

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
PPGL-PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

Adilson Barbosa

**A JORNADA FEMININA E O RISO DOS ORIXÁS:
OS ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS
DE *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS***

Passo Fundo

2018

Adilson Barbosa

**A JORNADA FEMININA E O RISO DOS ORIXÁS:
OS ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS
DE *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS***

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Letras, da Universidade de Passo Fundo, à linha de pesquisa Produção e Recepção do Texto Literário, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker, como parte dos requisitos para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Passo Fundo

2018

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais amados,
à minha esposa amada,
aos meus filhos amados
e ao nosso Jorge Amado.*

AGRADECIMENTO

A realização desta tese só foi possível graças à colaboração de muitos, aos quais manifesto minha gratidão. De forma especial, agradeço....

Primeiramente, ao meu orientador, professor Doutor Paulo Ricardo Becker, pela orientação, dedicação, sabedoria, paciência e, sobretudo, pela amizade construída durante esta jornada.

À Coordenação e aos professores do PPGL da UPF, pelo apoio e conhecimento, bem como à secretária Karine, pela disposição e afeto.

Aos meus colegas Roberta (amica), Luis Henrique, Maire, Joseane, Roberta Ciocari, Raquel, Ronaldo, Cinara, Débora, Vinicius Linné e Izandra Alves, pelo companheirismo e compartilhamento de angústias e alegrias.

Aos meus colegas do IFRS-Câmpus Ibirubá, pelo apoio.

À minha família, por compreender meus momentos de ausência para estudar.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À banca avaliadora, por fazer parte dessa etapa da jornada.

E aos Orixás, pela abertura de caminhos em momentos de escuridão.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	3
AGRADECIMENTO.....	4
SUMÁRIO.....	5
RESUMO.....	7
RESUMEN.....	8
PALAVRAS INICIAIS.....	9
1. MITO E PSICOLOGIA.....	20
1.1 Os Arquétipos Junguianos e a Psicologia Analítica.....	21
1.1.1 Ego.....	25
1.1.2 Self.....	27
1.1.3 Persona.....	29
1.1.4 Sombra.....	32
1.1.5 <i>Anima</i> e <i>Animus</i>	38
1.1.5.1 <i>Anima</i>	39
1.1.5.2 <i>Animus</i>	46
1.1.6 Projeção.....	50
1.1.7 Individuação.....	53
1.2 A Tríade Mítica de Orixás: Exu, Oxalá e Oxum.....	56
1.2.1 Exu.....	59
1.2.2 Oxalá.....	67
1.2.3 Oxum.....	74
1.3 A Deusa do Amor e a Prostituta Sagrada.....	80
1.3.1 A Grande-Deusa ou Grande-Mãe.....	81
1.3.2 As Prostitutas Sagradas e seu Ritual de Amor.....	87
1.4 Mito e Literatura: Os Mitemas e as Estruturas do Imaginário.....	98
1.4.1 Mitemas.....	100
1.4.2 A Jornada Arquetípica.....	102
1.4.3 Estruturas do Imaginário.....	122
2. RISO, HUMOR E COMICIDADE.....	133
2.1 Teorias do Riso.....	146
2.2 Mecanismos de Comicidade.....	153
3. FLOR, VADINHO E TEODORO: ARQUÉTIPOS DE ORIXÁS.....	174
3.1 Dona Flor e Oxum.....	174
3.1.1 As Faces Arquetípicas do Feminino.....	175
3.1.2 Flor-Oxum: Eixo Ego-Self.....	200
3.2 Vadinho e Exu.....	204
3.2.1 O Arquétipo do Orixá Malandro.....	204
3.2.2 A Sombra e o <i>Animus</i> de Dona Flor, pelo Viés da Malandragem.....	244
3.3 Doutor Teodoro e Oxalá.....	262
3.3.1 O Arquétipo do Orixá Maduro.....	262
3.3.2 A Persona e o <i>Animus</i> de Dona Flor, pelo Viés da Maturidade.....	283
4. A JORNADA DE INDIVIDUAÇÃO DE FLOR.....	295
4.1 Flor Malandra.....	296
4.1.1 Mundo comum: A vida com Vadinho.....	296
4.1.2 Chamado à Aventura: A morte do malandro.....	309
4.1.3 A Recusa do Chamado: O tempo de luto.....	311
4.2 Flor Madura.....	314
4.2.1 Encontro com o Mentor: Flor encontra doutor Teodoro.....	315

4.2.2 Travessia do Primeiro Limiar: O casamento com o doutor Teodoro.....	320
4.2.3 Mundo especial: Uma vida madura e tranquila.....	321
4.2.4 Aproximação da Caverna Oculta: Um desejo oculto surge.....	324
4.2.5 Provação: O Retorno do Egum-Vadinho.....	328
4.3 Flor Malandra e Madura (ou Dona Flor e seus dois caracteres).....	338
4.3.1 Recompensa: O entregar-se ao Malandro.....	338
4.3.2 Caminho de volta ao mundo comum, à vida malandra.....	341
4.3.3 A Ressurreição: Flor salva Vadinho, rompe o preconceito e vence a hipocrisia.....	347
4.3.4 Retorno com o Elixir: Dona Flor feliz e satisfeita de seu dois amores.....	351
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	353
REFERÊNCIAS.....	365

RESUMO

A presente tese se volta para a construção das personagens dona Flor, Vadinho e Teodoro, em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), de Jorge Amado, a partir da teoria literária e do estudo dos arquétipos junguianos, particularmente através de imagens arquetípicas da mitologia dos orixás, como forma de representar literariamente a psiquê da protagonista, durante seu processo de individuação. Tais associações servem de base para encontrar mitemas que reatualizam a figura mítica da prostituta sagrada no romance, no qual a comicidade, através de seus desencadeadores, desvela, por meio da palavra, a sexualidade feminina que se encontra vigiada e encarcerada no plano psicológico e social. O primeiro capítulo pesquisa a teoria dos arquétipos junguianos, o conceito de inconsciente coletivo e as noções da psicologia analítica (C.G.JUNG, 2000, 2008, 2011; E.JUNG, 2011; VON FRANZ, 1985, 1996; REICH, 1962, 1982), bem como revisita estudos antropológicos, especificamente de orientação junguiana, que evidenciam mitos e imagens arquetípicas, seus papéis e significados, interpretando-os como fonte dos padrões emocionais dos pensamentos, sentimentos e instintos que sobrevivem submersos no inconsciente coletivo (CAMPBELL, 1997, 2007; VOGLER, 2006; ELIADE, 2006). Destaca-se aqui o triângulo de orixás Oxum, Exu e Oxalá (VERGER, 1997; PRANDI, 2002; ZACHARIAS, 1998), compreendendo a primeira como hipóstase da Grande Deusa ancestral, cultuada em várias civilizações antigas pelas prostitutas sagradas (ABREU, 2007; QUALLS-CORBET, 1990). Estabelece-se ainda a relação entre mito e literatura a fim de definir as estruturas míticas como pilares da construção narrativa (DURAND, 1989, 2004; LEVI-STRAUSS, 1970). O segundo capítulo estuda as principais manifestações do riso na história do pensamento ocidental (ALBERTI, 2002; MINOIS, 2003), as teorias do humor (FREUD, 2006; LLERA, 2003), os tipos de riso e o reconhecimento dos mecanismos de comicidade (BERGSON, 1980; PROPP, 1992). O terceiro capítulo trata de verificar a construção das personagens dona Flor, Vadinho e Teodoro, pela perspectiva da teoria literária, dos arquétipos e dos mecanismos de comicidade, permitindo associá-las ao triângulo de orixás, Oxum, Exu e Oxalá, respectivamente, enquanto imagens arquetípicas que povoam o inconsciente coletivo, representando metaforicamente a psiquê da protagonista, ao mesmo tempo que provocam o riso. Aqui, demonstramos o processo de individuação de dona Flor, que ocorre ao projetar os quatro estágios do animus em seus dois maridos. O quarto capítulo distingue, no romance, os mitemas que reatualizam literariamente a jornada arquetípica da heroína, de modo representar o Mito da prostituta sagrada e a conotar o processo de individuação feminina. A evocação da jornada se dá através de elementos simbólicos e dispositivos derrisórios, os quais desnudam, por intermédio da palavra, os instintos sexuais femininos que se encontram velados no planos social e psicológico. À guisa de conclusão, percebemos que o fato de Jorge Amado colocar em cena a mitologia dos orixás, o tabu da sexualidade feminina e as manifestações do riso pode ser encarado como uma maneira de dar forma ao inconsciente coletivo, desnudar a repressão sexual e colocar o *risível* como aspecto constituinte da vida e da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado. Arquétipos Junguianos. Mitologia dos Orixás. Prostituta sagrada. Mecanismos de Comicidade.

RESUMEN

La presente tesis se vuelve para la construcción de los personajes doña Flor, Vadinho y Teodoro, en *Doña Flor y sus dos maridos* (1966), de Jorge Amado, desde la teoría literaria y del estudio de los arquetipos junguianos, particularmente por medio de imágenes arquetípicas de la mitología de los orishas, de modo a representar literariamente la psiqué de la protagonista, durante su proceso de individuación. Tales asociaciones sirven de base para encontrar mitemas que reactualizan la figura mítica de la prostituta sagrada en la novela, en la cual la comicidad, a través de sus desencadeadores, desvela, aunque por intermedio de la palabra, la sexualidad femenina que se encuentra vigilada y encarcelada en el plan psicológico y social. El primer capítulo busca la teoría de los arquetipos junguianos, el concepto de inconsciente colectivo y las nociones de la psicología analítica (C.G.JUNG, 2000, 2008, 2011; E.JUNG, 2011; VON FRANZ, 1985, 1996; REICH, 1962, 1982), así como vuelve a visitar estudios antropológicos, específicamente de orientación junguiana, que evidencian mitos y imágenes arquetípicas, sus papeles y significados, interpretándolos como fuente de los patrones emocionales de los pensamientos, sentimientos y instintos que sobreviven submergidos en el inconsciente colectivo (CAMPBELL, 1997, 2007; VOGLER, 2006; ELIADE, 2006). Acá se destaca el triángulo de orishas Oxum, Exu y Oxalá (VERGER, 1997; PRANDI, 2002; ZACHARIAS, 1998), comprendiendo la primera como hipóstasis de la Grande Diosa ancestral, adorada en muchas civilizaciones antiguas por las prostitutas sagradas (ABREU, 2007; QUALLS-CORBET, 1990). Se establece aún la relación entre mito y literatura a fin de definir las estructuras míticas como pilares de la construcción narrativa (DURAND, 1989, 2004; LEVI-STRAUSS, 1970). El segundo capítulo estudia las principales manifestaciones de la risa en la historia del pensamiento occidental (ALBERTI, 2002; MINOIS, 2003), las teorías del humor (FREUD, 2006; LLERA, 2003), los tipos de la risa y el reconocimiento de los mecanismos de comicidad (BERGSON, 1980; PROPP, 1992). El tercer capítulo trata de verificar la construcción de los personajes doña Flor, Vadinho y Teodoro, desde la perspectiva de la teoría literaria, de los arquetipos y de los mecanismos de comicidad, permitiendo asociarlos al triángulo de orishas, Oxum, Exu y Oxalá, respectivamente, como imágenes arquetípicas que pueblan el inconsciente colectivo, representando metafóricamente la psiqué de la protagonista, al mismo tiempo que provocan la risa. Acá, demostramos el proceso de individuación de doña Flor, que ocurre al proyectar los cuatro estádios del *animus* en sus dos maridos. El cuarto capítulo distingue, en la novela, los mitemas que reactualizan literariamente la jornada arquetípica de la heroína, de modo a representar em mito de la prostituta sagrada y conotar el proceso de individuación femenina. La evocación de la jornada se pasa a través de elementos simbólicos y dispositivos derrisorios, los cuales desnudan, por intermedio de la palabra, los instintos sexuales femeninos que se encuentran velados en los planes social y psicológico. A modo de conclusión, percibimos que el hecho de Jorge Amado poner en escena la mitología de los orishas, el tabú de la sexualidad femenina y las manifestaciones de la risa, puede ser encarado como un manera de dar forma al inconsciente colectivo, desnudar la represión sexual y poner lo *risible* como aspecto constituyente de la vida y del arte.

PALABRAS CLAVE: Jorge Amado. Arquetipos Junguianos. Mitología de los Orishas. Prostituta sagrada. Mecanismos de Comicidad.

PALAVRAS INICIAIS

*Triângulo:
Participa em grande parte dos significados que acompanham o três.
Na Antiguidade, representou frequentemente um símbolo da luz;
com o vértice para cima foi tomado por muitos povos
como símbolo do fogo e da potência genésica masculina;
com o vértice para baixo foi símbolo da água e do sexo feminino.
(BECKER, 2008, p. 414, tradução nossa)¹*

O triângulo é a forma geométrica que simboliza o masculino, enquanto que sua forma invertida talvez seja a figura que mais representa a concepção simbólica do feminino. Tal afirmação baseia-se na ficção de Dan Brown (2004) que diz que o símbolo masculino seria representado por um falo rudimentar, ícone denominado a lâmina, remetendo à agressão e à masculinidade; e o feminino, bem se representa na forma de um cálice, lembrando um receptáculo, uma taça, um útero feminino, remetendo à feminilidade, à maturidade feminina e à fertilidade. (BROWN, 2004, p.225-227). De maneira curiosa, justamente é sobre um triângulo que trata essa pesquisa, bem como da relação arquetípica entre o masculino e o feminino, de como seus papéis sobrepõe-se, complementam-se e invertem-se. Um dos triângulos amorosos mais famosos da moderna ficção literária brasileira está presente no romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), do escritor baiano Jorge Amado. Trata-se de um triângulo amoroso invertido, justamente porque o criador da obra constrói uma personagem feminina, Flor, dividida entre personagens masculinas, Vadinho e Teodoro, seus dois maridos, e que, no final do romance, escolhe ficar com ambos. Esse desfecho torna-se singular e cômico, porque esperava-se que a resolução do conflito psicológico da personagem feminina, dada pela dúvida entre ficar com um ou outro, fosse a escolha por um dos dois maridos. Porém o que se vê é que ocorre uma surpreendente inversão: ao “escolher ficar com os dois”, em vez de “escolher um dos dois”, dona Flor renuncia à solução apontada pelos preceitos morais e cristãos da época histórica representada e cria uma nova possibilidade, uma alternativa sacro profana, conseguindo, assim, integrar tendências opostas de sua psiquê, numa jornada em direção a si mesma, num processo de “individuação” feminina.

Assim, a análise do trio de protagonistas permite inferir a presença arquetípica em sua construção do triângulo de orixás (Oxum, Exu e Oxalá), que se desdobram em outras tríades, tais como o triângulo mitológico clássico (Afrodite, Hermes e Apolo), o triângulo mítico cristão (Nossa

¹ Triângulo: Participa en buena medida de los significados que acompañan al três. En la Antigüedad representó a menudo un símbolo de la luz; con el vértice hacia arriba lo tomaron muchos pueblos como símbolo del fuego y de la potencia genésica masculina, con el vértice hacia abajo fué símbolo del agua y del sexo femenino. Triângulo

Senhora, Diabo e Cristo), o triângulo heroico social [renunciador (a), malandro e caxias), o triângulo do tarô (Imperatriz/Papisa, Louco/Diabo e Imperador/Papa), o triângulo carnavalesco (Colombina, Arlequim e Pierrô) e, finalmente, o triângulo psicológico (ego, sombra e persona). Todos esses triângulos se ramificam, criando uma teia complexa de relações que se complementam e bifurcam, estabelecendo novos arranjos que nada fazem mais do que traduzir os anseios da alma humana desde tempos imemoriais. A construção de personagens, a partir de representações arquetípicas, estruturas míticas e mecanismos de comicidade, conferem ao romance *Dona Flor e seus dois maridos* um modo singular de transmitir universalidade e singularidade, principalmente no que se refere ao desnudamento, através da palavra, da sexualidade feminina que se encontra vigiada no plano social e psicológico.

Essa pesquisa se justifica por várias razões, entre as quais pode-se elencar pelo menos três: a primeira delas refere-se ao “ineditismo” da pesquisa, tendo em vista a dificuldade de encontrar estudos que aliem especificamente a teoria dos arquétipos junguianos, a partir da perspectiva mitológica dos orixás, à construção de personagens do romance brasileiro, tampouco que vislumbrem a comicidade dentro desta proposta metodológica e teórica; a segunda é o fato de lançar novas luzes aos estudos literários no sentido de refinar e reatualizar seus métodos interpretativos da obra literária, a partir desse alinhamento teórico; e a terceira razão é o fato de pretender conferir um novo olhar para a obra *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, um dos romances brasileiros mais lidos do século XX.

Uma breve pesquisa nos bancos de dados acadêmicos brasileiros confirma que há vários trabalhos e pesquisas que procuram relacionar a teoria dos arquétipos junguianos à obra literária. Contudo, carecem investigações que comprovem especificamente a relação de imagens arquetípicas oriundas da mitologia dos orixás ao romance brasileiro, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, momento em que efetivamente o sincretismo afro-brasileiro e imagem do mestiço na formação da identidade nacional começou a figurar na literatura brasileira. Nesse aspecto, é inegável o papel predominante desempenhado por Jorge Amado, principalmente quando coloca como protagonistas de seus romances o povo brasileiro marginalizado e a cultura popular dos excluídos. Nesse grupo marginal aparece o mestiço, o adepto às religiões de matriz africana, a mulher, o pobre, o abandonado, a prostituta, o vadio, o bêbado, entre outros. Vários estudos sobre a obra amadiana apontam que nessa fase de sua produção literária, o escritor mostra a marginalidade sob a perspectiva do excluído, buscando incluí-lo na cultura popular, dando-lhe voz e legitimidade. Partindo dessa hipótese, pretende-se contribuir com os estudos literários, firmando essa

investigação na ligação entre literatura/ mitologia e literatura/ psicologia, embora busque-se aporte teórico em outras áreas do conhecimento.

Somado a isso, essa pesquisa permite um novo olhar ao romance brasileiro, particularmente *Dona Flor e seus dois maridos*, que serve de *corpus* para a comprovação da tese. Verificando o estado da arte desse romance, nota-se que grande maioria desses trabalhos enfoca outras questões que não sejam as que pretendidas nessa investigação. Exemplo disso é a tese *A multiplicidade de enfoques sobre o amor na narrativa brasileira*, defendida em 2006, por Janaina Fernandes Rebello, que parte da teoria freudiana de id, ego e superego e traça um paralelo entre tais conceitos psicanalíticos e as personagens principais. Sendo o Vadinho o id, Flor o ego e Teodoro o superego. Embora relacione o trio de protagonistas a elementos psicológicos, a pesquisa carece de maior aprofundamento. Nesse sentido, a teoria dos arquétipos junguianos é fundamental para esse aprimoramento investigativo, pois parte do nível do inconsciente pessoal e adentra no coletivo.

Da mesma forma, a dissertação de Maria Aparecida Rocha Santana, de 2009, *Adaptações filmicas de personagens femininas de Jorge Amado: Gabriela, Dona Flor e Tieta*, que aborda a construção de personagens femininas amadianas, entre elas, Dona Flor, a partir da análise da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, diferindo, assim, desta tese que procura analisar os recursos narrativos do texto literário. Essa mesma diferença se verifica na dissertação de Adalgisa Maria Oliveira Nunes, de 2008, *Dona Flor e seus dois maridos: o livro e a minissérie*, no qual se analisa a minissérie “Dona Flor e seus dois maridos”, produzida pela Rede Globo de Televisão, em 1997, que busca verificar o tratamento dado ao tema da culinária, na passagem do romance para a adaptação televisiva, sob o foco do erotismo, e no artigo “Gastronomia sensual: análise simbólica de A festa de Babette e Dona Flor e seus dois maridos”, publicado em 2009 por Girmar Rocha, que analisa a representação do gênero feminino dramatizada nos filmes.

Por outro lado, a dissertação de Suzana Raquel B. Zanon, defendida em 2010, sob o título “Dona Flor e seus dois maridos: O desejo como princípio do avesso” é um dos trabalhos acadêmicos que mais se aproxima de nossa pesquisa, devido a escolha do mesmo *corpus*, da opção por um olhar psicanalítico e da percepção da necessidade de analisar a construção das personagens principais. Entretanto, o estudo se diferencia dessa tese, não tanto por razões metodológicas, mas sim por razões teóricas. Enquanto a autora investiga a obra pelo viés da carnavalização (Bakhtin e DaMatta) e pela teoria dos afetos (Freud e Lacan), esta tese estuda pela teoria dos mecanismos de comicidade de Henri Bergson (1980) e Vladímir Propp (1992) e pela psicologia analítica de Carl G. Jung, bem como pelos estudos das estruturas míticas de Claude Levi- Strauss (1970) e da jornada

do herói de Campbell (1997) e Vogler (2006).

Partindo dessa mesma linha de análise da teoria carnavalesca, de Bakhtin e Da Matta, *Cacau, Vozes e Orixás na escrita de Jorge Amado* (2013), organizado por Biagio D'Angelo e Márcia Rios da Silva, reúne uma série de ensaios sobre o conjunto da obra do escritor baiano. O texto “Dona Flor e seus dois carnavais: para uma releitura de Jorge Amado”, de autoria de D'Angelo, procura analisar o romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) a partir de uma perspectiva de que a cena discursiva media o duplo no carnavalesco.

A associação mítica e simbólica entre a tríade de orixás, Oxum, Exu e Oxalá, e o trio de protagonistas do romance *Dona Flor e seus dois maridos* foi realizada, pioneiramente, por Gildeci de Oliveira Leite, na obra *Jorge Amado: da ancestralidade à representação do orixás* (2008). Nessa pesquisa, o autor procurou verificar os sinais da ancestralidade brasileira e as marcas das religiões afro-brasileiras na construção do enredo e das personagens do romance. Contudo, essa tese enseja reafirmar esses sinais e marcas de ancestralidade no romance como representações de imagens coletivas de caráter universal. Dessa maneira, pretende-se compreender a obra de Jorge Amado não apenas portadora de uma identidade afro-brasileira, mas dotada de sentido universal e atemporal. Revisitar Flor, Vadinho e Teodoro, enxergando-os como arquétipos e como figuras míticas, confere um novo olhar sobre a ficção literária amadiana.

Por fim, após observar o estado da arte do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, verifica-se que essa pesquisa difere, teórica e metodologicamente, dos trabalhos já existentes sobre a obra. Pode-se afirmar, salvo melhor juízo, que não há trabalho acadêmico que focaliza, ainda que sutilmente, a teoria dos arquétipos junguianos na obra em análise. Tampouco que vislumbre a presença da mitologia dos orixás, enquanto imagens do inconsciente coletivo. Sendo assim, acredita-se que, por todos estes aspectos, os argumentos aqui expostos justificam a razão da escolha do *corpus* literário, como exemplar metonímico do romance amadiano, e a opção pelo estudo da psicologia analítica, do sagrado feminino e dos desencadeadores de derrisão. Desse modo, espera-se que a pesquisa possa colaborar com os estudos literários, propondo uma abordagem mais de perto da complexidade da ficção romanesca e de suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Em síntese, esta pesquisa objetiva analisar a construção das personagens Dona Flor, Vadinho e Teodoro, a partir da teoria literária e do estudo dos arquétipos junguianos, particularmente através das imagens arquetípicas de Oxum, de Exu e de Oxalá, oriundos da mitologia dos orixás, respectivamente, numa perspectiva sincrética, como forma de representar literariamente a psiquê da protagonista, durante seu processo de individuação. Também, pretende-se verificar os mitemas que

reatualizam a jornada da heroína e da prostituta sagrada e os mecanismos de comicidade que desvelam, por meio da palavra, a sexualidade feminina. Desse modo, procura-se comprovar que o fato de Jorge Amado colocar em cena a mitologia dos orixás, o tabu da sexualidade feminina e as manifestações do riso pode ser encarado como uma maneira de dar forma ao inconsciente coletivo, desnudar a repressão sexual e colocar o *risível* como aspecto constituinte da vida e da arte. Partindo dessa hipótese, pretende-se contribuir com os estudos literários, firmando a investigação na relação entre literatura/ mitologia e literatura/ psicologia, porém, não se restringindo a essas relações bilaterais, ao ampliar-se o leque investigativo, buscando aparato teórico em áreas afins.

Para isso, essa pesquisa norteia-se no sentido de procurar responder às seguintes questões: i) Quais são os elementos de construção literária, presentes em *Dona flor e seus dois maridos*, que permitem associar as personagens Dona Flor, Vadinho e Teodoro às imagens arquetípicas de Oxum, de Exu e de Oxalá, respectivamente, entendidas como expressões metafóricas da realidade psíquica da protagonista? ii) Quais são os mitemas que permitem evocar literariamente a jornada arquetípica da heroína e da prostituta sagrada no romance? iii) De que modo o uso de mecanismos de comicidade na construção das personagens Dona Flor, Vadinho e Teodoro serve para desnudar, através da palavra, os impulsos sexuais femininos que se encontram vigiados e encarcerados no plano social e psicológico? Tais questões guiam a estrutura da pesquisa que está composta por quatro capítulos, sendo os dois primeiros dedicados à revisão teórica, principalmente na relação entre mito e psicologia e entre riso e comicidade, e os dois últimos destinados à análise do *corpus* literário à luz da teoria estudada.

O primeiro capítulo, intitulado “Mito e Psicologia” foi dividido em quatro momentos interconexos. Primeiramente, estuda-se a teoria dos arquétipos de Carl G. Jung, imagens que povoam o que ele chama de inconsciente coletivo, basicamente compreendendo o campo da psicologia analítica e os principais conceitos de *anima*, *animus*, ego, persona, sombra, Self, projeção, o arquétipo do *trickster* e, principalmente, o processo de individuação. Abordam-se esses conceitos a partir das obras completas de Jung, embora com ênfase em duas de suas principais publicações traduzidas para o português, a saber: *Eu e o inconsciente* (2008) e *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000). Além disso, busca-se ampliar a visão sobre tais conceitos, pesquisando em obras de autores que se debruçaram sobre as teorias de Jung, como Marie Louise von Franz, em *O caminho dos sonhos* (1996) e *A sombra e o mal nos contos de fadas* (1995), Emma Jung que detalha os arquétipos relacionados à contraparte sexual do indivíduo, na obra *animus e anima* (2011) e Sallie Nichols que, em *Jung e Tarô: uma jornada arquetípica* (2001), analisa as cartas do

Tarô de Marselha como uma representação das diferentes etapas da jornada do indivíduo e sua relação com os arquétipos e o inconsciente coletivo. Complementam e auxiliam a pesquisa o *Dicionário de Análise Crítica Junguiana* (2003), de Andrew Samuels, Bani Short e Alfred Plaut, e *C.G.Jung Lexicon* (1991) de Daryl Sharp, que, por se tratarem de dicionários especializados, tornam mais acessível e mais completo o entendimento dos conceitos da teoria junguiana, procurando contextualizá-los.

Num segundo momento deste mesmo capítulo, a partir de estudos antropológicos baseados em teorias junguianas, estuda-se a concepção dos mitos para a formação cultural do ser humano e para sua configuração psíquica, na busca de atribuir sentido ao mundo e a sua própria existência. Descreve-se o triângulo mítico Oxum, Exu e Oxalá, a partir das pesquisas de Reginaldo Prandi (2002), Pierre Verger (1997) e José Jorge de Moraes Zacharias (1998), que fazem uma abordagem aprofundada do panteão de orixás que povoam as mitologias de matriz africana, de seu sincretismo com divindades cristãs e pré-cristãs e de sua dimensão arquetípica. Contribui para um olhar plural sobre a mitologia grego-romana, considerada uma das bases que constituem o imaginário ocidental, as obras *O Livro de Ouro da Mitologia* (2002), de Thomas Bulfinch, e *Mitologia Grega* (1986), de Junio de Souza Brandão. Já para compreender como o imaginário brasileiro assimilou a figura do Diabo e, conseqüentemente, demonizou o culto dos orixás, estuda-se *O Diabo no imaginário cristão* (2002), de Carlos Roberto Nogueira. Embora compreendendo os diferentes enfoques investigativos dos autores, relaciona-se o triângulo de orixás ao triângulo heróico e social (renunciador(a), malandro e caxias) proposto pelo antropólogo Roberto DaMatta, em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997) e ao triângulo carnavalesco (Colombina, Arlequim e Pierrô), conforme analogia de Affonso Romano de Sant'Anna, realizada em *Personae* (2001).

Num terceiro momento, buscam-se os estudos de Maria Zina Gonçalves de Abreu (2007) e Nancy Qualls-Corbet (1990) a fim de evidenciar mitos e imagens originárias da Grande Deusa, do sagrado feminino e da figura mítica da prostituta sagrada, compreendendo seus papéis e significados. Durante a exposição dessas referências mitológicas procura-se demonstrar que tais figuras míticas são imagens arquetípicas que são interpretadas como fonte dos padrões emocionais dos pensamentos, sentimentos e instintos, que sobrevivem submersos no inconsciente coletivo. Para tanto, são feitas analogias com a mitologia universal e personagens literárias, sobretudo.

Num quarto momento, a partir do estudo de obras fundamentais de Josef Campbell (1949; 2000) e Christofer Vogler (2006) entre outros, procura-se estabelecer uma relação possível entre mito e literatura, principalmente estabelecendo as etapas que compõem o monomito, também

chamado de a jornada do herói. As bases que procuram dar coerência a essa relação foram dadas por Claude Lévi-Straus (1970) quando estabeleceu o conceito de mitemas, formas estruturais básicas e repetitivas de representação mítica. Da mesma forma, os estudos de Gilbert Durand (1989, 2004) sobre as estruturas antropológicas do imaginário, principalmente quando analisa os regimes diurnos e noturnos das imagens, fundamentaram o entendimento das redundâncias constitutivas das “sincronicidades”. Nota-se uma correlação entre C.G.Jung, Levi-Strauss e Durand, visto que este último definiu o mito como um arranjo de símbolos e arquétipos que se apresenta através de mitemas, portanto baseando sua teoria nos dois primeiros.

Já o segundo capítulo, “Riso, Humor e Comicidade”, se divide em dois momentos complementares. O primeiro momento versa principalmente sobre a história do riso no pensamento ocidental e apresenta aportes teóricos que permitem o embasamento da análise do romance. Assim, resenham-se teorias sobre o humor, sobre o riso, bem como sobre os mecanismos do humor e os ativadores de comicidade. Os estudos de Verena Alberti (2002) e de George Minois (2003) acerca da evolução da compreensão do riso, do *risível* e do escárnio na história do pensamento ocidental, desde a antiguidade clássica até a modernidade, são pertinentes visto que cada povo compreende o riso e o humor conforme seu costume e contexto cultural e social. O segundo momento aborda as considerações de Henri Bergson (1980) e Vladimir Propp (1992), especialmente sua tipologia do riso, a fim de conceituar humor e estabelecer a diferença entre comicidade e humorismo, basilar para a percepção de como agem os mecanismos e ativadores de comicidade. A partir desse estudo, passa-se do cômico no texto para o cômico do texto, visto que, aproveitando a frase de Umberto Eco (2006), “muitas vezes não é necessário que o texto apresente um evento cômico”, pois “o texto faz rir por si só”, já que faz uso de mecanismos desencadeadores do riso. Desse modo, a relação que Sigmund Freud (2006) estabelece entre os chistes e o inconsciente, bem como as demais teorias do riso acabam fundamentando a percepção do humor como parte integrante do romance em análise, compreendendo que sua função vai além do *alívio cômico*, sendo um elemento de desvelamento, pela palavra, daquilo que se encontra encarcerado e vigiado na esfera psico social.

A partir do terceiro capítulo, “Flor, Vadinho e Teodoro: Arquétipos de Orixás”, passa-se à análise do *corpus*, à luz da teoria estudada. A investigação se pauta pela perspectiva da construção das personagens Dona Flor, Vadinho e Teodoro, a fim de se compreender concretamente a batalha que Dona Flor vive consigo mesma entre o desejo e o recato, entre a matéria e o espírito, entre o ego, a sombra, a persona, entre o inconsciente e a consciência. Num primeiro momento, analisa-se a construção da personagem Dona Flor, como a imagem arquetípica de Oxum, comumente

sincretizada na Virgem Maria, embora também seja uma hipóstase de várias deusas do amor e da fertilidade, como, por exemplo, a deusa Afrodite, Ísis, Hécate ou Ishtar. Todas essas representações são oriundas do arquétipo da Grande Deusa ancestral. Por se tratar de uma imagem arquetípica, pôde ser associada às cartas da Imperatriz ou da Papisa no Tarô, bem como à Colombina da *Commedia dell'arte* e do Carnaval. Tais associações ajudam a compreender o conflito psíquico entre os principais arquétipos da psiquê da protagonista: a cisão do ego entre a persona e a sombra. A partir das analogias, pretende-se demonstrar de que forma a crise de consciência da personagem, embora reforce o caráter mítico, mais do que provocar piedade e compaixão, cria efeitos cômicos que, conseqüentemente, conduzem a um riso, nem divino, nem diabólico, mas humano.

Num segundo momento, com base na convicção de que um arquétipo nunca se apresenta isolado numa narrativa, analisa-se, na personagem Vadinho, a representação arquetípica de Exu, que pelo seu caráter de *trickster*, malandro e trapaceiro, tanto pode ser associado ao arcano do Louco do Baralho de Tarô, ou ainda ser sincretizado na figura do Diabo, do imaginário cristão, ou, então, como uma simbiose entre os deuses Dionísio, Hermes, Mercúrio e Locki. Pretende-se associá-lo ao Arlequim carnavalesco, bem como ao anti-herói malandro Pedro Malazartes. Partindo do pressuposto que ele personifica uma imagem arquetípica do inconsciente coletivo e representa o arquétipo da sombra de Dona Flor, pretende-se verificar em que medida Vadinho recebe a projeção dos estágios do *animus*, base do processo de individuação feminina. Visto que sua malandragem, suas trapaças e seu papel de mensageiro entre o mundo dos vivos e o além, entre o inconsciente e a consciência e entre o mundo sério e do cômico constitui seu caráter cômico, compreende-se a necessidade de identificar os mecanismos derrisórios que despertam o riso.

