

Resquícios da cultura popular: o comer e o beber em Jorge Amado*

Tânia Pellegrini**

Alto e baixo

Mais um estudo sobre Jorge Amado, autor celebrado em prosa e verso, sobretudo depois de sua morte, e já considerado um "clássico" das letras brasileiras, pode parecer um pouco redundante ou inoportuno, mesmo porque tudo parece já ter sido dito sobre ele, sua vida e sua obra. Com efeito, a fortuna crítica amadiana é muito grande, mas talvez não tão ampla quanto poderia ser, dada a extensão de sua produção, talvez um dos mais longos e coloridos capítulos da literatura brasileira, no interior do qual, todavia, há ainda alguns aspectos pouco explorados. Um deles, abordado neste texto, está relacionado à vibração ainda sensível que brota da revivescência e reelaboração de alguns elementos da vida quotidiana, tomados como herança das culturas cômicas populares da Idade Média, presente em muitos romances de Amado, mas especialmente num deles, *Dona Flor e seus dois maridos*, publicado em 1966.

Alguns anos antes, em 1958, surgira *Gabriela, cravo e canela*, considerado a estréia do autor num tipo de narrativa que, segundo a crítica, abandonou as matrizes do realismo socialista que o alimentara até então, enveredando por brandas crônica de costumes, nas quais as personagens principais passam a ser as mulheres. Deixam os homens o primeiro plano: os coronéis de bota e rebenque e seus capatazes, os explorados trabalhadores das roças de

* Artigo apresentado no Congresso Internacional 'Comida y Literatura', ocorrido em Mérida, México, de 26/02 a 1/03/2003.

** Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

cacau, os velhos marinheiros parados no porto, os imberbes capi-tães da areia, os carregadores do cais dão lugar às mulheres do povo, às prostitutas, às donas-de-casa, às empregadinhas, às meninas em flor, quase sempre mulatas naturalmente sensuais, cachochas, cabo-verdes, cafuzas, morenas, com suas fabulosas "ancas de navegação". Depois de *Gabriela*, elas passam a vir, mais ou menos periodicamente, incendiando o imaginário de leitores brasileiros e estrangeiros com o meneio dos quadris, o dengo do olhar, o cheiro e o gosto de cravo e canela, pimenta e mel: Dona Flor, Tereza Batista, Tieta, Manela e outras mais...

As causas dessa mudança já foram muito discutidas, sem que se chegasse a uma conclusão definitiva: talvez o desencanto com os rumos tomados pelo Partido Comunista, cujo ideário alimentara sua primeira fase; talvez a sedução do êxito internacional; talvez a consciência de poder vender quantos livros quisesse e, como decorrência, a necessidade de satisfazer o mercado editorial, que o tinha como um de seus mais rentáveis produtos; ou, quem sabe, todas essas coisas ao mesmo tempo.

O fato é que a chamada segunda etapa de seu percurso literário vai colocá-lo frente a um paradoxo: ao imenso sucesso popular, com livros traduzidos em dezenas de idiomas, correspondem cada vez mais inúmeras restrições da crítica. Essas restrições, em maior ou menor grau, sempre existiram, e, com frequência, tiveram conotação ideológica, às vezes partindo do centro ou da direita, incomodados com o engajamento da primeira fase, e depois da própria esquerda, que se sentiu lesada pela leveza das novas crônicas. Esteticamente, as críticas se dirigiam ao estilo esparramado, descuidado, típico do folhetim, com constantes reviravoltas, heroísmos e maniqueísmo, vazados em palavrões e linguagem "chula", com longos títulos antecipando o desdobrar do enredo, quase sem atenção a regras da literariedade em vigor, ditadas pela *bienséance* de modelos literários baseados em Joyce, Pound, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Hoje, a despeito de todas as controvérsias estéticas e/ou ideológicas anteriores, passou a ser senso comum afirmar que a herança deixada por Amado na verdade não pode ser simplesmente valorada em relação às ditas fases, pois repousa sobre outras questões, rastreadas ao longo de toda sua obra: entre elas, o fundo mergulho na vida do povo – que nos interessa neste trabalho –, por meio do qual tentou analisar inclusive a questão sócio-racial e as manifestações culturais populares, de acordo com sua *interpretação pessoal*, firmando-as como fundamentais no imaginário brasileiro.

