a se tomar obsessiva na farsa francesa dos séculos XIV a XVI, vindo depois a constituir um dos lugares comuns da comédia moderna (MAURON, 1998, p. 122).

O que não implica, obviamente, que isso passou a garantir um “final feliz” para as heroínas que decidiram descumprir os votos matrimoniais. Até pelo menos a primeira metade do séc. XX, a julgar pelos destinos de Anna Karenina, Emma Bovary e Luísa, de *O Primo Basílio*, o destino da mulher adúltera é, no mais das vezes, trágico.

2. Jorge Amado e a punição da mulher adúltera

Na verdade, nem seria necessário buscar exemplos de punição do adultério feminino fora da obra de Jorge Amado. Em *Terras do Sem Fim* (2000c), a primeira esposa do coronel Horácio teria sido morta por ele, quando a encontrou na cama com outro homem (p. 48). Ester, que é a sua segunda esposa e que o trai com o advogado Virgílio, morre de febre, carcomida pela doença (p. 269).

Em *Gabriela* (2000b), Dona Sinhazinha e seu amante são assassinados pelo coronel Jesuíno, seguindo a lei vigente na Ilhéus do romance de que honra de marido traído só se lava com sangue. Esse poderia ter sido o destino da própria Gabriela, flagrada na cama com o padrinho de casamento, Tônico Bas-

tos. Nacib não mata a adúltera, porque, segundo ele, “nunca soube matar...Nem galinha...Nem besouro do mato. Nunca pude matar nem bicho ruim (p. 315)”. Para não ser alvo do escárnio público, contudo, sua intenção era deixar a cidade, mas escapa do exílio graças a um artifício jurídico. Como a certidão de nascimento de Gabriela, forjada pelo padrinho, era falsa, o casamento, na verdade, não teve valor legal (p. 316). Com isso Nacib limpa sua honra, pode permanecer em Ilhéus e, no final, ainda consegue de volta a cozinheira e a amante.

Com a declaração da ilegalidade de seu nascimento e de seu casamento, Gabriela perde não apenas seu *status* de mulher casada e dama da sociedade, que era o sonho de Nacib, mas também seu *status* de pessoa perante a lei. Por desconhecer convenções, etiquetas e documentos, ela obviamente não pensa assim. Seu *modus vivendi* – resumido nas músicas *Modinha para Gabriela*, de Dorival Caymmi, cantada por Gal Costa, e *Alegre Menina*, de Jorge Amado, cantada por Djavan – permite que ela aceite as prerrogativas de Nacib e fique feliz em retornar à cozinha e à cama do patrão. Conquanto tudo isso seja compatível com os costumes do interior da Bahia, do início do século XX, é forçoso notar que apesar de não ter sido castigada com a morte física, sua punição tem uma nuance trágica, no sentido de que ela é expulsa, ainda que simbolicamente, da sociedade em que vive (Cf. FRYE, 1973, p. 165).

3. Dona Flor e seus dois maridos: receita de tragédia com sabor de comédia

Dona Flor e seus dois maridos é o décimo terceiro romance de Jorge Amado, foi publicado em 1966 e conta a “esotérica e comovente história vivida por Dona Flor, emérita professora de Arte Culinária, e seus dois maridos – o primeiro Vadinho de apelido; de nome Teodoro Madureira, e farmacêutico o segundo” (AMADO, 2000a, p.VII). Tudo isso acontece na cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, uma Salvador que ainda usa o conto de réis como moeda, investe suas economias na corrida do zebu, é fascinada pelo rádio e tem como ponto alto da boemia o cabaré Tabaris.

O primeiro marido, Vadinho, era louro, boêmio, jogador, amante ardente, despudorado e irresistível. Por conta da vida desregrada que levava, ele morre em pleno domingo de carnaval. A viúva, Dona Flor, depois de luto apropriado, casa-se com Teodoro, moreno, caseiro, trabalhador, amante terno e comedido, mas satisfatório. As características diametralmente contrárias de Vadinho e Teodoro são reiteradamente enunciadas ao longo do romance, mas, talvez, a passagem mais interessante no tocante a esse contraste seja aquela em que os dois são comparados a duas praias de Salvador, Paripe e Itapoã, opostas na geografia e no temperamento:

A lua cheia rasgava a escura e densa água do mar, negrume de petróleo, mar de golfo em tranquila mansuetude. Lanternas de saveiros, cometas errantes e vermelhos no rumo das plantações de cana verde e de tabaco nas margens do rio Paraguaçu, onde agonizam cidades e vilas de antigamente.