Num terceiro momento, busca-se comprovar que a personagem Teodoro foi construído a partir da imagem arquetípica de Oxalá, o mais velho dos orixás, e, que portanto, sincretiza a figura mítica de Cristo. Desse modo, a personagem, por representar divindades solares, permite um paralelo comparativo com figuras mitológicas como Apolo ou Odin. Ainda pôde ser associado aos arcanos do Imperador e do Papa do Tarô, ao Pierrô da *Commedia dell'arte* ou à figura heroica social, apontada por Roberto DaMatta, como o *caxias*. Partindo da hipótese de que ele representa o arquétipo da persona de dona Flor, por ativar aspectos inconscientes que alimentam a imagem de mulher honesta e recatada viúva, pretende-se verificar em que medida Teodoro recebe a projeção dos quatro estágios do *animus*, fundamentais para o processo de individuação feminina. Percebe-se que a comicidade, que emana da personagem e que o envolve, advém, principalmente, da ridicularização da sua rigidez de ações e de caráter, portanto, compreende-se a necessidade de

encontrar os mecanismos derrisórios que conduzem ao riso.

No quarto e último capítulo procura-se distinguir os mitemas, ou partículas essenciais, que permitem a reatualização da jornada arquetípica da heroína e do Mito da prostituta sagrada, compreendendo que a identificação da protagonista com essa figura mítica faz parte da representação do seu processo de individuação. Dona Flor é apresentada no seu mundo comum, vivendo com seu primeiro marido, o malandro Vadinho, que é um vadio, viciado em jogos e prostitutas, quando, repentinamente, fica viúva, recebendo, assim, uma espécie de chamado à aventura. Primeiro, ela fica relutante ou recusa esse chamado, ao não aceitar a morte do marido e envolver toda sua vida em luto e saudade. Contudo, passado um ano, encontra-se com Teodoro, que exercendo a função de mentor, apresenta-lhe um mundo até então desconhecido. Com ele, ela faz a travessia do primeiro limiar e entra neste mundo especial, onde passa a fazer parte de novos círculos de amizade, conhece outro estilo de vida e passa a viver em paz, tranquilidade e ordem. Mas, com o passar do tempo, começa a sentir como se se aproximasse de uma caverna oculta, um “beco sem saída”, quando passa a se sentir insatisfeita sexualmente, não encontrando em Teodoro a mesma energia erótica de seu primeiro marido. A medida que cresce a insatisfação, aumenta a saudade de Vadinho, fazendo com que Flor passe a enfrentar uma verdadeira provação, provocada por aspectos inconscientes, ligados a seus impulsos sexuais. Como recompensa para esse sofrimento secreto, começa a receber visitas constantes do espírito do finado marido, que aparece somente para ela e nu. O retorno de Vadinho ao mesmo tempo que representa uma possibilidade de caminho de volta à antiga vida, transforma-se numa crise de consciência, pois ela deve escolher entre Teodoro, o pacato marido que está vivo, e Vadinho, o fogueiro fantasma do marido morto. Ao procurar manter o casamento com Teodoro, a quem também ama, e, assim, manter sua imagem de mulher honesta e recatada, pede para um pai-de-santo realizar um *ebó* para que os orixás carreguem o espírito perdido. Mas assim que o fantasma parte para o além, ela arrepende-se e a força de seu desejo e de seu amor faz com o espírito *ressuscite*, não para a vida, mas para a vida de Flor. Chega-se, então, ao momento em que Flor, ao conscientizar-se de que para se sentir completa precisa dos dois maridos, escolhe ficar com ambos, um materialmente e o outro espiritualmente, e experimenta uma espécie de retorno com o elixir, a plena felicidade.

Entende-se que durante essa trajetória arquetípica, aparecem vários elementos simbólicos que remetem, inequivocamente, ao mito da prostituta sagrada. Sugere-se que esses elementos são os seguintes: a) O corpo feminino: a prostituta sagrada exalta a beleza feminina, tanto física quanto espiritualmente, seu aspecto virginal e sua sensualidade, através de suas vestes, seus adornos, seu

perfume e tudo que se relacione ao seu corpo. Dona Flor encarna esse aspecto através da simbologia de seu nome, de sua descrição física e psicológica e de suas atitudes que corporificam o arquétipo feminino. b) A iniciação feminina: refere-se ao momento em que a prostituta sagrada é iniciada na plenitude de sua feminilidade. Consiste num rito de passagem pelo qual a mulher inicia sua vida sexual, desenvolve seus instintos, amplifica suas potencialidades. Corresponde ao estágio da alma de Eva. Dona Flor perde a virgindade com Vadinho e, quando torna-se viúva, possui um desejo latente. c) O entregar-se ao estranho: a serva sagrada entrega-se sexualmente ao estranho (*animus*), ao Outro, tanto na realidade concreta quanto no campo da imaginação. Em vários episódios do romance, Dona Flor ritualiza essa entrega ao estranho, ainda que imaginariamente. Esse estranho se materializa em vários homens: um deles é o Príncipe, figura donjuanesca que corteja à distância a protagonista, o outro é o próprio Vadinho que, na qualidade de “espectro”, causa um certo estranhamento para a Dona Flor. Em ambos episódios, as fronteiras entre realidade e imaginação são rompidas, ficando difícil definir onde termina uma e começa a outra. d) O templo do amor: refere-se a um santuário no qual a Sacerdotisa da Grande Deusa passa a adorar sua deusa interior do amor. Trata-se de uma metáfora para o espaço preparado para o encontro entre os opostos, masculino e feminino, ligando-se ritualisticamente pelo ato sexual amoroso. Há várias referências no romance que descrevem esses espaços como portadores de simbologias ligadas à natureza. e) A dança da sensualidade: a prostituta sacra usa o movimento do seu corpo para seduzir, seus gestos ritmados, sua expressão facial, tudo fala no seu corpo de modo a dar boas vindas à paixão. Esse é um aspecto muito presente em Dona Flor, como pudemos comprovar em vários episódios em que corpo, música e sensualidade se interpenetram como a comunicar um outro estágio da alma: a Helena de Troia (como beleza refletida no espelho para o Fausto de Goethe) ou o canto da Sereia. O feminino deixa de ser objeto de desejo apenas, passando a exercer papel ativo na sedução. f) A culinária sensual: a prostituta sagrada prepara uma bandeja de tâmaras frescas, nozes e frutas, e a coloca diante do estranho, juntamente com pão embebido em mel. A prostituta sagrada e o estranho bebem vinho doce da mesma taça de prata. Ela lhe conta que veio ao templo para cumprir a lei da terra, o que toda donzela deve fazer. Nota-se que, para a sacerdotisa, a culinária adquire um caráter ritualístico. O ato de preparar, de servir e de degustar em conjunto, aliado à própria simbologia dos alimentos, adquire, no contexto do templo da Grande Deusa, uma simbologia erótica que transcende o aspecto da nutrição, não o excluindo, mas sim o amplificando. No caso do romance em análise, a culinária é uma extensão da própria Dona Flor, pois está diretamente ligada a ela, como arte, como profissão e como capacidade inata. Assim, como a serva de Afrodite, a protagonista revela a arte de

cozinhar em seus pratos típicos baianos, misto de culinária africana e portuguesa, não como forma de dominar a natureza, mas sim de submeter-se a ela e a seus poderes nutritivos. O alimento preparado por Dona Flor pode ser visto como um *ebó*, uma oferenda aos orixás, como maneira de compensar seus favores criativos e sexuais. Dona Flor prepara a comida e, ao mesmo tempo, torna-se a própria comida, pronta para ser degustada pelo estranho, no que Affonso Romano de Sant'Anna chama de “canibalismo amoroso”; g) O *hieros gamos*: a celebração culmina com o casamento sagrado. Tal ritual consistia na tradicional reconstituição do casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amante, o jovem e viril deus da vegetação. A prostituta sagrada personificava a deusa e unia-se ao monarca regente, identificado com o deus. Essa união garantia a produtividade da terra e a frutificação do útero. Acredita-se que esse momento ritualístico é representado no final do romance, quando Dona Flor escolhe estabelecer o relacionamento com os dois maridos, concluindo a jornada do seu processo de individuação. Acredita-se que ela torna-se uma Renunciadora, do triângulo heroico de Roberto DaMatta, pois recusa a ordem estabelecida e foge dela, focando sua atenção e energias para o “outro mundo”, zona localizada fora do espaço social conhecido e programado. Esses mitemas não foram criados ao acaso, pois possuem sua base nos estudos de Qualls-Corbet (1990) a respeito da prostituta sagrada como arquétipo feminino. Concomitantemente à análise dessas células míticas, buscam-se dispositivos desencadeadores do riso que permitem reatualizar comicamente a jornada da heroína e o mito da prostituta sagrada, de modo a comunicar, através da derrisão, o que está velado e interdito.

1. MITO E PSICOLOGIA

*Os mitos são revelações originárias
da alma pré-consciente,
pronunciamentos involuntários
acerca do acontecimento anímico inconsciente
e nada menos do que alegorias
de processos físicos.
(JUNG, 2000b, p. 156)*

Os mitos são expressões simbólicas de dramas internos, inconscientes, que revelam a natureza da psique. Essa foi a constatação do médico psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, que defendia que os mitos possuem um estrato mais profundo, de caráter universal, estruturado por conteúdos tais como os motivos típicos da imaginação de todos os homens. Considerando que numerosas investigações apontam para a existência de uma parte obscura da alma, ou seja, inconsciente, Jung (2000b) afirmava que o sonho e a arte são as formas mais puras de sua manifestação e, com base em suas observações, verificou que

No sonho, tal como nos produtos da psicose, verificam-se inúmeras conexões que podem ser postas em paralelo com associações de ideias mitológicas (ou eventualmente com certas criações poéticas, muitas vezes caracterizadas por tomarem emprestado seus motivos dos mitos, de modo nem sempre consciente). (JUNG, 2000b, p. 154)

Jung, a partir dessa constatação, escapa do tratamento habitual dado a motivos mitológicos por diversos campos das ciências, tal como pela filosofia, pela etnologia, pela história da civilização e das religiões comparadas, ao reconhecer sua universalidade e compreendê-los como elementos estruturais da psique. Em suas várias viagens, Jung conheceu muitas culturas e, com isso, foi possível observar essa conexão universal entre os homens, uma herança psicológica construída ao longo da evolução humana. Observou o aparecimento de mitologemas típicos em sonhos de indivíduos que jamais tiveram contato com esse conhecimento e, sendo impossível uma derivação indireta de ideias religiosas ou de figuras da linguagem popular. Essas verificações forçaram-no a assumir que se trata de revivescências “autóctones” e de elementos estruturais “formadores de mitos” da psique inconsciente. Com base nessa perspectiva, ao relacionar mito e sonho, Joseph Campbell (1997) afirma que

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. (CAMPBELL, 1997, p. 5)

Desse modo, atribui ao que chama de “círculo básico e mágico do mito” o surgimento das “religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono”. Portanto, “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos”, pois “são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte.” (CAMPBELL, 1997, p. 6)

Partindo dessas considerações iniciais acerca da relação entre mito e psicologia, percebe-se que compreender essa correspondência é algo fundamental para o objetivo dessa tese, que é analisar a construção de personagens literárias, a partir de imagens arquetípicas de figuras mitológicas, que povoam a parte mais profunda do inconsciente, e demonstrar que essas imagens servem como expressões metafóricas da psiquê.

Para que essa compreensão venha ao encontro dessa finalidade, primeiramente, serão resenhados os conceitos elementares da psicologia analítica junguiana, especificamente da teoria dos arquétipos, definindo ego, sombra, persona, *anima*, *animus*, Self, projeção e individuação. Já num segundo momento, tem-se contato com uma manifestação específica de mitologia, base das religiões brasileiras de matriz africanas, consiste na mitologia dos orixás, especialmente de três orixás, Oxum, Exu e Oxalá, pois são esses os parâmetros arquetípicos que permitem compreender a construção das personagens principais do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, conforme expresso no romance: “[Dona Flor] seu anjo-da-guarda é Oxum” (AMADO, 1966, p.187, “Doutor Teodoro é de Oxalá [...] o santo de Vadinho era Exu”(AMADO, 1966, p. 297). Num terceiro momento, sintetiza-se a manifestação da Deusa do Amor como espectro arquetípico da psique humana, a *anima*, e sua relação com suas sacerdotisas que evocavam dois aspectos modernamente contraditórios, sexualidade e sacralidade, matéria e espírito, corpo e alma. Razão essa pela qual tais sacerdotisas eram chamadas de prostitutas sagradas. Por fim, procuraremos relacionar mito e literatura, a partir da compreensão do conceito de mitema e do reconhecimento das estruturas do imaginário.

1.1 Os Arquétipos Junguianos e a Psicologia Analítica

Pelas leituras das principais obras de Carl Gustav Jung e pelo contato com textos de autores

que se debruçaram sobre sua obra, como é o caso de Marie Louise Von Franz, Emma Jung e Eric Neumann, é possível depreender que ele, antes mesmo do período em que estava junto a Sigmund Freud, começou a desenvolver um sistema teórico que chamou originalmente de “Psicologia dos Complexos”, mais tarde denominado de “Psicologia Analítica”. A partir da formulação do conceito de inconsciente do Freud, Jung passou a se dedicar profundamente aos meios pelos quais este se expressa. Em sua teoria, enquanto o inconsciente pessoal consiste basicamente de material reprimido e de complexos, o inconsciente coletivo é composto fundamentalmente de uma tendência para sensibilizar-se com certas imagens, ou símbolos, que constelam sentimentos profundos de apelo universal, os arquétipos: da mesma forma que animais e homens parecem possuir atitudes inatas, também é provável que em nosso psiquismo exista um material psíquico com alguma referência instintiva à nossa ancestralidade. Ele compreendeu que a energia de vida criativa geral que motiva o homem é a libido, capaz de ser investida em direções diferentes, assumindo grande variedade de formas. Jung (2000b), portanto, assim divide o inconsciente:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000b, p. 15)

Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica, enquanto que os conteúdos do inconsciente coletivo são chamados arquétipos, definido por Jung (2000b, p. 16) como “*tipos arcaicos*- ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”. Essas representações coletivas traduzem essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Jung (2000b, p. 17) afirma que o “significado do termo “archetypus” fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada.” Para ele,

O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. (JUNG, 2000b, p. 17, 18)

Dessa forma, todos os acontecimentos da natureza que se tornam míticos, tais como as estações do ano, as fases da lua, os ciclos chuvosos, não são alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através da projeção, isto é, espelhadas, nesses fenômenos da natureza. Para Jung (2000b, p. 18), “a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos” e as “figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas, e assim expelidas da psique para o espaço cósmico.” (JUNG, 2000b, p. 23)

Essas imagens primordiais promovidas pelo inconsciente coletivo são os arquétipos. Conforme o *Dicionário Crítico de Análise Junguiana* (2003), eles são “semelhantes a motivos repetidos em toda parte e por toda a história”, sendo seus aspectos principais “numinosidade, inconsciência e autonomia.” São considerados “dominantes não-pessoais ou pontos nodais na psique, que atraem energia e influenciam o funcionamento de uma pessoa.”(SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 2003, p. 16) Jung atribui ao arquétipo um conceito psicossomático que une corpo e psique, instinto e imagem, considerando que as imagens não são reflexos de impulsos biológicos, mas sim evocam o objetivo dos instintos. Jung define os instintos como impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos, que podem se manifestar como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São estas manifestações os arquétipos, cuja a

origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração. (JUNG, 1964, p. 69)

A respeito dos símbolos e do poder dos arquétipos como mecanismo de persuasão, o professor Hélio Couto (2004, p. 12) alerta que os “Arquétipos são as energias mais poderosas que existem e quando ativados corretamente, nos dão um poder incomensurável” e que a “arqueologia já demonstrou sobejamente como os humanos sempre usaram símbolos (arquétipos) para induzirem determinados sentimentos e comportamentos em qualquer grupo social.” (COUTO, 2004, p. 16) Argumenta que definir os arquétipos é tarefa difícil, dada sua abstração, mas que assim como a maioria das pessoas não compreende os físicos, porém acreditam no que dizem, visto que podem sentir os efeitos de uma bomba atômica, deve-se crer na existência dos arquétipos, analisando os seus efeitos sobre os sentimentos e comportamentos humanos. Cita o exemplo de “toda a indústria cinematográfica” que “fatura bilhões de dólares com o uso de arquétipos no cinema” (COUTO,

2004, p. 19), desde seu início. Conclui que “quando se usa algo que está no inconsciente coletivo como indutor, a resposta é certa”, principalmente pelo seu poder de “induzir no público exatamente a reação emocional que se deseja.” (COUTO, 2004, p. 19) Assevera que esse processo indutivo passa pela percepção humana, que pode ser consciente ou inconsciente, e quando é inconsciente o estímulo é subliminar:

O estímulo é inconsciente quando está abaixo do limiar de percepção, como imagens embutidas em outras, sons abaixo da amplitude do som ambiente, odores imperceptíveis, sons sussurrados, toques sutis, expressão corporal arquetípica, textos escritos com pigmentos, uso de arquétipos e assim por diante. (COUTO, 2004, p. 20)

A percepção subliminar é importante porque o comportamento inconsciente rege, através de arquétipos, uma enorme parte do nosso comportamento, sem que se saiba que isto está acontecendo, visto que os “Arquétipos são as energias primordiais do universo. Ou as ideias primeiras, como Platão dizia.” (COUTO, 2004, p. 28) Conclui que antes de qualquer coisa apareça no universo humano, ela deverá ter um projeto arquetípico:

Os arquétipos são o projeto do nosso universo antes que este exista. São energias vivas, conscientes, que se expressam no nosso mundo. Pelo efeito, pode ser conhecer a causa. São símbolos que determinam o que sentimos quando os vemos, ouvimos ou percebemos, não importa se de forma consciente ou inconsciente. (COUTO, 2004, p. 28)

Dessa maneira, os arquétipos “podem ser formas, sons, gestos, símbolos, comportamentos, atitudes, situações, odores, toques, personalidades, etc.” (COUTO, 2004, p. 28) Citando Antonio Damásio, em *O Erro de Descartes*, Couto (2004, p. 28) afirma que “os homens estão programados para reagirem a determinados estímulos, como tamanho, envergadura de asas, tipos de movimentos, sons, etc, que seriam processadas pelo sistema límbico.” Essas emoções primárias são os arquétipos em termos de neurologia. Pesquisas nessa ciência permitem mensurar a influência dos arquétipos na ativação de emoções, sentimentos e comportamentos do ser humano:

Quando uma pessoa vê, ouve ou percebe um arquétipo, determinados neurotransmissores e hormônios são produzidos pelo seu organismo, gerando emoções, depois sentimentos e provocando comportamentos. Isto tem uma tremenda implicação, porque a pessoa não tem a menor ideia da influência, que está recebendo daquele arquétipo. (COUTO, 2004, p. 29)

Desse processo deriva a neuroassociação, definida por Couto (2004, p. 29) como “Quando o arquétipo está associado a um determinado produto, inevitavelmente ela [a pessoa] associará aquelas emoções e sentimentos com o produto associado.” Na propaganda e no marketing, a neuroassociação consiste numa estratégia usual de persuasão. Quando anúncios fixam determinada

personalidade a um produto, estão transmitindo as qualidades da primeira para o segundo, ou seja, projetando no produto um arquétipo que está sendo vivenciado pela personalidade. Portanto, Couto (2004) alerta para o poder simbólico das representações coletivas, tendo em vista que

Os Arquétipos podem ser experimentados na forma de símbolos, objetos, formas, sons, odores, comportamentos, gestos, escritas, traços riscados, personalidades, etc. Eles provocam uma resposta no mais profundo nível inconsciente, trazendo à tona sentimentos, emoções, comportamentos primordiais, arquivados profundamente na mente humana. (COUTO, 2004, p. 35)

Os mitos e ídolos modernos exercem perfeitamente esta função simbólica, por isso, “Todas as civilizações deram nomes diferentes aos mesmos Arquétipos. Os gregos e romanos entenderam bem isto e perceberam que estavam falando do mesmo deus com nomes diferentes.” (COUTO, 2004, p. 52) Sendo assim é fácil perceber que “o mesmo Princípio é entendido por todo o mundo com nomes diferentes, pois os Arquétipos são universais. Cada um pode dar o nome que quiser, mas a essência é a mesma.” (COUTO, 2004, p. 53)

O roteirista Christopher Vogler (2006, 2004, p. 48), ao conceber a constância dos arquétipos através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos, nas personalidades dos indivíduos e na imaginação mítica do mundo inteiro, conclui que o “conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para se compreender o propósito ou função dos personagens em uma história.” Para o estudioso, descobrir qual a função do arquétipo que uma determinada personagem está expressando, pode ajudar a determinar se ela “está jogando todo o seu peso na história”, pois, “Os arquétipos fazem parte da linguagem universal da narrativa.”

Para a psicologia analítica junguiana, os principais arquétipos que povoam o inconsciente coletivo são o ego, o Self, a persona, a sombra, a *anima*, o *animus*. Esses padrões primordiais desdobram-se em outras tantas representações coletivas que contribuem para canalizar as energias psíquicas do indivíduo. Resenhá-los será importante para analisar seu peso no processo de construção de personagens, visto que esses arquétipos constituem a base universal da criação artística, sobretudo da narrativa literária.

1.1.1 Ego

Para Jung, o ego (eu) é o centro da consciência (mas não a consciência) e um dos maiores arquétipos da personalidade. Ele fornece um sentido de consistência e direção em nossas vidas

conscientes para nos adaptarmos à realidade. As experiências do ego se dão em duas bases interligadas: a psíquica (memória, vontade e concentração) e a somática (experiências corporais). As experiências que não passam pelo ego, no entanto, também são captadas pelo campo da consciência e não se perdem. Ao contrário, são armazenadas no inconsciente pessoal junto com outras experiências que em algum momento foram conscientes, mas que passaram a ser reprimidas ou desconsideradas por algum motivo.

O ego é o ponto de referência para qualquer elemento consciente, visto que a consciência é a relação de fatos psíquicos com o ego. Jung (1985, p. 7) assim define esse arquétipo: “É um dado complexo formado primeiramente por uma percepção geral de nosso corpo e existência, e, a seguir, pelos registros de nossa memória.” Sua função é atrair os conteúdos do inconsciente, mas também chamar a si impressões do exterior que se tornaram conscientes ao seu contato. Para o psiquiatra suíço (1985, p. 7) “o ego é uma espécie de complexo, o mais próximo e valorizado que conhecemos. É sempre o centro de nossas atenções e de nossos desejos, sendo o cerne indispensável da consciência.” Ao estabelecer a estrutura da mente, Jung (1985) compreende que a consciência é dotada de um certo número de funções, que a orienta no campo dos fatos ectopsíquicos² e endopsíquicos³. As quatro funções ectopsíquicas são sensação, pensamento, sentimento e intuição. Já os quatro fatores endopsíquicos da consciência são a memória, os componentes subjetivos das funções conscientes, as emoções (afetos) e a invasão. Porém, a psicologia analítica junguiana encara o ego não somente a partir dele mesmo e da consciência, mas a partir do inconsciente e principalmente do arquétipo do Self. Nessa perspectiva, “o 'eu' consciente seria a primeira manifestação do espírito inconsciente do 'Self', agora parcialmente consciente de si mesmo, isto é, conhecendo-se a si mesmo”. (JUNG, 1985, p. 7)

Ao afirmar que o herói que aparece nas narrativas, mitos e sonhos representa o ego, Vogler (2006, p. 52) define este arquétipo como “a parte da personalidade que se separa da mãe, que se considera distinta do resto da raça humana.” Portanto, no início de suas jornadas, os heróis “são inteiramente ego, se confundem com o ego, o 'eu', com aquela identidade pessoal que pensa que é distinta do resto do grupo.” Assim, o “arquétipo do Herói representa a busca de identidade e totalidade do ego. No processo de nos tornarmos seres humanos completos e integrados, somos todos Heróis, enfrentando guardiões e monstros internos, contando com a ajuda de aliados.”

2 Conforme Jung (1985, p. 8), a “ectopsique é um sistema de relacionamento dos conteúdos da consciência com os fatos e dados originários do meio ambiente, um sistema de orientação que concerne à minha manipulação dos fatos exteriores, com os quais entro em contato através das funções sensoriais.”

3 Na acepção de Jung (1985, p. 8), a “endopsique, por outro lado, é o sistema de relação entre os conteúdos da consciência e os processos desenrolados no inconsciente.”

(VOGLER, 2006, p. 52) Contudo, no final de sua jornada, o arquétipo do herói não pode mais ser confundido unicamente com o ego, visto que integrou outros aspectos de sua personalidade, tornando-se integral e completo. Esse impulso à totalidade, que conduz o herói em sua jornada, Jung chamou de Self.

1.1.2 Self

O Self (em si-mesmo) para Carl Jung, é uma imagem arquetípica do potencial mais pleno do homem, ou seja, da totalidade. Ele ocupa a posição central da psique como um todo e, portanto, do destino do indivíduo. É mais abrangente que o ego, que a ele encontra-se subordinado. O analista junguiano Daryl Sharp, em seu *Jung Lexicon*, afirma que “O Self não é somente o centro, mas também toda a circunferência que abrange tanto a consciência quanto o inconsciente; ele é o centro desta totalidade, assim como o ego é o centro da consciência.”(SHARP, 1991, p. 72, tradução nossa)⁴

A respeito da relação entre o ego e o Self, o *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*, ressalta que “Inicialmente o ego está fundido com o *Self*, porém, depois, dele se diferencia.” Jung descreve uma interdependência dos dois: o *Self* possui uma visão mais holista e é, portanto, supremo, mas a função do ego é confrontar ou satisfazer às exigências dessa supremacia.” (SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 2003, p. 31)

Por ser um arquétipo, não se pode apreender a natureza do Self, porém ele se manifesta em narrativas, mitos e sonhos, na figura de uma “personalidade supra-ordenada”, seja como um Rei, herói, profeta, salvador, etc. Também aparece na forma de um símbolo de totalidade, como um círculo, quadrado, pirâmide, cruz, etc, como afirma Marie-Louise Von Franz, em *O Caminho dos Sonhos* (1996):

Em quase todos os sistemas religiosos há uma alusão a um centro divino do qual provêm a ordem e a organização. Esse centro aparece nos sonhos às vezes como um centro mesmo, como mandala, cidade interior, círculo, quadrado ou outra formação abstrata. Ou então, como criança divina salvadora ou outra figura redentora, como velho ou velha sábios, ou como psicopompo — alguém que guia nossa vida psíquica. (VON FRANZ, 1996, p. 19)

A discípula junguiana compreende que todas essas figuras parecem apontar para o centro

⁴ The self is not only the centre, but also the whole circumference which embraces both conscious and unconscious; it is the centre of this totality, just as the ego is the centre of consciousness.

desconhecido e incognoscível da psiquê, o Self, que significava para Jung o “centro supra-ordenado, interior e divino da psique que devemos explorar pela vida afora.” (VON FRANZ, 1996, p. 20) Afirma que a humanidade está começando a perceber que existem certos padrões dominantes na matéria, entre ele o de uma força motriz, um centro que organiza a vida psíquica interior:

Parece haver uma organização secreta, cujo centro é o que os místicos chamam de centelha divina ou imagem de Deus em nós. Os budistas diriam que é a mente-Buda, ou diriam mesmo que é o Self. O hindu diria que esse centro é o Atman, o Atman universal e pessoal na psique humana. (VON FRANZ, 1996, p. 20)

O Self, por ser o centro regulador mais profundo da psiquê, parece ter por objetivo manter o sistema psicológico como um todo num equilíbrio fluido. Von Franz atribui aos sonhos o meio mais eficaz de comunicação com o si-mesmo. Oferece como exemplo, a situação na qual o indivíduo assume uma atitude unilateral na consciência- racionalista demais, espiritual ou materialista demais, dirigida demais por um único impulso- os sonhos compensam, trazendo o que pesa do outro lado da balança. Portanto, o inconsciente é favorável ao sutil equilíbrio dos opostos. Conforme Daryl Sharp (1991), o Self pode, também, se apresentar na forma da união dos opostos, como uma dualidade unida, como por exemplo, no tao, com a interação do yin e do yang, ou na forma de irmãos hostis (Edgar e Edmundo em *Rei Lear*), ou de herói e seu adversário (São Jorge e o Dragão) ou Fausto e Mefistófeles. Desse modo, “Empiricamente, portanto, o Self aparece como um jogo de luz e sombra, embora concebido como totalidade e unidade, na qual os opostos se unem.” (SHARP, 1991, p. 73, tradução nossa)⁵

Pode-se definir o Self como a “divindade interior“, a *Imago-Dei*, que cada indivíduo carrega em seu íntimo. Essa imagem, então, é capaz de produzir sentimentos maravilhosos de êxtase, mas também o mais assombroso temor e respeito. É comumente projetada em divindades externas, dentro dos sistemas religiosos, como afirma Daryl Sharp (1991):

Experiências revelam que o contato com o Self possui como característica a numinosidade das revelações religiosas. Consequentemente, Jung acreditava que não havia diferença entre a experiência do contato com o Self, como realidade psicológica, e o conceito tradicional de uma divindade suprema. O Self pode igualmente ser chamado de 'O Deus dentro de nós'. (SHARP, 1991, p. 73, tradução nossa)⁶

5 Empirically, therefore, the self appears as a play of light and shadow, although conceived as a totality and unity in which the opposites are united.

6 Experiences of the self possess a numinosity characteristic of religious revelations. Hence Jung believed there was no essential difference between the self as an experiential, psychological reality and the traditional concept of a supreme deity. It might equally be called the 'God within us'.

O Self coordena o processo de auto-regulação da psiquê, um conceito que possui base na relação compensatória entre a consciência e o inconsciente. Esse processo está ocorrendo o tempo todo dentro da psiquê, porém, ele apenas se torna perceptível quando o ego consciente tem dificuldade na adaptação à realidade externa ou interna. Muitas vezes, isso dá início ao processo que pode levar à individuação, como afirma Jung (2008):

O *si-mesmo* pode ser caracterizado como uma espécie de compensação do conflito entre o interior e o exterior. Esta formulação não seria má, dado que o *si-mesmo* tem o caráter de algo que é um resultado, uma finalidade atingida pouco a pouco e através de muitos esforços. Assim, pois, representa a meta da vida, sendo a expressão plena dessa combinação do destino a que damos o nome de indivíduo: não só do indivíduo singular, mas de um grupo, em que um completa o outro, perfazendo a imagem plena. (JUNG, 2008, p. 125)

O Self, como representação da meta da vida, como impulso inconsciente de tornar-se indivíduo, pleno e integral, aparece projetado nas narrativas, mitos e sonhos como uma figura positiva que ajuda ou treina o herói: um mentor. Segundo Christopher Vogler (2006, p. 62), “Esse arquétipo se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons”. Portanto, os mentores representam o Self, o elemento da personalidade que está conectado a todas as coisas. “O Self superior é a parte mais sábia, mais nobre, mais parecido com um deus em nós [...] atua como uma consciência, para nos guiar na estrada da vida”. (VOGLER, 2006, p. 62) Portanto, as figuras de mentores tanto em sonhos, como mitos, contos de fadas e narrativas, “representam as mais elevadas aspirações dos heróis. São aquilo em que o herói pode transformar-se, se persistir na Estrada de Heróis”. (VOGLER, 2006, p. 62, 63)

A relação entre herói e mentor representa o eixo Ego-Self, que procura religar o eu consciente ao eu mais profundo, o qual equilibra e centraliza as energias psíquicas. Essa dinâmica relacional, contudo, depende da interferência de outros arquétipos que povoam o mapa da psiquê: *persona*, *sombra* e *anima/animus*.

1.1.3 Persona

A *persona* é um arquétipo que possui como função básica a adaptação do indivíduo com o mundo externo. C.G. Jung (2008) explica a origem da expressão e define a função que esta desempenha no âmago da psiquê:

A palavra *persona* é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, significando o papel que ia desempenhar. Como

seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma **individualidade**, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva. (JUNG, 2008, p. 43)

Portanto, a persona pode ser encarada como a imagem de si que o indivíduo revela aos demais. Daryl Sharp (1991) define esse arquétipo como o “eu” que apresentamos para o mundo exterior, sendo composto normalmente de aspectos ideais de nós mesmos. Trata-se de um complexo funcional que passa a existir por razões de adaptação e conveniência pessoal. A partir da leitura de Schopenhauer, Jung (2000b, p. 128) estabelece que “a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é”. Serve como uma cobertura protetora que permite ao indivíduo da sociedade civilizada interagir com outras pessoas e inserir-se socialmente. Sharp (1991) afirma que não possuir uma persona desenvolvida, no caso das crianças que ainda estão construindo sua personalidade, permite que estas sejam vistas como inofensivas e inocentes. Porém, no caso de adultos que não desenvolveram uma persona, estes são temidos por sua falta de tato, são eternamente incompreendidos, são vistos como sonhadores incorrigíveis, são cegos para o mundo. A partir deles é possível ver como é o funcionamento de uma persona negligenciada. Assevera Jung (2008, p. 43) que a persona “No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que 'alguém parece ser': nome, título, ocupação, isto ou aquilo.” Embora tais dados sejam reais, representam algo de secundário em relação à individualidade da pessoa, visto que são o resultado de um compromisso no qual outros podem ter uma parte maior do que do próprio indivíduo.