Como consequência, permeando as duas fases ou etapas – porém mais claramente na segunda –, brotam dos textos amadianos uma indiscutível familiaridade com a vida baiana no seu todo, o domínio de uma verdadeira etnografia sobre religião e culinária e fortes ecos de textos científicos sobre história e problemas raciais, traduzidos na construção dos enredos e caracteres. Estudos mais recentes, sobretudo de viés antropológico ou sociológico, entendem Jorge Amado como um *agente mediador*, aquele que possibilita a comunicação entre estratos sociais heterogêneos, catalisando cristalizações culturais; uma espécie de "divulgador científico", que transita entre as esferas da "alta" e da "baixa" cultura, comunicando-se, ao mesmo tempo, com as elites e as camadas populares.¹

De fato, analisando mais detidamente os dois romances acima citados, percebemos que em ambos salta aos olhos a organização da narrativa em torno de uma figura feminina e de alguns eixos temáticos referentes sobretudo à cultura popular, num intrincado processo de vitalização do cotidiano, inumerável e na aparência sem valor, em que sobressaem a *sexualidade*, a *festa*, o *comer* e o *beber*, praticamente orientando o conjunto do sistema de imagens, bem como a concepção estética e a economia do enredo. Provavelmente é esse caráter popular a chave para o que a crítica neles aponta como "não literário", na verdade uma espécie de resistência a se ajustar às normas da "alta literatura", de origem aristotélica, pois o que se tem nesses textos (e não só neles) são redes de relações sociais que promovem encontros imprevistos entre os contrários, entre o "alto" e o "baixo", criando amplos espaços para a oralidade e para o riso, celebrando, finalmente, a ambigüidade e o hibridismo como valores. Para os fins deste trabalho, abordamos mais especificamente *Dona Flor e seus dois maridos*, recorrendo algumas vezes a *Gabriela, cravo e canela*. Assim, vejamos.

Festa e riso

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.²

¹ Goldstein, Ilana Seltzer. "Jorge Amado: Exu na encruzilhada". *Cult* – Revista Brasileira de Literatura, ano 5, n. 50, set. 2001, p. 20-23.

² Amado, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995, p. 13. Todas as citações se referem a essa edição.

Assim começa a história de Dona Flor, que, depois da morte de Vadinho, seu primeiro marido, casada de novo com o farmacêutico Teodoro, decide manter a relação com ambos, o vivo e o morto, que voltara a assombrá-la com a força de seu desejo. Tendo que escolher entre a opaca respeitabilidade da mulher casada e o prazer da sexualidade desatada que usufrui com o espírito do marido morto, resolve não o fazer: escolhe ficar com os dois papéis, um público e outro privado. Filtrada pelo realismo fantástico, a solução é bastante apropriada e verossímil, pois joga com a dupla moralidade burguesa de modo irônico, encontrando respaldo inclusive no sincretismo religioso afro-brasileiro, sobretudo no candomblé,³ e resgatando, com malícia, graça e deboche, o caráter festivo e risonho conferido à sexualidade nas culturas populares.

Nesse sentido, e aprofundando a questão, pode-se dizer que em toda a economia narrativa desse romance, desde a articulação e desenvolvimento do enredo até a pintura das personagens, encontram-se ecos da cultura cômica popular medieval europeia, tal como foi analisada por Bakhtin,⁴ e que nos chegou principalmente por meio das influências portuguesas. Nessa ótica, é a *carnavalização* que vai ocupar um lugar privilegiado, dando primazia ao acúmulo de detalhes, de fatos menores, de episódios incidentais, formando uma massa factual em que predominam o riso, o prazer, os apetites e a “zona abaixo da cintura”, além da possibilidade da troca de lugares ou da relativização das posições de poder. Um tecido polifônico de ocorrências, situações, episódios, figuras e complicações de todo tipo avoluma-se em amplo material totalmente permeado por essa concepção, enformando o estilo, transformado em relato apressado, colorido, malicioso, irônico, que dissimula em fatos normais pequenas e grandes transgressões aos códigos éticos e morais em vigor.