Um mar interior, macio de bonança, morno e quieto, e a brisa suave entre a jaqueira e o pé-de-fruta-pão. Dona Flor considera a beleza do luar cobrindo as águas, as areias, as canoas, os saveiros. Mar de repouso e paz.

Não o mar-oceano, de barra fora, feroz e perigoso, de vagas e correntes submarinas, de enganosas marés; livre mar de solta ventania, de loucos temporais, mar de tempestades – desdobrando-se no caminho das pequenas casas ilegais de Itapoã, onde o amor irrompe em aleluia. Mar de violência desatada; não esse adocicado perfume de jasmim, mas o de maresia, ardido cheiro de sargaços, de algas e ostras, gosto de sal. Por que lembrar-se? (AMADO, 2000a, p. 270).

Como se pode ver, mesmo depois de casada com Teodoro, Flor não consegue esquecer Vadinho. A força desse sentimento acaba por “trazê-lo de volta”, e Flor passa a trair o novo marido com o fantasma do finado, tornando-se uma espécie de viúva-bígama-adúltera. Flor não é, contudo, pelo menos a princípio, uma viúva-alegre. O seu desejo pelo ex-marido vai de encontro a seus princípios e a seu amor e respeito por Teodoro.

Ciente desse dilema da personagem e achando que ela nunca iria aceitar ficar com os dois maridos, Jorge Amado pensou em fazê-la morrer no final, o que significa dizer que esse triângulo também estava fadado a ter um fim trágico. Essa história foi lembrada por Paloma Amado em entrevista ao repórter José Raimundo (2012), em um programa televisivo em comemoração ao centenário do pai:

“Mamãe contava que, às 6h30, papai trabalhava bem cedinho, aí mamãe apareceu na porta, ele olhou para ela e disse assim: ‘Essa sua amiga, hein? Que boa sem-vergonha’. Ela perguntou: ‘Que amiga? Que sem-vergonha?’. Ele respondeu: ‘Dona Flor. Na hora em que eu ia fazer ela acompanhar Vadinho, ela resolveu ficar e ficar com os dois’”.

De acordo com o relato, essa solução só teria ocorrido ao romancista ao finalizar o livro, mas, a despeito dessa possível opção por um final mais condizente com a tragédia, parecia ser sua intenção, desde o início, conduzir a narrativa em tom mais afinado com a comédia. Nas páginas introdutórias do romance, ele afirma que tudo que quis, como ficcionista, foi fixar “aspectos do viver baiano e, em companhia dos leitores, sorrir à custa de certas ambições e hábitos da pequena-burguesia definitivamente sem jeito; de vez em quando, enternecer-se com essa ou aquela figura torta porém humana (AMADO, 2000a, p. VIII)”. Nas três linhas dessa declaração de intenções, pode-se afirmar, com um certo exagero, é claro, que aí estão resumidas algumas reflexões fundamentais para a compreensão de certos elementos da comédia.

De acordo com Umberto Eco, por exemplo, em *O cômico e a regra*, a concepção aristotélica de tragédia traz uma personagem nobre, cujo caráter nem bom nem mau é propenso à simpatia, que, ao violar uma regra moral ou religiosa, provoca piedade por seu destino e terror pelo seu castigo. A desdita de tal personagem poderia, em tese, atingir qualquer um dos espectadores do seu drama, de modo que a sua punição significa não só a libertação de seu pecado, mas também a purificação das tentações do público. Na comédia, por sua vez, a violação da regra é cometida por uma personagem inferior, portadora de um defeito moral ou físico insignificante e inofensivo, em relação a quem se experimenta um sentimento de superioridade, de modo que a plateia não se identifica nem se comove com sua queda, visto que o castigo não será fatal (ECO, 1984, p. 344).