A relação entre a consciência individual e a sociedade forma esse complicado sistema chamado persona. Jung (2008, p. 79) afirma que essa máscara é “destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo.” A sociedade espera de todo o indivíduo o melhor desempenho possível da tarefa a ele conferida. Esta exigência da sociedade é uma espécie de garantia, na qual cada um deve ocupar o lugar que lhe corresponde. Deseja-se que a apresentação pessoal seja clara, pois a sociedade só reconhece o homem médio, ou seja, aquele que tem só uma coisa na cabeça, porque se tivesse duas geraria a desconfiança de que não estaria realizando a tarefa de modo apreciável. Obviamente que nenhum indivíduo consegue adaptar-se por completo a essas expectativas, necessitando inegavelmente ter de construir para si uma personalidade artificial, uma máscara adequada. Atrás dessa persona, forma-se a “vida particular”, separando a consciência em duas figuras, muitas vezes, que diferem uma da outra, provocando consequências sobre o inconsciente. A respeito dos efeitos

da cisão na consciência, Jung (2008) afirma:

A construção de uma persona coletivamente adequada significa uma considerável concessão ao mundo exterior, um verdadeiro auto-sacrifício, que força o eu a identificar-se com a persona. Isto leva certas pessoas a acreditarem que são o que imaginam ser. (JUNG, 2008, p. 80)

Ao privilegiar determinada persona, o mundo exterior convida o indivíduo a identificar-se com ela. Dinheiro, respeito e poder são os prêmios para aqueles que conseguem realizar bem um papel social. Apesar de ser conveniente, ao aderir cegamente a essa lógica, a personalidade, ao abandonar o seu lado preterido, pode cair numa armadilha neurótica. Sobre isso, Jung (2008, p. 81) esclarece que o “homem jamais conseguirá desembaraçar-se de si mesmo, em benefício de uma personalidade artificial. A simples tentativa de fazê-lo desencadeia, em todos os casos habituais, reações inconscientes: caprichos, afetos, angústias, ideias obsessivas, fraquezas, vícios, etc.” A imagem ideal tal como o indivíduo quer ser é compensada interiormente. Daryl Sharp (1991) explica a ocorrência da ativação dessa compensação no inconsciente:

Na medida em que o ego consciente identifica-se com a persona, a vida interior negligenciada (personificada na sombra e *anima* ou *animus*) é ativada em forma de compensação. Os efeitos, experimentados nos sintomas característicos da neurose, podem estimular o processo de individuação.”(SHARP, 1991, p. 59, tradução nossa)⁷

Contudo, Jung (2008) reconhece que na escolha e na definição da persona há algo de individual. O Self não deixa de estar sempre presente, fazendo-se sentir de forma indireta. Desse modo, embora o ego identifique-se inicialmente com essa imagem de compromisso que representamos diante da coletividade, “o si-mesmo inconsciente não pode ser reprimido a ponto de extinguir-se.” (JUNG, 2008, p. 44) Sua influência aparece principalmente na sombra e na contraparte sexual de nossa psique (*anima* ou *animus*), conteúdos contrastantes e compensadores do inconsciente. As reações da parte do inconsciente, em relação à atitude meramente pessoal da consciência, e as repressões pessoais possuem o germe do processo do desenvolvimento individual. Por essa razão, acredita-se que uma das principais funções da persona é esconder a sombra pessoal.

⁷ To the extent that ego-consciousness is identified with the persona, the neglected inner life (personified in the shadow and anima or animus) is activated in compensation. The consequences, experienced in symptoms characteristic of neurosis, can stimulate the process of individuation.

1.1.4 Sombra

A estudiosa junguiana Marie-Louise Von Franz (1996, p. 45) afirma, categoricamente, que “Dentro de cada um há uma sombra escondida. Por trás da máscara que usamos para os outros [persona], por baixo do rosto que mostramos a nós mesmos [ego] vive um aspecto oculto da nossa personalidade. De noite, enquanto dormimos indefesos, sua imagem nos confronta face a face.” A sombra é tudo aquilo que o indivíduo não quer ser, é o desprezível em si e nos outros, todo comportamento que se abomina, mas que paradoxalmente pode curar e salvar. Ela é o “eu” ferido, aqueles comportamentos e crenças que a família ensinou o indivíduo a reprimir no lado obscuro do inconsciente. Esses traços negativos tornam-se aquilo que chama-se de “eu reprimido”, que são demasiados dolorosos, terríveis, angustiantes e assustadores para serem reconhecidos. Von Franz (1996) procura definir o sentido psicológico do termo “sombra”:

A palavra *sombra* é apenas um nome que damos ao fato de que a maioria das pessoas não tem consciência de todos os aspectos da sua personalidade. Gostamos de nos imaginar como pessoas inteligentes, generosas, de bom caráter, com certas habilidades e assim por diante. Mas nossa personalidade completa inclui também qualidades inferiores, das quais não somos conscientes. Elas se revelam em nosso relacionamento com o meio que nos cerca e em brigas. Nossa tendência é empurrá-las para a sombra. Não as encaramos de frente, e quando pensamos sobre nós mesmos esquecemos essas qualidades, pois elas nos envergonham. Só nossos melhores amigos e aqueles com quem vivemos é que podem identificar com clareza esses traços inferiores. (VON FRANZ, 1996, p. 45)

Essa definição vai ao encontro do conceito apresentado no *Jung Lexicon*:

Aspectos ocultos ou inconscientes de si mesmo, bons e ruins, que o ego reprimiu ou nunca os reconheceu. A sombra é um problema moral que desafia todo ego pessoal, pois ninguém pode tornar-se consciente da sombra, sem considerável esforço moral. Para tornar-se consciente, envolve reconhecer os aspectos sombrios da personalidade como presentes e reais.”(SHARP, 1991, p. 75, tradução nossa)⁸

A sombra é composta na maior parte de desejos reprimidos e impulsos não civilizados, fantasias infantis, ressentimentos e motivos moralmente inferiores, etc. Esses elementos considerados negativos e pessoais são frequentemente projetados nos outros. Daryl Sharp (1991) revela que, embora, com discernimento e boa vontade, certos aspectos da sombra possam ser

⁸ Hidden or unconscious aspects of oneself, both good and bad, which the ego has either repressed or never recognized. [...] The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real.

assimilados à consciência pessoal, há determinadas características que oferecem resistência obstinada ao controle moral. Isso ocorre normalmente através das projeções, que não são reconhecidas como tal, e seu reconhecimento constitui uma conquista extraordinária, visto que o ego está convicto de que certas emoções estão em outrem, e nada tem a ver consigo. A realização da sombra é inibida pela persona. Na medida em que o indivíduo se identifica como uma pessoa brilhante, sua sombra é escura. Assim, sombra e persona estão num relacionamento compensatório, e quando há conflito entre ambas ocorre um surto de neurose, invariavelmente.

Na busca de compreender a gênese da sombra, Marie-Louise Von Franz (1985, p. 1) afirma que no decorrer do desenvolvimento infantil, uma determinada escolha é feita. A criança sempre acaba “escolhendo uma qualidade e preferindo uma determinada atividade em detrimento de outra, através da educação e dos hábitos, estas acabam se tornando uma 'segunda natureza'; as outras qualidades continuam a existir, só que debaixo do pano.” Dessa maneira, “a sombra se constrói a partir dessas qualidades reprimidas, não aceitas ou não admitidas porque incompatíveis com as que foram escolhidas.” (VON FRANZ, 1985, p. 8, 9) A autora traz a definição de sombra mais corrente na psicologia junguiana, como sendo “a personificação de certos aspectos inconscientes da personalidade que poderiam ser acrescentados ao complexo do ego mas que, por várias razões, não o são.” Considerando, portanto, a sombra como “a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego” (VON FRANZ, 1985, p. 7). Porém, ressalta que apesar da maioria das pessoas se identificar mais com as características que as tornam socialmente aceitáveis, resultando numa sombra desajeitada, inferior e, às vezes, maléfica, há pessoas que preferem viver o lado pior de sua personalidade, como é o caso de delinquentes e malandros. Citando a representação literária do dr. Jekyll e Mr. Hyde como exemplo de convivência e interação do homem e sua sombra, Von Franz afirma que todo indivíduo cria seu lado sombrio e oferece exemplos:

se pensamos demais, nosso sentimento torna-se relativamente inferior ou subdesenvolvido se não lhe prestamos suficiente atenção. Alguém que trabalhe exclusivamente com máquinas e recursos técnicos tende a negligenciar sua fantasia ou dons artísticos. O caso é que, se reprimirmos a sombra, veremos apenas meia pessoa. É por isso que há na literatura essas histórias em que o diabo rouba a sombra de alguém. A pessoa acaba ficando nas garras do diabo. Precisamos da sombra. Ela nos conserva com os pés no chão, ela nos relembra da nossa incompletude e nos proporciona traços complementares. Seríamos na verdade muito pobres se fôssemos apenas o que imaginamos ser. (VON FRANZ, 1996, p. 46)

A literatura, os mitos e a vida estão repletos de pessoas que se julgam demasiadamente corretas e que não vivenciam jamais seu lado sombrio, projetando e encarando os outros como

malfeitores. Von Franz (1996) cita o exemplo dos clérigos que são impelidos pela congregação a não vivenciarem sua sombra, de forma que experimentam sua relação com o mal, percebendo-o nos outros e fazendo sermões. De fato, a educação força o ego a usar máscaras e então o indivíduo se comporta de forma não natural, reprimindo as reações animais ou simplesmente humanas por polidez ou qualquer outra exigência da situação social. A autora afirma que “Quando as pessoas aprendem a reconhecer a sombra e a vivê-la um pouco mais elas se tornam mais acessíveis, mais naturais, mais humanas.” (VON FRANZ, 1996, p. 48)

Ela ressalta que é possível acessar a sombra mais de perto, principalmente através dos sonhos, nos quais, normalmente, ela aparece como alguém do mesmo sexo do sonhador:

sombra é o nome que em geral usamos para pessoas do mesmo sexo do sonhador que aparecem em seus sonhos. Essa figura comumente apresenta qualidades ligeiramente inferiores ou opostas ao ego do sonhador. Ela pode personificar nosso lado inferior — nosso melhor inimigo, por assim dizer — mas também pode ser apenas nosso outro lado. Uma bela dupla de ego e sombra, por exemplo, é Dom Quixote e Sancho Pança. (VON FRANZ, 1996, p. 18)

O cavaleiro da triste figura e seu fiel escudeiro são, na visão de Von Franz (1996), excelentes modelos literários que mostram a relação entre ego e sombra, não sendo possível distinguir qual é qual, pois ambos encarnam, a partir de seu ponto-de-vista, ora um ora outro papel. As narrativas literárias e míticas costumam expressar simbolicamente a sombra, conforme demonstrou Christopher Vogler (2006), ao situá-la entre os sete arquétipos básicos que compõe a jornada do herói. Para o roteirista americano, a “face negativa da sombra, nas histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos.” (VOGLER, 2006, p. 83) Ele diferencia os vilões e inimigos dos antagonistas. Compreende que os primeiros dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói, enquanto que os antagonistas podem não ser tão hostis, podem ser aliados que têm o mesmo objetivo, mas discordam do herói quanto à tática. No romance *Dona Flor e seus dois maridos*, Jorge Amado subverte o duelo clássico entre herói e vilão, construindo personagens que encarnam vários, diferentes e, muitas vezes, opostos arquétipos durante toda sua narrativa.

Compreender os aspectos coletivos da sombra em narrativas literárias e míticas é tarefa razoavelmente mais palatável, comparada ao esforço tremendo que é integrar as facetas individuais do lado sombrio da personalidade do indivíduo à sua consciência. Jung não delineou nenhuma técnica eficaz para assimilar a sombra, por considerar uma questão de ordem individual, porém Daryl Sharp (1991) enumerou três passos para tentar acomodá-la à consciência:

Em primeiro lugar, deve-se aceitar e levar a sério a existência da sombra. Em segundo lugar, a pessoa tem que se tornar consciente de suas qualidades e intenções. Isto acontece através da atenção consciente para humores, fantasias e impulsos. Em terceiro lugar, é inevitável um longo processo de negociação. (SHARP, 1991, p. 76, tradução nossa)⁹

Vale destacar que o processo de negociação, de tomada de consciência e de aceitação da sombra segue necessariamente, como afirma Von Franz (1985, p. 12, 13), “uma espécie de norma interior secreta, a respeito de quanto um ser humano pode suportar a sombra.” Para a psicóloga, “Não é saudável ignorá-la nem absorvê-la demais. Uma dose excessiva impede que a pessoa funcione psicologicamente.” (VON FRANZ, 1985, p. 13) Com relação aos aspectos coletivos da sombra, Von Franz (1985, p. 13) os define como a “soma de todas as sombras individuais” e como “algo que não perturba o grupo, sendo visível somente a grupos externos.” Tudo parece bem quando todos do grupo têm o mesmo problema, já que muitas características grupais passam despercebidas e são consideradas normais por seus membros, sendo este o nível normal de consciência em indivíduos.

Jung (2008, p. 27) afirma que “a natureza humana não é constituída de pura luz, mas também de muita sombra”, afirmando que todo indivíduo possui um lado sombrio. Nas cartas do tarô, a sombra é personificada pela “besta negra” do Mago, o Diabo. A estudiosa Sallie Nichols (2001) comenta que

a sombra é uma figura que aparece em sonhos, fantasias e na realidade externa, e personifica qualidades em nós mesmos que preferimos não pensar que nos pertencem, porque admiti-las seria deslustrar a nossa imagem de nós mesmos. Por isso projetamos em outrem tais qualidades aparentemente negativas. (NICHOLS, 2001, p. 69)

Em nível pessoal, o indivíduo parece sempre estar sendo visitado por essa pessoa negativa nos sonhos, perturbando o ambiente ao falar ou realizar “coisas” inadequadas, ou até positivamente diabólicas. Ela age como um arreliador, pois tudo que diz ou faz exaspera o indivíduo. Inclusive as observações mais casuais conseguem mexer com os nervos e inflamá-los por muito tempo. Estabelece-se involuntariamente um vínculo emocional inconsciente entre o indivíduo e a pessoa em que projeta sua sombra. “Muitas vezes o envolvimento, assim externo como interno, produz um resultado: como se fosse por artes do demo, a pessoa odiosa, que 'nunca mais queremos ver', continua aparecendo persistente e irracionalmente, em nossa vida de todos os dias.” (NICHOLS,

⁹ First one has to accept and take seriously the existence of the shadow. Second, one has to become aware of its qualities and intentions. This happens through conscientious attention to moods, fantasies and impulses. Third, a long process of negotiation is unavoidable.

2001, p. 69)

Já em nível coletivo, no caso específico da cultura ocidental de orientação judaico-cristã, esta projeta sua sombra no *Mal*, particularmente na imagem do Diabo, no inimigo de Deus. Trata-se de uma “figura arquetípica cuja linhagem, direta e indireta, remonta a mais alta antiguidade, quando costumava aparecer como um demônio bestial, mais poderoso e menos humano do que a figura estampada no Tarô.” (NICHOLS, 2001, p. 271) Foi apenas depois de aparecer na cultura judaico-cristã que Satanás começou a adotar características mais humanas e a agir de modo que os humanos pudessem compreender mais prontamente. Suas energias são dirigidas mais para o conflito do que para a paz, e mais para o poder do que para o amor. Com relação a esta peculiaridade, Nichols (2001) afirma que

O fato de se haver tornado mais humana a imagem do Diabo no correr dos séculos significa, simbolicamente, que estamos mais preparados agora para vê-lo antes como aspecto umbroso de nós mesmos do que como deus sobrenatural ou demônio infernal. Talvez queira dizer que já estamos prontos para lutar com o nosso próprio lado satânico inferior. (NICHOLS, 2001, p. 271)

A analista junguiana Sallie Nichols assevera, portanto, que durante séculos a cultura judaico-cristã estabeleceu, em seu imaginário, o Diabo como símbolo de todas aqueles aspectos ligados ao que se considera o Mal, ao pecaminoso, ao ridículo e negativo. Isso significa dizer que a figura do Maligno encarnou a sombra Coletiva, dentro do imaginário cristão. Porém, a humanidade parece ter chegado num patamar em que não há outro caminho senão encarar sua própria sombra demoníaca e inverter a máxima de Jean Paul Sarte, na qual “o inferno são os outros” e afirmar que “o diabo somos nós mesmos”. O envolvimento diabólico nos problemas cruciais do bem e do mal permitiu ao indivíduo ter consciência do ego, civilizar-se e ter a oportunidade de transcender o ego, por meio da autocompreensão, libertando-se das fórmulas rígidas do comportamento automático animal.

Assim como a sombra é um aspecto da psique individual negligenciado e está simbolizada no imaginário cristão, na figura do Diabo, o corpo também acaba sendo demonizado e deixado de lado, devido a essa formação cultural. Para compreender essa analogia, pode-se relacionar a teoria de Withelm Reich sobre o corpo encouraçado e a teoria de Jung sobre o arquétipo da sombra. Traçando paralelos entre as duas teorias, percebe-se que Reich e Jung, a partir da adoção de uma visão mais integral de homem, reconhecem nos outros e em si o que há de irracional e obscuro, aquilo que o indivíduo aprende a negar e não consegue enxergar – a sombra e o corpo. Ambos autores concluíram que corpo e mente são aspectos diferentes de um mesmo organismo, mas que para o indivíduo ser aceito, ele se afasta da capacidade de expansão, de contato, de autenticidade e

de integração entre esses dois aspectos. Vive-se uma personagem que se acredita ser a representação mais fidedigna de si mesmo, sem se dar conta de que maneira ele lhe consome e reprime seus sentimentos mais espontâneos, sua fluidez natural, deixando-lhe temeroso e destrutivo, ou seja, indivíduos encouraçados. Para Reich, a couraça é desenvolvida pela imposição social de controle dos impulsos e emoções. Elas são corporificadas para que o indivíduo se adapte às exigências sociais através da manipulação de seu sistema vegetativo, como por exemplo, prender a respiração (bloqueio do diafragma) a fim de suprimir fortes emoções. Se para Reich, cultura e sociedade são responsáveis pela cisão e pela formação das couraças, para Jung elas são responsáveis pela cisão e pela constituição da sombra. Da mesma forma que o indivíduo está inconsciente de suas couraças, também está inconsciente de sua sombra. A sombra, para Jung, abrange os lados opostos inaceitáveis pela sociedade- e por fim pelo próprio indivíduo mesmo- que ele não consegue acoplar ao ego. É seu lado obscuro. Assim, pode-se chegar a afirmar que o conceito de corpo encouraçado de Reich aproxima-se do conceito de sombra de Jung, na medida em que ambos operam na manutenção da cisão humana entre o par de opostos, racional *versus* irracional. Tanto o corpo quanto a sombra contém a história de como o surgimento espontâneo da energia vital, e do Self, é rejeitado. Reich e Jung procuram compreender de que forma a separação entre corpo e mente afeta e prejudica o indivíduo. Eles percebem que quando o indivíduo valoriza a razão e abandona parte de sua humanidade, os aspectos não-rationais permanecem na sombra, num estado de inconsciência e indiferenciação, e não podem ser usados na busca do prazer, do contato íntimo e do amor.

Aplicando o conceito de sombra como a representação da energia do lado obscuro, dos aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados de alguma coisa, Vogler (2006, p. 83) afirma que esse arquétipo, muitas vezes, “é onde moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior” e que as “Sombras podem ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos, todos os segredos obscuros que não queremos admitir, nem para nós mesmos.” O roteirista parte dessa função psicológica, para compreender seu objetivo dramático dentro de narrativas literárias e fílmicas. Para ele,

A função da sombra no drama é desafiar o herói e apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. As Sombras criam conflito e trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao colocá-lo numa situação que ameaça sua vida. Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio. (VOGLER, 2006, p. 84)

O estudioso insiste que há a possibilidade da energia desafiadora do arquétipo da sombra manifestar-se numa única personagem, mas também pode ser uma máscara usada em diferentes

momentos por qualquer uma das personagens. Cita o exemplo dos próprios heróis que podem ter um lado sombrio, gerando conflitos morais e psicológicos e tornando-o mais humano, em toda a narrativa ou em determinados momentos apenas. Outro exemplo de personagens que usam momentaneamente a máscara da sombra é o mentor, que, muitas vezes, desempenha a dupla função de ensinar e auxiliar o herói aprendiz, mesmo que para isso tenha que testá-lo até o limite extremo, quase o matando, a fim de descobrir se ele possui as qualidades necessárias para a jornada e despertar o que ele tem de melhor. Em outras histórias, a personagem começa como o interesse amoroso do herói, mas no decorrer da trama transforma-se na sombra, dedicada a destruição do herói. As *femmes fatales* seguem esse padrão arquetípico.

Por outro lado, uma sombra também pode usar a máscara de outros arquétipos, como afirma Vogler (2006). Ele cita o filme “*O silêncio dos inocentes*”, no qual o canibal Hannibal Lecter, é principalmente uma projeção do lado sombrio da natureza humana, mas também funciona como um mentor, ajudando a agente do FBI, fornecendo a ela informação que a ajuda a capturar outro assassino demente. As Sombras também podem transformar-se em sedutores para atrair o herói ao perigo, ou como pícaros, estabelecendo um alívio cômico, ou assumindo qualidades heroicas, como forma de redenção, conforme se observa na personagem da Fera de *A Bela e a Fera*. De qualquer forma, seja nas narrativas, mitos, nos sonhos e na vida, é preciso que um ego do indivíduo procure, por mais tremendamente penoso que seja, admitir seu lado sombrio, para que possa tornar-se um humano mais completo e inteiro, da mesma forma que Jung ao dizer que preferia ser íntegro a ser bom.

1.1.5 Anima e Animus

Jung teve a percepção de que, além da sombra Pessoal, o indivíduo carrega na psique sua contraparte sexual, que encerra as qualidades inerentes ao sexo oposto, mas que não são conscientes. Observou também que conforme os traços psicológicos de cada indivíduo, as tendências do sexo oposto vão sendo reprimidas e se acumulando no inconsciente. Ele definiu então os termos *anima* e *animus* para designar essas partes reprimidas do sexo oposto na psique. Sendo a *anima* a contraparte feminina da psique do homem e *animus* a contraparte masculina na psique da mulher. Marie-Louise Von Franz (1996, p. 19) afirma que nascemos de genes e que é a predominância de genes masculinos ou femininos que determina o sexo de um bebê, assim como há inclusive criaturas andróginas, “quando a natureza não se decidiu por um dos sexos”. O homem possui “um esboço de feminilidade (seios e mamilos) e a mulher um esboço de masculinidade

(clitóris).” Ela compara esse fato biológico com o que acontece na psique, quando diz que

Não apenas nosso corpo é predominantemente masculino ou feminino, embora contendo em si o elemento oposto, mas também nossa psique é predominantemente masculina ou feminina, contendo em si o oposto. Nossa natureza contrassexual é personificada nos sonhos como uma figura do sexo oposto ao nosso. (VON FRANZ, 1996, p. 19)

Esses dois elementos opostos, *animus* e *anima*, sendo um masculino e o outro feminino, são definidos por Emma Jung (2011) como pontes de ligação entre o pessoal e o impessoal, entre o consciente e o inconsciente, razão pela qual são entendidos como

um complexo funcional que se comporta de forma compensatória em relação à personalidade externa, de certo modo uma personalidade interna que apresenta aquelas propriedades que faltam à personalidade externa, consciente e manifesta. São características femininas no homem e masculinas na mulher que normalmente estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodas para a adaptação externa ou para o ideal existente, não encontrando espaço algum no ser voltado para o exterior. (E.JUNG, 2001, p. 15, 16)

A percepção da bi-sexualidade que existe em qualquer ser humano, antes mesmo de ser aceita pela ciência, já era intuída na Antiguidade, conforme assevera Nise da Silveira (1992). O mito dos *Andróginos*, apresentado por Aristófanes no *Banquete* de Platão demonstra essa afirmação. “Os andróginos eram seres bissexuados, redondos, ágeis e tão possantes que Zeus chegou a temê-los. Para reduzir-lhes a força dividiu-os em duas metades masculina e feminina. Desde então cada um procura ansiosamente sua metade.” (SILVEIRA, 1992, p. 90). Esse breve resumo do mito expressa o sentimento de dor que o homem e a mulher compartilham, por serem incompletos quando sozinhos, pois “a natureza do homem pressupõe a mulher [*anima*] e a natureza da mulher pressupõe o homem [*animus*].” (SILVEIRA, 1992, p. 91)

1.1.5.1 Anima

A *anima*, o lado feminino interior do homem, conforme o *Jung Lexicon*, constitui tanto um complexo pessoal como uma imagem arquetípica da mulher na psique masculina. “Não há homem algum tão exclusivamente masculino que não possua em si algo de feminino”, considerava Jung (2008, p. 76) a respeito desse arquétipo. Emma Jung (2011, p. 57) compreende a *anima* como “o componente feminino da personalidade do homem, mas ao mesmo tempo a imagem do ser feminino que este de modo geral traz em si; em outras palavras, o arquétipo do feminino.” Inicialmente

identificada com a mãe pessoal, a *anima* é mais tarde experimentada não somente através da projeção em outras mulheres, mas também por meio da forte influência na vida do homem. O psiquiatra suíço também afirmava que a *anima* era o arquétipo da própria vida. Ele dizia que existe no homem uma imagem não apenas da mãe, mas da filha, da irmã, da amada, da deusa celeste e da deusa ctônica. Cada mãe e cada amada é forçada a tornar-se a portadora e a incorporação dessa imagem onipresente e sem idade, correspondendo à realidade mais profunda no homem, que, “em sua escolha amorosa, sente-se tentado a conquistar a mulher que melhor corresponda à sua própria feminilidade inconsciente: a mulher que acolha prontamente a projeção de sua alma.”(JUNG, 2008, p. 76)

Essa imagem da mulher projetada pelo homem é perigosa, por representar um elo de lealdade e proteção que, no decorrer da vida, ele deve, por vezes, renunciar. Ela é uma forma de compensação necessária para os riscos, lutas, sacrifícios, decepções, uma espécie de consolo para qualquer amargura da vida. Mas, ao mesmo tempo, ela é a grande ilusionista, a sedutora, que o atrai para viver com ela, não só em aspectos razoáveis e úteis da vida, mas em seus paradoxos assustadores e ambivalentes, unindo o bem e o mal, o sucesso e a ruína, a esperança e o desespero, um o contrapeso do outro.

A *anima* é personificada em sonhos por imagens de mulheres que vão desde a sedutora até a guia espiritual. Ela está associada com o princípio de *eros*, portanto, o desenvolvimento da *anima* de um homem se reflete na forma como ele se relaciona com as mulheres. Dentro de sua própria psique, este arquétipo funciona como sua alma, influenciando suas ideias, atitudes e emoções. A alma, nesse contexto, se refere a um arquétipo natural que satisfatoriamente resume todas as declarações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião.

Daryl Sharp (1991), ao afirmar que essa figura sempre é o elemento *a priori* num homem, referente a seus humores, reações, impulsos e qualquer outra coisa espontânea na vida psíquica, assevera:

A anima... intensifica, exagera, falsifica e mitifica toda relação emocional com seu trabalho e com outras pessoas de ambos os sexos. As fantasias e o envolvimento provocados são todos oriundos de sua ação. Quando a *anima* é fortemente constelada, ela suaviza o caráter do homem e lhe torna sensível, irritado, temperamental, vaidoso e descontrolado.((SHARP, 1991, p. 7, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ The anima... intensifies, exaggerates, falsifies, and mythologizes all emotional relations with his work and with other people of both sexes. The resultant fantasies and entanglements are all her doing. When the anima is strongly constellated, she softens the man's character and makes him touchy, irritable, moody, jealous, vain, and unadjusted.

Portanto, como uma personalidade interior, a *anima* complementa a *persona* e estabelece um relacionamento de compensação, conforme estabelece Jung (2008):

A *persona*, imagem ideal do homem tal como ele quer ser, é compensada interiormente pela fraqueza feminina; e assim como o indivíduo exteriormente faz o papel de homem forte, por dentro torna-se mulher, torna-se *anima*, e é esta que se opõe à *persona*. O íntimo é obscuro e invisível para a consciência extrovertida, principalmente para o indivíduo que tem dificuldade em reconhecer suas fraquezas, por haver-se identificado com a *persona*. Portanto, o contrário da *persona* — a *anima* — também permanece totalmente no escuro e se projeta. É então que o herói cai sob o jugo da mulher. (JUNG, 2008, p. 81, 82)

Dessa maneira, o caráter da *anima* pode geralmente ser deduzido a partir do caráter da *persona*. Todas as qualidades ausentes da atitude exterior serão encontradas no interior. Um exemplo típico é a da figura do tirano atormentado por sonhos ruins, pressentimentos tristes e medos interiores. Exteriormente cruel, duro e inacessível, ele, nas sombras, fica à mercê de todos os caprichos, como se fosse o mais fraco e impressionável dos homens. Assim, sua *anima* contém todas as qualidades humanas falíveis que faltam na *persona*. Certamente, aquele cuja *persona* é intelectual, possui uma *anima* sentimental. Von Franz (1996) comenta que o lado feminino de um homem se manifesta de modo tipicamente feminino, tanto de maneira negativa quanto positiva:

Negativamente, como passividade e mau humor. Em alguns homens como vaidade, uma absoluta vaidade feminina, ou como uma espécie de casmurrice melindrosa. Positivamente, a feminilidade de um homem permite-lhe ser receptivo, capaz de ouvir e esperar em vez de ter sempre que falar e passar para a ação imediata. (VON FRANZ, 1996, p. 19)

Também a respeito da manifestação da *anima* na vida do homem, Nise da Silveira (1992, p.86) refere que “Na primeira metade da vida a *anima* projeta-se de preferência no exterior, sobre seres reais, estando sempre presente nas problemáticas do amor, suas ilusões e desilusões.” Contudo, com o esgotamento dessas projeções na segunda metade da existência, “é a mulher dentro do homem, durante anos reprimida (porque no consenso coletivo um homem nunca deve permitir que o sentimento influa na sua conduta), quem penetra na sua vida sem ser chamada.” Nessa última etapa, o homem durão frequentemente se encontrará aborrecido e hipervulnerável, fazendo surgir intempestivas mudanças de humor, explosões emocionais e caprichos.

Com base nas conclusões de Jung, de Emma Jung e de Von Franz sobre psicologia profunda e a personificação do arquétipo da *anima*, Nise da Silveira (2011, p. 87) é categórica ao afirmar que a “*anima* apresenta-se personificada, nos sonhos, nos contos de fada, no folclore de todos os povos, nos mitos, nas produções artísticas. As formas, belas ou horríveis, de que se reveste são

numerosíssimas: sereia, mãe-d'água, feiticeira, fada, ninfa, animal, súcubo, deusa, mulher.” Ela é Thais, por quem o monge Pafnucio se debatia doido de amor, mas também ela é a Mona Lisa, considerada por um dos discípulos de Da Vinci como “um sócio feminino do próprio Leonardo”, “a própria alma do pintor”. (SILVEIRA, 2011, p. 88) A *anima* é a senhora que inspira as cantigas trovadorescas, é a Beatriz perseguida por Dante na *Divina Comédia*, ou a Margô procurada por Quentin, na produção cinematográfica, *Cidades de Papel* (2015).

Verifica-se nessas imagens arquetípicas que a alma feminina no homem poderá desenvolver-se, diferenciar-se, transpor estágios evolutivos. Jung distinguiu quatro grandes estágios da *anima*, referentes ao princípio do culto de *Eros*. No primeiro como Eva, no segundo como Helena de Troia, no terceiro como Virgem Maria e, no quarto estágio, como Sofia, a sabedoria de Deus, ou Grande Deusa, podendo este último arquétipo encerrar em si os demais.

O pesquisador Daryl Sharp, no *Jung Lexicon* (1991, p. 8), afirma que ““No primeiro estágio, Eva, a *anima* não se distingue da mãe pessoal. O homem não funciona bem sem um laço de proximidade de uma mulher.”(tradução nossa)¹¹ Trata-se, portanto, de um nível elementar que envolve essa primeira imagem da mulher, a qual Marie-Louise Von Franz (1996, p. 62) define através de sua representação simbólica: “Eva seria a mulher biológica; quando aparece como anima de um homem ela implica sexo biológico, atração física, maternidade, a imagem comum de mulher atraente.” Eva é a pessoa que colhe a maçã. O fruto é o símbolo do corpo da mulher, é também o que vai trazer na barriga, na sua qualidade de deusa da fertilidade. O diálogo entre a progenitora e a serpente sugere um mundo criado pela Mãe Terra, em que esta é a protagonista, a fonte e objeto de impulsos eróticos. Simbolicamente, o vaso representa o útero feminino e a serpente representa o simbolismo do masculino que fecunda. Antes da expulsão do Paraíso Terrestre, Eva não tinha nome, era apenas chamada “mulher”. Torna-se Eva quando conhece a serpente e aprende o bem e o mal, a partir da árvore do conhecimento. Portanto, esta primeira etapa da *anima* é simbolizada pela figura da *prima donna*, primeira mulher, que representa o relacionamento instintivo e biológico.

Quanto ao próximo nível da *anima*, Sharp (1991, p. 8) afirma que “Na segunda etapa , personificada na figura histórica de Helena de Troia, a *anima* é uma imagem sexual coletiva e ideal. ('Tudo é escória o que não é Helena " -Marlowe)”.(tradução nossa)¹² Von Franz complementa esta definição, expondo que

11 In the first stage, Eve, the anima is indistinguishable from the personal mother. The man cannot function well without a close tie to a woman.

12 In the second stage, personified in the historical figure of Helen of Troy, the anima is a collective and ideal sexual image('All is dross that is not Helen'-Marlowe).

Helena está num estágio mais elevado. Ela representa a *hetaira* dos gregos, ou a gueixa: mulheres cultivadas com quem se pode ter não apenas uma aventura sexual, mas também falar de poesia e filosofia. Ela seria a companheira espiritual — sem excluir sexo romântico. (VON FRANZ, 1996, p. 62)

Nesta etapa, a *anima*, personificada por Helena, representa um nível de relacionamento romântico e estético, mas que também é caracterizado por elementos sexuais. Sobre o caráter atemporal da figura de Helena, a historiadora Marina Pereira Outeiro (2011) conclui que “Helena entra para a História como um símbolo de beleza e também como uma advertência sobre as terríveis consequências que a beleza é capaz de trazer [...]” (OUTEIRO, 2011, p. 43). Essa figura aparece no relato histórico e literário “tanto por sua beleza como por suas ações nocivas”.(OUTEIRO, 2011, p. 43) Independentemente se a mulher da poesia foi inspirada em uma mulher histórica, é evidente que entre todas as imagens produzidas de Helena revela-se como os homens queriam que ela fosse. Consiste, portanto, numa imagem arquetípica da *anima*. Nela é projetada a imagem de mulher com aparência deslumbrante, com provável ascendência divina, de mulher habilidosa, de “uma sacerdotisa prestigiada pela própria deusa que servia” e de “prostituta por ousar fazer uma escolha que contrariava o paradigma comportamental feminino estabelecido”. (OUTEIRO, 2011, p. 44)

Com relação ao próximo nível da *anima*, Jung associou-a à figura de Maria, a mãe de Deus para os cristãos. Sharp (1991, p. 8) escreve que “A terceira etapa, Maria, se manifesta em sentimentos religiosos e capacidade para relacionamentos duradouros.”(tradução nossa)¹³ A respeito dessa manifestação, Von Franz (1996) procura definir essa etapa da *anima*, enfatizando sua unilateralidade:

O próximo estágio é o da figura da anima no Cristianismo. Ela é a Virgem Maria, forma suprema de espiritualidade, mas unilateralmente elevada demais. Falta-lhe o lado escuro, o lado Eva das mulheres, o lado terreno e sombrio, mais biológico, mais amplo, mais natural da anima. Ela é um pouco elevada e idealizada demais. (VON FRANZ, 1996, p. 62)

Nessa fase da *anima*, a Virgem Maria é uma figura arquetípica que eleva o amor (*eros*) à grandeza da devoção espiritual, destituindo-o de qualquer caráter corpóreo e sexual. Dessa maneira, o feminino é posto num altar, numa condição de veneração e inacessibilidade, afastando, absolutamente, dos aspectos sombrios. A unilateralidade característica dessa fase torna a *anima* desmedida e desequilibrada, em face da condição humana, que pressupõe o equilíbrio compensatório entre luz e sombra, entre espírito e matéria.