O Carnaval, sabe-se, ainda é a maior festa da cultura popular brasileira; tempo e lugar privilegiados para o encontro de todas as culturas, credos e etnias, nas ruas ou nos salões, é verdade que com práticas, conotações e significados diferentes para cada região

do país.⁵ *Dona Flor e seus dois maridos*, não por acaso, começa em meio ao carnaval, mas de forma inusitada: com uma morte, que, todavia, não é gerada e acompanhada unicamente pela dor e compaixão, mas pela celebração e pelo riso. Instaura-se, desde o primeiro parágrafo, um espaço de ambigüidade, que vai ser a tônica de todo o desenvolvimento da trama. Inclusive, acentuando esse aspecto, Vadinho morre fantasiado de baiana, ou seja, travestido de mulher:

[...] amarrara, inclusive, sob a anágua branca e engomada, enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico, fazendo as mulheres esconderem o rosto e o riso, com maliciosa vergonha.⁶

Vão se acentuando, desde já, os elementos da *visão carnavalesca*, que abre outras possibilidades de interpretação para o romance. Para Bakhtin, essa visão é oposta às idéias de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e permanência, portanto, a qualquer unicidade interpretativa, pois “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação [...]. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”⁷.

O que se tem, assim, desde o começo, é uma espécie de paródia da vida comum, como um *mundo ao contrário*, despertando ao mesmo tempo a inquietação e o riso; Vadinho morre numa situação que, segundo o senso comum, seria trágica ou patética; entretanto, desperta um riso malicioso, à socapa, que aponta para um riso maior, geral e coletivo, embora contido, atingindo situações e personagens; todo o romance é um pouco cômico, alegremente paródico, suficientemente irônico para ser analisado no seu alegre relativismo: “... cheio de alvoroço, burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”⁸.

Imediatamente chama a atenção, na fantasia de Vadinho, a ambigüidade relacionada à roupa feminina combinada com um enorme símbolo fálico, a mandioca, dando relevo à masculinidade

³ “Além do mais, o candomblé é uma religião alegre, que não esmaga as pessoas; o pecado não existe, nem a noção de pecado. É vida, é alegria. Os deuses vêm dançar, vêm cantar com os homens e as cerimônias são de confraternização entre deuses e homens que cantam e dançam juntos. Acho isso muito positivo.” Raillard, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 84.

⁴ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, Hucitec/Ednub, 1999.

⁵ Não cabe dentro dos objetivos deste artigo discutir as diferenças regionais ou as modificações que o Carnaval brasileiro vem sofrendo ao longo de sua história. O que interessa aqui é o seu caráter genérico de *festa popular*.

⁶ Amado, J. Op. cit., p. 16.

⁷ Bakhtin, M. Op. cit., p. 10.

⁸ Idem, p. 10.

de forma hiperbólica, valorizando a zona abaixo da cintura como excrescência importante e positiva, que aponta para a terra. A terra, tradicionalmente, em quase todas as culturas, é, por excelência, o símbolo da fertilidade feminina e também o da absorção, sendo, portanto, como corolário, o do nascimento e da ressurreição; não por acaso, a mandioca, planta de origem indígena, é uma raiz que até hoje serve de alimento fundamental à culinária brasileira.

Tem-se, assim, nesses parágrafos iniciais, um indicador de leitura: o romance não deve ser lido como um texto realista ou naturalista *tout court*, mas como algo perturbador que ultrapassa os limites da racionalidade, da *mimesis* e do "bom-gosto" burgueses, apontando para o ambíguo, o inusitado e o insólito; morrer em meio ao carnaval, dessa maneira, não é trágico, é cômico; não é triste, é alegre. Tem-se, pois, uma espécie de revivência da importância do *princípio da vida material e corporal*, fundamental nas culturas populares, associando imagens do corpo, da comida, da bebida e da vida sexual, em termos de morte e ressurreição conjuntamente e que é um traço importante do *realismo grotesco*, conforme o definiu Bakhtin. Trata-se de uma espécie de herança já modificada da cultura cômica popular medieval, que penetrou inclusive a produção estética dos séculos posteriores, deixando vestígios, na maioria das vezes deturpados, na medida em que foram perdendo seu caráter coletivo, positivo e afirmativo, assumindo a valoração negativa conferida pela ideologia e pela moral burguesas.

O grande apetite de Vadinho para o sexo e para a vida boêmia, com muita bebida e jogo todas as noites, bem como a brasa do desejo acesa no ventre de Dona Flor, sublimada nos quitutes por ela preparados todos os dias e disfarçada em recato e brandura, além da presença maior ou menor desses mesmos caracteres em várias personagens, dão corpo a uma carnavalesação que se pode definir como *relativizada*, contida, refreada, pois aí o grotesco existe mais como resquício, embora ainda pulsante; seu aspecto coletivo, fundamental para Bakhtin, está esmaecido, debilitado, desde que, para a multidão, funciona mais como inconseqüente pano de fundo; na verdade, tudo se refere ao âmbito privado, individual, relacionado ao caráter pessoal dos protagonistas, como veremos. Para Bakhtin, "o campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade".⁹

⁹ Bakhtin, M. Op. cit., p. 21.