Essa concepção de comédia como uma crítica aos costumes encontra-se resumida no provérbio latino *ridendo castigat mores*. Este é o mote de muitas das comédias de Molière, que, no prefácio de *O Tartufo*, afirma “nada corrige melhor a maioria dos homens do que a caricaturização dos seus defeitos. É atingir o vício em cheio o expô-lo à zombaria de todos. Não nos causa moosa o sermos criticados; mas não se tolera o escárnio. Queremos ser maus; mas não queremos ser ridículos” (2003, p. 42). É o mote também de muitas das ideias de Bergson (2001, p. 2-15), para quem o riso é o castigo com o qual a sociedade pune os comportamentos excêntricos. Sob seu ponto de vista, o riso requer a suspensão da empatia para com aquele que é alvo do ridículo, o que significa dizer que os movimentos de “rir de” e “enternecer-se com” são mutuamente excludentes.

Para que o autor consiga, portanto, que a plateia, ou o leitor, ria de uma personagem, é necessário que a empatia seja mantida a uma distância estratégica. E o primeiro passo na construção desse efeito é que o autor, para conter ou minimizar sua própria simpatia para com a personagem-alvo do ridículo, escolha um conjunto específico de traços para compô-la, obviamente os mais desfavoráveis e depreciadores (Cf. MENDES, 2008, p. 18).

Na comédia de Molière, por exemplo, as personagens cômicas obstrutoras, ou seja, as que são obstáculo à ação do herói, como o pai opressor, o avarento, o misantropo, o hipócrita ou o hipocondríaco, estão presas a uma obsessão, uma paixão dominante, uma espécie de sujeição ritual, e sua função na peça consiste justamente em, obcecadas por sua veneta, por sua ideia fixa, repetir a obsessão (Cf. FRYE, 1973, p. 167-173).

Algumas das personagens que giram em torno de Dona Flor podem ser assim caracterizadas: sua mãe, Dona Rozilda, é a mãe opressora; seu pai, Gil, em contraste, é um pusilânime; Zé Sampaio, seu vizinho, é hipocondríaco; Dona Norma, sua esposa, é a prestimosidade personificada. O primeiro marido, Vadinho, é viciado em jogo, obcecado pela sorte; seu método, por assim dizer, é o improvisado; o segundo, Teodoro, é obcecado pelo trabalho, pela ordem, pelo cronograma; seu método é “um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar” (AMADO, 2000a, p. 325).

Segundo o narrador, a natureza de Dona Rozilda “era mesmo consagrada a infernizar o próximo. Quando não estava contrariando alguém, sentia-se vazia e infeliz” (p. 39). Como se quisesse fazer parecer que não está sendo injusto, ele é capaz de reconhecer suas virtudes: “Nem por ser ela quem era, agre e desabrida, de convivência desagradável e difícil, nem por isso devem-se negar ou esconder suas qualidades positivas, sua decisão e força de vontade, e tudo quanto fez para completar a criação dos filhos” (AMADO, 2000a, p. 48). Feita a ressalva, contudo, tudo o mais que é dito sobre ela é desabonador e pode ser resumido pela opinião de seu genro Antônio Morais, marido de Rosália, irmã de Flor: “Aquilo não é uma mulher, é uma quarta-feira de cinza, termina com a alegria de qualquer um” (AMADO, 2000a, p. 39). “Aquilo é peste, fome e guerra” (AMADO, 2000a, p. 58).

Seu marido, Gil, para configurar o contraste cômico com a esposa, é, segundo ela, um *pamonha*, um *molengas*, um *toleirão*. Tanto na vida quanto na morte. Conta o narrador que ele “aproveitou uns dias de inverno mais úmido para adquirir uma pneumonia barata – *nem sequer uma pneumonia dupla*, ironizou dr. Carlos Passos – e emigrou para o astral” (AMADO, 2000a, p. 47).

Zé Sampaio, marido de Dona Norma, é um doente imaginário. No dia do enterro de Vadinho, recusa-se a ir ao cemitério e fica na cama, com os jornais de véspera, metido num pijama velho. Diante da insistência de Dona Norma para que pelo menos olhasse o cortejo pela janela, ele “apenas gemeu um fraco gemido e meteu o dedo grande na boca, (...) tinha um medo desatinado da morte, horror a visitas a hospitais, de sentinelas e enterros, e naquele momento encontrava-se à beira do enfarte” (AMADO, 2000a, p. 21).