A respeito da Maria, a mãe de Deus, Jung destacou em vários de seus textos que dentro do cristianismo ela é tudo o que resta do princípio feminino, do arquétipo da “Grande Mãe”.

13 The third stage, Mary, manifests in religious feelings and a capacity for lasting relationships.

Diferentemente da figura arquetípica que lhe deu origem, a Virgem Maria perdeu completamente a sua sombra. A esse respeito Martha Robles (2006) escreve que das deusas, ninfas e sacerdotisas

a Virgem Maria herdou culturalmente a função única de intermediária entre os crentes e a bondade divina; porém, os demais atributos foram excluídos por uma civilização monoteísta que se atreveu a negar radicalmente a completude feminina, incluídas aí também suas veleidades. (ROBLES, 2006, p. 398)

Dessa maneira, a escritora mexicana compreende a Virgem Maria como arquétipo por excelência da vida terrenal incorrupta, como imagem da maternidade prodigiosa, como modelo de humildade universal e de obediência à mensagem divina. Por ter sido proclamada *Theotokos*, a mãe de Deus, representa a maternidade universal e piedosa, “a graça por excelência, o rosto da sabedoria, o silêncio e, acima de tudo, a misericórdia suprema.” (ROBLES, 2006, p. 399) Nesse estágio da *anima*, Maria incorpora “o acatamento por excelência a um destino consagrado ao bem e ao serviço divino”. (ROBLES, 2006, p. 402) Os vários cultos marianos que existem pelo mundo cristão revelam o poder dessa figura arquetípica.

Na contemporaneidade, entre as principais personalidades coletivas que receberam a projeção simbólica de Maria foi a Madre Tereza de Calcutá, freira católica, fundadora da ordem religiosa das Missionárias da Caridade, que ganhou o Prêmio Nobel da Paz em 1979, em reconhecimento pelas suas obras em favor das vítimas da pobreza de Calcutá, tornando-se uma mãe dos pobres e desvalidos.

Por fim, “Na quarta etapa, como Sophia (chamada Sabedoria na Bíblia), a *anima* de um homem funciona como um guia para a vida interior, mediando a consciência e os conteúdos do inconsciente. Ela coopera na busca de significado e é a musa criativa na vida de um artista” (SHARP, 1991, p. 8, tradução nossa)¹⁴ Assim, esse estágio é aquele no qual a *anima* exerce a função de mediadora, entre conteúdos conscientizados e conteúdos inconscientes, diferentemente do estágio anterior, conforme explica Von Franz (1996):

Portanto, o quarto estágio, a sabedoria de Deus, como Jung notava sorrindo, é uma descida, porque a sabedoria não é uma espiritualidade tão virtuosa assim. A sabedoria está mais perto da vida. Ela está presente quando um homem sabe como amar as mulheres e como se relacionar com elas; ao mesmo tempo, tem uma sabedoria que o protege do seu lado devorador. A forma mais elevada de amor não deixa de ter um grão de sal. (VON FRANZ, 1996, p. 62)

¹⁴ In the fourth stage, as Sophia (called Wisdom in the Bible), a man's anima functions as a guide to the inner life, mediating to consciousness the contents of the unconscious. She cooperates in the search for meaning and is the creative muse in an artist's life.

Esse último degrau onde se encontra a *anima*, esta é simbolizada pela Sapiência, a sabedoria que transcende inclusive a pureza e a santidade. Ela remete à Sulamita dos Cânticos de Salomão. Mulheres capazes de constituir, além da sexualidade, um ponto de referência para a vida dos homens. Filhas de Zeus e Mnemósine, protegidas por Apolo, as musas representam o ideal supremo da arte, e elas eram os repositórios da memória e do conhecimento. Essência e inspiração criativa, um símbolo da Filosofia e da Torá, Sophia é a sabedoria feminina que exige a participação. É vital, presente, sempre pronta a intervir. Embora Von Franz (1996) não tenha sido clara quando afirmou que mesmo o amor sublime possui um grão de sal, pode-se interpretar que esse tipo de amor para se tornar um amor sábio, deve ser temperado com os aspectos ligados à terra, à natureza humana, considerando seu lado sombrio. Significa experimentar o amargor para poder saborear o doce da vida.

Esse estágio da *anima* aparece projetado em Atena, a deusa guerreira da sabedoria e da proteção, que povoa a mitologia grega e a romana, através da hipóstase de Minerva. O professor Thomas Bulfinch (2002) empresta uma sintética definição da deusa:

Minerva, a deusa da sabedoria, era filha de Júpiter. Contava-se que saíra da cabeça do deus, já adulta e revestida de armadura completa. Além de padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto dos homens — como a agricultura e a navegação — quanto as das mulheres — como a fição, tecelagem e os trabalhos de agulha —, era também uma divindade guerreira; (BULFINCH, 2002, p. 130)

A partir desse conceito do professor Bulfinch (2002) a respeito da deusa e partindo de sua própria mitologia, verifica-se que Minerva, ou Palas Atena, é o símbolo mítico que confere à sabedoria a condição *sine qua non* para o estabelecimento da proteção. Sem a primeira qualidade não há efetivamente a segunda. Esse aspecto possui relação com a origem da deusa. Originalmente, Atena era uma deusa da casa minoica ou micênica. Nesse período já encarnava a essência dos laços familiares. Comumente era representada segurando os instrumentos das artes domésticas: o tempo, o quadro, o vaso. Por extensão, era a guardiã da morada dos governantes e um símbolo da comunidade. Com os gregos, ela sofre uma fusão com Palas, guerreira virgem, protetora da tribo. No Império Romano, Minerva é deusa associada à Palas Atena. Tratava-se da fusão de outras divindades ligadas ao artesanato. Seu nome vem da raiz da palavra "mente", e seu domínio é o intelecto: a sabedoria em forma feminina. O caráter guerreiro da deusa é herança da sobreposição de Palas Atena.

Outras figuras arquetípicas ligadas ao quarto estágio da *anima*, são as musas inspiradoras dos poetas humanistas italianos. Ela é a Beatriz, mulher retratada em *La Divina Commedia*, por

Dante Alighieri, que, como uma criatura celestial, acompanha o peregrino no céu. É também a Laura, nobre dama, amada e celebrada por Petrarca, no seu *Canzoniere*. Como imagem estilizada do amor ideal, “Senhora Laura” é a expressão do conflito interior do homem, pois representa a divisão do poeta entre o desejo de juntar-se fisicamente com ela e o respeito que deve ter pela moral cristã. A *anima* projeta-se também em Fiammetta, figura idealizada da mulher pelo poeta Giovanni Boccaccio, que aparece em *Amorosa Visione*. Nesse poema alegórico, é possível perceber uma intenção satírica na apresentação de Fiammetta, como guia da moralidade, cujos conselhos não são sempre seguidos pelo poeta, mais inclinado à vida mundana, criando situações cômicas.

A descrição das quatro imagens principais da *anima*, Eva, Helena de Troia, Maria e Sophia feita por Jung e aprofundados pelos autores junguianos é fundamental para o entendimento da profusão de formas assumidas pelo feminino na psique masculina. Apesar da força histórica, literária e mística de que são revestidas essas figuras femininas, deve-se lembrar que são manifestações do arquétipo da *anima* e possuem suas raízes no inconsciente coletivo e que fazer parte da personalidade do homem. O mesmo se diz das imagens simbólicas associadas ao arquétipo do *animus*.

1.1.5.2 *Animus*

Jung chamou de *animus* o lado inferior de uma mulher. Constitui um complexo pessoal e de uma imagem arquetípica. A mulher é compensada interiormente por um elemento masculino e, portanto, seu inconsciente possui uma marca masculina. A palavra *animus* significa em latim, mente ou espírito, portanto, é a personificação do inconsciente feminino, representando a imagem coletiva que a mulher tem do homem. É o arquétipo que contém as experiências que as mulheres trazem em si em relação ao sexo oposto, através de toda a história da humanidade. Porém, ele vai além, visto que o “animus é uma espécie de sedimento de todas as experiências ancestrais da mulher em relação ao homem, e mais ainda, é um ser criativo e engendrador, não na forma da criação masculina. O animus produz o que se poderia chamar o *λέξι μηχανικής*, a palavra que engendra.” (JUNG, 2008, p. 96) Nise da Silveira (2006, p. 89) reafirma que o “animus condensa todas as experiências que a mulher vivenciou nos seus encontros com o homem no curso dos milênios.” Atribui a esse imenso material inconsciente a responsabilidade de modelar a imagem do homem que a mulher procura. Para a analista brasileira, o primeiro receptáculo do *animus* será o pai, transferindo depois para o mestre, para o ator de cinema, o campeão esportivo ou o líder político.

Geralmente o *animus* vai aparecer nos sonhos femininos como um grupo de homens, ou como um tribunal, conforme atesta Nise da Silveira (2006) ao afirmar que

personificações que o *animus* assume nos sonhos, contos de fada, mitos e outras produções do inconsciente variam em escala larguíssima: formas animais, selvagens, demônios, príncipes, criminosos, heróis, feiticeiros, artistas, homens brutos e homens requintados. (SILVEIRA, 2006, p. 89)

Isso significa assegurar que o *animus* possui um caráter mais coletivo e impessoal, diferentemente da *anima* que impele o homem ao que é pessoal e à intimidade. Jung (2008, p. 96) assegura que, no tocante a essa pluralidade do *animus* contraposto à personalidade única da *anima*, consiste num fenômeno singular correlato à atitude consciente:

A atitude consciente da mulher é geralmente muito mais pessoal do que a do homem. O mundo feminino é composto de pais e mães, irmãos e irmãs, maridos e filhos. E a realidade restante também se compõe de famílias semelhantes, que se relacionam umas com as outras, mas se interessam essencialmente por si mesmas. O mundo do homem é o povo, o “Estado”, os negócios, etc. Sua família representa um meio dirigido para uma finalidade, e é um dos fundamentos do Estado [...] Para o homem, o geral precede o pessoal; daí o fato de seu mundo ser composto de uma multiplicidade de fatores coordenados, enquanto que para a mulher o mundo além do marido acaba numa espécie de nevoeiro cósmico. Assim, a exclusividade apaixonada liga-se à *anima* do homem e a pluralidade indefinida, ao *animus* da mulher. (JUNG, 2008, p. 96, 97)

Com essa explicação, Jung procurou demonstrar que na imaginação masculina paira uma imagem significativa e bem delineada da *anima*, enquanto que o *animus* da mulher se exprime em imagens em constante movimento, mais ou menos inacessíveis, como marinheiros desconhecidos. Portanto, o “*animus* opõe-se à própria essência da natureza feminina que busca, antes de tudo, relacionamento afetivo.” (SILVEIRA, 2006, p. 88) Assim como a *anima*, o *animus* se manifesta por meio da escolha amorosa. Através da projeção, ele provoca as paixões na mulher. Ela irá se sentir atraída justamente por aquele homem que corresponda à sua masculinidade inconsciente e que, portanto, personifique os aspectos concernentes a isso. Na opinião de Nise da Silveira (2006, p. 89), quando o *animus* é projetado “sobre o homem amado, faz dele uma imagem ideal”. Portanto, por ser idealizado, sucumbe, muitas vezes, à convivência cotidiana, provocando decepções inevitáveis.

Daryl Sharp (1991, p. 10) afirma que se a *anima* funciona como a alma do homem, o *animus* funciona mais como uma mente inconsciente na mulher. Ele se manifesta negativamente em ideias fixas, opiniões coletivas e inconscientes, suposições apriorísticas que reivindicam a verdade absoluta. Numa mulher identificada com o *animus*, o *logos* vem antes do princípio de *Eros*. Jung (2008, p. 96) opinava que a “mulher tomada pelo *animus* corre sempre o risco de perder sua

feminilidade, sua persona adequadamente feminina”, assim como o homem possuído pela *anima* arrisca efeminar-se. Sobre a manifestação da masculinidade na mulher contemporânea, Marie-Louise Von Franz (1996) comenta que

Negativamente, essa masculinidade aparece em certas ações e comentários brutais, numa certa afoiteza e mordacidade. Mas essa ainda não é a pior forma de masculinidade da mulher. Até mesmo uma mulher muito feminina pode ter uma masculinidade secreta sob a forma de uma surda teimosia que nada consegue convencer. [...] Positivamente, a masculinidade de uma mulher é a capacidade de ter coragem, de desenvolver o intelecto e a espiritualidade. (VON FRANZ, 1996, p. 19)

A respeito desse embate psíquico, entre o lado positivo e o lado negativo do *animus*, que ocorre no inconsciente feminino, Emma Jung (2011, p. 19) comenta que a “mulher aprendeu a reconhecer que não pode ser igual ao homem, que ela antes de mais nada é mulher e deve sê-lo.” Porém, admite que permanece “o fato de que uma determinada quantidade de espírito masculino amadureceu na consciência das mulheres e deve encontrar em suas personalidades seu lugar e sua atuação.” Para a pesquisadora, uma parte importante do problema do *animus* é conhecer essas grandezas e ordená-las para que possam agir adequadamente.

Emma Jung (2011) ainda aduz que o *animus* se manifesta de várias formas. Primeiramente ela parte da hipótese de que “o animus refere-se a um ser *masculino*, cujo rastro pode ser seguido e que deve ser representado”. (E. JUNG, 2011, p.16) Há diferentes imagens do *animus*, projetadas em homens reais pela mulher, que, comumente, aparece nos sonhos e fantasias, e determinam inconscientemente grande parte do comportamento feminino. C.G.Jung descreveu quatro estágios de desenvolvimento do *animus* na mulher, que encerram em si o *logos* grego: o homem-força, homem-ação, homem-verbo e o homem-sentido. Cada qual com características próprias, conforme reafirma Emma Jung (2011):

Para mulheres primitivas ou jovens, ou para o primitivo que há em cada mulher, há um representante do animus que se destaca pela força física e pela agilidade; daí os típicos heróis das lendas ou os atuais ídolos do esporte, *cowboys*, toureiros, pilotos etc. Para as exigentes, ele é um tipo que executa atos, no sentido de que dirige sua força para algo que vale a pena; é comum que aqui as transições sejam fluidas, pois força e ato condicionam um ao outro. Os homens do *verbo* ou até mesmo do *sentido* caracterizam então muito propriamente a direção espiritual, pois verbo e sentido correspondem principalmente às faculdades espirituais. Aqui há, portanto, o animus no sentido mais restrito, compreendido como *líder espiritual* e como aptidão espiritual da mulher. (E.JUNG, 2011, p. 17, 18)

A respeito do primeiro estágio do *animus*, Daryl Sharp (1991, p. 10) estabelece que “O primeiro estágio aparece nos sonhos e nas fantasias como a personificação da força física, um atleta,

homem musculoso ou bandido.”(tradução nossa)¹⁵ Compreende-se que esse nível de desenvolvimento encontra-se associado à força física, à coragem, à vontade, à determinação, à virilidade e à agilidade. Por outro lado, no segundo estágio, “o *animus* fornece à mulher iniciativa e a capacidade de ação dirigida. Ele está por trás do desejo de uma mulher para a independência e para uma carreira própria”.(SHARP, 1991, p. 10, tradução nossa)¹⁶ Nessa etapa do desenvolvimento, a mulher projeta a imagem de um homem de ação, ligado às atitudes, à criação, à concentração de energia em benefício de uma meta. Com relação ao terceiro estágio do *animus*, referente à imagem do homem-verbo, normalmente associado à linguagem, à oratória, ao poder de persuasão e às forças de sedução pela palavra, “o *animus* é a palavra, frequentemente personificado nos sonhos como um professor ou clérigo.”(SHARP, 1991, p. 10, tradução nossa)¹⁷ Por fim, o quarto estágio de desenvolvimento do *animus* remete à projeção do homem-sábio, no qual, conforme Daryl Sharp (1991),

O *animus* é a encarnação do significado espiritual. Neste nível mais elevado,[...] o *animus* exerce a função de mediador entre a consciência e o inconsciente de uma mulher. Na mitologia, este aspecto do *animus* aparece como Hermes, o mensageiro dos deuses; nos sonhos ele é um guia que ajuda.(SHARP, 1991, p. 10, tradução nossa)¹⁸

Esta etapa está ligada ao sentido das coisas, à sabedoria e ao aspecto espiritual. Conforme, Marie-Louise Von Franz (1996), o *animus* torna-se a encarnação do significado, “um mediador da experiência religiosa, através da qual a vida adquire um novo sentido”, dando “força espiritual à mulher, uma invisível sustentação interior que compensa sua delicadeza exterior.” Funciona “como uma ponte para o Self”, visto que “personifica a capacidade de uma mulher ter coragem, espírito e verdade, estabelecendo uma ligação com a fonte da sua criatividade pessoal.” (VON FRANZ, 1996, p. 80) Tais atributos associam-se à imagem de Mercúrio ou Hermes e, sobretudo, de Exu. O primeiro na “função de Psicopompo, tem a função de conduzir as almas dos mortos para Hades”. Na psicologia, o Psicopompo “refere-se àquele elemento psíquico que conduz o ego em sua viagem ao inconsciente”, (ZACHARIAS, 1998, p. 137) descrito como

A figura que guia a alma em ocasiões de INICIAÇÃO e transição: uma função

15 He first appears in dreams and fantasy as the embodiment of physical power, an athlete, muscle man or thug.”

16 the animus provides her with initiative and the capacity for planned action. He is behind a woman's desire for independence and a career of her own.

17 the animus is the 'word', often personified in dreams as a professor or clergyman.

18 the animus is the incarnation of spiritual meaning. On this highest level, [...] the animus mediates between a woman's conscious mind and the unconscious. In mythology this aspect of the animus appears as Hermes, messenger of the gods; in dreams he is a helpful guide.

tradicionalmente atribuída a Hermes no MITO grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra). No mundo humano, o sacerdote, xamã, feiticeiro, e médico são alguns que foram reconhecidos como capazes de preencher a necessidade de orientação e mediação espirituais entre mundos sagrados e seculares. Jung não alterava o significado da palavra, porém a usava para descrever a função da *ANIMA e ANIMUS* em conectar uma pessoa a um sentimento de seu propósito último, sua decisiva vocação, o destino; em termos psicológicos, atuando como um intermediário ligando o EGO e o INCONSCIENTE (ver *SELF*).” (SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 2003, p. 88, grifo do autor)

Nessa descrição do *Dicionário Crítico de Análise Junguiana* (2003), fica evidente a associação entre a função de Psicopompo, o arquétipo do *animus*, em sua mais elevada manifestação, e a figura mitológica de Hermes Trimegisto mercurial. Da mesma forma Exu, exercendo a função de “guardião dos limites entre os mundos”, *Orum*¹⁹ e o *Ayé*²⁰, “e mensageiro dos deuses”. (ZACHARIAS, 1998, p. 131), ocupa a “posição de construtor de pontes entre planos de consciência diferentes e o inconsciente”, “liberando a passagem de energia ou não, dependendo da sua utilidade ou das reverências devidas a ele.” (ZACHARIAS, 1998, p. 136).

Como observa-se, os quatro estágios do arquétipo do *animus* na mulher não são classificações estanques e inertes. Pelo contrário, são dinâmicos e imbricados um no outro. Dessa maneira, tentar especificar o estágio desse arquétipo, excluindo esse dinamismo e fluidez, seria uma visão unilateral que ignora aspectos fundamentais da psique feminina. A mesma regra vale para os quatro estágios que compõem a *anima*. De qualquer forma, todas as etapas de desenvolvimento dos complexos contra-sexuais, que participam da estrutura da psiquê, podem ser observados através do mecanismo da projeção, visto que são fenômenos inconscientes que procuram se manifestar.

1.1.6 Projeção

Diferentemente do ego, do Self, da persona, da sombra, da *anima* e do *animus*, que são arquétipos, a projeção é, antes de mais nada, um mecanismo inconsciente de defesa. Sobre o funcionamento desse instrumento protetivo, utilizado pela psiquê humana, Jung (2000a) escreve:

Mas se não estamos conscientes do caráter projetivo da qualidade do objeto, não temos outra saída senão acreditar, piamente, que esta qualidade pertence realmente ao objeto.

19 Segundo Zacharias (1998, p. 131), *orum* é uma palavra da língua iorubá que define, na mitologia iorubá, o Céu ou o mundo espiritual.

20 Segundo Zacharias (1998, p. 131), *ayé* é uma palavra da língua iorubá que define, na mitologia iorubá, a Terra ou o mundo material.

Todas as nossas relações humanas afundam em semelhantes projeções e quem não tivesse uma ideia clara deste fato, em sua esfera pessoal, bastar-lhe-ia atentar para a psicologia da imprensa dos países beligerantes. *Cum grano salis* veem-se sempre as próprias faltas inconfessadas no adversário. Todas as polêmicas pessoais disso nos fornecem exemplos eloquentes. Quem não possuir um raro grau de autocontrole não pairará acima de suas projeções mas, na maioria das vezes, sucumbirá a elas, pois o estado de espírito normal pressupõe a existência de semelhantes projeções. (JUNG, 2000a, p. 102)

Jung (2000a) está se referindo a uma tendência que todo indivíduo tem de assumir que o mundo é como ele enxerga, supondo que as pessoas são como ele imagina que elas sejam. Todos os conteúdos do inconsciente estão constantemente sendo projetados no ambiente. O indivíduo normalmente não admite seus erros e projetá-os em seu oponente. Por não haver consciência das projeções, ele sucumbe a elas, porque é da natureza humana, projetar conteúdos inconscientes. No *Jung Lexicon* (1991), Daryl Sharp define projeção:

projeção significa a expulsão de um conteúdo subjetivo introduzido num objeto. Trata-se do oposto da introjeção. Portanto, é um processo de dissimulação, pelo qual um conteúdo subjetivo torna-se alheio ao sujeito e é, por assim dizer, incorporado no objeto. O sujeito se livra da dor, de conteúdos incompatíveis, projetando-os. (SHARP, 1991, p. 62, tradução nossa)²¹

Portanto, o processo da projeção não é consciente. Ao encontrar-se com projeções, o indivíduo não sabe que elas são produzidas a partir dele. A razão psicológica geral da projeção sempre é uma atividade inconsciente que procura expressar-se. Através desse mecanismo pode-se criar uma série de relacionamentos imaginários que muitas vezes têm pouco ou nada a ver com o mundo exterior. A projeção provoca o isolamento do objeto do seu meio ambiente, uma vez que, em vez de o sujeito relacionar-se com o objeto real, relaciona-se com uma ilusão. Projeções possuem o poder de transformar o mundo em sua réplica, mas que é desconhecida das demais pessoas. Em resumo, conduzem o indivíduo a uma condição autista em que se sonha um mundo cuja realidade permanece sempre inatingível.

Não obstante, a projeção também tem efeitos positivos. Conforme Daryl Sharp (1991), na vida cotidiana, ela facilita as relações interpessoais. Além disso, quando o indivíduo tem a percepção da presença de alguma qualidade ou característica na outra pessoa, e em seguida, através da experiência, verifica que se trata de uma falsa percepção, tem a chance de aprender algo sobre si mesmo. Significa a retirada ou dissolução de projeções. Sobre isso, vale destacar que Jung

21 Projection means the expulsion of a subjective content into an object; it is the opposite of introjection. Accordingly, it is a process of dissimulation, by which a subjective content becomes alienated from the subject and is, so to speak, embodied in the object. The subject gets rid of painful, incompatible contents by projecting them.

estabelece uma direta vinculação entre a libido e as projeções:

Por isto, enquanto o interesse vital, a libido, puder utilizar estas projeções como pontes agradáveis e úteis, ligando o sujeito com o mundo, tais projeções constituem facilitações positivas para a vida. Mas logo que a libido procura seguir outro caminho e, por isto, começa a regredir através das pontes projetivas de outrora, as projeções atuais atuam então com os maiores obstáculos neste caminho, opondo-se, com eficácia, a toda verdadeira libertação dos antigos objetos. (JUNG, 2000a, p. 102)

Dessa maneira, a necessidade de retirar projeções é geralmente sinalizada por expectativas frustradas em relacionamentos. Sharp (1991) afirma que Jung compreendia que há um abismo entre o que o indivíduo imagina ser verdade e a realidade que lhe é apresentada, não havendo urgência, portanto, em falar de projeções, nem retirá-las. O teórico dos arquétipos estabelece que a projeção, propriamente dita, surge quando há a necessidade de dissolução entre sujeito e objeto. Tal necessidade surge quando a própria identidade se torna um fator perturbador, ou seja, quando o conteúdo projetado é um obstáculo à adaptação e a sua retirada se tornou desejável. A partir desse ponto, parte da identidade adquire o caráter de projeção. Portanto, o termo “projeção” significa algo da identidade que se tornou perceptível.

O *Jung Lexicon* (1991) garante que

Jung distinguiu entre a projeção Passiva e projeção Ativa. A primeira é totalmente automática e não intencional, como se apaixonar. A menos que nós conheçamos intimamente a outra pessoa, torna-se fácil passivamente projetar aspectos inconscientes de nós mesmos nelas. A segunda é mais conhecida pela empatia que sentimos no lugar do outro. A empatia que se estende até o ponto em que perdemos o nosso próprio ponto de vista, identificando-se com o do outro. (SHARP, 1991, p. 63, tradução nossa)²²

Nessa perspectiva, nota-se que a projeção da sombra pessoal, por exemplo, geralmente cai sobre pessoas do mesmo sexo. Em nível coletivo, dá origem à guerra, ao bode expiatório e aos embates políticos, conforme exemplifica Marie-Louise Von Franz (1996):

Na antiguidade, os gregos, os judeus e outros povos mais achavam que podiam purificar a sociedade escolhendo algumas pessoas como bode expiatório; elas eram sacrificadas ou enviadas ao deserto. Carregavam consigo a projeção de todos os pecados da comunidade. Eram a sombra. Pagavam por ela, e os demais podiam novamente sentir-se bem. Há quem se lembre de uma festa onde o diabo entrou em cena. Com a cara cheia, alguém aprontou, falou e fez o que não devia e no dia seguinte não entende como isso aconteceu. Isso costuma ser a irrupção não apenas da sombra pessoal, mas também da grupal. O mal que

22 Jung distinguished between passive projection and active projection. Passive projection is completely automatic and unintentional, like falling in love. The less we know about another person, the easier it is to passively project unconscious aspects of ourselves into them. Active projection is better known as empathy—we feel ourselves into the other's shoes. Empathy that extends to the point where we lose our own standpoint becomes identification.

essa pessoa atuou não era apenas seu, mas também alheio. (VON FRANZ, 1996, p. 49)

Assim como ocorre com a sombra, os complexos arquetípicos da *anima* e do *animus* também são projetados. Nesses casos, a projeção pode causar tanto animosidade como tornar-se fonte singular de vitalidade. Jung encontrou a metáfora perfeita ao dizer que quando o *animus* e a *anima* se encontram, o primeiro arquétipo impõe sua espada poderosa e a segundo injeta seu veneno de ilusão e sedução, resultando em algo nem sempre negativo, uma vez que os dois possuem grande probabilidade de se apaixonar. Um exemplo de projeção coletiva de um desses complexos é trazido por Von Franz (1996, p. 63), quando assevera que no “decorrer da história os homens projetaram a mulher interior, a anima, na natureza. Mas dentre todas as várias manifestações da natureza que receberam essa projeção, aquela que até hoje conserva a numinosidade é a Lua.”

Por fim, deve-se recordar que quando ocorre num contexto terapêutico, a projeção chama-se transferência ou contra-transferência, na qual projeta-se, ou transfere-se, conteúdos inconscientes no analista, ou no analisando. Tanto o processo de projeção quanto o de transferência estão intimamente ligados aos arquétipos que povoam o inconsciente coletivo e fazem parte de um processo maior denominado individuação.

1.1.7 Individuação

A individuação consiste no processo de diferenciação psicológica, tendo por objetivo o desenvolvimento da personalidade individual. Em geral, é o processo pelo qual o indivíduo é formado e diferenciado; Num sentido restrito, é o desenvolvimento psicológico do indivíduo como um ser que se diferencia da psicologia coletiva geral. Jung (2000b, p. 267) define o termo “individuação” como o “processo que gera um '*individuum*' psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo.” Portanto, como o nome sugere “trata-se de um processo ou percurso de desenvolvimento produzido pelo conflito de duas realidades anímicas fundamentais.” (JUNG, 2000b, p. 281) Essas duas realidades descritas por Jung são o inconsciente e a consciência. Como ambos são aspectos da vida, devem debater-se a fim de encontrar um equilíbrio e desse modo constituir uma totalidade. Assim,

A consciência deveria defender sua razão e suas possibilidades de autoproteção, e a vida caótica do inconsciente também deveria ter a possibilidade de seguir o seu caminho, na medida em que o suportarmos. Isto significa combate aberto e colaboração aberta ao mesmo tempo. Assim deveria ser evidentemente a vida humana. É o velho jogo do martelo

e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num *Individuum*. (JUNG, 2000b, p. 281)

Jung portanto, ao denominar o “processo de individuação”, refere-se à união de conteúdos conscientes e inconscientes. Ele designou essa união dos opostos pelo termo “função transcendente”. Nise da Silveira (1992), a esse respeito, afirma que

Precisamente no confronto do inconsciente pelo consciente, no conflito como na colaboração entre ambos é que os diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se numa síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro. (SILVEIRA, 1992, p. 79)

Contudo, alerta a psiquiatra, o processo de individuação não consiste num desenvolvimento linear. “É movimento de circunvolução que conduz a um novo centro psíquico.” Esse centro é o Self. “Quando consciente e inconsciente vêm ordenar-se em torno do Self a personalidade completa-se.” (SILVEIRA, 1992, p. 79) Desse modo, a individuação é uma “tendência instintiva a realizar-se plenamente potencialidades inatas”. Constitui um percurso de totalização da personalidade, longo e difícil, que não é sinônimo de perfeição, pois

Aquele que busca individuar-se não tem a mínima pretensão a tornar-se perfeito. Ele visa completar-se. o que é muito diferente. E para completar-se terá de aceitar a fardo de conviver conscientemente com tendências opostas, irreconciliáveis, inerentes à sua natureza, tragam estas as conotações de bem ou de mal, sejam escuras ou claras. (SILVEIRA, 1992, p. 80)

Também a jornada de individuação não deve ser confundido com individualismo. A esse respeito Jung (2008, p. 61) assevera que, vindo a ser o indivíduo que é de fato, o homem “não se torna 'egoísta', no sentido usual da palavra, mas procura realizar a peculiaridade do seu ser e isto [...] é totalmente diferente do egoísmo ou do individualismo.” Portanto, o processo de individuação é descrito em imagens nos contos de fadas, mitos, nos sonhos, na Grande Obra alquímica, nas diferentes produções do inconsciente. Observando essas manifestações, Jung descreveu as principais etapas do processo de individuação, traçando uma espécie de itinerário do caminho percorrido. Conforme Nise da Silveira (1992), primeiramente ocorre o desvestimento das falsas roupagens da persona. Ao ser retirada a máscara, será visto o lado escuro do indivíduo, onde moram todas coisas que o desagradam, ou mesmo que o assustam, a sua sombra. Depois de travar conhecimento com a própria sombra, deve-se confrontar com a *anima* ou o *animus*. Desfeitas as personificações desses arquétipos, inconsciente muda de aspecto e aparece sob uma nova forma,

representando o Self, o núcleo mais interior da psique. Portanto,

O centro da personalidade estabelece-se agora no *self*, e a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico. A consequência será a totalização do ser, sua esferificação (*abrundung*). O indivíduo não está mais fragmentado interiormente. (SILVEIRA, 1992, p. 92)

O Self deixa de ser apenas o centro mais profundo e passa a compor a totalidade da psique. Dessa forma conclui-se o processo de individuação, no qual “O homem torna-se *ele mesmo*, um ser completo, composto de consciente e inconsciente incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados segundo o plano de base que lhe for peculiar.” (SILVEIRA, 1992, p. 91) Por tratar-se de um caminho de auto-compreensão, é essencialmente solitário e, portanto, uma jornada cada vez mais difícil de aceitar. Sobre isso Sallie Nichols (2001) comenta que

A arte da individuação, de nos tornarmos o nosso único eu, é (como o nome o implica) uma experiência intensamente pessoal e, por vezes, uma experiência solitária. Não é um fenômeno de grupo. Envolve a tarefa difícil de desenredar nossa própria identidade da massa da espécie humana. Para descobrir quem somos precisamos, finalmente, recolher as partes de nós mesmos que projetamos sem perceber em outros, aprendendo a encontrar, bem no fundo de nossas próprias psiques, os potenciais e deficiências que anteriormente só víamos nos outros. (NICHOLS, 2001, p. 181)

Portanto, através da jornada de individuação, o indivíduo busca dentro de si mesmo aquilo que era mantido insuspeito, de forma latente. Nichols (2001) compara essa circunstância ao resgate de um artigo da casa se penhores. Ela afirma que nessa atitude, o indivíduo compra de volta algo que anteriormente lhe pertencia e que era mantido em garantia. Assim, a individuação é, no fundo, um processo de resgate. “Sua meta não consiste em criar algo inteiramente novo-algo além de nós e alheio a nós — mas, antes, resgatar e liberar aspectos pertencentes, por justiça, a nós mesmos e que foram mantidos como garantia no inconsciente.” (NICHOLS, 2001, p. 356) Refere a algo que permite libertar-se da fixação, mas não de todos os cuidados e problemas, pois toda vez que o indivíduo resgata alguma coisa precisa pagar um preço.

O processo de individuação, embora refira ao indivíduo como único portador da consciência, não significa isolamento. Jung acentua várias vezes os efeitos dessa percepção individual sobre a sociedade. “A autocompreensão num indivíduo modificará, invariavelmente, aqueles com quem ele vive, e influirá na comunidade, acarretando também mudanças sociais.” Assim como o Sol atrai planetas para sua órbita e, ao mesmo tempo, os ilumina, aquela pessoa que se autocompreende arrasta outros em sua órbita através do poder de atração de sua iluminação

interior. “Uma nova compreensão do eu numa pessoa única lhe acenderá a reencarnação no meio coletivo.” (NICHOLS, 2001, p. 269)

Notadamente, o processo de individuação é um percurso individual. Contudo, em praticamente em todas as sociedades e épocas observa-se a predominância de rituais que induzem esse processo de encontro e realização da própria alma, através de antigas correntes filosóficas e religiosas. Seus exercícios e rituais estavam calcados numa mística e mítica viagem ao encontro de Si-mesmo. Um dos exemplos mais vivos disso é o xirê que faz parte dos rituais dos cultos afro-brasileiros.