Vida e morte

Dadas as coordenadas de leitura desse romance, importa agora analisar de que maneira são inseridos em meio a tais destroços o sexo, a comida e a bebida. Desde o início, como vimos, a comida ocupa o lugar preferencial, em estreita comunhão com o elemento feminino, a sexualidade e a morte, estabelecendo uma relação de profunda ambivalência, materializada na mandioca que simboliza o pênis.

Flor é a jovem professora da *Escola de Culinária Sabor e Arte* (o trocadilho é óbvio) e assim ganha a vida, enquanto o primeiro marido, como todo bom malandro da obra amadiana, gasta-a em noites de pândega. Assim, a importância da comida é "real" e simbólica, tanto que, antes do primeiro capítulo, há um bilhete de Flor ao próprio Jorge Amado, dando-lhe a receita de uns bolinhos de puba, de que os dois maridos gostam, mesclada a claras menções sexuais:

[...] pois de bolo de puba todos gostam e querem mais. Até eles dois, tão diferentes, só nisso combinando: doidos por bolo de puba ou carimã. *Por outra coisa também?* Me deixe em paz, seu Jorge, não me arrelie nem fale nisso.¹⁰

Puba ou *farinha d'água* é um tipo de farinha fina, que se obtém da mandioca mais mole, ideal para a fabricação de bolos e doces típicos do norte e nordeste do Brasil. Aí já se apresenta a ancestral relação comida/sexo, preparada pela mão feminina e retomada de modo implícito, logo a seguir, na relação morte/vida, que a fálca mandioca de Vadinho morto representa.¹¹

Essas relações de ambivalência que o grotesco instaura colocam-se em tensão com a concepção burguesa de vida normal, seus preceitos e regras, sua moralidade diversa para o público e o privado; tal tensão permeia todo o romance, representada principalmente nas figuras de Vadinho, o marido morto, de apetite insaciável, e Teodoro, o marido vivo, comedido e circunspecto. Uma outra receita, intitulada *Quando e o que servir em velório de defunto*, atualiza essa dicotomia, mais uma vez em torno da festa, da comida e da bebida:

¹⁰ Amado, J. Op. cit., p. 10.

¹¹ As farinhas extraídas da mandioca são, ainda hoje, "o basalto fundamental na alimentação brasileira" e a lenda indígena que explica seu surgimento contém elementos fortemente ligados à sexualidade feminina, à morte e à ressurreição: "A filha de um chefe indígena engravidara sem contato masculino [...]. Nasceu uma menina deslumbrante, de nome Mani, morta ao fim de um ano, sem doença, sem dor. Do túmulo nasceu um arbusto novo. A terra fendeu-se, como mostrando o corpo da morta. Encontraram raízes que eram as primeiras mandiocas, fortificantes e poderosas. Mandioca, de Mani-oca, a casa de Mani". In: Cascudo, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo, Editora Itatiaia, 1983, vol. 1, p. 109.

Quando e o quê oferecer?

Pois a noite inteira, do começo ao fim. Café é indispensável e o tempo todo, café pequeno, é claro. Café completo, com leite, pão, manteiga, queijo, uns biscoitinhos, alguns bolos de aipim ou carimã, fatias de cuscuz com ovos estrelados, isso, só de manhã e para quem atravessou ali a madrugada. [...] Se o velório, porém, for de categoria, dessas sentinelas de dinheiro a rodo, então se impõe uma xícara de chocolate à meia-noite, grosso e quente, ou uma canja gorda de galinha. E, para completar, bolinhos de bacalhau, frigideira, croquetes em geral, doces variados, frutas secas. [...] Seja velório rico, seja pobre, exige-se, porém, constante e necessária, a boa cachacinha; tudo pode faltar, mesmo café, só ela é indispensável; sem seu conforto não há velório que se preze. Velório sem cachaça é desconsideração ao falecido, significa indiferença e desamor.¹²

Essa receita também antecede o início da narrativa, colocada como uma espécie de epígrafe a preparar o espírito do leitor, introduzindo o tema da morte de modo grotesco: associa o fim da vida à necessidade de alimento, como se ela nada mais fosse que a passagem para uma outra vida, concepção essa traduzida nos antiquíssimos costumes com que, na cultura popular, em muitas partes do mundo, procura-se revesti-la. Desse modo, o velório e o enterro de Vadinho seguiram todos os ritos domésticos em uso, alguns até hoje, objetivando afastar os espíritos malignos e garantir uma partida tranqüila para o defunto.