Dona Norma, sua esposa, por outro lado, era a prestimosidade personificada: a responsável por todos, a providência do bairro, o pronto socorro da vizinhança. Todos lhe vinham pedir de tudo: emprestava de farinha de trigo a gravata borboleta, acudia doidos, atendia enfermos, aplicava injeções, dava conselhos, chocava namoros, vivia alvoroçada, o que levou seu marido, Zé Sampaio, a concluir: “– É uma caga voando, não tem paciência nem para sentar no aparelho... – e metia o dedo grande na boca, resignado” (AMADO, 2000a, p. 40-41).

Teodoro, o segundo marido de Dona Flor, é homem de rígida sistemática. Assim que se mudou para a casa da esposa, deu ordens precisas à criada para que, no fim das aulas de culinária, após a limpeza da cozinha, cada peça fosse colocada em seu rincão marcado por ele com uma papeleta escrita a capricho em letra de imprensa: “*faca de pão, cortador de ovos, pedra de ralar, pilão* e etc. e tal; não só os objetos da escola como os da casa: *rádio, vaso de flores, garrafas de licor, gaveta das camisas do dr. Teodoro, gaveta de roupa íntima da senhora*” (AMADO, 2000a, p. 279).

A vida do casal decorre tranquila e sem imprevisto, obedecendo à cuidadosa planificação, a perfeito organograma: iam ao cinema uma vez por semana, às terças-feiras, na sessão das vinte horas; duas vezes por semana, após a janta, ele ensaiava o seu fagote; nas tardes de sábado, reunia-se com os músicos da orquestras; duas vezes por mês visitavam a casa de doutor Luís Henrique; almoçavam aos domingos com os tios da esposa, no Rio Vermelho; “às quartas-feiras e aos sábados, às dez da noite, minuto mais, minuto menos, doutor Teodoro tomava da esposa em honesto ardor e em prazer constante, sendo certo o bis aos sábados e facultativo às quartas-feiras” (AMADO, 2000a, p. 283-285).

Além de marido de Flor e sócio majoritário da farmácia *Científica*, Teodoro é músico da Orquestra Amadores Filhos de Orfeu, na qual toca fagote, e membro da Sociedade Bahiana de Farmácia. Do círculo da Sociedade faz parte Dona Neusa, a Neusoca. Ela é loira, é casada com R. Macedo e tem olhos *gaios*, o que pode significar *verdes, petulantes, ladinos* ou, quem sabe, tudo isso reunido, afinal a obsessão de Dona Neusa são os caixeiros novos da firma do marido. Cada novo amante é apelidado com o nome de um remédio condizente com a qualidade mais saliente que o rapaz tem a lhe oferecer, o que lhe garante uma aparência sempre fresca e serena, mesmo em presença da pior maçada:

a loira Neusoca dos olhos gaios, era mulher de R. Macedo & Cia. A companhia formavam-na os caixeiros, sendo d. Neusa atirada a um caixeiro novo. Deles fazia coleção e os rebatizava com nomes dos remédios mais em moda. Houve Elixir de Inhame, mulato grosso. Bromil parecia um menino de tão jovem e frágil, ainda imberbe e inocente, jóia preciosa da rara coleção. Lindo era Emulsão de Scott, labrego recém-chegado das terras da Galícia, com faces de maçã. Saúde da Mulher foi o pequeno Freasa, que lhe fez companhia quando ela convalescera de hepatite. Teve o Regulador Gesteira, o Sabão Caboclo – um negrinho azul, ai minha Nossa Senhora! O Tiro Seguro, o Maravilha Curativa. Este último representou uma traição de dona

Neusa à ativa classe dos caixeiros da farmácia, da qual fora até então exclusiva: galante seminarista em férias nas vizinhanças, possuía para a ávida Neusoca duplo sabor de pecado contra a lei dos homens e contra a lei de Deus (AMADO, 2000a, p. 295).