O xirê propriamente dito é a saudação dos vários Orixás cultuados na casa. Esta sequência tem início com a saudação à Exu, que tem dupla função de ser mediador e mensageiro entre o mundo humano e os Orixás, bem como evitar a desarmonia na festa, tanto de sua parte como de parte de “outros” (o inusitado, aspectos perigosos, sombrios e desagregadores). (ZACHARIAS, 1998, p. 124)

Essa percepção de que o xirê é uma representação ritual da jornada de individuação consiste numa suposição do psicólogo junguiano e estudioso das religiões, José Jorge M. Zacharias (1998, p. 126), ao afirmar que “Podemos supor que a forma como está figurado o xirê, considerando o seu ponto de partida e de chegada, sempre Exu e Oxalá respectivamente, seja uma figuração ritualística do processo de individuação.”

1.2 A Tríade Mítica de Orixás: Exu, Oxalá e Oxum

O conhecimento dos orixás e de seus mitos favorecem processos de representação de conteúdos vivenciados pela psique individual. A partir desse ponto, abordam-se algumas lendas e mitos de três Orixás especificamente, Oxum, Exu e Oxalá, procurando uma compreensão de seus conteúdos à luz da psicologia arquetípica. É perceptível que essas entidades míticas evocadas nos cultos brasileiros de matriz africana são imagens arquetípicas, portanto portadoras de características universais. Desse modo, dado o caráter coletivo dos orixás, é inevitável as comparações com deuses e deusas de outras mitologias, principalmente com entidades do imaginário cristão. Tais aproximações visam perceber os orixás afro-brasileiros como manifestação de arquétipos que povoam o inconsciente coletivo. A abordagem junguiana serve de instrumento de compreensão deste sistema simbólico, uma espécie de caminho de acesso ao mundo mítico iorubá.

Segundo o pesquisador dos cultos afro-brasileiros, José Jorge M. Zacharias (1998, p. 9), o

“culto dos Orixás, que atravessou o Atlântico na alma dos antigos escravos vindos da África, fincou raízes profundas, tanto em Cuba como no Brasil, dentre outros lugares, e constitui-se em uma das bases culturais de nossa gente”. Aqui tiveram contato com ritos e mitos indígenas e com divindades católicas de cunho popular. Atualmente, existe um culto bastante diversificado em ritos mais próximos à sua origem africana ou mais distantes. Zacharias (1998, p. 9) cita “os Candomblés de nação queto e angola, bem como as várias práticas da Umbanda, que apresentam uma gama muito variada de ritos, desde uma 'umbanda africanizada' até a 'umbanda branca' e a 'umbanda esotérica” (ZACHARIAS, 1998, p.9) Em meio a tanta diversidade, percebe-se que a essência mítica dos Orixás perpassa práticas distintas, mantendo uma linha de coerência simbólica. Os escravos africanos que foram trazidos para o Brasil, pertenciam a várias nações e tribos, todas com sua língua, cultura e religiosidade específicas. Entre 1770 e 1850, compreendido como quarto ciclo da chegada de escravos, houve uma grande quantidade de escravos da cultura iorubá para a cidade de Salvador. Por razões históricas, a liderança dos povos negros ficou com os iorubás, que estenderam a influência de sua cosmogonia para outras regiões brasileiras, contudo isso não excluiu manifestações religiosas de outras nações africanas, conforme afirma Zacharias (1998):

entidades metafísicas como os Orixás (para os povos iorubás), Inquices (para os povos congo-angola) e os Voduns (povos daomeanos), possuíam um significado de coesão cultural e psicológica que promovia o eixo de ligação do eu individual com a alma ancestral [...]. (ZACHARIAS, 1998, p. 20)

Foi ainda durante o período colonial que houve as primeiras manifestações do sincretismo religioso entre o culto às divindades africanas e aos santos católicos. A origem desse fenômeno possui diversas explicações, porém a mais aceita entre os historiadores e estudiosos da história das religiões é de que “devido à influência do catolicismo popular, muito disseminado entre os escravos, estes afirmavam que nos batuques estariam louvando os santos católicos em seu próprio idioma.” (ZACHARIAS, 1998, p. 21) Portanto, o objetivo original da presença nos batuques de uma pequena mesa com imagens de santos católicos, ao lado de uma série de objetos mágicos referente aos antepassados e aos deuses tribais, era burlar a censura imposta pelo homem branco. A promoção e ampliação do sincretismo se deu devido à aproximação das histórias da vida dos santos do catolicismo popular e mítico com as histórias e características arquetípicas dos Orixás. Da mesma forma, muitos ritos católicos foram associados a ritos africanos ligeiramente modificados. Zacharias (1998) salienta que é possível

observar como a psique popular transformou o Catolicismo teológico de um Deus Tri-Uno

no Catolicismo popular, com a presença de uma série de “deuses menores” formando uma corte celeste muito próxima ao que se observa nas religiões tribais e nos sistemas gregos dentre outros. (ZACHARIAS, 1998, p. 86)

Esse fenômeno é justificado pelo fato de um sistema que abarque várias personificações do divino se preste muito melhor à expressão da pluralidade de forças psíquicas, “que atuam de maneiras diferentes, do que um sistema unitário, que deve, necessariamente, recorrer a atributos e atuações diversificadas e às vezes contraditórias da divindade” (ZACHARIAS, 1998, p. 86) Em termos psicológicos, os Santos de devoção do Catolicismo popular e os Orixás são símbolos estruturantes que intermediarão a relação do ego com o Self, ou do homem com Deus. Portanto,

as imagens simbólicas dos Orixás podem ter a mesma função de outras tantas imagens do inconsciente que surgem em imaginações ativas, sonhos e fantasias, com o intuito de expressar-se na consciência. Surgem na mesma dimensão que figuras ligadas às divindades gregas, egípcias, etruscas, etc, e por meio da ampliação podemos acessar o seu conteúdo arquetípico. (ZACHARIAS, 1998, p. 88)

Desse modo, os orixás são imagens arquetípicas que se expressam através do panteão da cultura iorubá. “Os orixás são divindades iorubanas que fazem a intermediação entre as pessoas e o Deus Supremo Olorum”.(ZACHARIAS, 1998, p. 89) São, na sua maioria, reis e rainhas divinizados, que viveram de modo excepcional, portanto, conferindo uma dimensão mítica ao ser humano histórico, como fica evidente na voz de Pierre Verger (1996) que coletou lendas africanas:

Um babalaô me contou: 'Antigamente, os orixás eram homens. Homens que se tomaram orixás por causa de seus poderes. Homens que se tomaram orixás por causa de sua sabedoria. Eles eram respeitados por causa da sua força, Eles eram venerados por causa de suas virtudes. Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizaram. Foi assim que estes homens tomaram-se orixás.[...] Em cada vila, um culto se estabeleceu sobre a lembrança de um ancestral de prestígio e lendas foram transmitidas de geração em geração, para render-lhes homenagem'. (VERGER, 1996, p. 10)

Os orixás tornaram-se responsáveis por áreas específicas da existência humana, como a procriação, a guerra, a medicina, a comunicação, etc, e pelas próprias características das áreas de atuação. Passaram a expressar também, conforme sua história ancestral, ou seja, conforme seu mito, traços de personalidade peculiares. “Cada pessoa tem um Orixá particular que comunga com o Orixá coletivo, é o santo de cabeça individual...” (ZACHARIAS, 1998. p. 90) O filho de santo adquire traços de personalidade correspondentes ao temperamento do Orixá. Como cada Orixá possui características diferentes, bem como mitologias diferentes, percebe-se a construção de um sistema tipológico que representam traços de personalidade.

O panteão da mitologia iorubá é composto por dezessete divindades, sendo dezesseis orixás e um grande Deus Supremo. Este último é Olodumaré, criador de todos os orixás e de todas as coisas. Os dezesseis orixás são Exu, Ogum, Oxossi, Logunedé, Xangô, Iansã, Oxum, Oxaguiã, Ossaim, Obaluaê, Oxumaré, Nanã Buruku, Obá, Euá, Iemanjá e Oxalá. Os nomes dessas divindades varia conforme a sua função, idade ou ação no mito, contudo é possível identificá-los por suas características arquetípicas.

Como interessa para essa pesquisa conhecer e identificar a dimensão arquetípica que rege três orixás especificamente, Exu, Oxalá e Oxum, as demais divindades são abordadas *en passant* à medida que se conhecer o mito dessa tríade iorubana. É feita uma abordagem estrutural das características da personalidade de cada um dos três orixás, levando em consideração seu dinamismo percebido no contexto mítico das histórias e das relações de cada orixá, com outros orixás e com as pessoas, e identificando determinadas associações com figuras emblemáticas, divindades ou não, de outras culturas.

1.2.1 Exu

No panteão da mitologia dos orixás, Exu é uma das principais divindades. Sua saudação em iorubá é *Laroiê, Exu!*, que pode ser traduzido por “Mensageiro, Exu!”. No mito iorubá da criação, “Exu estava na passagem entre os dois mundos, o Orum e o Ayé”. Dessa forma, sua função “é a de regular o fluxo de energia entre os dois mundos, servindo de mensageiro entre os deuses e os homens”. (ZACHARIAS, 1998, p. 136) Nessa posição de pontífice entre planos de consciência diferentes e o inconsciente, ele exerce uma função semelhante a um dos deuses gregos mais populares, Hermes Trimegisto (Mercúrio para os romanos). O deus grego também possuía o papel de mensageiro entre os deuses e entre estes e os humanos. Liga-se aos caminhos e encruzilhadas. Na função de Psicopompo, conduz as almas dos mortos para Hades. Em termos psicológicos, Hermes e Exu simbolizam o elemento psíquico que conduz o ego em sua viagem ao inconsciente. O orixá mensageiro apresenta muitas das características de seu correspondente grego. Exu preside os caminhos, especialmente as encruzilhadas. Carrega, a exemplo de Hermes, um instrumento fálico, um bastão, que tem a forma de um pênis. Zacharias (1998, p. 138) comenta que “este foi um dos elementos que levaram este Orixá a ser associado com o Diabo Cristão, devido sua ligação direta com a erotização da vida.” Tem afinidades com a malandragem e astúcia, aproximando-se do malandro Pedro Malasartes, ou da figura lendária do Saci Pererê, adquirindo aspectos de *trickster*,

“enquanto satírico, e brincalhão, além de briguento e crítico da moral e das formas estabelecidas.” Como representa os opostos da existência, subverte a ordem das coisas. Ele “faz o erro virar acerto e o acerto virar erro.” (ZACHARIAS, 1998, p. 138, 139)

Como aquilo que o indivíduo reprime acaba fazendo parte da região sombria da personalidade, Exu passa a representar esses aspectos. Durante todo o processo de construção da cultura ocidental, agressividade e sensualidade foram constantemente demonizadas, de modo que estes conteúdos acabaram por configurar a manifestação de Exu, especialmente na Umbanda, na qual “por força da aproximação com o Cristianismo, os mais instintivos aspectos da agressividade e da sexualidade são associados ao Diabo.” (ZACHARIAS, 1998, p. 140) Desse sincretismo, “O Exu demoníaco é a expressão de elementos sombrios reprimidos no inconsciente, e sendo Exu o mensageiro destes conteúdos é natural que ele assuma aspectos apavorantes”. (ZACHARIAS, 1998, p. 141) Como imagem arquetípica do Carnaval, do Embusteiro, Exu catalisa os elementos “malditos” da vida, ingredientes que, no imaginário cristão, são associados à figura arquetípica do Diabo. Conforme Carlos Roberto F. Nogueira (2002), o diabo e seus agentes sempre desempenharam um papel decisivo dentro do Cristianismo, que sentiu necessidade de personificar um elemento como o representante do Mal. José Jorge M. Zacharias (1998) comenta que “Originalmente os Orixás não são bons ou maus, a exemplo de várias divindades de outras religiões, como o Judaísmo antigo ou o Helenismo, [onde] não há uma divisão entre deuses bons e maus.” (ZACHARIAS, 1998, p. 42) O mesmo deus poderia, nessas crenças, dispensar favores ou provocar destruição. “No entanto, devido a forte influência cristã presente na Umbanda, a sua cosmogonia apresenta uma tendência a ter entidades de *luz* ou *sem luz*.” Os primeiros são chamados de guias de luz e os demais são conhecidos como guias sem luz (Exus e Pombagiras). Conforme o psicólogo, essas questões levam Exu, muitas vezes, a ser associado ao Diabo cristão, sendo representado de duas formas:

Suas imagens representam seres fantásticos de pele vermelha, chifres, rabo, pés de cabra, tridentes, capas pretas, esqueletos, e outras formas distorcidas do ser humano, fazendo referência a aspectos primitivos da evolução ou à morte; ou ainda de cartola, bengala e cavanhaque a exemplo do Diabo teatral, uma espécie de Mefistófeles. (ZACHARIAS, 1998, p. 42)

Por essa razão, os médiuns que nos terreiros incorporam esse orixá se utilizam de capas, garfos, cartola ou bengala. Os Exus bebem cachaça e fumam, sendo, muitas vezes, identificados como seres meio humano e meio animal, estabelecendo um meio passo entre o primitivo animal e o humano. Para Zacharias (1998), eles representam “três aspectos sombrios da personalidade, pelo

menos aspectos identificados como negativos em nossa sociedade cristã, e, por isso mesmo, associados ao mal, são eles a agressividade violenta, a volúpia e a malandragem.” (ZACHARIAS, 1998, p. 43)

Os Exus personificam “marginais e desvalidos sociais de baixo nível cultural pelo abandono social” e por pessoas que não se importam “em prejudicar qualquer um para atingir seus propósitos”. (ZACHARIAS, 1998, p. 43) O livro do Apocalipse busca dar uma explicação para o aumento vertiginoso da violência nos dias que antecedem ao juízo final, alegando que o diabo, progenitor da violência, sabendo da escassez de tempo para sua prisão, cresce sua ira progressivamente: “Por isso alegrai-vos, ó céus, e vós que neles habitais. Ai dos que habitam na terra e no mar; porque o diabo desceu a vós, e tem grande ira, sabendo que já tem pouco tempo.” (Apocalipse 12:12) A ira é um dos Sete Pecados propostos pela Igreja Católica durante a Idade Média, imediatamente opostos às Sete Virtudes. Esses pecados afastam o homem do amor de Deus. Numa tentativa de emprestar ordem e coerência à demonologia cristã, buscou-se uma sistematização funcional dos espíritos do Mal, sendo que uma das formas era classificá-los fazendo analogia aos Sete Pecados Capitais, como no *Tractatus* (1589) de Peter Binsfeld. Nessa classificação tem-se “Lúcifer como o demônio do orgulho, Mammon da avareza, Asmodeus da luxúria, Satã da ira, Beelzebub da gula, Leviathan da inveja e Belphegor da preguiça, cada um desses príncipes do pecado tendo uma hoste de espíritos subordinados ao seu comando.” (NOGUEIRA, 2002, p. 75)

Nessa perspectiva, o aspecto da agressividade violenta de Exu relaciona-se à ira demoníaca do imaginário cristão, visto que Satã, o Diabo, é o portador desse “pecado”, do intento e descontrolado sentimento de raiva, ódio, rancor que pode ou não gerar sentimento de vingança. Essa emoção mental torna a pessoa furiosa e descontrolada com o desejo de destruir aquilo que provocou sua ira, atentando não apenas contra os outros, mas podendo voltar-se contra aquele que deixa-se dominar pelo instinto agressivo.

Já o aspecto da glotonaria e da embriaguez de Exu associa-se ao pecado da gula e conseqüentemente referem-se a Beelzebub, o demônio que provoca o desejo insaciável, além do necessário, em geral, por comida e bebida. Esse pecado está relacionado ao egoísmo do homem, no sentido de desejar possuir sempre mais, não se satisfazendo com o que já possui. Constitui uma forma de cobiça. Além disso, a embriaguez é demonizada por permitir o domínio das forças do inconsciente que invadem à consciência.

Outro aspecto sombrio representado pelos Exus, e que aparece como traço arquetípico, é a

sensualidade libertina. Faceta que Zacharias (1998) define como:

menos reginada e provocante, evidenciado pelo comportamento provocante e irreverente da Pomba Gira, equivalente feminino de Exu. Suas imagens apresentam mulheres semi-nuas, de seios expostos, pele vermelha, e longos cabelos soltos encimados por um par de chifres. (ZACHARIAS, 1998, p. 44)

A voluptuosidade sexual refere-se ao pecado da luxúria, comandada pelo demônio Asmodeus. Significa o desejo passional, considerado egoísta devido ao prazer sensual e material provocado. Consiste no apego aos prazeres carnavais, corrupção de costumes cristãos, sexualidade extrema, lascívia e sensualidade. No imaginário cristão, é comum a associação entre a luxúria, o diabo e a mulher. Nesse caso, a mulher aparece tanto como vítima preferida do diabo, como um dos seus disfarces para enganar o homem. Na Idade Média, “sua vítima é, por excelência, a *mulher*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos...e os primeiros teólogos cristãos.” (NOGUEIRA, 2002, p. 42). O argumento primordial refere-se ao mito da criação do Gênesis, na qual Eva é manipulada pela Serpente do Paraíso, o que leva Adão a cometer o primeiro pecado, seguindo a orientação feminina.

Conforme Gabani e Serbena (2015), mesmo Exu não possuindo qualquer relação com bondade ou maldade, mas sim com o poder da imprevisibilidade da natureza, “sua representação imagética provida de um cetro de madeira em forma de falo, representando também a masculinidade e a sexualidade, provocava assombro em cristãos”. O período em que esta divindade africana chegou ao Brasil refere à época “no qual o Diabo possuía a potência equivalente à sua contraparte benéfica e inspirava um temor muito maior.” Consequentemente, assustados com essas características, “os primeiros missionários compararam *Exu* ao Diabo, deformaram o mito estrangeiro e dele fizeram símbolo de tudo que é mal”, encobrendo sua genitália e substituindo seu cetro fálico por um tridente, símbolo de malignidade para o cristão. (GABANI & SERBENA, 2015, p. 56)

Outro aspecto sombrio é representado por um Exu com características muito peculiares: o Zé Pelintra. Conforme José Zacharias (1998), essa hipóstase de Exu:

apresenta o submundo das grandes metrópoles, a malandragem e a boa vida de forma desonesta... Sua iconografia é a de um homem jovem mulato, com terno de linho branco, chapéu panamá branco, gravata branca, camisa de seda vermelha e sapatos vermelho e branco ou preto, e geralmente carrega uma bengala branca. (ZACHARIAS, 1998, p. 44)

Esse típico malandro, cujo nome lembra o termo “pilantra”, é “entendido como peralta, travesso e bem apumado... sua figura é a do malandro da década de vinte que serviu de inspiração para a 'Ópera do Malandro' de Chico Buarque de Holanda.” O imaginário cristão enxerga essa figura como personificação do pecado da preguiça, dada sua aversão ao trabalho, frequentemente associada ao ócio e a vadiagem. Como Belphegor é o demônio da preguiça, associa-se o Exu Zé Pelintra à figura do Diabo cristão, pois este sintetiza todos os demônios.

Contudo, há um componente da figura arquetípica de Exu que, embora demonizado, foge ao controle da consciência: o riso. Esse ingrediente, através da comicidade, permite que os aspectos sombrios, materializados como pecados, voltem à consciência, desativando os dispositivos de repressão do ego, mas sem representar ameaça imediata. Por essa razão, durante muito tempo o riso foi controlado pela Igreja Cristã. Jacques Le Goff (2000) assevera que

Durante sua primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo o riso bom do ruim, os modos admissíveis dos inadmissíveis.(LE GOFF, 2000, p. 70)

Efetivamente, o riso sempre esteve sob vigilância da Igreja, que considerava Jesus o paradigma do homem perfeito. Assim, na Idade Média, sob o argumento de que a Bíblia não menciona se, ao menos uma vez, Jesus riu, o riso passou a ser estranho para o homem cristão. A Igreja Medieval caracterizou Deus como sujeito que não ri, e condenou o riso como atributo de seu inimigo: o Diabo. Além disso, Le Goff (2000) afirma que a “codificação do riso e a sua condenação nos círculos monásticos resultam, ao menos em parte, de sua perigosa relação com o corpo”. O riso, assim como o ócio, sempre foi considerado o segundo maior inimigo do monge. Considerava-se que o “riso é o jeito mais horrível e mais obsceno de quebrar o silêncio. Em relação a esse silêncio monástico, que é uma virtude existencial fundamental, o riso é uma violação gravíssima”. (LE GOFF, p. 72, 2000) Havia uma tendência para focalizar o corpo como um instrumento do demônio. Citando a *Regula Magistri*, documento que orientou o comportamento dos monges medievais, Le Goff (2000) ressalta que “Olhos, orelhas e boca são os filtros do bem e do mal e devem ser usados para permitir que o bem entre ou se expresse, e bloquear o caminho do mal”. O riso é considerado “a pior de todas as formas de expressão do mal que vêm de dentro: a pior poluição da boca”. (LE GOFF, p. 73-74, 2000)

A respeito da relação entre o riso e o Diabo, são paradigmáticas as cenas do teatro medieval em que os atores que representavam demônios deveriam dar gritos de alegria e bater nas caldeiras a

fim de deixar transparecer o regozijo do inferno ao receber uma alma condenada. Conforme Nogueira (2002), as diferentes maneiras de apresentação da figura do Maligno nas peças medievais perpetuam uma tradição mais ou menos consciente:

tanto o tentador como o instrumento de sua tentação e o cortejo de entidades inferiores que participam da esfera do Mal aparecem com caracteres burlescos, objetos de ridicularização, que mostrem a sua inferioridade implícita frente a figuras revestidas de santidade. *O Diabo faz medo e faz rir...* Nas representações da Paixão, o Diabo fazia o papel de zombeteiro [...] (NOGUEIRA, 2002, p. 45)

Está clara a associação entre riso e Diabo no teatro medieval, bem como é visível a relação arquetípica entre esta figura mítica e Exu. A relação entre os pecados capitais e a demonologia cristã demonstram que tanto o Diabo como Exu encarnam os aspectos sombrios da personalidade. A agressividade brutal ou não dirigida e menos refinada, a sensualidade vulgar e promíscua, a voracidade, a embriaguez e a malandragem compõem a sombra pessoal em nossa cultura, pois em função de uma “aparência social”, chamada por Jung de *persona*, estes aspectos menos morais e cristãos são reprimidos no inconsciente pessoal. Contudo a construção de uma personagem de espírito zombeteira desativa, ainda que momentaneamente por meio dos mecanismos de comicidade, os dispositivos inibidores, possibilitando a integração desses aspectos sombrios pela consciência. A esse espírito zombeteiro, Jung chamou do arquétipo do *trickster*. Ele fez uma interpretação psicológica dessa figura precisamente num posfácio do livro do antropólogo Paul Radin *The Trickster: a study in American Indian Mythology*, que dá corpo e substância para o arquétipo, ao estudar o ciclo do mito do *trickster* na cultura dos índios americanos *winnebago*, personificado na figura de seu herói Wakdjuncaga. O mito do *trickster* pode ser encontrado nos gregos antigos, nos japoneses, no mundo semítico, na mitologia nórdica e dos orixás, por tratar-se de uma das mais antigas expressões humanas. Como motivo arquetípico, inspira palhaços e humoristas e se apresenta de forma diferente em cada cultura, mas com o mesmo enredo básico. A psicóloga junguiana Acací Alcantara (2007) assim define esse arquétipo:

O *trickster* é ao mesmo tempo criador e destruidor, trapaceiro e trapaceado. Suas ações são impelidas por impulsos sobre os quais não tem controle. Não tem responsabilidade sobre suas atitudes, quer boas quer más. Riso, humor e ironia permeiam todas as suas ações. (ALCANTARA, 2007, p. 36)

Notadamente o *trickster* possui um caráter ambivalente que tem origem na luta primordial do homem primitivo com seu mundo interno e com o mundo em que vive. Nessa perspectiva, Alcantara (2007) ressalta que esse arquétipo não possui forma definida ou fixa, podendo assumir

várias condições. Pode ser masculino ou feminino, bem como sofrer alterações morfológicas substanciais ou alterar o gênero, copular e engravidar, como no caso de Wakdjuncaga. Ele pode ser comparado ao Hermes Trimegisto, da mitologia grega (Mercúrio, para os romanos), ou ainda o Locki, da mitologia nórdica. Na obra de Radin, o mitólogo Karl Kerényi escreve um capítulo em que compara o *trickster* na mitologia indígena americana com a mitologia grega. “Ali descreve o *trickster* como um bufão e vítima de suas próprias trapaças. Inclui o *trickster* como pertencente à esfera do que chama de mitologia picaresca.” (ALCANTARA, 2007, p. 36, 37)

Como a desordem pertence à totalidade da vida e o espírito da desordem é o *trickster*, a psicóloga compreende que “a função de sua mitologia é adicionar desordem à ordem e assim compor uma totalidade.” Assim, ele torna “possível, dentro do limite do que é permitido, uma experiência do não-permitido.” (ALCANTARA, 2007, p. 37) Apesar das variações conceituais, predomina o seu caráter trapaceiro, cômico e protagonista de façanhas. Assemelha-se a bufões, mascarados e bobos da corte, aos quais é dada permissão momentânea para que possam zombar astutamente da ordem estabelecidas, destruindo aparências e ilusões. Por tratar-se de uma figura liminar e ambígua, desfruta de ampla liberdade de ação, colocando em cheque normas morais ou sociais de conduta, como se não estivesse a fazê-lo. Embora possa transformar-se em qualquer animal, é associado à raposa por ser, esta, símbolo da astúcia.

Dessa maneira, o *trickster* é um arquétipo, ou seja, uma imagem arcaica que é possível manifestar-se no homem em qualquer tempo, mantendo imutáveis suas características básicas. Embora ele possa carregar características singulares concernentes ao contexto sócio-cultural onde se manifesta, ele expressa, acima de tudo, certas dimensões universais da existência humana. Jung depara-se pela primeira vez com o mito do *trickster* através da obra *The Delight-Maker* (1890), de Adolph F. Bandalier, que trazia uma coleção de histórias narradas pelos índios *pueblos*, os quais seriam visitados por Jung anos mais tarde. Com isso, estabelece similaridade entre esse arquétipo e o carnaval medieval, dada sua inversão da ordem hierárquica. Qualidade paradoxal encontrada “na designação do diabo como *simia dei* (macaco de Deus) e em sua caracterização folclórica em geral como diabo 'logrado' e 'bobo’”. Constitui o arquétipo do Embusteiro, na forma do Louco do Tarô, que conforme Sallie Nichols (2001) “pode bancar o diabo, atraindo-nos para a loucura; mas também pode ajudar-nos a encontrar a salvação.” (NICHOLS, 2001, p. 48) Mercúrio, com seu caráter travesso, divertido e maligno, é visto por Jung como um típico *trickster*, devido à sua ambivalência:

Graças a essas propriedades, Mercúrio aparece como um *daemonium* ressuscitado dos tempos primordiais, até mesmo mais antigo do que o Hermes grego. Os traços "tricksterianos" de Mercúrio têm alguma relação com certas figuras folclóricas

sobejamente conhecidas nos contos de fada: Dunga, o João Bobo e o Palhaço que são heróis negativos, conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade. (JUNG, 2000, p. 251)

Esse *trickster* mercurial reaparece na mitologia afro-brasileira na forma de Exu. Ele age de forma benevolente e cuidadosa, mas também vingativa. Na opinião de Zacharias (1998), “Nesta posição de construtor de pontes entre planos de consciência diferentes e o inconsciente, ele tem uma função muito próxima de Mercúrio ou Hermes”. (ZACHARIAS, 1998, p. 136) Traduz a inversão da ordem, num arquétipo em que o bobo e o sábio acontecem simultaneamente, através do embuste e da rapidez do malandro. Entre tantas particularidades também relacionadas ao arquétipo da sombra, incomoda a consciência coletiva dominante, zombando, iludindo, burlando e pregando peças. Como o Louco do Tarô ou o coringa, a carta selvagem da existência humana, pode fazer o papel de qualquer outro ou ter o poder de mudar a direção de jornada individual. As ações do arquétipo malandro mercurial parecem em atitudes anti-sociais ou obscenas, contudo são efetivamente criativas, catalisadoras e ampliadoras de horizonte. Jung considera que esse arquétipo é fundamental para a compreensão e transformação da alma humana, dada sua ligação com elementos cômicos. Consiste no diabo travestido, na alma demoníaca do carnaval, saindo das sombras, mas trazendo um caráter burlesco, que possibilita que, ainda por instantes, veja-se o mundo de cabeça para baixo e perceba-se a existência de outras realidades.

A cor vermelha está associada tanto ao Diabo quanto a Exu. Sobre o simbolismo dessa cor, Frédéric Portal (2000, p. 54) surpreende ao expor que o vermelho é símbolo do amor divino que rege a criação da alma. Na descrição de Pan, o ser mítico que inspirou a caracterização física e moral do Diabo medieval, daí a origem do termo “pandemônio”, pode-se encontrar a origem da associação simbólica entre o diabo e a cor vermelha:

A cor vermelha designava entre os gregos, assim como na Índia e no Egito, o amor santificado e criador; as cores atribuídas a Pan, o universo, Deus, verificam o dogma da tríade divina: seu corpo era branco como a neve, tinha chifres dourados [...] sua cabeça de cabra era vermelha, e seu rosto estava em chamas... (PORTAL, 2000, p. 54, tradução nossa)²³

O vermelho também aparece associado ao sangue. É preciso lembrar que o sangue possui um caráter absolutamente ambivalente na cultura judaico-cristã. O caráter positivo do sangue aparece nos sacrifícios rituais, principalmente nas liturgias que enfatizam o sangue derramado por

23 El color rojo designaba entre los griegos, como en la India y Egipto, el amor santificante y regenerador; los colores atribuidos a Pan, el universo, Dios, verifican el dogma de la tríada divina: su cuerpo era blanco como la nieve, tenía cuernos dorados [...] su cabeza de cabra era roja, y en llamas estaba su rostro...

Cristo, durante sua morte na cruz, lembrança de que o filho de Deus pagou com seu sangue, sua vida, pelos pecados de todos os homens. Por outro lado, o caráter negativo do sangue remete ao sofrimento e morte dos justos, provocados pelo pecado e incentivado pelo Diabo, em todas as suas manifestações.

1.2.2 Oxalá

No panteão dos orixás, Oxalá é pai, velho sábio e grande rei. Sua saudação em iorubá é *Êpa Baba!*, que pode ser traduzido por “Salve, pai!”. Trata-se da “divindade mais respeitada e querida dos cultos de orixá.” Conhecido também pelo nome de Orixanlá ou Obatalá, é o “pai criador dos homens, o rei do pano branco que é inabalável em sua autoridade e extremamente generoso em sua sabedoria” (ZACHARIAS, 1998, p. 196) Como representação do poder fertilizante masculino, seu elemento é o sêmen, a semente. É o segundo em ordem de importância no universo mítico iorubá, ficando abaixo unicamente de Olodumaré, o Deus Supremo e criador de todos os orixás. Aparece como um demiurgo, que, no mito da criação, recebe a incumbência de criar o mundo visível e os homens para nele habitar. Esse mundo visível, o *ayé*, foi criado para que os orixás pudessem reinar, por isso o Deus Supremo incumbiu Obatalá, ou Oxalá, de criá-lo. “Esta escolha deveu-se ao fato de Oxalá ser considerada a segunda pessoa de Olodumaré”.(ZACHARIAS, 1998, p. 131) No mito *Obatalá cria Icu, a Morte* narra-se que “Quando o mundo foi criado, coube a Obatalá a criação do homem” e também coube a ele a decisão de que “os homens deveriam morrer; cada um num certo tempo, numa certa hora”. (PRANDI, 2002, p. 505, 506)

Oxalá divide-se em dois aspectos diferentes: Oxaguiã, o filho jovem e guerreiro, e Oxalufã, o pai e velho sábio. Porém, é a segunda forma que mais caracteriza o Grande Orixá. Oxalufã “sempre se apresenta vestido de branco e, encurvado sob o peso dos anos, apoia-se em um cajado de prata, o *paxorô* ou *opaxorô*.”(ZACHARIAS, 1998, p. 197) Num de seus mitos é descrito como um “velho e curvado por sua idade avançada”. (PRANDI, 2002, p. 508) e que “andava com dificuldade, apoiado num grande cajado, chamado *opaxorô*.”(VERGER, 1997, p. 69) Esse objeto é um “comprido báculo de lenho que o ajuda a se locomover.” Coberto de um pano branco, chamado *alá*, “alvo pálio que protege o velho orixá da luz e do calor do sol”. (PRANDI, 2002, p. 520)

A descrição física do rei dos orixás possui componente simbólico e por essa razão constitui-se em imagem arquetípica. O simbolismo da cor branca remete inequivocamente à velhice, mas também à sabedoria divina e sua verdade absoluta. Portal (2000, p. 17) afirma que “Os profetas vêm

a Divindade coberta de um manto branco como a neve, e sua cabeleira é branca ou se iguala à lã pura.”(PORTAL, 2000, p. 17, tradução nossa)²⁴ Portanto, constitui uma imagem da própria Divindade, como os cristãos a imaginam, como força criadora que dá ordem ao caos. “Deus cria o universo através do seu amor e comanda mediante sua sabedoria. Em todas as cosmogonias, a sabedoria divina, luz eterna, doma as trevas originais e faz surgir o mundo do seio do caos.” (PORTAL, 2000, p. 17, tradução nossa)²⁵ Como demiurgo, Oxalá é o orixá da luz e do ordenamento das coisas. No mito da criação do mundo, ele “cria o mundo e tudo o que existe nele”, utilizando como base um mundo que “era todo pantanoso e cheio d’água, um lugar inóspito, sem nenhuma serventia.” Também no mito da criação dos homens, ele é o responsável por criá-los todos indistintamente, inclusive estabelecendo a diferença de cor entre negros e brancos. Nessa narrativa mítica, Oxalá possui uma cabaça poderosa que “utiliza para transformar os seres humanos em albinos, fazendo, assim, os brancos, até hoje”, razão pelo qual é o orixá que protege os albinos. Já o mito no qual Obatalá cria a Morte, verifica-se a decisão do orixá de “que os homens deveriam morrer, cada um num certo tempo, numa certa hora” (PRANDI, 2002, p. 502, 503), o que configura controle e ordem sobre o nascimento e morte dos seres humanos. A luz branca que emana do manto e da cabeleira de Oxalá dissipa a escuridão e transforma o submundo de sombras em terra fértil e luminosa. O mito *Obatalá separa o Céu da Terra* narra o modo e a razão pela qual isso acontece. Segundo a narrativa mítica, “No início não havia a proibição de se transitar entre o Céu e a Terra. A separação dos dois mundos foi fruto de uma transgressão, do rompimento de um trato entre os homens e Obatalá”. (PRANDI, 2002, p. 513) Semelhante à quebra de tabu de Adão e Eva que comeram o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal, desobedecendo a Deus e sendo expulsos do Paraíso, representa a evolução da consciência humana, que permite ao homem ter conhecimento de sua própria racionalidade, distinguindo-se dos demais animais. Portanto, Oxalá, ao separar o Céu da Terra, passa a representar a luz que ilumina e ordena a consciência, jogando no inconsciente conteúdos sombrios e instintos herdados. Esses conteúdos passam a compor o inconsciente individual e o inconsciente coletivo.