Entre esses ritos, comida e bebida servidas à farta, como numa festa, para manter os vivos em estado de alerta, vigilantes, solidários, como se a agonia do pesar fosse alimentada e sustentada por muita comida, café e cachaça. Daí a adequação do termo *sentinela*, usado como sinônimo de *velório*. Novamente a mandioca como base: *aipim* (raiz da mesma família), *carimã* (outro nome da farinha puba), ambas de uso bem popular, ao lado do chocolate e da galinha, considerados alimentos mais sofisticados e energéticos, no tempo da narrativa, ao lado do conjunto já então tradicional de leite, pão, queijo e manteiga. Num estudo sobre o cotidiano da morte, no Brasil do século XIX, João José Reis aponta aspectos que ainda hoje perduram em algumas regiões e que Amado recuperou com ironia ao tratar da morte de Vadinho: "A morte não era vista como o fim do corpo apenas, pois o morto seguiria em espírito rumo a um outro mundo, a uma outra vida. (...) As cerimônias e a simbologia que envolviam a morte eram produzidas para promover uma boa viagem para o outro mundo, cuja distância deste era

consideravelmente menor do que é hoje. O tratamento dispensado ao morto visava integrá-lo o mais breve possível em seu lugar, para seu próprio bem e paz dos vivos."¹³

Como se percebe, Vadinho conseguiu romper a força simbólica de todos esses ritos, voltando depois a habitar o mundo dos vivos, em espírito, mas portando-se como se vivo estivesse, com os mesmos desejos e apetites. Novamente a ambivalência, traço essencial do grotesco, para o qual a morte pode conter a vida; por isso não é triste, pode ser alegre, festiva, e ocorrer em meio ao Carnaval.

No outro dia, às dez da manhã, saiu o enterro, com grande acompanhamento. Não havia bloco nem rancho naquela manhã de segunda feira de carnaval capaz de comparar-se em importância e animação com o funeral de Vadinho. Nem de longe.¹⁴

A luta de Vadinho com a morte e a sobrevivência até física do amor afastam a idéia da morte como fim, como fato cumprido, com inelutável poder de destruição, diluindo os limites do mundo objetivo e instaurando a possibilidade do duplo, de uma zona intermediária entre o real e o irreal, peculiar às culturas cômicas populares. Por outro lado, considerando o desenvolvimento canônico da série literária ocidental, o "renascimento" de Vadinho, como apontamos, ocorre como possibilidade instaurada pelo que se convencionou denominar *fantástico*, isto é, o questionamento da realidade palpável por um elemento perturbador, que problematiza, sem desfazer, os parâmetros e códigos culturais do real e do imaginário, desestabilizando os critérios que estabelecem as confortáveis fronteiras entre um e outro.

Ora, a cultura popular medieval incorpora essa desestabilização de fronteiras entre real e irreal, assumindo-a como dualidade natural, com a qual todos convivem. Desse modo, da mesma forma que todo fim contém um recomeço, a morte de Vadinho contém um novo nascimento, subentendido, por meio de múltiplos sinais, desde o início do romance, até afinal declarar-se ostensivo e em triunfo. Como conseqüência, sua volta desestabiliza o poder instituído do segundo marido, o que implícita e explicitamente *carnavaliza* as relações familiares burguesas, subvertendo-lhes o sentido.

¹³ Reis, João José. "O cotidiano da morte no Brasil oitocentista". *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. v. 2, p. 96.

¹⁴ Amado, J. Op. cit., p. 28.