Em uma das reuniões da Sociedade, na qual se debate o tema: *Da crescente aplicação pela classe dos médicos de produtos manufaturados, com o conseqüente declínio do receituário manipulado, e das imprevisíveis conseqüências resultantes*, o mormaço e a monotonia das fórmulas e conceitos fazem Dona Flor cochilar, Dona Rita tirar uma pestana e Dona Sebastiana dormir a sono solto. Só dona Neusa, apesar de suas fundas olheiras, parece estar fresca e repousada. “Seus olhos acompanham os vaivéns do rapazola, empregado da Sociedade a encher de água um copo colocado na tribuna, para os oradores. Já lhe escolheu apelido: 914, injeção de muita fama, tiro e queda contra a sífilis” (AMADO, 2000a, p. 300).

Dona Flor e seus dois maridos é um verdadeiro mostruário de personagens cômicas, pois o olhar, ora derrisório, ora bem-humorado, do narrador não deixa escapar ninguém, nem heróis nem anti-heróis. A ideia de que certas características humanas, como a hipocrisia e a ganância, são onipresentes pode ser vista na “folha de pagamento” de Pelanchi Moulas, o contraventor-mor, “o grande homem, o dono da cidade, o chefe do governador” (AMADO, 2000a, p. 399). Mesmo desaprovando seus métodos e condenando o fato de que seus ganhos eram obtidos através do jogo, do álcool e da prostituição, todos, do padre ao poeta, vinham em busca de dinheiro:

Dinheiro para construir igrejas, para comprar sinos, contribuições para hospitais e obras pias, para asilos de velhos e reformatórios de crianças, ajuda para caravanas de estudantes ao sul e ao norte do país. Jornalistas e políticos ávidos, insaciáveis, necessitando todos eles de um dinheirinho para salvar a pátria, a moral cristã, a civilização, e o regímen, da tenebrosa e fatal ameaça da subversão e do ateísmo. Literato com planos de revistas e originais de livros: *o senhor é amigo da cultura, das letras e das artes, da poesia; é o próprio Mecenas redivivo* (Pelanchi tinha vontade de dizer: Mecenas é a puta-que-o-pariu, em vez disso soltava uma pelega de vinte ou de cinquenta, conforme fosse o moderador um jovem gênio ou um velho sonetista). Reformadores, moralistas, católicos, protestantes, esotéricos, todos os que combatiam os maus costumes e a anarquia, o perigo comunista e o amor-livre, o iníquo abandono das regras da gramática portuguesa (o pronome oblíquo a iniciar as frases), e o escandaloso decote dos maiôs nas praias (exibindo tudo, até as vísceras). A Associação das Mães de Família em Permanente Vigília contra o Álcool, a Prostituição e o Jogo, sendo as mães de família principalmente Antônio Chinelinha, no começo de sua carreira promissora; a Sociedade Protetora das Missões na Oceania; a Campanha contra o Analfabetismo, do Major Cosme de Faria; a Devoção de São Genaro e o Clube Carnavalesco das Alegrias Morenas do Cabula. Enfermos de todas as enfermidades, da lepra ao câncer, da bubônica ao beribéri, da doença de Chagas à doença de São Guido, e os batalhões de cegos, de pernetas, de cotós, sem falar nos malucos e naqueles que vinham pedir dinheiro, pura e simplesmente, sem nenhum pretexto, com a cara mais limpa do mundo (AMADO, 2000a, p. 399).

Voltando à declaração de intenções do ficcionista no início do romance, viu-se que sua intenção era de obter a cumplicidade dos leitores para “sorrir da pequena-burguesia” e “enternecer-se com as figuras tortas porém humanas”. Esses dois movimentos podem ser vistos como os dois extremos de uma escala na qual estão representados diferentes graus de distância ou de aproximação, de derrisão ou de

simpatia para com as características e peripécias das personagens. No extremo derrisório da escala, em *Dona Flor*, estão a hipocrisia, o alpinismo social, a falsa moral, a presunção, típicas da “pequena-burguesia” de que trata a narrativa. Em outro lugar da escala, no ponto em que se mistura um tanto de riso a um tanto de simpatia, estão as personagens que vivem à margem dessa sociedade que é alvo das críticas: jogadores, boêmios, pobres, prostitutas, ou seja, aquelas que circulam em torno de Vadinho e nele têm uma espécie de malandro exemplar.