A representação de Oxalá com vestes brancas remete inequivocamente à luz que ordena o caos. Todo ordenamento pressupõe regras e leis. Portanto, esse orixá simboliza as leis que regem a sociedade, o *status quo*, os tabus e as imposições morais. Há um mito que afirma que “Obatalá está espalhado pelo mundo inteiro. Obatalá está em todo o lugar”. (PRANDI, 2002, p. 507),

24 Los profetas ven la Divinidad cubierta de un manto blanco como la nieve, y su cabellera es blanca o se la equipara com la lana pura.

25 Dios crea el universo em su amor y lo coordina mediante su sabiduría. En todas las cosmogonías, la sabiduría divina, luz eterna, doma las tinieblas originales y hace surgir el mundo em el seno del caos.

demonstrando, dessa forma, sua onipresença e onisciência. Com tais características, Oxalá simboliza o super ego, a persona, o senso de moralidade e ética, algo reafirmado no mito em que *Oxalá salva seus filhos com a ajuda de Orunmilá*. Nessa narrativa mítica, os filhos do rei dos orixás, outrora malcriados, ficam reclusos na casa de Orunmilá para as obrigações, fato que os livrou de um castigo dado às crianças arruaceiras e vadias e os tornou homens ajuizados, respeitosos e respeitados. Portanto, Oxalá está associado à concepção de obrigação, juízo e respeito.

Oxalá, como imagem arquetípica, representa a carta do Imperador do Tarô. Sallie Nichols (2001) afirma que essa carta,

Pode ser visto como princípio masculino ativo vindo para pôr ordem no jardim da Imperatriz, o qual, entregue à própria sorte, pode converter-se em jângal. Cavará espaço para o homem erguer-se, criará caminhos para a intercomunicação, supervisionará a construção de lares, aldeias e cidades. Protegerá o seu império contra as incursões não só da natureza hostil mas também dos bárbaros. Em suma, criará, inspirará e defenderá a civilização. (NICHOLS, 2001, p. 111)

Portanto, sendo essência paternal, o Imperador permite o ingresso no mundo civilizado do homem consciente, ou seja, no mundo patriarcal da palavra criativa, onde inicia o domínio do espírito sobre a natureza. “Esse dominador é uma personificação do Logos, ou princípio racional, que é um aspecto do arquétipo do Pai. Ordena nossos pensamentos e energias, ligando-os à realidade de um modo prático.” Desse modo, Oxalá, o orixá monarca, mostra-se estruturado “sobre terra firme, no campo de ação”, como um “líder prático, aberta e intimamente ligado à espécie humana e suas atividades.” (NICHOLS, 2001, p. 111) Portanto, tanto o Imperador quanto Oxalá tratam-se de entidades utilitárias, que traduzem o esforço do homem para alcançar a consciência, simbolizando a transição da fase matriarcal, o mundo amoroso, protegido e nutritivo da infância, para a era patriarcal, a exposição e as responsabilidades da idade adulta.

O Imperador representa uma figura ideal de autoridade que “transcende o pai meramente pessoal, ou mesmo o líder de um clã ou estado homogêneo, já que o império abrange, não raro, diversos povos e climas.” (NICHOLS, 2001, p. 113) Ele é a força do ego, e o seu trunfo no tarô é o número quatro. Segundo Nichols (2001, p. 114), o “seu número quatro dá a entender que a perspectiva do monarca, não limitada por uma visão de túnel, inclui as quatro dimensões da vida, quatro simboliza a totalidade.” No plano celeste e no plano terrestre, esse número desempenha papel decisivo como fato de orientação do homem para a realidade como ser humano, dirigindo-lhe a vida espiritual e física. Logo, “Seu equivalente geométrico, o quadrado, representa a lei e a ordem caótica da Mãe Natureza.” Porém, o número quatro, cuja representação pictórica é o quadrado, é

“símbolo da ordem superposta por Logos, ao acaso, à natureza.” (NICHOLS, 2001, p. 116) O Imperador enceta uma nova espécie de criação: a civilização. Da mesma forma, Oxalá não é apenas o criador do mundo e dos homens, mas também o civilizador, visto, tal qual o trunfo quatro do tarô, inicia o princípio simbolizado pelo Verbo. Com o advento desse arquétipo, deixa-se “o mundo matriarcal da ordem primitiva, não-verbal, que se expressou largamente através da música, da dança e das imagens” para entrar “no mundo da ordem verbal, da ordem do logos.” (NICHOLS, 2001, p. 122) A autora explica que o significado mais antigo de *logos* é “aquilo por que se expressa o pensamento interior”. Partindo dessa definição, ela explica que

As palavras são a base de todo o pensamento organizado, de todo o auto-exame, de toda a ciência, de toda a história registrada, de toda a civilização. São os instrumentos por cujo intermédio aprendemos a abstrair ideias e a separar os nossos eus do mundo primário, unitário, do inconsciente. (NICHOLS, 2001, p. 122, 123)

Nesse sentido, o domínio da palavra conferiu ao homem a sua diferenciação do mundo selvagem, do caos da natureza. Permitiu o domínio de sua própria consciência. O verbo é o princípio da civilização e Oxalá, na mitologia dos orixás, é o arquétipo portador da palavra, da lei e da ordem civilizatória, pois o Senhor do pano branco é a divindade “mais respeitada e querida dos cultos de orixá” (ZACHARIAS, 1998, p. 196), que preserva a “fama de honesto e poderoso” (PRANDI, 2001, 515)

Na forma de Oxalufã, representa a imagem arquetípica do Velho Sábio. Esse arquétipo, dramatizado nos profetas bíblicos e nos santos cristãos, aparece em nossa sociedade, normalmente, “como um guru com a cabeça embrulhada num turbante ou como um caminhante idoso e barbudo, envolto numa túnica branca e com sandálias nos pés.” (NICHOLS, 2001, p. 26) Na forma de um eremita, de poucas palavras, que vive na solidão, personifica uma sabedoria que não existe nos livros. “Nos mitos e contos de fadas, toda a vez que o herói em busca do tesouro perde o caminho ou depara com um impasse, o Velho Sábio costuma aparecer trazendo uma nova luz e novas esperanças.” (NICHOLS, 2001, p. 176) O mito *Oxalá cria a galinha-d'angola e espanta a Morte* é emblemático da sabedoria do velho orixá que ensinou a oferenda com galinha preta e pó de giz para espantar a morte instalada numa cidade. Outra narrativa mítica que representa a sapiência do orixá do pano branco é a que conta como Oxalá expulsou seu filho, chamado Dinheiro, pelo fato deste haver capturado Icu, a Morte. Na mitologia nórdica, o deus da sabedoria é Odin (Wotan), também conhecido com “Pai de todos”. Tanto Oxalá quanto Odin representam a imagem arquetípica do Velho Sábio e estão intimamente ligados à concepção de pai e imperador celestial.

Segundo Zacharias (1998, p. 103), Oxalá comunga “com Urano a qualidade de divindade do céu e pai primordial”. Conforme Junito de Souza Brandão (1986, p. 191, 192), Urano, na mitologia grega, pertence a primeira geração divina e personificava o céu. A maioria dos gregos considerava-o um deus primordial. Pode ser observada a semelhança arquetípica entre Urano e Oxalá inclusive em seus mitos. Narra-se que o deus grego do céu foi cortado em pedaços por Cronos, um de seus filhos, através de uma foice oferecida por sua mulher Géia (a Terra), e, de seu sangue, nasceram vários seres mitológicos, entre eles os gigantes. Essa narrativa mítica é semelhante ao mito no qual Oxalá é feito em mil pedaços. Subordinado por invejosos, um dos escravos de Oxalá uma imensa pedra que despedaça o orixá, porém este é ressuscitado por Exu, que uniu a maioria de seus pedaços, torna-o onipresente. Ambos mitos, de Urano e Oxalá, apresentam um deus primordial sendo esfacelado para logo em seguida ser regenerado, porém numa perspectiva plural e não mais una.

Também na figura de um deus patriarcal, Oxalá partilha das mesmas características de Zeus, o rei dos deuses do Olimpo. Brandão (1986, p. 331) afirma que o nome de Zeus (Júpiter para os romanos) significa “o deus luminoso do céu” e também “o chefe, o senhor, o pai do céu luminoso”. Da mesma forma, o nome Oxalá, de origem iorubá, formado pela junção de *oxa*, que significa “luz”, e de *alá*, que significa “branca”, significa, portanto, luz branca. Também um dos seus epítetos, “senhor do pano branco”, remete inequivocamente a concepção de luminosidade divina. Ao considerar-se a forma de jovem guerreiro do orixá, Oxaguiã possui evidente analogia tanto com Zeus quanto com Thor, o deus do trovão da mitologia nórdica, pois ambos são considerados deuses guerreiros, conforme atesta Brandão (1986, p. 331). O aspecto de guerreiro do orixá é mostrado no mito em que narra a luta travada entre Oxaguiã e Exu para saber quem é o mais antigo no mundo. O rei dos orixás venceu a batalha, suplantando um dos mais emblemáticos orixás e tornando-se o maior de todos os orixás. Seus poderes estão ligados a um báculo que serve de arma e, dado seu formato fálico, de instrumento para afirmação do poder masculino, tal qual Zeus através de seu raio e Thor por meio de seu martelo.

Também na sua forma jovem, Oxaguiã pode ser associado ao deus grego Apolo. Brandão (1986) procura descrever essa divindade como aquela que tanto ameaçava quanto protegia desde o alto dos céus, sendo identificada como o sol e a luz da verdade. Portanto, consiste num deus solar, tal qual Oxaguiã, que usa o manto branco, cujo simbolismo remete à luz do sol e à luz divina. Assim como Apolo (Febo, para os romanos), na forma de agente de purificação, fazia os homens conscientes de seus pecados, presidindo as leis da religião e das cidades, o orixá do pano branco é a divindade da Lei e da ordem e reina sobre a consciência humana. O deus grego é normalmente

representado como um homem jovem, nu e imberbe, no auge de seu vigor, sendo um de seus animais simbólicos o corvo, tal qual Odin (Wotan), o deus nórdico. Já um dos animais simbólicos de Oxaguiã é o Ecodidé, o papagaio, como relata um de seus mitos. Os pássaros, por serem animais alados, aparecem como mensageiro dos deuses, sobretudo daquelas divindades ligadas aos céus, tendo em vista o imaginário do céu, como um lugar alto e distante.

Outro tópico que interliga Oxalá e Apolo é o dia na semana em que as divindades são homenageadas. O domingo é o dia dedicado a ambos. Cultos solares pagãos sempre trataram este dia da semana como sendo o “Dia do Sol” na semana planetária. Não por acaso, o domingo também foi adotado pela Igreja Católica como dia de adoração ao Senhor, em vez do Sábado, possivelmente, para explorar o simbolismo de Cristo como o sol da justiça que já estava presente na própria tradição pagã. Este é um dos aspectos que possibilitaram, nos cultos afro-brasileiros, o sincretismo de Oxalá com Jesus Cristo. Zacharias (1998, p. 199) acentua que “a origem da festa das águas de Oxalá, ou a lavagem da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador” encontra-se no mito *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*. (PRANDI, 2002, p. 518) A narrativa mítica destaca que “Oxalá é o criador e pai dos homens, ele empreendeu uma viagem e foi atormentado pela zombaria de Exu três vezes, foi condenado e preso injustamente, saiu da prisão após sete anos e perdoou seus algozes.” Ocorre a mesma situação arquetípica com Jesus, visto que ele “também é Deus criador, encarnou-se e foi tentado pelo Diabo, nos quarenta dias que esteve em jejum no deserto, foi condenado e morto, saindo do sepulcro três dias após sua morte, e igualmente perdoou todo mundo”. (ZACHARIAS, 1998, p. 199)

O psicólogo junguiano ainda comenta da possibilidade de associação deste percurso ao processo de iniciação e aos ritos do deus Mitra ou ainda aos mistérios de Elêusis. Trata da jornada arquetípica do herói, do ego, que mesmo advertido dos perigos decide empreender esta viagem. Nela, a divindade humanizada defronta-se com a sombra, na figura dos três exus, no caso de Oxalá, e do Diabo, no caso de Cristo. O herói cai e enfrenta a “noite escura da alma”, entrando nos mistérios do mundo inconsciente, correspondente à prisão de sete anos de Oxalá e à morte de três dias de Cristo. Vencida esta provação, o ego retorna ao mundo da luz, no momento em que Oxalá é libertado e exaltado e no momento em que Cristo ressuscita e ascende aos céus. Entretanto, Oxalá, após ser libertado, recebe um banho salutar e purificador, que pode ser traduzido como um batismo, um novo nascimento, após o ego sair do estágio inconsciente. (ZACHARIAS, 1998, p. 200) A Bíblia, contudo, não menciona nada a respeito de que o Jesus ressuscitado teria se banhado, porém afirma que Jesus foi “morto na carne, mas vivificado no espírito” (1Pe 3:18), simbolizando a morte

do homem e o nascimento da divindade. O livro sagrado cristão também não alude a respeito das roupas que o Cristo ressuscitado teria usado durante suas aparições, no entanto, o Evangelho de Marcos 9:3 afirma que “Suas vestes tornaram-se alvas, de um branco reluzente, como nenhum lavandeiro em toda a terra seria capaz de alvejá-las.” O mito de Oxalá também fala que todos do reino de Xangô vestiram-se de branco para homenagear o grande orixá do pano branco que logo partiria para seu reino. O relato bíblico também menciona o retorno de Cristo para o reino dos céus, mas antes instruiu seus apóstolos para dar prosseguimento a sua missão evangelizadora. Dadas as similitudes entre ambas divindades, é compreensível que na Umbanda a imagem de Nosso Senhor do Bonfim se confunda com a do Orixá do Pano Branco, não se sabendo onde começa um, e onde termina o outro. Com isso, dentro dos terreiros, a imagem pode até ser do Cristo, mas remete inequivocamente aos atributos de Oxalá, visto que o sincretismo entre ambos possui raízes arquetípicas.

Interessa comentar que tanto Cristo quanto Oxalá são as figuras centrais do período da Quaresma. Dofaninha de Oxalá explica no seu blog que

Muito antes do Advento de Jesus de Nazaré, o povo africano já respeitava a Quaresma, porém com um significado totalmente diferente do Cristianismo. Enquanto estes celebram a morte e a ressurreição de Cristo, os africanos param suas funções e celebram o Olorogún, período em que os Orixás e Voduns entram em guerra contra o mal, para trazer o pão de cada dia para seus filhos.²⁶

Para a blogueira, adepta do Cadomblé, nos cultos de orixá, a Semana Santa simboliza o mito da criação do mundo, por esta razão, neste período, seus seguidores devem vestir-se de branco, em homenagem a Oxalá, o grande criador. Na noite da quinta-feira santa, os adeptos do Cadomblé devem alimentar-se com comidas brancas, tais como cangica, arroz, acaçás e pães, a fim de oferecer esses pratos a Oxalá, em busca de paz, prosperidade e proteção.

As comidas de Oxalá, assim como dos demais orixás, devem ser preparadas, independentemente do período do ano, observando suas quizilas e tabus, que são alimentos e ingredientes que devem ser evitados no preparo da comida de santo. No mito da criação, Oxalá foi proibido por Olodumare de beber vinho-de-palma, como forma de castigá-lo por embriagar-se durante o período da criação do mundo. (PRANDI, 2002, p. 503-505) Já o mito no qual o grande orixá fere acidentalmente sua esposa Iemu, narra-se que ele “nunca mais quis saber de sangue” (PRANDI, 2002, p. 508), uma vez que ao ferir sua esposa, fez com que todas as mulheres

26 Disponível em: <<http://ileomideoxala.blogspot.com.br/2011/04/quaresma-e-semana-santa-no-candomble.html>>
Acesso em: 08 jan 2017.

passassem a menstruar mensalmente. Por outro lado, há um mito que afirma que “Orixalá não suportava dendê, é seu tabu”. (PRANDI, 2002, p. 508), motivando a expulsão do Ecodidé de sua casa, por haver derramado azeite em cima do anfitrião. Também há um mito que narra que o rei do pano branco é proibido de consumir sal, uma vez que não fez o *ebó* sugerido pelos adivinhos para que tocasse melhor a vida. Vinho-de-palma, sangue, azeite-de-dendê e sal são algumas quizilas e tabus de Oxalá que demonstram o caráter simbólico do mesmo. O vinho-de-palma é bebida alcoólica e como Oxalá é o senhor da consciência, a embriaguez a desarmaria, ainda que momentaneamente, não condizendo com a essência do orixá. O sangue, por sua vez, está ligado intimamente com o sangue menstrual e, portanto, relacionado ao feminino. Como Oxalá é a representação do poder fertilizante masculino, o sangue menstrual contradiz essa caracterização. O dendê e o sal são os principais ingredientes das comidas de santo, porém, são condimentos que, quando utilizados em excesso, acabam desequilibrando o sabor dos alimentos. Oxalá é o orixá da lei e da ordem e do equilíbrio, dessa forma o dendê e o sal não combinam com a temperança característica deste orixá.

Assim como todos os orixás, Oxalá também pode despertar um aspecto negativo quando não honrado corretamente. Há um mito que mostra Obatalá roubando os peixes de um pescador cego a fim de fazer um *ebó* para lhe dar enormes poderes. Ao ser descoberto pelo pescador, o grande orixá lhe devolve a visão em troca de não denunciar sua desonestidade. (PRANDI, 2002, p. 515) No mito da criação, revela-se a personalidade arrogante de Oxalá, visto que “não levou a sério as prescrições de Orunmilá, pois acredita somente em seus poderes.” (PRANDI, 2002, p. 504) O mito *Oxalá é proibido de consumir sal* também destaca a arrogância de Oxalá, pois este não cumpre o recomendado pelos adivinhos para tocar melhor a vida, “Dando de ombros ao conselho”. (PRANDI, 2002, p. 511) Da mesma forma, o mito *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão* ressalta a teimosia desse orixá que, mesmo sendo recomendado pelo adivinho dos perigos da viagem que pretendia fazer, resolve realizá-la, ignorando as prescrições.

1.2.3 Oxum

Oxum é caracterizada por Zacharias (1998, p. 98, 99) como sendo a “amável mãe das águas doces” que “Pode ser carinhosa e sedutora ou sofredora” e “Sabe lidar com o mundo dos sentimentos e pode ser falsa e dissimulada.” Portanto, constitui o arquétipo do feminino em toda sua plenitude de contradições, como fica evidente em seu mito, descrito por Verger (1996):

Alguns dias, suas águas correm aprazíveis e calmas, elas deslizam com graça, frescas e límpidas, entre margens cobertas de brilhante vegetação. Numerosos vãos permitem atravessar de um lado a outro. Outras vezes, suas águas tumultuadas passam estrondando, cheias de correntezas e torvelinhos, transbordando e inundando campos e florestas. Ninguém pode atravessar de uma margem para a outra, pois nenhuma ponte faz a ligação. (VERGER, 1996, p. 44, 45)

O pesquisador destaca duas lendas sobre Oxum. A primeira mostrando o aspecto positivo desse arquétipo, no qual Oxum faz um pacto de aliança com o rei Larô que ofereceu-lhe muitas oferendas em agradecimento pelo tratamento hospitaleiro dispensado à sua filha, quando esta fora engolida pelas águas do rio. Em troca, o rei e seu reino recebem abundância de água do rio de Oxum. A segunda lenda, por outro lado, mostra o aspecto negativo desse arquétipo, no qual, por um erro de comunicação, Oxum acredita não receber a oferenda devida pelo rei Olowu, castigando-lhe, não permitindo que acesse seu rio, até que este ofereça a própria esposa em sacrifício.

As lendas e mitos sobre essa divindade revelam a força desse orixá como arquétipo do feminino em toda sua plenitude de contradições. Oxum é “agradável, apaixonada e festeira”, por isso “pode ser leviana e fútil quando lhe é interessante”. (ZACHARIAS, 1998, p. 99) Tais aspectos estão associados ao fato de Oxum ser “muito bonita, dengosa e vaidosa. Como o são, geralmente, as belas mulheres.” Afinal ela “gostava de panos vistosos, marrafas de tartaruga e tinha, sobretudo, uma grande paixão pelas joias de cobre.” (VERGER, 1996, p. 43) O mito da criação de Oxum explica a razão de sua vaidade. Ela “Foi criada pelo pai [Orunmilá], que satisfazia todos os seus caprichos. Por isso cresceu cheia de vontades e vaidades.” (PRANDI, 2002, p. 321)

Constitui também um arquétipo ligado a aspectos de domínio das armas de sedução, da atração sexual e da beleza, tendo em vista que ela é “atraente e meiga, muito vaidosa, gosta de receber presentes que adornam sua beleza natural...”(ZACHARIAS, 1998, p. 99) Por essa razão, pode ser associada à figura mitológica da Afrodite grega ou Vênus romana no que se refere ao amor sensual, embora a orixá seja muito preocupada com a sua imagem social, sua persona, como atesta Zacharias (1998, p. 99). De sua docilidade como deusa melíflua provém grande parte de seu poder de sedução, como exposto por Prandi (2002) no mito “Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja”. A jovem deusa, contrariando a opinião de uma assembleia de orixás que a via unicamente como jovem, bela e frágil, conseguiu seduzir o violento Ogum e convencê-lo a voltar para a cidade, trabalhar na forja de armas e instrumentos. A lenda conta que

Usava ela tão somente cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, como esvoaçante saia, os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu

corpo desprendia um perfume arrebatador. Ogum foi imediatamente atraído, irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa. (PRANDI, 2002, p. 322)

Portanto, a juventude, a beleza e a aparente fragilidade são os principais instrumentos de sedução. “Ela dançava, o enlouquecia. Dele se aproximava e com seus dedos sedutores lambuzava de mel os lábios de Ogum.” (PRANDI, 2002, p. 322) Assim, a deusa demonstra conhecer seu corpo, tem domínio sobre ele e reconhece as fraquezas masculinas diante das armas de atração feminina. Ela evoca os cinco sentidos para atrair: a visão (o corpo semi-nu), o olfato (o perfume), o tato (o toque de seus dedos), o paladar (o mel) e a audição (som de elementos da natureza, como é o caso do vento nesse mito).

Assim como a deusa do amor e da beleza, Afrodite (Vênus), “possuía um cinto bordado, o *Cestus*, que tinha o poder de inspirar o amor” (BULFINCH, 2002, p. 14), Oxum também possui objetos mágicos e simbólicos que evocam o arquétipo do amor e da beleza. Num dos mitos, Prandi (2002, p. 323) descreve que “Vivia Oxum no palácio em Ijimú. Passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos. Eram conchas polidas onde apreciava sua imagem”. Oxum porta um espelho por ser extremamente preocupada com sua aparência, por ser dotada de espírito narcisista. Além disso, o espelho remete aos espelhos d’água, ambiente natural da orixá. Outro objeto aquático e mágico ligado à Oxum, que aparece como símbolo arquetípico associado à beleza é o seixo dos rios, os *otás*. “Oxum, a que gastara com os pés as pedras de tanto caminhar para o zelo da beleza, transformando pedras brutas em lisíssimos *otás*...”, diz o mito coletada por Prandi (2002, p. 328). Essa narrativa mítica além de revelar a passagem do tempo, comparando este ao curso da água de um rio, também revela seu caráter alquímico de transformação. O tempo transformou, envelheceu Oxum, mas perpetuou, nos *otás*, a rocha transformada, a sua beleza.

É comum o arquétipo da beleza feminina possuir caráter teriomórfico. Atributo que contribui para aproximar a Orixá do amor à Afrodite. Bulfinch (2002, p. 14) comenta que as aves preferidas da deusa do amor grega são os pombos e os cisnes. Da mesma forma, há um mito no qual Oxum transforma-se em pombo para escapar da prisão domiciliar imposta por seu marido Xangô. Essa narrativa descreve o empoderamento feminino, pois Oxum liberta-se das imposições masculinas e volta suas atenções à sua feminilidade, materializada no apego às suas joias e caprichos. A pomba aparece como símbolo da própria liberdade que suas asas proporcionam. Já o pavão aparece ligado à beleza, como no mito em que Oxum transformou-se num belíssimo pavão para viajar até Ololumare a fim de convencê-lo a fertilizar a Terra.

Contudo o caráter teriomórfico não está unicamente atrelado às aves, mas também aos

peixes. Prandi (2002, p. 333) narra um mito no qual Oxum mata o caçador que descobriu que ela estava velha e feia e se transforma, por essa razão, num peixe. O peixe aparece como símbolo do renascimento da orixá em toda sua beleza, mas também pode ser associado ao mito das sereias. O mito dessas criaturas híbridas aparecem primeiramente representadas na mitologia grega, como um ser que possuía o corpo de um pássaro e a beleza indescritível de uma mulher, e mais tarde, na Idade Média, como mulheres metade peixe. Além da beleza física, as sereias se utilizavam de seu canto para seduzir marinheiros e, logo em seguida, matá-los afogados. Há vários mitos no qual a orixá das águas doces seduz e encanta, não pelo canto como as sereias, mas sim beleza de sua dança. Um deles narra que de “Dentro da lagoa Oxum dançou suas danças, dançou para o jovem caçador danças de amor, de sedução. E o caçador deixou-se atrair por tanto encanto. O caçador perdidamente enamorou-se de Oxum”. (PRANDI, 2002, p. 327) Nessa lenda, fica evidente a qualidade de exímia dançarina atribuída à orixá do amor e da beleza. Consiste numa performance ligada à sensualidade de seus movimentos, de uma dança que serve de instrumento de sedução através do corpo.

É inegável que tanto Afrodite quanto Oxum, como imagem arquetípica de deusas do amor e da beleza, possuem objetos do mundo vegetal associados a si. A rosa e o mirto são plantas dedicadas à deusa grega. Essas flores, principalmente a primeira, popularizaram-se no ocidente como símbolos do amor entre amantes. Além de Oxum possuir plantas diretamente relacionadas a ela, como rosas amarelas, “amor do campo” e palmas cor-de-rosa, há mitos que revelam a capacidade da orixá em manipular ervas para extrair seu poder curativo. Há uma narrativa na qual “Navezuarina, que é outro nome de Oxum, pegou uma cuia e preparou uma poção com ervas. Ela passou a mistura nos olhos dos guerreiros e eles recobriram a visão” (PRANDI, 2002, p. 326) Há outra lenda em que Oxum recebeu carinhosamente uma filha sua que havia se apresentado diante do marido menstruada. Para cuidar da filha, Oxum “Triturou folhas e preparou-lhe um banho na bacia.” (PRANDI, 2002, p. 331) Em ambas narrativas míticas, observa-se que a orixá do amor e da beleza possui conhecimento e domínio sobre as ervas, manipulando para obter seu poder curativo. Nesse aspecto, Oxum associa-se mais a uma figura maternal, em termos de cuidado e zelo, do que ligada a uma figura sensual.

José Jorge M. Zacharias (1998, p. 177) afirma que Oxum ultrapassa o dinamismo da deusa Afrodite, “na medida em que é responsável, principalmente pela fertilidade feminina e pela gestação. Convergindo os atributos de sensualidade e fertilidade” Para ele, Oxum “aproxima-se das características de Astarte ou Istar, deusa de origem síria que preside o amor e a fertilidade.” Essa

orixá evoca a grandeza das qualidades femininas no mundo e exige respeito como agente participante da vida. Oxum é a orixá que tem o poder sobre a fecundidade das mulheres e todas que desejam ter filhos devem, conforme o mito, pedir ajuda a essa divindade. Verger (1997, p. 43) afirma que Oxum tem “a reputação de ser uma boa mãe e atende as súplicas das mulheres que desejam ter filhos.” A lenda “Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens”, de Prandi (2002, 346), além de revelar a razão dessa orixá estar ligada à fertilidade, mostra a resistência de Oxum diante da opressão masculina. É o símbolo da persistência do feminino diante do patriarcado. Contudo ela é a mãe. Ela fertiliza os úteros e a própria terra, como confirma Zacharias (1998) ao escrever que

Podemos perceber a importância que tem o feminino, como elemento de fertilidade e continuidade da vida. Este fato associa Oxum à maternidade e à gestação, e também traz a associação das várias Nossas Senhoras ligadas à água, enquanto símbolo de nascimento-o líquido amniótico. Podemos encontrar a presença da água no batismo...(ZACHARIAS, 1998, p. 178)

O sincretismo entre Maria, na condição de mãe, representada em diferentes Nossas Senhoras, e Oxum ocorre no Brasil pelo fato dessa orixá ser a mãe da fecundação até a puberdade, momento em que ela passa a responsabilidade de educação para Iemanjá. Da mesma forma, Maria cuidou do menino Jesus até a idade adulta e depois deixou que ele cumprisse sua jornada messiânica independente dela. Oxum é sincretizada em diferentes hipóstases de Maria, porém todas com a insígnia de *Imaculada Conceição de Maria*. Essas imagens simbolizam a “glorificação de uma maternidade prodigiosa, modelo de humildade universal e de obediência à mensagem divina” (ROBLES, 2006, p. 398) A Virgem Maria exerce a função de intermediária entre os crentes e a bondade divina. Como “*mãe de Deus*” é louvada a partir de uma maternidade universal e piedosa. Contudo há uma diferença fundamental entre Maria e Oxum que merece ser explicitada. Enquanto a primeira é o arquétipo da vida terrenal incorrupta, a segunda preserva atributos que foram excluídos por uma civilização monoteísta que negou radicalmente a completude feminina, incluídas aí também suas veleidades. “Na posição de mãe devota e protetora, além de participante da fecundidade da terra, podemos aproximar Oxum da deusa grega Deméter, que tem em Core/Perséfone uma filha que se ausenta periodicamente da mãe. Oxum tem um filho nesta condição, Logunedé...” (ZACHARIAS, 1998, p. 179) O título atribuído a ela é *Olutoju awon omo*, que significa “aquela que vela por todas as crianças”, e também *Alawoye omo*, que traduz-se por “aquela que cura as crianças”. É na condição de mãe que Oxum é referenciada visto que sua

saudação, em iorubá, é “*Ore yeye ô, Oxum*” que quer dizer “calma mamãe, Oxum”.

A fertilidade de Oxum também é revelada pela cor que a ela é atribuída: o amarelo, cor do ouro e do bronze. Na África ancestral, o valor econômico desses dois metais era o mesmo. Verger (1997, p. 43) explica que “Antigamente, este metal era muito precioso na terra dos iorubás. Só uma mulher elegante possuía joias de cobre pesadas. Oxum era cliente dos comerciantes de cobre.” Por essa razão, a mãe das águas doces é a orixá que providencia a fartura econômica. Como o amarelo também é a cor da gema do ovo, aparece ligado à fecundação. A respeito da simbologia dessa cor, Frédéric Portal (2000) afirma que

Esta luz celestial revelada aos homens encontrou seu símbolo natural na luz que brilha na terra; o calor e o brilho do sol designam o amor de Deus, que dá vida ao coração, e a sabedoria que esclarece à inteligência. Estes dois atributos de Deus, que se manifestam na criação do mundo e dos homens, aparecem inseparáveis na significação do sol, do ouro y da cor amarela. Vimos que o símbolo da sabedoria era o branco, como o vermelho era do amor divino; o amarelo dourado reuniu estes dois significados e formou somente um, ainda que com o caráter de manifestação y revelação. Isto explica uma tradição antiga aproveitada pela heráldica; os autores que tratam da arte heráldica afirmam que a cor amarela é uma mistura de vermelho e branco. (PORTAL, 2000, p. 31, tradução nossa)²⁷

Desse modo, o amarelo aparece como manifestação do amor e da sabedoria, portanto, entrelaça dois atributos aparentemente opostos: razão e emoção. Como “O sol, o ouro e o amarelo eram os símbolos da inteligência humana esclarecida ou iluminada pela revelação divina.” (PORTAL, 2000, p. 39, tradução nossa)²⁸, os alimentos de cor amarelo dourado se converteram em emblemas do amor e da sabedoria de Deus que o homem se apropria ou come para falar a língua simbólica. Alimentos de cor amarela fazem parte de diferentes cultos à Oxum, na forma de oferendas, sendo o mel um dos principais ingredientes de seus *ebós*. Portal (2000, p. 39, 40) cita várias referências religiosas e literárias nas quais o mel aparece como símbolo da revelação divina e da inspiração sagrada. Afirma que Isaías e Jó dizem que aquele que rechaçar o mal e escolher o bem terá fartura de manteiga e mel. Também remete que Salomão, no *Cântico dos cânticos*, dirige-se a sua esposa mística, afirmando que seus lábios destilam um raio de mel. Recorda que, na *Iliada*, emanava da boca do sábio Nestor a palavra mais doce que o mel e que Píndaro dizia que os

27 Esta luz celestial revelada a los hombres encontró su símbolo natural en la luz que brilla en la tierra; el calor y el brillo del sol designan el amor de Dios, que da vida ao corazón, y la sabiduría que esclarece a la inteligencia. Estos dos atributos de Dios, que se manifiestan en la creación del mundo y la regeneración de los hombres, aparecen inseparables en la significación del sol, del oro y del color amarillo. Hemos visto que el símbolo de la sabiduría era el blanco, como lo era del amor divino el rojo; el amarillo dorado reunió estos dos significados y formó uno solo, aunque com el carácter de manifestación y revelación. Esto explica una tradición antigua recogida por la heráldica; los autores que tratan del arte heráldico afirman que el color amarillo es una mezcla de rojo y blanco.