Cama e mesa

Vadinho renasce por causa de Flor, a figura feminina em torno da qual se organiza toda a narrativa. A começar do nome, *Flor*: copa de mel onde os pássaros vêm beber; néctar que sacia fome e sede; fonte de juventude e beleza; semente fertilizada, humana e vegetal, feminina e masculina, ao mesmo tempo; muitos significados desse tipo abriga essa já clássica metáfora artística e literária. A construção dessa personagem também repousa na retomada das características ambivalentes conferidas à mulher, nas culturas populares. Na tradição cristã, de tendência mística e ascética, ela é a encarnação do pecado e da tentação; dessa maneira, inspira uma vasta galeria de mulheres que povoa a arte e a literatura através dos tempos, muitas vezes idealizadas ou sublimadas, como no platonismo renascentista ou no idealismo romântico. Na tradição popular medieval, porém, a idéia de pecado está ausente, pois, se a mulher encarna o “baixo” terreno, material e corporal, degradante, este é, ao mesmo tempo, regenerador. Ela rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, “degrada”, mas, acima de tudo, é a portadora do princípio ativo da vida, o ventre¹⁵. E é a voz do ventre de Flor que Vadinho ouve; é para seu ventre que ele retorna.

Custava-lhe esforço aquela decência tranqüila, aquela face calma – nervosa, no cansaço da noite mal dormida, da luta inglória contra o desejo em brasa de seu ventre. Por fora água parada, por dentro uma fogueira acesa.¹⁶

E essa ambivalência enquanto mulher atualiza-se também na sua condição de mestiça.

[...] era bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzeada de cabo-verde, 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 [...] (que lhe dizia) “meu manú de milho-verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda.”¹⁷

Flor é *cabo-verde*, ou seja, mestiça de índio e negro. Como se sabe, Jorge Amado aprendeu a lição de Gilberto Freyre e sempre foi um defensor da mestiçagem, cujo símbolo maior, em sua literatura, é a “mulata”, termo que hoje, no Brasil, tornou-se genérico

¹⁵ Bakhtin, M. Op. cit., p. 209.

¹⁶ Amado, J. Op. cit., p. 203.

¹⁷ Idem, p. 16.

para denominar qualquer tipo de miscigenação.¹⁸ De maneira geral, a crítica não tem visto com bons olhos as mulatas amadianas, de carnção prodigiosa e desejável, na maior parte das vezes dóceis e meigas, sempre satisfazendo as vontades do homem, como prostitutas generosas ou esposas recatadas, mas sempre lascivas, para quem o amor é o próprio fato de amar, pura execução de impulso, simples acontecimento da vida *em natureza*, o que caracterizaria uma visão francamente machista, repousando na concepção patriarcal de família, na qual à mulher está reservada a submissão, clara ou implícita. A propósito, veja-se a descrição da mulata Gabriela, também uma cozinheira, que com seus dotes culinários e sexuais seduz o “árabe” Nacib, dono do bar Vesúvio, onde ela vem trabalhar:

Entrou de mansinho e a viu dormindo numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos [...]. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente.¹⁹

E ainda:

Morena e tanto, essa sua empregada. Uns olhos, meu Deus [...] E da cor queimada que ele gostava.²⁰

No entanto, focadas sob o ponto de vista deste artigo, as “mulatas” adquirem uma outra dimensão, que não invalida a primeira, mas convive com ela, em tensa dualidade. Pode-se afirmar que elas, além de encarnar o princípio ativo feminino, presente na cultura popular em geral, com toda sua ambivalência, especificam esse fato em termos de uma *etnia brasileira criada ficcionalmente por Jorge Amado*, aglutinando de modo positivo o que de melhor pode haver, *para ele*, nas três raças que formaram o povo brasileiro. No que se refere às mulheres, de diferentes graus e maneiras, as “mulatas” são sempre belas, fortes, generosas e saudáveis, esplendidamente humanas, capazes de efetivar, a despeito de seu papel de fêmeas submissas, transformações significantes no mundo que as

¹⁸ “Mas o que importa é que ninguém impedirá a mistura no Brasil, a miscigenação continuará e será cada vez maior, criando uma nação cada vez mais mestiça. Este é realmente o fato mais importante da questão da nação e da cultura brasileiras. Neste ponto, para a compreensão deste fenômeno, creio que Gilberto Freyre desempenhou um grande papel.” Raillard, Alice. Op. cit., p. 94.

¹⁹ Amado, J. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo, Martins Ed., 1966, p. 167. Todas as citações farão referência a esta edição.

²⁰ Idem, p. 169.

cerca, como se nelas se expressasse, mais do que nos homens, uma espécie de crença do autor nas possibilidades criativas e redentoras da miscigenação. Dessa maneira, elas sempre estão no epicentro do binômio sexo/vida, junto ao qual a comida representa um papel fundamental, com seus temperos e especiarias, "cravo e canela", "pimenta e mel".