Essas figuras provocam riso pelo deboche, pelo desprezo às aspirações ditas normais, pelo caráter *sui generis* da sua filosofia, que pode ser resumida pelas palavras de Mirandão: “a felicidade é bastante cacete; assaz maçante, em resumo: uma aporrinhção” (AMADO, 2000a, p. 365). Aos olhos da moral vigente na sociedade do romance, eles seriam imorais, quando, na verdade, possuem uma moral própria, a que obedecem rigorosamente. Uma exemplificação mais detalhada daquilo em que consiste essa moral às avessas pode ser observada no comportamento dos amigos de Vadinho, Anacreon e Arigof, quando, por conta da ajuda invisível do amigo morto, passam a ganhar religiosamente, por assim dizer, no jogo. A princípio, eles se deslumbram e se aproveitam do ganho fácil, mas a monotonia da vitória constante faz com que eles comecem a renegar a sorte infalível. O primeiro a se ressentir foi Anacreon, porque, segundo ele,

o ganhar sem fim não era jogo, não era uma disputa entre ele e a sorte, uma batalha contra o banqueiro e bola da roleta, contra a carta e o dado. Tomava da ficha, punha na carta, no número, recolhia o ganho. Que gosto tinha aquilo, mágica mais sem graça? Que fizera ele, Anacreon, o perfeito jogador, o pedagogo da roleta, para merecer o castigo dessa sorte irreversível? (...) O velho Anacreon era feito de uma peça só, de honestidade e de decência, um jogador com o prazer do jogo, o prazer de não saber, de arriscar. Agora não corria risco, sabendo antes mesmo do começo. Uma vergonha (AMADO, 2000a, p. 438).

Arigof demorou um pouco mais, porque, é forçoso confessar, o ganho fácil ameaçava corromper o seu íntegro caráter:

Dera na mania de sustentar mulher, de gastar com amante, numa inversão total dos bons costumes. Enchia Teresa de presentes, tendo-lhe comprado um globo em relevo e um pássaro cantor para lhe embalar o sono. Queria a todo o transe assumir despesas de aluguel, de armazém e as demais (AMADO, 2000a, p. 438-439).

A amante, Teresa Negritude, sentindo-se frustrada e ofendida com esse desrespeito aos valores, foi quem o fez ver o absurdo e o ridículo da situação, pois era a ela que “competia sustentar a casa e o negro macho, ela tinha seu orgulho, sua honra a defender. Um ou outro presente, ainda vá; o pássaro a deixara comovida, mas daí a querer contribuir para o aluguel, ah!, era um despropósito” (AMADO, 2000a, p. 439).

Quem lhes dá o exemplo, como se disse, é Vadinho. Ele é o jogador mais inveterado, o devedor mais deslavado, o mulherengo mais sem-vergonha, o boêmio mais contumaz, o folião que nem a morte consegue desanimar:

Vadinho, o primeiro marido de Dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa. (...) Vadinho caiu no samba com aquele exemplar entusiasmo, característico de tudo quanto fazia, exceto trabalhar. Rodopiava em meio ao bloco, sapateava em frente à mulata, avançava para ela em floreios e umbigadas, quando, de súbito, soltou uma espécie de ronco surdo, vacilou nas pernas, adernou de um lado, rolou no chão, botando uma baba amarela pela boca onde o esgar da morte não conseguia apagar de todo o satisfeito sorriso do folião definitivo que ele fora (AMADO, 2000a, p. 3).

Contudo, mesmo sendo viciado em jogo, a vitória ou a derrota não lhe estraga a noite (Cf. AMADO, 2000a, p. 111). Quando Flor lhe pergunta se tinha visto Deus, ele responde: “Deus é gordo”. Apesar de estar morto, isso não consegue lhe tirar o prazer de viver. Em resumo, Vadinho não leva nada a sério. Entre os seus desafetos, ele é considerado “um capadócio”; entre os amigos, “um porreta”, mas ninguém lhe fica indiferente. Talvez todos lhe tenham uma certa inveja. A inveja que a personagem cômica tem o poder de provocar pela sua inconsciência, que, no caso de Vadinho, seria melhor dizer inconsequência.