28 El sol, el oro y el amarillo eran los símbolos de la inteligencia humana esclarecida o iluminada por la revelación divina.

vencedores habitarão uma terra abundante em mel. Lembra que Virgílio, na *Eneida*, denomina o mel como dom celestial que flui do rocío e de que Plínio lhe dá o epíteto de “suor do céu” e de “saliva dos astros”. Portanto, Portal (2000, p. 40) conclui que, embora a doçura deste alimento tenha sido um dos motivos de sua atribuição simbólica, sua base principal foi a cor.

Contudo, a cor amarela, a partir de seus diferentes matizes, encerra em si outra contradição. Portal (2000, p. 43) afirma que o ouro e o amarelo representavam a união da alma com Deus e, em oposição, o adultério espiritual. Em termos profanos, representa o amor ilegítimo e o adultério carnal, que rompe os laços do matrimônio. O julgamento de Páris revela que, para os gregos, a maçã de ouro era emblema do amor e da concórdia e, em oposição, designava a discórdia e todos os males que conseqüentemente acarreta. Para os árabes da Espanha medieval, o amarelo dourado significava sabedoria e o bom conselho, enquanto que o amarelo pálido, significava traição e engano. Na heráldica, o ouro é o emblema do amor, da constância e da sabedoria, e o amarelo, por oposição, significa, até hoje, a inconstância, os ciúmes e o adultério. Portanto, a cor amarela sintetiza as contradições e, dessa maneira, simboliza o arquétipo do feminino em toda sua plenitude de contradições.

Oxum, tal qual as demais divindades iorubás, são seres mitológicos e, portanto, por tratar-se de imagens arquetípicas, sua origem encontra-se no inconsciente coletivo. Contudo, é importante compreender suas raízes na tentativa de comprovar, ainda que sumariamente, a hipótese de que a orixá do amor seja uma hipóstase moderna da Grande Deusa ancestral. Por consequência, as filhas de Oxum poderiam ser comparadas às prostitutas sagradas, sacerdotisas que cultuavam a divindade feminina. Compreender o caráter arquetípico da Grande Deusa, sobretudo na forma de deusa do amor, e de suas prostitutas sagradas é fundamental para comprovar tais afirmações.

1.3 A Deusa do Amor e a Prostituta Sagrada

A deusa do amor pode ser considerada uma hipóstase da Grande-Deusa ou Grande-Mãe, cultuada nas sociedades pré-cristãs, numa época em que o matriarcado era o sistema que regia essas civilizações. A divindade da fertilidade era servida por suas sacerdotisas que exerciam, na maioria dos casos, a função de intermediária da deusa no Casamento Sagrado e no exercício do dom de profecia. Essas mulheres eram as prostitutas sagradas, que eram encontradas no templo da deusa do amor, cumprindo a sacra incumbência de honrar a deusa e, assim, fertilizar a terra e os homens.

1.3.1 A Grande-Deusa ou Grande-Mãe

As civilizações pré-cristãs constituem as matrizes da cultura ocidental. A mulher nessas sociedades possuía um perfil sócio-religioso diferente do que se conhece na modernidade. A professora Maria Zina Gonçalves de Abreu (2007) afirma que

Ao longo do período compreendido entre o Paleolítico e o Megalítico, os povos da Europa e do Médio Oriente desenvolveram sociedades maioritariamente do tipo matriarcal, assente numa visão religiosa cosmogônica centrada no feminino e personificada na figura titular de uma Grande-Deusa ou Grande-Mãe, que simbolizava o poder e a força geradora do Universo, responsável pela criação do mundo, pela renovação da natureza e pela eternidade. Era ainda dispensadora da fertilidade e da fecundidade [...] (ABREU, 2007, p. 24)

Os atributos dessa deusa encontram-se assinalados em estatuetas femininas, em forma de ídolos, com configuração estilizada de violino, com nádegas, seios e ventres exuberantes. Conforme Junito de Souza Brandão (1986, p. 54), as “formas exageradas, com seios proeminentes, flancos largos, traseiro exuberante e umbigo enorme são a própria imagem da fecundidade.” É, portanto, uma Deusa da natureza, que dominava o céu, a terra, o mar e os infernos. Ela reinava sobre o mundo animal e vegetal, e regia a vida e a morte. Era o “Útero divino 'do qual tudo nasce e ao qual tudo regressa para ser regenerado e dar continuidade ao ciclo da natureza (...), a Grande-Deusa ou Grande-Mãe regeu a expressão religiosa, com carácter exclusivo, desde, aproximadamente, 30.000 a.C.” (ABREU, 2007, p. 25) Mãe dos deuses, dos homens e de tudo quanto existe na terra, a Grande Deusa ou Grande-Mãe é um arquétipo, uma Deusa Primordial, acima e além de tudo. A divindade soberana da Grécia do período Neolítico II é a Terra-Mãe, a Grande-Mãe, cuja função é fertilizar o solo e tornar fecundos os rebanhos e os homens.(BRANDÃO, 1986, p. 44) Há “projeções e hipóstases dessa Grande-Mãe em todas as culturas pagãs, por vezes representada na companhia de um parceiro masculino de dimensões menores, indício do maior valor conferido ao culto de deusas.” (ABREU, 2007, p. 25) Era uma divindade cujo poder era superior ao dos demais deuses e a quem homens e mulheres apelavam diretamente. Durante a fixação de comunidades agrícolas no período Neolítico, houve vertiginoso aumento do culto de deusas em várias regiões, principalmente no Oriente Médio e no Egito:

Entre os Egípcios, temos a deusa Ísis, na Mesopotâmia, a deusa Ninli, na Babilônia, a deusa Ishtar, em Canaã, a deusa Anat, na Fenícia, a deusa Astarte. Na Suméria, a deusa Nidaba, a quem era também atribuída a invenção das tabuinhas de argila e da arte da escrita. Na mitologia hindu, atribui-se a invenção do alfabeto à deusa *Sarasvati*. (ABREU, 2007, p. 26)

A chegada do culto à Grande-Mãe à Grécia antiga, Héliade, deu-se através da invasão e ocupação dos povos anatólicos, povos agrícolas cuja religião se centrava no culto a essa divindade feminina soberana e absoluta. Ela convivia com um panteão de deuses que eram meras divindades associadas a ela e que não lhe ameaçavam o poder ou a soberania. Maria Zina G. de Abreu (2007, p. 26) ressalta que há indícios da existência dessa figura feminina, idêntica à rainha-mãe dos Hititas, e que a mulher, em Creta, por exemplo, exercia papel político, participava da atividade da polis, tinha direitos iguais aos dos homens e, no âmbito religioso, sua supremacia era incontestável, visto que exercia a liderança sacerdotal.

A mudança desse paradigma, que tinha sua base no sagrado feminino, e a conseqüente implementação da supremacia varonil, ocorreu através da ocupação violenta de toda a Grécia pelos Jônios “que trouxeram a cultura patriarcal indo-europeia cuja religião era essencialmente celeste, urânica e olímpica, com nítido predomínio do masculino”(ABREU, 2007, p. 27), sufocando, dessa maneira, a primazia do panteão matriarcal, ctônico e agrícola. Entretanto, o culto ao feminino não cessará completamente, pois o panteão grego da época clássica emergirá justamente do “sincretismo do panteão masculino helênico com o panteão feminino minoico, em que as divindades femininas serão, todas elas, herdeiras das deusas cretenses.” (ABREU, 2007, p. 27)

Por razões históricas, passou-se a compreender que a supremacia bélica subentendia a superioridade do homem enquanto guerreiro, com isso, estabeleceu-se uma cultura patriarcal mais arraigada, rompendo o equilíbrio de forças pátrio-matriarcal. Desse modo, as divindades femininas primordiais foram destronadas e instaurou-se “em seu lugar 'o mais grosseiro patriarcado', no qual algumas dessas divindades” continuaram “a figurar no novo sistema religioso olímpico, porém apenas desempenhando papéis secundários.” (ABREU, 2007, p. 27) Um longo processo de transformação, que desapossou a mulher do seu poder ancestral e depositou-o na mãos dos varões e de uma deidade masculina que os representasse, possibilitou a transição entre as civilizações matriarcais, regidas pelo “princípio feminino” para as patriarcais. Como destaca Maria Zina G. de Abreu (2007), houve profunda mudança de concepção, tendo em vista que

com o onipotente (e até autoritário) deus masculino, deixou de se estar na presença dessa Mãe nutriente que ama todos os seus filhos incondicionalmente e passou-se à presença de um Pai, de certa forma terrível, que detém e exerce o poder de castigar e de preferir uns filhos em detrimento de outros. (ABREU, 2007, p. 28)

O constante enfraquecimento e sumiço da soberania da Grande-Deusa ou Grande-Mãe e das

suas hipóstases deram lugar ao advento das sociedades patriarcais e a sentimentos e atitudes misóginas nas sociedades pré-cristãs, principalmente na hebraica, greco-romana e celto-germânica, consideradas a matriz da cultura europeia. O Antigo Testamento, a épica de Homero, a poesia grega e as Leis das Doze Tábuas da Antiga Roma são “os primeiros testemunhos escritos dessas sociedades que mais contribuirão para moldar as gerações posteriores da Europa”. (ABREU, 2007, p. 29)

O Antigo Testamento, as obras de autores gregos e romanos e as sagas celtas e germânicas trazem relatos de sociedades guerreiras que enalteciam as atividades bélicas do guerreiro, defensor da sua terra, do seu povo e de sua família, e desmerecia as da mulher. Como nessas sociedades pré-cristãs os conflitos bélicos eram uma constante e como, aparentemente, as limitações decorrentes do parto e da maternidade impediam ou dificultavam a participação das mulheres na guerra, seu papel era visto como de menor importância. A subordinação da mulher aparece refletida, inclusive, no panteão divino, pois mesmo deusas poderosas possuíam seu poder sempre controlado por uma figura masculina. Era o caso, por exemplo, das deusas gregas e romanas, que embora compondo metade do panteão de divindades, seus poderes eram inferiores ao dos deuses masculinos. (ABREU, 2007, p. 30) Isso expressa a necessidade do homem em controlar o poder da mulher e o seu temor da eventual perda desse controle. Subordinar a mulher ao homem era uma forma de assegurar a ordem natural e social.

Portanto, a menstruação, o parto e a maternidade foram, desde tempos primevos, considerados limitações naturais que excluía as mulheres de atividades ligadas à guerra, à lei, ao governo e, em grande medida, também à religião. Em cada sociedade pré-cristã, criaram-se argumentos sobre a necessidade da mulher ser confinada à esfera protetora do lar, investindo nos homens, intitulado guardião da família, autoridade e poder absolutos sobre a mulher.

Efetivamente, na Grécia antiga, a cultura patriarcal acabou se sobrepondo à cultura matriarcal, porém, mesmo assim, subsistiu um substrato desta última, através da presença de divindades femininas. Maria Zina G. de Abreu (2007, p. 33) afirma que é na civilização minoanocretense que pode-se encontrar “o paradigma religioso centrado no culto da Grande-Deusa ou Grande-Mãe, cujas hipóstases principais, em Creta, foram Réia [...] e a Deusa das Serpentes.” Já, na iconografia minoana e micênica, as divindades femininas eram adoradas sob o título de “Senhora” (*Potnia*), sendo que as “‘Senhoras’ eram diferenciadas umas das outras por designações individuais, como ‘Senhora do Labirinto’, ‘Senhora dos Cavalos’, ‘Senhora das Feras’, ‘Senhora dos Cereais’”. (ABREU, 2007, p. 33) No entanto, apesar da origem dos deuses olímpicos gregos ter

como matriz uma Grande-Deusa ou Grande-Mãe, a Geia, esta representa a Terra Cosmogônica, portanto,

Trata-se de uma mãe telúrica, mulher-mãe, símbolo da função materna, cujos atributos já evidenciam traços patriarcais, como a passividade, a submissão, a doçura e a humildade. Embora as deusas ocupem metade do panteão mitológico grego, já se trata da representação de uma teogonia hierarquizada, fiel ao modelo patriarcal indo-europeu, no qual o sexo masculino dispunha de poderes maiores e mais determinantes. (ABREU, 2007, p. 33)

Apesar dessas deusas, hipóstases da Grande-Mãe, estarem sob o jugo de sociedades patriarcais, continuaram a personificar poderosas forças que controlavam a vida dos heróis e dos deuses. A deusa Fortuna, por exemplo, era representada por uma figura feminina ou numa tríade de figuras femininas, que tinham o poder derradeiro da vida e da morte. A tecelagem, “a mais vulgar das atividades da mulher”, tornou-se um símbolo de poder sobre o destino do homem, representava o “fiar”, “o tecer” e o “cortar o fio” da vida. (ABREU, 2007, p. 33-34) Homero personifica a deusa do destino numa tríade divina, as Moiras: Cloto, Láquesis e Atropos. Na versão romana, essa tríade eram as Parcas: Nona e Decuma que presidiam o casamento e Morta que comandava a morte. Já na mitologia germânica, elas eram as Nornas: Urda, Verandi e Skuld.

As culturas pré-cristas também associavam a mulher ao poder ctônico, a forças e processos naturais, provável reminiscência dos cultos de civilizações primitivas. Gregos, Romanos, Celtas e Germanos representavam a Terra como uma divindade feminina, sendo adorada em rituais agrícolas e de fertilidade. Durante esses rituais telúricos, acreditava-se que a mulher comum adquiria poderes especiais sobre as plantações, indo aos campos ou permanecendo afastada deles, tocando as sementes ou não as tocando. “Nalguns rituais em que se derramava sangue ou se faziam sacrifícios, a menstruação da mulher [...] talvez fosse vista como uma poderosa força que ligava a mulher às profundas fontes do poder: a terra, as estações, o tempo, a vida e a morte.” (ABREU, 2007, p. 36) Entre as deusas ctônicas mais conhecidas estão, Artemis, “virgem caçadora cujas setas traziam morte súbita, deusa dos bosques, da vida selvagem, da fertilidade e da fecundidade, e protetora da mulher nos partos” e Deméter, “protetora das sementeiras e da agricultura em geral”. (ABREU, 2007, p. 36, 37) Também havia o culto à Cibele, a *Magna Mater* no Império Romano, uma das mais importantes religiões de mistérios do império. A Grande-Deusa egípcia era Ísis, associada a Deméter e a Afrodite, também cultuada como religião de mistérios.

Entre os cultos de deusas gregas mais importantes encontra-se as *Thesmophoria* na Grécia, festivais das sementeiras em homenagem à deusa Deméter e à sua filha Core Perséfone e visavam assegurar a fertilidade dos cereais semeados e dos homens. Também outro famoso culto

protagonizado por mulheres, que participavam majoritariamente de forma ativa, era o culto de Dionísio (Baco), os Bacanais. As bacantes eram mulheres liberadas e rendidas ao frenesi dionisiaco. Havia ainda as cerimônias públicas de grandes dimensões em homenagem às deusas do Olimpo, Hera em Argos e Atena em Atenas.(ABREU, 2007, p. 38)

No panteão romano, digno de nota é o culto da divindade nativa por excelência, o da deusa Vesta, a chama sagrada, venerada igualmente no culto oficial e no recesso do lar. Era símbolo da boa saúde e salvação e mantida permanentemente acesa tanto nos lares romanos como no seu templo oficial, no Fórum da cidade de Roma. No culto doméstico, o pai de família era responsável por manter acesa a chama sagrada, ao passo que, no culto oficial, eram as Vestais que a mantinham acesa na cidade. “Entre as demais divindades femininas autóctones, merecem destaque especial os cultos de deusas como Angerona, deusa dos mortos; Carmenta, deusa das fontes e da fecundidade; Ceres, divindade itálica da fertilidade agrária; e Juno”.(ABREU, 2007, p. 39)

No panteão mitológico celta, a Mãe era o mais misterioso e desconhecido de todos os seres, por isso a Grande-Mãe era provedora divina da fertilidade e da abundância. Normalmente, as deusas-mãe celtas são representadas em tríades, “usando longas vestes com um peito de fora, acompanhadas de símbolos de fertilidade (bebês, crianças, frutos, pão...). As *Matres* estavam ligadas à ideia da fecundidade e da abundância, personificando as forças criadoras da natureza.” (ABREU, 2007, p. 43) A Mãe, Terra geradora, era a divindade comum de onde nasciam as plantas, os animais e os homens e era, também, a guardiã dos mortos, conforme a crença dos gauleses. “Além das *Matres* locais, havia ainda divindades como as ninfas (protetoras dos rochedos e das águas), as *Suleves* (deusas silvestres), as *Prox.um.es* (espécie de anjos da guarda) e as fadas ou 'damas brancas” (ABREU, 2007, p. 44) Também no panteão celta-britânico há predomínio de divindades femininas. As *Matres* uniam-se ritualmente ao deus tribal, para assegurar a fertilidade da tribo. Alguns exemplos são o da deusa Danu, grande-mãe da fertilidade, que era companheira do deus-pai Bile. Essa deusa, formava uma tríade com as deusas Anu e Brigid. “Foi canonizada popularmente pelos Celtas, cristianizados no século VI, passando a chamar-se Santa Erigida, mas preservando, contudo, muitos dos seus atributos pagãos.” (ABREU, 2007, p. 45) Essas deusas-guerreiras celtas, além dos aspectos ligados à guerra, possuíam ainda atributos de sexualidade orientados para a fecundidade e fertilidade dos reinos que dominavam.

Independente se grega, romana, celta ou germânica, etc, no culto de deuses e deusas das sociedades pré-cristãs, “as mulheres desempenhavam um papel preeminente como profetisas e sacerdotisas. Exceptua-se o povo Hebreu, único da Antiguidade Oriental com religião monoteísta,

em que Deus era servido exclusivamente por sacerdotes.” (ABREU, 2007, p. 48) Apesar dos Hebreus não permitirem o sacerdócio feminino, aceitavam os dons de profecia revelados por importantes profetisas.

Nas culturas pagãs, sobretudo na Grécia e em Roma, o poder espiritual estava sob o domínio das sacerdotisas, que detinham a liderança religiosa e secular. Partilhavam dos poderes sobrenaturais das deusas e dos deuses que serviam, o que as libertava das restrições que limitavam a mulher comum. Para os gregos, a mulher era instrumento de inspiração divina, detentora do dom de profecia, por isso, poderosas deusas como Atena e Hera eram servidas por sacerdotisas e, no oráculo de Delfos, o deus solar Apolo era servido por Pítia, a sacerdotisa e profetisa grega mais famosa. O culto orgiástico em honra a Dionísio era liderado por mulheres, assim como havia mulheres a servir a deusa Artemis, seguindo rigorosas regras de castidade. Em Roma, existiam as Vestais, sacerdotisas da deusa Vesta, que exerciam um tipo de sacerdócio coletivo, dedicando grande parte de suas vidas em castidade a serviço da deusa, zelando pela manutenção da chama sagrada da cidade. (ABREU, 2007, p. 50) Já entre os celtas, as deusas eram servidas por virgens treinadas para o sacerdócio que eram intermediárias nos rituais do Grande Casamento, o *hieros gamos*, partilhavam dos seus poderes sobrenaturais e do dom de profecia.

Mesmo nas sociedades cristãs, o poder das sacerdotisas encontrou eco, embora tenham sido duramente perseguidas e silenciadas. A Sé de Roma impunha um persistente discurso eclesial cristão de repúdio ao exercício das funções de sacerdócio por mulheres. Contudo, a Igreja nunca conseguiu erradicar totalmente o poder sobrenatural das divindades femininas das culturas politeístas, bem como o de suas intermediárias, as sacerdotisas. Teve êxito apenas em diminuir a visibilidade dessas figuras femininas, visto que o poder sobrenatural destas persistiu no imaginário popular, na reverência pela magia, pela profecia e pela vidência. Bruxas, videntes e curandeiras eram manifestações do sacerdócio feminino, cruelmente perseguido pela Inquisição. Sobre a permanência do sagrado feminino no cristianismo, Abreu (2007) afirma que

A própria reverência pela Virgem Maria [...] tomou, na sua fase inicial, muitos elementos de antigas formas de devoção pagã, de que é exemplo o seu culto no santuário de Mont-Serrat, em Espanha, que sublinha o poder da Virgem em promover a fertilidade no casamento. (ABREU, 2007, p. 51)

Assim como ocorreu com a Virgem Maria, diversas outras santas católicas também foram associadas à fertilidade, como, por exemplo, Santa Gertrudes de Nivelles, na qual acreditava-se que seu manto tinha o dom de tornar as mulheres férteis. Várias deusas pagãs foram cristianizadas

durante o período de evangelização, tornando-se santas cristãs. Santa Erigida e Santa Emerenciana são imagens cristianizadas da deusa *Dea Bona*. Maria Zina G. de Abreu (2007) cita uma orixá afro-brasileira como exemplo de permanência viva do culto de deusas nos dias atuais, nas palavras da professora:

Um exemplo notável de uma deusa pagã cujo culto é muito popular em pleno século XX é o da deusa Iemanjá, celebrado no final de cada ano no Brasil, prova da permanência do culto de deusas na memória do povo brasileiro, que se prende, por um lado, a reminiscências culturais europeias e, por outro, ao forte enraizamento de grandes e poderosas deusas de origem africana.(ABREU, 2007, p. 51)

A respeito de Iemanjá, a orixá do mar, Zacharias (1998, p. 188) comenta que ela, dentre as divindades iorubanas, é a mais conhecida e cultuada deusa materna e divide com Oxum, a Orixá das águas doces, o domínio do reino materno, porém, “enquanto Oxum preside a fertilidade-ovários e útero, Iemanjá preside o sustento materno-o seio.” Tanto Iemanjá quanto Oxum são hipóstases da Grande-Deusa ou Grande-Mãe ancestral, embora não possuam o poder soberano desta, visto que as divindades femininas iorubanas fazem parte de um panteão, dominado por um Deus Supremo masculino, Olodumaré. Além disso, os dois orixás mais cultuados e poderosos são masculinos: Exu e Oxalá. Portanto, as deusas femininas na mitologia dos orixás estão no mesmo patamar que as deusas gregas no panteão olímpico, desempenhando papel secundário, porém, não menos importante. A compreensão da dimensão arquetípica de Oxum, como orixá do amor e da fertilidade, e o entendimento de que se trata de uma hipóstase da Grande-Deusa ancestral, soberana das sociedades pré-cristãs, permite concluir que essa divindade iorubana materializa a imagem arquetípica de uma deusa do amor, semelhante àquelas que eram homenageadas por suas sacerdotisas em seus templos da fertilidade.

1.3.2 As Prostitutas Sagradas e seu Ritual de Amor

Imagens gloriosas de divindades femininas são encontradas na literatura e nas artes, principalmente, pertencentes ao panteão grego, e mais tarde ao romano. Essas deusas tornaram-se poderosos ícones da cultura europeia, como é o caso de Afrodite, que eternizou-se como arquétipo do amor e da beleza feminina. A professora Nancy Qualls-Corbett (1990) afirma que o arquétipo, na acepção junguiana, é uma entidade psíquica, que ao ser envolvido por energia possui a capacidade de ativar e transformar conteúdos conscientes. Quando um “arquétipo é constelado, isto é, ativado, a liberação dessa energia específica é reconhecida pela consciência e sentida no corpo através de

emoções.” Dessa maneira, por exemplo, “quando o arquétipo da deusa do amor é constelado, ele nos imbuí da vitalidade do amor, da beleza, da paixão sexual e da renovação espiritual.” Por outro lado, “Sem o feminino vital para contrabalançar o princípio patriarcal coletivo, há certa esterilidade na vida. A criatividade e o desenvolvimento pessoal são asfixiados.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 17)

A deusa do amor, da paixão e da fertilidade, hipóstase da Grande-Deusa ou Grande-Mãe, era adorada e venerada em épocas e locais diferentes, e, logicamente, conhecida por diferentes nomes. Na antiga civilização da Suméria, Inana era a deusa do amor, em sua beleza celestial, venerada como deusa da lua. Era uma proeminente deidade no panteão sumério, considerada rainha do Céu e da Terra, a Estrela da Manhã e da Tarde, mãe da civilização e da cultura, que presenteou os homens com a música, artefatos, o discernimento, a verdade e a arte de fazer amor. Ela tinha uma hierodula, chamada Enheduana, considerada a primeira escritora da história. “Sua poesia assemelha-se a diário pessoal, repleto de adoração à deusa da lua, de sublevações políticas, de sua expulsão do templo e de seu retorno a ele. Escreve com sensualidade e intimidade sobre a deusa do amor Inana.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 33) A natureza sexual da sacra cortesã era um aspecto integral de sua natureza espiritual. Se modernamente, tal conjunção é considerada para a maioria das pessoas uma contradição, nos tempos antigos era unidade.

Entre os babilônios, essa multifacetada deusa do amor, da paixão, da guerra e da morte era chamada Istar. “Sua atividade sexual era enfatizada em descrições dela como 'a doce e sonora dama dos deuses,' apesar de ser conhecida também por sua cruel e implacável volubilidade em relação a seus amantes.”(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 40) Era conhecida como a Grande Deusa Har, Mãe das Prostitutas. A soberana espiritual da cidade de Istar era sua alta sacerdotisa, Harina. A imagem da prostituta sagrada, em sua encarnação da deusa Istar, é “a responsável pela felicidade sexual, e é a veia através da qual os rudes instintos animais são transformados em amor e na arte de fazer amor.” Razão pela qual era frequentemente conhecidas por Amáveis ou Graças, uma vez que se referem à combinação única bondade e beleza, de amor-de-mãe, ternura, conforto, percepção mística e sexo.

No Egito, as deusas Hátor (Ísis) e Bastet eram veneradas como deusas da fertilidade. Comumente são retratadas nuas, seguidas por um coro de mulheres dançantes. Muitas hierodulas temporárias tocavam e dançavam, enquanto iam em direção ao templo, durante suas grandes festas, a fim de prestar seus serviços de natureza sexual para as deusas. No Líbano, matronas e virgens prostituíam-se a serviço da deusa Atar. Em Roma, a deusa Vesta (Héstia para os gregos) era servida

pelas Virgens Vestais. Como já referido, elas eram encarregadas do fogo das lareiras, a “chama sagrada”. Conforme Qualls-Corbett (1990, p. 46), a “lareira era 'o ônfalo, o centro feminino do universo, o umbigo do templo'. Sua natureza feminina 'era dedicada a propósito mais elevado, o de trazer o poder fertilizante da deusa para o contato efetivo com as vidas dos seres humanos'.”

A deusa do amor ainda era reverenciada pelos persas como a deusa Anaíta, pelos cananeus, hebreus e fenícios como a deusa Anat, também chamada de Astarte ou Artart. Na Lídia, ela era Cibele, em Roma era Vênus e na Grécia era Afrodite. Cabe ressaltar que esta última seguramente é a mais famosa de todas e seu reino é o reino do amor e da paixão. A fertilidade para os gregos era associada à deusa Rea ou Deméter.

Independente do nome ou lugar, a deusa do amor está associada a determinados aspectos que lhe são característicos. Trata-se de padrões arquetípicos que se repetem. Entre eles destaca-se i) a deusa do amor era associada com a primavera, a beleza é o elemento principal e a nudez é um aspecto glorificado; ii) sua cor é o amarelo dourado, que define seu esplendor e simboliza a libertação da poluição, uma vez que o ouro é um metal não corrosivo e também denota consciência; iii) materialização de aspectos da natureza feminina, através da beleza física, da sabedoria instintiva e o princípio de *Eros*; iv) a deusa era considerada virginal, no sentido de que ela não pertencia a homem algum, mas pertencia a si mesmo. Embora fosse casada, seu esposo era visto como consorte; v) era uma deusa da lua, ligada aos poderes fertilizantes, aos mistérios, aos ciclos femininos, mas também à insanidade, doença e morte; vi) o tema do filho-amante, no qual a deusa em si é eterna, todavia, o filho-amante é morto ou sacrificado para ressurgir de novo. Cada jovem tem morte prematura e cruel, e com o tempo é trazido à terra ou à vida novamente. vii) havia uma mulher humana que encarnava a deusa do amor, a prostituta sagrada.

Nancy Qualls-Corbett (1990, p. 87) afirma que a deusa do amor é a mais poderosa das deusas, por ser imagem arquetípica de uma espécie particular de energia psíquica. “Ela é o princípio ativo de *Eros*, que nos habilita a nos relacionarmos com nossas próprias emoções, e também a tocar a substância emocional de outra pessoa.” Como princípio psíquico vital tanto em homens quanto em mulheres, abarca o mundo divino e o da realidade externa. Êxtase e amor são portados pela deusa, pois ela combina o impulso sexual, natural e instintivo e a arte sofisticada de amar. Todas as metamorfoses são de responsabilidade do poder físico da beleza e do amor, oriundos da essência transformativa de Afrodite.

O tema do filho-amante, fio condutor que entrelaça o mito de todas as deusas do amor, mostra que, embora a deusa seja eterna, o filho-amante é morto ou sacrificado para ressurgir de

novo. “O jovem amor de Inana era Dumuzi, que era sacrificado para o Reino dos Mortos por seis meses durante todos os anos, como o filho-amante de Istar, Tamuz. No Egito, havia Ísis e Osíris; na Lídia, Cibele e Átis.” A mitologia grega fala de Afrodite e seu belo jovem Adônis. Todos esses mitos possuem um padrão arquetípico “na medida em que cada jovem tem morte prematura e cruel, e com o tempo é trazido à terra ou à vida novamente.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 76)

O sacrifício do filho-amante significa o rompimento com laços doentios do aspecto maternal, restituindo a liberdade feminina da deusa, enquanto mulher. O aspecto ativo e dinâmico da natureza feminina da deusa, aquele que promove mudança e transformação, contrabalança o aspecto estático, elementar, o maternal, que embora gere crescimento, é essencialmente conservador e protetor. Instintivamente sabe-se da necessidade do sacrifício do filho. A deusa passa a viver sua própria vida, a vivenciar suas próprias conquistas. Seus objetivos e aspirações consistem em estabelecer um lugar no mundo para si mesma. Rompe-se a relação simbiótica estéril entre mãe e filho, de modo que os dois possam se desenvolver individualmente.

O sacrifício do filho-amante possui significado psicológico para as mulheres. Qualls-Corbett (1990, p. 82) afirma que há momentos em que o filho é sacrificado, mas sem redenção ou transformação. Isso ocorre na mulher quando esta deixa de viver a própria vida e passa a vivenciar as conquistas do filho, não criando um espaço para si no mundo, mas fazendo com que seu filho se encarregue disso. Não há desenvolvimento individual, pois estabelece-se mútua dependência. A autora comenta que situação semelhante ocorre quando a mulher, que não pode ter filhos biológicos, “transporta sua insegurança para todos os relacionamentos que vem a ter com homens; sua atitude maternal 'adota' o filho.” Ela cria mecanismos que tornam o homem cada vez mais dependente dela, na forma de gestos inocentes e amáveis: ajudar, perdoar, ser prestativa. Ao criar no homem uma sensação de desamparo, a mulher se eleva a posição superior. Entretanto, quando a mulher substitui atitudes e valores antigos por novos, ela libera a força da sua deusa interior, desistindo daquilo que há de mais precioso, a fim de garantir crescimento e regeneração. Trata-se de um esforço doloroso, no qual se sente profundas emoções e não se reprime o choro. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 83)

Nas sociedades pré-cristãs, havia uma intermediária do sagrado feminino, uma mulher humana, virgem, que servia à deusa e mãe do amor, no seu templo. Esse lugar sagrado é descrito por Qualls-Corbett (1990, p. 27) como uma “estrutura retangular, ampla, com incrustações complicadas no frontão triangular, o teto sustentado por maciças colunas torneadas. Feixes de luz vindos de todos os ângulos penetram pelas paredes. Através das portas abertas podemos examinar o

santuário interno.” Dentro do santuário consagrado à Vênus, a sacerdotisa movia-se “graciosamente diante do altar, iluminando-o, pondo fogo nas lamparinas de óleo feitas de barro que o circundam”.

A prelada de Vênus era uma jovem de extrema beleza física, que usava véu e enfeites de metais preciosos, principalmente brincos com formato de meia-lua, cobria seu corpo de perfume e todo tipo de adereço de sedução, conforme descreve Qualls-Corbett (1990):

Ela é mistério, coberta de véus. Conseguimos vê-la apenas indistintamente. Apesar da luz bruxuleante, discernimos sua silhueta feminina bem delineada. A brisa levanta seus véus deixando transparecer suas longas madeixas negras. Braceletes de prata enfeitam seus braços e calcanhares; meias-luas em miniatura pendem de suas orelhas e contas de lápis-lázuli circundam seu pescoço. Seu perfume com aroma de almíscar cria uma aura que estimula e enriquece o desejo físico.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 27)

Essa descrição física da sacerdotisa permite vê-la, não mais como uma mulher comum, mas como a própria encarnação da deusa do amor, visto que ela era a intermediária divina, que religava corpo e espírito. Como seu corpo feminino pertencia à deusa durante o ritual, ela assumia nesse momento, de fato, a designação de prostituta sagrada:

À medida que a prostituta sagrada avança pela porta aberta, ela começa a dançar ao som de música de flauta, pandeiro e címbalos. Seus gestos, sua expressão facial e os movimentos de seu corpo flexível, tudo fala de maneira a dar boas vindas à paixão. Não há falsa modéstia em relação a seu corpo, e quando dança, os contornos de sua forma feminina revelam-se sob sua túnica cor de açafão quase transparente. Seus movimentos são graciosos, e ela tem plena consciência de sua beleza. Está cheia de amor, e quando dança sua paixão cresce. Em seu êxtase esquece toda repressão e entrega-se à deusa e ao estranho. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 27)

A prostituta sagrada era, portanto, consciente de sua feminilidade e das emoções que provoca em quem a observava, por isso ela tinha conhecimento de como encarnar o arquétipo da sedução, de modo, por exemplo, a despertar o feminino interior que estava presente no inconsciente masculino. Um dos modos de devoção à deusa do amor e de reverenciar a própria sexualidade feminina, ocorria através do encontro da sacerdotisa com um estranho que ia ao templo. Esse episódio é descrito por Qualls-Corbett (1990) como sendo um momento de acolhimento, de zelo e de divertimento, por parte da prostituta sagrada em direção ao estranho, embora também seja um momento prazeroso para ela:

Imagine a prostituta sagrada saudando o estranho, homem cansado de viver, que veio ao templo para venerar a deusa do amor. Não há troca de palavras; os braços dela estendidos, e a suave e acolhedora expressão de seus olhos e face radiantes dizem o que há para ser dito. Em sua alcova particular, o sagrado aposento-do-amor do templo que recende a ervas

aromáticas e flores, ela banha o estranho, oferecendo-lhe bálsamo. Ela conta-lhe estórias divertidas a respeito de seu treinamento- de como as sacerdotisas do templo e outras sacerdotisas de rituais lhe ensinaram a arte de fazer amor.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 28)

O encontro da sacerdotisa com o estranho fazia parte de um ritual ctônico, no qual as forças divinas encontravam as forças humanas, no qual não apenas o corpo era alimentado, mas também o espírito. Havia uma espécie de banquete sensual, principalmente com frutas e mel, ou seja, alimentos naturais da terra, numa referência à Terra-Mãe.