Não por acaso, Flor e Gabriela são cozinheiras. Pode-se dizer que ambas, uma sendo mestiça de índio e negro, e outra de uma mestiçagem não especificada ("morena"), trazem no sangue, simbolicamente, a herança daquelas que foram as primeiras cozinheiras no Brasil. Como afirma Câmara Cascudo, o português encontrou no Brasil a mulher fácil, abundante, amorosa: "indígenas para o serviço do campo, caçar, plantar, colher, e as cunhãs para cozinhar e cama, dedicadas e curiosas..."²¹ Mais tarde, a partir do século XVII, foi a escravaria africana que forneceu o exército de mucamas para a casa e a cozinha, afastando as cunhãs, num período em que os indígenas já estavam afastados, no sertão, pois não se adaptaram à indústria açucareira que floresceu no litoral. Assim, "a negra caiu como avalanche, afastando a cunhã que desaparecia, sem préstimo real. A mucama encheu as cozinhas senhoriais e, mesmo disputando a preferência do senhor-amo, foi discípula maravilhosa em ambas as formas do sabor culinário e sexual solicitadas."²² Um certo determinismo disfarçado para cama e mesa, historicamente alimentado, é a ideologia amadiana que enforma a construção tanto de Flor quanto de Gabriela como personagens:

Nascera com o dom dos temperos, desde menina às voltas com receitas e molhos, aprendendo quitutes, gastando sal e açúcar. De há muito recebia encomendas de pratos baianos, constantemente chamada a ajudar em vatapás e efós, em moqueças e xinxins, inclusive em famosos carurus de Cosme e Damião [...].²³

A fama dos salgados e doces de Gabriela circulara, desde os primeiros dias, entre os viciados do aperitivo, trazendo gente dos bares do porto [...]. Seus acarajés, as fritadas envoltas em folhas de bananeira, os bolinhos de carne, picantes, eram cantados em prosa e verso [...].²⁴

Percebe-se, desse modo, que a associação comida/sexo, tema recorrente da arte e da literatura através dos tempos, que Amado reutiliza de modo específico e ideologicamente marcado, é também

²¹ Cascudo, Câmara. Op. cit., p. 172.

²² Idem, p. 175.

²³ Amado, J. *Dona Flor...* Op. cit., p. 55.

²⁴ Amado, J. *Gabriela...* Op. cit., p. 200.

a atualização de outro elemento básico da cultura popular medieval: o comer e o beber como uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. Por meio da comida/sexo, as fronteiras entre o corpo e o mundo são sempre ultrapassadas, num sentido positivo e favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo e seus limites, carnalizando-os. É por isso que Vadinho volta. É por isso que há sempre inúmeros banquetes, ceias, almoços, jantares, a que todos comparecem para comer, beber, rir, altercar e namorar à vontade, sem pejo nenhum. É por isso que uma refeição nunca pode ser triste, mesmo em caso de morte, como vimos. Tristeza e comida são incompatíveis; a comida sempre celebra uma vitória, pois é o triunfo da vida sobre a morte; trata-se de um corpo vitorioso absorvendo um corpo vencido e, em consequência, renovando-se: "nesse aspecto, a comida é o equivalente da concepção e do nascimento"²⁵, que derivam do sexo. Temos então um trinômio básico, sexo/alimento/vida, constantemente atualizado nos dois romances. Observe-se o fragmento da receita de "Moqueca de siri mole", de Flor:

Aí está esse prato fino, requintado, da melhor cozinha,
quem o fizer pode gabar-se com razão
de ser cozinheira de mão cheia.
Mas se não tiver competência, é melhor não se meter,
nem todo mundo nasce artista do fogão
(era o prato predileto de Vadinho
nunca mais em minha mesa o servirei.
Seus dentes mordiam o siri mole,
Seus lábios amarelos do dendê.
Ai, nunca mais seus lábios
Sua língua, nunca mais
Sua ardida boca de cebola crua!)*²⁶

A associação de lábios, língua e dentes à comida e ao sexo é evidente (eles já apareceram na descrição de Flor), novamente numa revisitação do grotesco, para o qual as partes mais importantes do corpo humano são, justamente, a boca e o ventre, por representarem ao mesmo tempo abertura e receptáculo para o mundo e para a vida. A primeira ingere o alimento e saboreia o sexo, que são a vida, e o segundo gera a própria vida.