Segundo, Cleise Mendes, a falha que contribui para tornar a personagem risível é justamente o que vai transformá-la numa criança aos olhos dos espectadores, livre para agir para fora e além dos limites de um padrão adulto de comportamento. Ao agir de modo louco e irresponsável, ao dizer bobagens e coisas absurdas, a personagem cômica parece manter intacto o patrimônio lúdico da infância, que o espectador sente ter perdido para a coerência e a seriedade das exigências sociais. De certa maneira, toda personagem cômica é uma criança grande, no sentido de acreditar e agir como se fosse maior, mais forte, mais bela, mais sábia do que realmente é (2008, p. 45).

Nesse sentido, a falha cômica de Dona Flor é justamente superestimar a própria virtude. Sua obsessão é ser a mais casta e impoluta das viúvas, e tal excesso de pudicícia na ex-mulher de um homem como Vadinho acaba atraindo as críticas de Dona Norma: “você é uma viúva metida a sebo, e está se tornando intolerável” (AMADO, 2000a, p. 236). Nem dormindo Flor encontra paz, pois continua assistindo em seus sonhos à encenação erótico-burlesca do seu desejo reprimido, como se estivessem fazendo pilhéria da sua peleja íntima entre a virtude e o pecado (Cf. AMADO, 2000a, p. 205-210). A vizinha, que não perde oportunidade de dar conselhos, lhe diz:

Para o que você tem, que não é doença nem maluquice, só existem dois remédios, minha filha: casamento ou descarração. Ou então entrar de freira num convento. Nesse caso tome cuidado com os padeiros, leiteiros, jardineiros, e com padres, para não cornear Deus Nosso Senhor (AMADO, 2000a, p. 237).

A viúva casa-se com Teodoro, mas a dose do remédio fornecido pelo farmacêutico não é suficiente, e Flor é “mantida em regime magro e insosso, sem sal e sem açúcar, casta esposa de marido respeitador e sóbrio” (p. 421). Acostumada pelo primeiro marido a uma dieta rica em sabores e calorias, Dona Flor não se contenta com menos e, na verdade, precisa dos dois remédios mencionados por Dona Norma: casamento e descarração, que, em outras palavras, é exatamente o que Vadinho vai lhe dizer:

Gosto tanto de ti (...), com amor tamanho que para te ver e te tomar nos braços, rompi o não e outra vez eu sou (...). Eu sou marido da pobre Dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia, morder teu desejo, escondidos no fundo do teu ser, de teu recato. Ele é marido da senhora Dona Flor, cuida da 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 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 um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és Dona Flor inteira como deves ser (AMADO, 2000a, p. 435).

Houve um equívoco anteriormente quando se disse que Vadinho não leva nada a sério. Há uma única exceção que é o sentimento que ele tem por Dona Flor. Sentimento que ele leva a sério a ponto de compreender que seu amor ardente e devasso não é suficiente para a esposa e de justificar a necessidade que ela tem, também, do amor nobre e respeitoso que o outro marido tem a lhe oferecer.

Talvez tenha sido aqui, nessa altura dos acontecimentos, faltando pouca coisa para a história acabar, que Jorge Amado tenha mudado seu intento de fazer a viúva ir ao encontro do marido morto. Talvez o romancista tenha se enternecido com essa declaração de amor e se convencido com seus argumentos de que o lugar de Vadinho era ao lado de Dona Flor, junto com Teodoro. Não se sabe bem se foi assim que o caso se deu, mas o certo é que,

na manhã clara e leve de um domingo, os habituês do bar de Mendez, no Cabeça, viram passar Dona Flor toda elegante, pelo braço do marido, doutor Teodoro (...). De rosto vivo, mas de olhos baixos, discreta e séria como compete a mulher casada e honesta, dona Flor correspondeu aos bons dias respeitosos (...).

Do braço do marido felizardo, sorri mansa dona Flor: ah! Essa mania de Vadinho ir pela rua a lhe tocar os peitos e os quadris, esvoaçando em torno dela como se fosse a brisa da manhã. Da manhã lavada de domingo, onde passeia dona Flor, feliz de sua vida, satisfeita de seus dois amores (AMADO, 2000a, p. 448).

Conclusão

Para concluir esta proposta de leitura, far-se-á uma pequena digressão em torno dos desejos de Dona Flor, a partir de algumas reflexões de Maria Rita Kehl sobre “o que querem as mulheres”. No texto, “A mínima diferença”, tomando Ana Karenina e Emma Bovary como representantes dos impasses da longa passagem da mulher ocidental do século XIX para a modernidade, ela observa que, do ponto de vista dessas narrativas, o suicídio parecia ser a única solução possível para aquelas que não se conformavam com os seus papéis. Denominadas, pela psiquiatria do século XIX, como “bovarismo”, muitas das insatisfações e ilusões dessas personagens – que equivalem hoje a manifestações de crença no livre-arbítrio e na livre iniciativa – pareciam, quando encontrados nas Emmas e Annas de outrora, manifestações delirantes de um desajuste psicológico (KEHL, 1996, p. 21-28).

Em “Um corpo que seja seu”, por sua vez, Kehl (1996, p. 96-104) comenta o romance *The awakening*, de Kate Chopin, observando que a morte da personagem principal, Edna Pontellier, não parece ter sido uma escolha – nem da personagem nem da autora – mas resultado de uma espécie de falta de solução dramática para as narrativas, cujas personagens femininas tentaram, de alguma forma, mudar seus destinos. É como se essas mulheres estivessem numa espécie de entrelugar ou de entremomento (da narrativa? da história? dos costumes?). Já não cabiam mais onde estavam e ainda não havia para onde ir. Do final do século XIX até este início do século XXI, contudo, as conquistas femininas propiciaram a criação de outras soluções dramáticas para as narrativas que as mulheres vêm protagonizando, muitas delas bem menos trágicas do que aquela em que se exige a morte da heroína no final.

As personagens-título de Jorge Amado são mulheres não conformadas ao lugar que lhes cabe. Tieta do Agreste, Tereza Batista, Gabriela e Dona Flor, cada uma a sua maneira, conseguem reverter o desfecho nefasto que lhes parecia, a princípio, destinado. Tieta foi renegada, deserdada e expulsa de casa pelo pai; Tereza foi vendida a um coronel de quem seria escrava; Gabriela poderia ter sido morta por ter traído o marido com o padrinho de casamento e Dona Flor, esposa triste e insatisfeita de um marido enfadonho, estava fadada a morrer para ir ao encontro do falecido primeiro marido. Nos casos de *Gabriela e Dona Flor*, a morte da heroína – o que seria um desfecho condizente com a tragédia – não acontece, porque houve uma reviravolta, uma reversão do destino, que é um lance típico da comédia. Em *Gabriela*, a reviravolta se dá por conta da nulidade da certidão de nascimento da personagem, o que permite a reversão do casamento, ou melhor, do status que obrigava Nacib a lavar sua honra com sangue. Em *Dona Flor*, o que acontece é a reversão da própria morte. A heroína não vai ao encontro do marido morto, ele volta para ficar ao seu lado. Com esse final, Dona Flor recebe não apenas a indulgência pelo adultério, mas também a satisfação dos seus multifacetados desejos, coisa que só os dois maridos poderiam lhe dar. E, finalmente, como observa Vilma Áreas, “a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição. Segundo esse ponto de vista, a tragédia seria uma comédia incompleta” (1999, p. 22). Segundo esse mesmo ponto de vista, *Dona Flor e seus dois maridos* é uma completa comédia.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*; ilustrações de Floriano Teixeira, 49^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

_____. *Gabriela, cravo e canela*: crônicas de uma cidade do interior; ilustrações de Di Cavalcanti, 83^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000b.

_____. *Terras do Sem Fim*; ilustrações de Di Cavalcanti, 83^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000c.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1971. v.1, p.807-944.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. *In: Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.

EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

JOSÉ RAIMUNDO. *Bahia de Jorge Amado conquista o mundo com seus encantos*. Disponível em <http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2012/06/bahia-de-jorge-amado-conquista-o-mundo-com-seus-encantos.html>. Acesso em 28 ago. 2012.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MAURON, Charles. *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Ed. Arco/Libros, 1998.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MOLIÈRE. Prefácio. *In: O Tartufo ou o impostor*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 39-46.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.