A ficção amadiana, assim, está repleta de alusões desse tipo. Tais alusões, todavia, numa leitura que desconsidere a sobrevivência do grotesco como categoria interpretativa, acabam por tornar-

²⁵ Bakhtin, M. Op. cit., p. 247.

²⁶ Amado, J. *Dona Flor...* Op. cit., p. 41.

se mera referência erótica que se associa à coloração exótica comumente atribuída a todas as manifestações da cultura baiana, no Brasil e no exterior, dentre as quais a comida e as mulatas são as mais marcantes, não só pelos ingredientes e sabores – e aqui o duplo sentido é proposital –, mas também (para quem não as conhece e nem pode prová-las) pela sonoridade diversa, geralmente oriunda dos dialetos africanos e indígenas, que seus nomes introduzem no português:

Num desperdício de comida, ali se exibiam os quitutes baianos, vatapá e efó, abará e caruru, moquecas de siri mole, de camarão, de peixe, acarajé e acaçá, galinha de xinxim e arroz de haussá, além de montes de frangos, perus assados, pernis de porco, posta de peixe frito para algum ignorante que não apreciava o azeite de dendê [...].²⁷

Destroços

Pode-se dizer, portanto, para concluir, que os vivos retratos dos costumes baianos de Jorge Amado, particularmente nos dois romances aqui explorados, constituem, em toda a literatura brasileira, os que oferecem um espaço maior ao humor, à festa e à carnavalescação, na medida em que se recortam contra o fundo geral da ficção brasileira mais canônica e – por que não dizer? – mais “séria”. Desse modo, parece muito difícil compreender totalmente Jorge Amado sem atentar cuidadosamente para esse aspecto entre nós tão original, mas ao mesmo tempo tão carregado de implicações ideológicas, que aqui apenas tangenciamos. É evidente que o grotesco e o carnaval amadianos, com toda carga simbólica presente no sexo, na comida e na bebida, como vimos, apresentam-se apenas como resquícios desses mesmos elementos fundamentais da cultura cômica popular medieval, cujo sentido coletivo e público disseminava-se igualmente por todas as suas manifestações, conforme analisou Bakhtin.

Em Amado, esse sentido coletivo da festa e do riso desnaturalizou-se, empobreceu-se e perdeu a ambivalência, sem desaparecer porém. Mantendo-se vivos apenas na esfera privada, restritos aos conflitos e embates amorosos, a festa e o riso (o sexo, a comida e a bebida) podem ser interpretados como a expressão da satisfação e saciedade individuais, a expressão do gozo e do prazer privados, comuns à cultura burguesa e retratados pela arte e literatura realistas e naturalistas. Desligados da “praça pública” e encerrados no interior da casa, retratam a vida quotidiana imóvel, privada de

ampliação simbólica e valor universal, independentemente de saber se a intenção do autor é satírica ou irônica.

Os doces de Flor, os quitutes de Gabriela, as libações no bar Vesúvio, as aulas de culinária, os banquetes, as ceias e as noites de amor desatado são, enfim, apenas pálidas revivescências do sentido primordial da festa e do riso popular medievais, de clara implicação política, pois ali tudo é subvertido e dessacralizado, tudo se distribui em profusão, comida, bebida, danças, gracejos, desejos de sorte, prazer e felicidade, sem qualquer finalidade prática e utilitária, como meio de penetrar temporariamente num universo em que prazer e utopia estão indissolúvelmente ligados.

Em Amado, estão ali como destroços, de alguma forma palpáveis e conservando uma certa vitalidade, inconscientemente reconhecíveis para o público em geral e, justamente por isso, responsáveis, devido ao seu próprio esmaecimento, por uma espécie de apropriação indébita de seu sentido último, coletivo, utópico, ambivalente e dessacralizador pela indústria da cultura, que os transformou em imagens pasteurizadas de um Brasil inventado, vendidas nos quatro cantos do planeta, reinventadas pelo próprio Amado a cada novo romance, e continuamente multiplicadas em inesgotáveis adaptações para o cinema e a televisão.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995.
- . Amado, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins Editora, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/EdUnB, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1983, 2 v.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. “Jorge Amado: Exu na encruzilhada”. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. ano 5, n. 50, set. 2001, p. 20-23.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2.

²⁷ Idem, p. 65.