Ela prepara uma bandeja de tâmaras frescas, nozes e frutas, e a coloca diante dele, juntamente com pão embebido em mel. A prostituta sagrada e o estranho bebem vinho doce da mesma taça de prata. Ela lhe conta que veio ao templo para cumprir a lei da terra, o que toda donzela deve fazer.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 28)

A escolha desses alimentos para fazer parte da culinária sensual partilhada entre a prostituta sagrada e o estranho provavelmente possuía não apenas razões simbólicas, mas também práticas. As tâmaras frescas, por exemplo, além de ser uma fruta nobre, consumida desde tempos imemoriais, é considerada um afrodisíaco natural, pois aumentam o vigor e a resistência sexual, reduzindo a esterilidade causada por vários distúrbios sexuais, estimulando a libido. As nozes, ingrediente que fazia parte das sobremesas greco-romanas, também são consideradas um verdadeiro elixir de sensualidade, visto que possuem substâncias que contribuem para a formação hormonal, para a fertilidade e para as contrações musculares orgásticas. O pão, um dos mais antigos alimentos presentes em várias culturas, representa não apenas o alimento para o corpo, mas também para o espírito. Já o mel, símbolo da revelação divina e da inspiração sagrada, de acordo com Portal (2000, p. 39, 40), é conhecido por sua doçura, mas, sem dúvida, é sua cor amarela que o converteu em emblema do amor e da sabedoria da divindade. Consumir o mel oferecido pela sacerdotisa da deusa do amor significa para o estranho usufruir de sua sabedoria e de seu amor. Por fim, o vinho doce remete à ideia de renascimento e fertilidade, sendo até hoje usado tanto como um acessório de sedução como também na celebração da vida, como nas comemorações de nascimentos e casamentos, por exemplo. Após o estranho consumir os alimentos e beber o vinho, a prostituta sagrada começava a preparar o local exato da consumação do ato sexual, ápice da devoção à deusa do amor e da fertilidade, de acordo com as palavras de Qualls-Corbett (1990):

A prostituta sagrada conduz o estranho ao divã preparado com lençóis brancos e folhas aromáticas de mirto. Ela esfregou suas coxas com tomilho silvestre de aroma adocicado. Seu sorriso discreto e seus olhos cintilantes dizem ao estranho que ela está cheia de desejo

por ele. O toque suave de seu abraço faz acender nele a resposta ardente, e ele sente a aceleração de seu corpo. Ele se torna agudamente consciente da paixão dentro de sua devoção à deusa do amor e da fertilidade, e cede a ela. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 29)

Dessa forma, a consumação do ato de amor era consagrado pela deusa através da qual a mulher e o estranho se renovavam. Tratava-se de um ritual transformador, devido à presença do divino. A prostituta sagrada deixava de ser virgem, era iniciada na plenitude da feminilidade, da beleza de seu corpo e de sua sexualidade, sua verdadeira natureza feminina era despertada para a vida, era como se o elemento divino passasse a residir nela. O estranho também se transformava, pois era como se as qualidades da receptiva natureza feminina ficassem cravadas em sua alma. A imagem da prostituta sagrada começava a agir no interior do estranho, tornando-o consciente das profundas emoções sentidas. Ele passava a carregar a imagem da mulher, a personificação do amor e da alegria sexual. Sua experiência dos mistérios do sexo e da religião potencializavam a vida, passavam a regenerar a alma. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 30)

Importante destacar que não se tratava de um ritual privado, mas sim coletivo, pois “Grandes festas, com amplos recipientes de cerveja e vinho” eram preparadas no templo do amor, considerado “lugar da potência e da fertilidade.” O regozijo, a dança e a atração sexual eram intensificados pela música animada que era tocada pelos músicos do templo. Além disso, durante a celebração, também se faziam sacrifícios, como forma de retribuição e agradecimento à deusa. Eram sacrificados os primeiros grãos e frutas, os primeiros rebanhos do gado, e até a primeira criança-e isto era o que havia de mais precioso. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 30)

A celebração culminava com o *hieros gamos*, o casamento sagrado. Segundo Nancy Qualls-Corbett (1990), é um ritual que consistia

na tradicional reconstituição do casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amante, o jovem e viril deus da vegetação. A prostituta sagrada escolhida, uma devota considerada como a personificação da deusa, une-se ao monarca regente, identificado como deus. Essa união garante a produtividade da terra e a frutificação do útero, tanto da espécie humana quanto animal. É o “acerto de destinos”. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 31)

A respeito da *hierogamia*, Maria Zina G. de Abreu (2007, p. 47), citando a romance *O código Da Vinci*, cujo tema gira em torno dessa prática, afirma que se tratava de “uma união ritual que 'não tinha nada a ver com a relação sexual ou erotismo propriamente ditos, sendo antes um ato espiritual (...)' cuja finalidade era “celebrar e renovar o mistério da união do eterno masculino com o eterno feminino, do céu e da terra”. Destaca que acreditava-se antigamente que o homem era um ser incompleto espiritualmente, até conhecer, de forma carnal, o sagrado feminino, considerado

único meio através do qual podia tornar-se espiritualmente completo, chegando ao conhecimento divino. (ABREU, 2007, p. 47) Citando René Chandel, a autora assegura que Cristo e Maria Madalena “encarnam os arquétipos dos esposos sagrados dos cultos do Médio Oriente e de muitas outras culturas ancestrais, tais como *Shiva* e *Shakti* na cultura hindu, ou o casal sumério formado por *lanna* e o seu amante, o divino *Dumuzi*”.(ABREU, 2007, p. 47)

O *hieros gamos* está fortemente presente na mitologia dos orixás. Um dos casamentos sagrados mais conhecidos é o de Iemanjá e Orunmilá, que resultou no nascimento de Oxum. Também é exemplo de *hierogamia* o mito no qual *Oxum deita-se com Exu para aprender o jogo de búzios* (PRANDI, 2002, p. 337) Essa união sagrada resultou no empoderamento de uma divindade feminina, que passou a conhecer o segredo do oráculo, até então de conhecimento unicamente de uma divindade masculina, Oxalá, rei dos orixás. Outro exemplo é o casamento de Obatalá (Oxalá) e Iemu, que tiveram muitos filhos e possibilitaram a fertilidade feminina, através do regramento do ciclo menstrual.

O ritual do matrimônio sagrado, do qual a prostituta sagrada era participante fundamental, aparece em diversas culturas, contudo, como se trata de um padrão arquetípico, conservam a mesma estrutura. Havia uma devota escolhida para encarnar a deusa. “Ela era o útero fértil da deusa, sua paixão e sua natureza erótica. Na união com o deus, encarnado pelo monarca reinante, assegurava a fertilidade e o bem-estar da terra e do povo.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 50) Ela não fazia uso de sua beleza e de seu corpo para ganhar segurança, força ou posses, nem fazia amor para receber admiração e devoção do homem que vinha a ela, pois normalmente permanecia coberta e anônima. Qualls-Corbett (1990, p. 51) afirma, categoricamente, que havia uma razão de ser bem definida da hierodula que era “adorar a deusa através do amor sexual, trazendo por esse intermédio o amor da deusa à esfera humana. Nessa união- a união do masculino e do feminino, do espiritual e do físico- transcendia-se o pessoal e penetrava-se o divino.”

Portanto, o matrimônio sagrado era um evento religioso exaltado, que refletia devoção à deusa do amor. A prostituta sagrada e o monarca regente uniam-se no matrimônio simbólico, em meio aos festejos, às danças e ao regozijo. Ela era a encarnação da deusa do amor e ele era a personificação do deus. A fecundidade da terra, do útero e o bem-estar de todo o povo estavam assegurados através dessa feliz união. Psicologicamente, o matrimônio sagrado ritualiza o movimento da psique em direção à totalidade. Simboliza a união dos opostos, a aproximação equânime do princípio masculino e do feminino, a conjugação da consciência e da inconsciência, do espírito e da matéria.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 102) Sexualidade e espiritualidade integram o

hieros gamos, durante sua consecução, vitalizando-se um ao outro. Citando Jung, Qualls-Corbet (1990, p. 102) afirma que esse processo psíquico “efetua 'a 'terrallização' do espírito e a espiritualização da terra, a união dos opostos e a reconciliação dos divididos”.

Por tratar-se de motivo arquetípico, o matrimônio sagrado aparece muitas referências a ele na literatura, nas lendas e nas religiões. Nos contos de fadas, é comum o casamento real, “no qual um príncipe e uma princesa, cada um de país diferente, vêm a se encontrar por meio de circunstâncias fortuitas, e então unem-se em matrimônio.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 103) Uma longa busca ou grandes façanhas heroicas, repletas de desespero, sofrimentos e perigos, são narradas nessas histórias.

Há contos que mostram que para se contatar o próprio lado contra-sexual, as regras usuais não se aplicam. São exemplos *A Bela e a Fera*, no qual a princesa declara seu amor por um horrendo homem bicho para que este volte a ser homem, ou ainda, *A princesa e o sapo*, no qual a princesa deve beijar um sapo para que ele se transforme em príncipe. Essas narrativas revelam que quando um aceita e abraça o outro, a transformação ocorre, não apenas no nível inconsciente, mas também no domínio do consciente. “Os princípios masculino e feminino, *Logos e Eros*, unem-se, coiguais na consciência.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 104) A imagem do matrimônio sagrado também aparece em dramas musicais, como na última ópera de Wagner, *Parsifal*. Essa obra baseada numa lenda bretã muito antiga, encena a união do Santo Gral, o recipiente símbolo do feminino, e a Santa Lança, instrumento fálico símbolo do masculino.

Há diversos símbolos da união dos opostos na tradição religiosa e filosófica. Na missa católica, “A Santa Eucaristia é um deles. Um pedaço de hóstia, representando o corpo, é misturado com vinho, que representa o espírito, produzindo-se assim a união ou *coniunctio* da alma e do corpo.” Na filosofia chinesa clássica, a mesma ideia é encontrada no Tao, que significa completa harmonia, entre céu e terra, entre espírito e matéria, entre masculino e feminino. Este conceito é visualizado simbolicamente através do desenho do yin-yang: “contidos no círculo da integridade estão o lado preto com um ponto branco e o lado branco com um ponto preto. Cada parte contém um elemento do outro; os dois juntos formam o todo.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 105)

Fazia parte do ritual da prostituição sagrada, no qual a sacerdotisa honrava a deusa do amor, conectando sexualidade e espiritualidade, a participação da figura arquetípica do estranho, assim definido por Nancy Qualls-Cobertt (1990, p. 96): “O estranho que vinha ao templo para cultuar a deusa do amor em intercurso com a prostituta sagrada era, em tempos antigos, visto como um emissário dos deuses, ou até como um deus disfarçado.” O arquetipo do estranho consiste numa

imagem seguidamente identificada em mitos, religiões, contos de fadas e sonhos. Ele indica um aspecto do inconsciente que emerge no consciente para estimular mudança. “Quando quer que apareça, ele provoca a sensação de estranheza, como ‘algo diferente’ que penetra, e a elevada espiritualidade do divino é experimentada.” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 96)

Na mitologia teutônica o arquétipo do estranho aparece num mito do deus Wotan (Odin). O “pai de todos”, “disfarçado de mendigo, batia à porta de um pobre e insuspeito mortal. Dependendo de como era recebido, a família seria ricamente abençoada ou cairia em desgraça sob a maldição da ira do deus.”(QUALLS-COBERTT, 1990, p. 96). Na tradição judaica, o estranho é aquele não convidado que, durante a celebração do *Seder*, poderia, eventualmente, vir ocupar o lugar vazio, deixado à disposição para recebê-lo no jantar. “Na tradição cristã, o estranho apareceu diante de Maria, anunciando que o Espírito Santo desceria sobre ela e que ela conceberia o Filho de Deus.” Dois estranhos também revelaram à mulher que veio ao túmulo vazio que Jesus havia ressuscitado. Nos contos de fada, o estranho é aquele que “vem bater à porta da casa de um homem pobre, pedindo para levar sua bela filha. Em troca, a filha trará grande riqueza, e a família não passará mais necessidade.” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 97)

A analista junguiana comenta que o estranho é normalmente “alguém que não foi convidado, não é aguardado, e é de natureza estrangeira. Vem de lugar fora do mundo, e instiga mudança. Uma aura sobrenatural o envolve.”(QUALLS-COBERTT, 1990, p. 97) No contexto dos rituais de iniciação praticados pela hierodula, ele simplifica sua passagem da pureza da virgindade para o entendimento da plena natureza feminina. Na psicologia feminina, o estranho é o estágio no qual o princípio masculino emerge, portanto, constitui um aspecto do arquétipo do *animus*, em sua face positiva e negativa. Sobre a primeira face, Qualls-Corbett (1990) afirma que

O *animus* positivo do estranho permite que a mulher focalize e saiba discernir os atributos e a beleza de sua natureza feminina. Ele a guia para a compreensão consciente de sua feminilidade. Ela então adquire a capacidade de fazer escolhas que não o comprometam. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 101)

Dessa maneira, a prostituta sagrada, terminado o ritual, saía do templo em direção ao mundo, capacitada para entrar no matrimônio como pessoa integralmente consciente de sua aptidão. Ela tornava-se segura, insubmissa, sem sentimento de inferioridade em relação ao sistema patriarcal. Ela não precisava competir com homens, nem adotar qualidades masculinas, pois conseguia reconhecer a presença do poder masculino dentro dela, era sua própria autoridade e mantinha-se constante em relação à sua natureza feminina. Talvez não fosse possível que ela

alterasse o sistema patriarcal em volta dela, mas, o que era mais importante, não permitia que o sistema a alterasse.

A cortesã sagrada era uma mulher mortal devotada à deusa, cuja beleza, movimentos graciosos, liberdade da ambivalência, ansiedades ou autoconsciência em relação à sua sexualidade e demais atributos da deusa derivavam da reverência que ela prestava à sua natureza feminina. Portanto, o princípio de *Eros* regia a deusa do amor e a prostituta sagrada. Assim como na crença cristã a dualidade Pai e Filho são Um, a deusa e sua sacerdotisa, humano e divino, eram um princípio único. Assim, a prostituta sagrada era “mulher humana que, através de ritual formal ou de desenvolvimento psicológico, conseguiu conscientemente conhecer o lado espiritual do seu erotismo, e vive-o na prática, de acordo com suas circunstâncias individuais.” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 94) A autora define a mulher identificada com a imagem arquetípica da hieródula como “uma-em-si-mesma”, livre da rigidez dos padrões pré-estabelecidos e que pode escolher o modo de viver sua vida:

Tal mulher não pode ser considerada *sexy* ou provocante, no sentido habitual destes termos, pois sua sexualidade não é superficial, não é motivada por projeto consciente ou por exigências inconscientes. Não se trata de comportamento aprendido, de capacidade adquirida ou de questão de habilidade, mas sim de sutileza de seu ser, emergindo das profundezas de sua alma. (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 95, 96)

Por outro lado, na psicologia masculina, a imagem arquetípica da prostituta sagrada é um aspecto da *anima*, tendo em vista funcionar como mediadora entre consciência e inconsciência, fazendo as forças instintivas entrarem em harmonia com o divino. A prostituta sagrada é a imagem feminina relevante para cada estágio de desenvolvimento da *anima*, a mulher interna do homem. “Ela oferece-lhe prazer, estímulo e vitalidade, personificação tanto da espiritualidade quanto da mundanidade. Ela é a amante cuja beleza é excitante, cuja natureza virginal traz vida nova e conduz à Sabedoria- que é mais do que simplesmente intelecto.”(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 136)

A prostituta sagrada identifica-se com Eva. Sintoniza-se com sua natureza biológica e sexual. Deseja prazer físico com um homem. Ela é quem oferece prazer e quem recebe também. Ela é matéria, corpo e terra. A hieródula é, também, representada por Helena de Troia, cuja beleza e encanto, idealizados, são protótipos do amor erótico. Ela é bela, bem vestida, perfumada e que encanta e excita a paixão masculina, através da percepção de suas formas arredondadas nos movimentos de sua dança. É “vista como mais do que corpo - ela é indivíduo em seu próprio direito, experimentada como o Outro feminino. Ela assume personalidade particular.”(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 136)

A sacerdotisa da deusa do amor revela as características em comum com a Virgem Maria. Considerada virginal, tal como o útero de Maria que gerou Cristo, o útero da prostituta sagrada, enquanto *anima*, gera o homem de consciência elevada. Assim como na tradição católica, Maria é vista como intercessora entre Deus e o homem, a sacerdotisa servia como intermediadora entre a deusa e o estranho. A *anima* intermedeia, através do ato de amor sexual, a relação do eixo Ego-Self, consciência e inconsciente. Por fim, como *Sofia*, a *Sapientia*, a sacra intercessora é a Sabedoria. É tanto a noiva de Deus quanto a mãe, a amante que estava com Deus antes da Criação. “Ela é o ser feminino que é ‘amiga’ e companheira desde o princípio do mundo”. Na celebração do *hieros gamos*, a prostituta sagrada personificava a deusa. Era a noiva de Deus, simbolizado pelo monarca. “Na união do matrimônio sagrado, ela trazia o poder regenerativo da Sabedoria para o contato efetivo com as vidas dos homens.”(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 137, 138)

Os principais elementos no cenário da prostituição sagrada eram a deusa, o estranho que vinha ao templo, o matrimônio sagrado propriamente dito e a prostituta sagrada. São imagens arquetípicas que habitam o inconsciente coletivo.(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 73) Estudar esses elementos, como forças psíquicas, possibilita traçar paralelos entre mitologia, psicologia e literatura, aprofundando dessa maneira a compreensão da natureza feminina e o modo como isso se ritualiza na narrativa literária.

1.4 Mito e Literatura: Os Mitemas e as Estruturas do Imaginário

A pesquisadora Adriana Monfardini (2005, p. 51) afirma que ao afastar-se da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, o mito passa a encontrar abrigo e tem continuidade no campo da literatura, embora admitindo determinadas modificações. Mircea Eliade (1972, p. 13), ao analisar as peculiaridades da narrativa mítica, relaciona mito e história e afirma que “assim como o homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos.” Entretanto, ao passo que um homem moderno percebe-se como resultado do curso da História, considerada linear e irreversível, embora nem sempre conhecida em sua totalidade, “o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte.”(ELIADE, 1972, p. 14) Isso ocorre porque para o homem das sociedades arcaicas, “Conhecer os mitos é aprender os segredos da origem das coisas”(ELIADE, 1972, p. 14), capacitando-o para repetir o ato criador. Normalmente, para reatualizar o ato criador necessita-se

não somente ter conhecimento do mito de origem, mas também recitá-lo. “Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. (1972, p. 17) Portanto, a palavra reveste-se de força criadora, de poder demiúrgico.

A palavra, conforme Ernst Cassirer (1992, p. 64), “se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas [...] sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra.” Ela aparece nessas narrativas como ferramenta de criação, utilizada pela divindade criadora ou, até mesmo, confundindo-se com esta:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm.(CASSIRER, 1992, p. 65)

Ao examinar a ligação que aproxima a consciência linguística e a consciência mítica, Cassirer (1992, p. 97) afirma que atua nelas “uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico.” Sobre isso, Monfardini (2005, p. 52) compreende que tanto na linguagem como no mito, acontece um deslocamento simbólico do conteúdo sensível em uma forma concreta. “As metáforas linguística e mítica nascem ambas do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, peculiar a toda enformação, seja linguística, seja mítica.” A autora ressalta, ainda, que o caráter metafórico da linguagem, que a aproxima do mito, sobrevive, na modernidade, através da expressão artística, ou seja, da literatura.

Ao longo do tempo, os mitos vão se transformando. Claude Lévi-Strauss (1993, p. 274), ao abordar o tema da morte dos mitos, confirma essa ideia e distingue dois gêneros derivados do mito: a tradição lendária e o romance. Nas palavras do autor, “um mito que se transforma passando de tribo em tribo, finalmente se extenua, sem por isso desaparecer. Duas vias lhe permanecem abertas: a da elaboração romanesca e a da reutilização para fins de legitimação histórica.” Essa história pode ser retrospectiva ou prospectiva.

Na modernidade, em que o conhecimento científico já solucionou quase todas as incógnitas da natureza, o homem prossegue sendo um grande mistério. Com a descoberta do inconsciente freudiano e com o surgimento da psicanálise, o mito é recuperado. O Complexo de Édipo é exemplo de reutilização do mito como meio de simbolizar o movimento da energia psíquica: a libido. Nessa perspectiva, Jung compreende que os mitos seriam sonhos de uma sociedade inteira: o anseio

coletivo de uma sociedade que nasceu do inconsciente coletivo. Portanto, tipos iguais de personagens aparecem nos sonhos tanto a nível pessoal quanto coletivo. Esses arquétipos impressionam pelo fato de serem constantes no decorrer dos tempos nas mais distintas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, bem como nos mitos do mundo todo. Jung assegura que os arquétipos dão sentido ao mito, pois este origina-se no interior da psique humana.

Conforme o pensamento humano evolui, a produção mítica altera-se, adapta-se, porém permanece viva. Em diversas ficções modernas, determinados componentes típicos do mito perduram, embora nem sempre de modo explícito. Claude Lévi-Strauss e Joseph Campbell afirmam que as narrativas em geral, seja mito, romance ou roteiro de cinema, estruturam-se a partir de motivos arquetípicos que se repetem. Lévi-Strauss chamou esses motivos de mitemas e Campbell identificou os passos da jornada do herói no monomito. Nessa linha, Durand, analisando as constelações simbólicas da estrutura do imaginário, fala da recorrência de certas imagens arquetípicas, que podem ser observadas nas narrativas, desenvolvidas em todas as culturas.

1.4.1 Mitemas

O mito, na compreensão de Claude Lévi-Strauss, renova-se por intermédio da estrutura, de maneira explícita ou implícita. Um mesmo mito pode se manifestar diferentemente em tempos e lugares diferentes, adotando características referentes ao contexto cultural, religioso e/ou social. Por outro lado, distintos mitos podem exprimir um mesmo conteúdo implícito, confluindo para as mesmas interpretações. Sobre isso, o antropólogo francês comenta:

Por mais que ignoremos a língua e a cultura da população em que foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo todo. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225)

Assim, o mito sempre se repete através da estrutura, independentemente se é explícito ou oculto. Dessa forma, supõe-se existir uma relação muito próxima entre mito e linguagem e, portanto, é a linguagem que permite a estruturação, como assevera o autor. O valor intrinsecamente atribuído ao mito provém do fato de que os acontecimentos narrados referem-se a um tempo primordial, mas conservam, pela sua concatenação, uma estrutura permanente. Portanto, no mito, forma e significado são inseparáveis, havendo íntima associação entre linguagem, música e mito. O

autor distingue, na linguagem, três níveis básicos: os fonemas, palavras e significados. Entretanto, na música não há o nível das palavras, indo diretamente do nível dos fonemas para o das frases musicais. Por outro lado, como o mito não possui o nível dos fonemas, o seu primeiro nível, a que corresponde ao das palavras, é chamado de mitema. Este componente essencial de um mito é um elemento irreduzível e imutável, algo que sempre se encontra dividido com outros mitemas relacionados e reunidos em variações “empacotadas”, ou vinculados em relações extremamente complexas, como uma molécula em um composto. A união de mitemas forma o mito.

Três lições são resumidas por Lévi-Strauss no que se refere ao mito. Primeiramente comenta que o sentido do mito está na combinação de seus elementos constitutivos. Em seguida, argumenta que a linguagem do mito exhibe propriedades específicas. E, por fim, afirma que tais propriedades estão acima do nível habitual da expressão linguística. Esses preceitos permitem inferir, do pensamento levistraussiano, que o mito pode ser dividido em mitemas, que existe uma dupla dimensão de leitura do mesmo (sincrônica e anacrônica) e que ele está referenciado tanto a outros mitos quanto à sociedade. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225)

As grandes unidades constitutivas, ou mitemas, são os elementos que são próprios do mito e que adquirem função significante unicamente através de feixes de relações. Trata-se da unidade básica do mito, é a estrutura da tradição oral. Possui os aspectos gerais de um relato, sem pormenorizá-lo. Por outro lado, o mito é um desenvolvimento local do mitema, pois preenche esta estrutura elementar com precisões de tempo, espaço, personagens, diversos detalhes do relato.

Um exemplo de elementos de um mitema seria uma grande chuva enviada por um ser supremo que está descontente com o homem e que deseja matar a todos os seres vivos, com exceção de uma personagem que constrói uma embarcação e se salva. Esse é o mito bíblico da Arca de Noé. Culturas como a hindu, grega, mapuche, maia, asteca e inca, entre outros, narram em seus mitos antigos a história de um dilúvio, com uma estrutura, um mitema, igual, mas com detalhes diferentes. Há outros mitemas globais, que inclusive aparecem na Bíblia, que podem ser encontrados em diversos lugares e épocas diferentes, como, por exemplo, a criação do mundo, a criação do homem, o pecado original, a expulsão do paraíso, o dragão (origem do mal), o dilúvio, etc.

Outro modelo exemplar é o mito de Édipo, cujos mitemas aparecem na mitologia grega e na mitologia dos índios Pueblo. Lévi-Strauss (2008) comenta que a personagem da Esfinge coincide com dois personagens da mitologia norte-americana:

Trata-se, de um lado, da “*old hag*”, velha bruxa de aparência repugnante que propõe, com seu aspecto físico, um enigma ao jovem herói; se ele decifrar o enigma – isto é, se aceitar as investidas da criatura abjeta – encontrara ao seu lado, quando despertar, uma moça lindíssima graças a qual ele será soberano (nessa forma, tema igualmente céltico). (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 232)

A Esfinge também lembra a “child-producing woman”, dos Hopi, mãe fálica por excelência, e uma jovem mulher preterida enquanto paria, durante uma difícil migração, que agora perambula pelo deserto e é Mãe dos Animais. “O homem que a encontrar com suas roupas ensanguentadas [de animais caçados] ‘fica tão aterrorizado que tem uma ereção’, da qual ela se aproveita para violentá-lo, recompensando-o em seguida com um infalível sucesso na caça”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 232) Portanto, o antropólogo estruturalista propõe que cada mito deve ser definido pelo conjunto de todas as suas versões. Sua lei estrutural do mito assegura que o mito continua sendo mito enquanto for percebido como tal.

A teoria dos arquétipos de C.G. Jung e a concepção estruturalista do mito, dividida em grandes unidades constitutivas por Claude Lévi-Strauss, formam a base da concepção de monomito, proposta por Joseph Campbell. A jornada do herói, como ficou conhecida, demonstra o passo a passo da jornada arquetípica do ego, que se assemelha ao processo de individuação junguiano, e procura demonstrar a enorme adesão popular de lendas e histórias milenares, desde a obra homérica *Odisseia*, até as produções cinematográficas *Star Wars*, *Avatar* e *O Cavaleiro das Trevas*

1.4.2 A Jornada Arquetípica

Joseph Campbell observou que o herói, principalmente o mítico, passava por uma jornada com determinadas etapas específicas até o seu triunfo. Notou, portanto, a existência de um padrão de repetição encontrado em histórias ao longo da humanidade, em diversas civilizações distintas, em diferentes lugares e épocas. Percebeu que várias mitologias, religiões e lendas traziam sempre a mesma essência, uma mesma base, um mesmo padrão, embora cada uma com suas peculiaridades. A esse percurso padrão da aventura mitológica do herói, Campbell denominou monomito, vocábulo que o autor tomou emprestado de uma obra do escritor James Joyce. O mitologista americano compreendeu que a unidade nuclear do monomito é a “fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno*” e resumiu o ciclo da jornada mítica do herói da seguinte forma:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali ele encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1997, p. 18)

Anos mais tarde, o roteirista Christopher Vogler escreveu um guia prático para escritores, em que aplica a jornada heroica, observada por Campbell, a roteiros de cinema. Ele descreve didaticamente o percurso padrão da aventura do herói da seguinte maneira:

1. Os heróis são apresentados no MUNDO COMUM, onde
2. recebem um CHAMADO À AVENTURA.
3. Primeiro, ficam RELUTANTES OU RECUSAM O CHAMADO, mas
4. num Encontro com o MENTOR são encorajados a fazer a
5. TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR e entrar no mundo especial, onde
6. encontram TESTES, ALIADOS E INIMIGOS.
7. Na APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA, cruzam um Segundo Limiar,
8. onde enfrentam a PROVAÇÃO.
9. Ganham sua RECOMPENSA e
10. são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao mundo comum.
11. Cruzam então o Terceiro Limiar, experimentam uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência.
12. Chega então o momento do RETORNO COM O ELIXIR, a bênção ou o tesouro que beneficia o mundo comum.(VOGLER, 2006, p. 46)

Como se observa, Vogler sintetizou o ciclo da jornada do herói em doze estágios. Esses passos são metáfora para a natureza humana e correspondem à jornada arquetípica. É possível interpretá-los como mitemas pelos quais o ego assimila durante seu processo de individuação junguiano. Trata-se da aventura que o indivíduo empreende, começando pelo abandono da persona, adentrando nos mistérios do inconsciente, até alcançar o seu centro mais profundo, o si-mesmo, o Self. Vogler (2006, p. 35) compreende que “a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. Pode ser uma jornada mesmo, uma viagem a um lugar real”, mas também “existem outras tantas histórias que levam o herói para uma jornada interior, uma jornada da mente, do coração ou do espírito.” Nesse percurso, “o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa.” Portanto, conclui Vogler (2006, p. 35), o “protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas.”

Como a saga do herói é um padrão arquetípico, visto que se origina no inconsciente coletivo, ocorrendo em diversas culturas ao redor do mundo e ao longo do tempo, cada contador de

histórias adapta o modelo mítico para atender às necessidades de uma cultura ou de um conto específico. Desse modo, as doze etapas, ou mitemas, da jornada arquetípica do herói não são necessariamente sempre apresentadas na ordem apresentada a seguir, elas podem ser rearranjadas.

O primeiro estágio da aventura é o mundo comum, ou, mundo ordinário (na terminologia de Campbell). Como a jornada é uma viagem que leva o herói para um mundo especial, ou Extraordinário, a maioria das históricas “começa estabelecendo um mundo comum como base para a comparação. O mundo especial de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com as questões de todo dia, das quais o herói é retirado.”(VOGLER, 2006, p. 95) Dessa forma, o mundo comum é o contexto, a base, o passado do herói. Quanto mais diferente o Mundo Ordinário é do mundo extraordinário, mais o herói experimenta uma mudança dramática, ao cruzar o limiar. “Comparado com o mundo especial, o mundo comum pode parecer chato e calmo, mas geralmente as sementes da emoção e do desafio já estão nele.” (VOGLER, 2006, p. 96) Normalmente, já existe no mundo ordinário, alguns indícios das batalhas e dilemas morais que o herói irá enfrentar, ou seja, um pequeno modelo do mundo extraordinário. A vida de Jesus Cristo se encaixa perfeitamente na jornada do herói. O mundo comum em sua biografia são todos os relatos que narram sua vida até aproximadamente trinta anos, quando ainda não havia começado sua jornada de pregação e milagres.

O mundo comum normalmente sugere a questão dramática da jornada, levantando uma série de perguntas sobre o herói, expondo seus dilemas internos e externos, ainda que implicitamente. É nesse momento que ele é apresentado, estabelece-se suas relações interpessoais, seus interesses comuns. O leitor, ouvinte, espectador ou telespectador, enfim, o público, é convidado a entrar na pele do herói, a ver o mundo a partir de sua ótica, projetando no herói uma parte da sua própria consciência. Vogler (2006, p. 100) afirma que os “heróis dos contos de fadas têm um denominador comum, uma qualidade que os une, acima das fronteiras de cultura, geografia e tempo. Têm *carência* de alguma coisa, de algo que lhes foi tirado.” Já os heróis das tragédias, embora portem muitas qualidades admiráveis, sendo homens superiores, possuem “uma falha trágica, ou *hamartia*, que os põe em confronto com o seu destino pessoal, com os outros homens, ou com os deuses. E acaba por levá-los à destruição.”(VOGLER, 2006, p. 101) Da mesma forma, os heróis feridos podem parecer bem ajustados e controlados, “mas esse controle esconde uma *ferida* psicológica profunda.”(VOGLER, 2006, p. 102) Portanto, é no Mundo Ordinário que o público conhece a carência, a falha trágica ou a ferida psicológica do herói. É nele que o público fica sabendo o tema da história e “o que está em jogo”, ou seja, o que é que o herói se arrisca a ganhar ou perder na

aventura, quais serão as consequências para ele, para a sociedade, e para o mundo, se tiver êxito ou fracassar.

Há diversos mitos de orixás que mostram o mundo comum, nem sempre como um lugar físico, mas como uma “situação estática” que por algum motivo mudará. O mito *Orixalá ganha o mel de Odé* é exemplo disso, pois a narrativa começa afirmando que “Orixalá vivia com Odé debaixo do pé de algodão. Odé ia para a caça e levava Orixalá. Orixalá ia para o peji e levava Odé. Eles eram grandes companheiros.” (PRANDI, 2002, p. 517) Esse é o mundo comum desses dois Orixás heróis que, graças a um conflito estabelecido, se transformará num mundo especial. Portanto, o importante nessa situação não é o deslocamento espacial, mas sim a dinamização de um estado de coisas estático.

Em termos psicológicos, o mundo comum são as ações, pensamentos ou comportamentos que uma pessoa está acostumada a ter e que não provocam nenhuma tipo de medo, ansiedade ou perigo. É um estado que todo indivíduo deseja ficar, num primeiro momento. Ele representa o *status quo*. Simboliza o momento em que o ego se identifica com a persona, que são as máscaras sociais que o indivíduo inconscientemente veste para adaptar-se às exigências da sociedade. Por tratar-se de uma situação patológica, visto que há um desequilíbrio energético entre consciência e inconsciente e ocorre a repressão de determinados aspectos que são desprezados pelo ego, durante a construção da persona, esses elementos desprezados constituem a sombra Pessoal, e parte da sombra Coletiva. Com isso o ego, o herói, acaba sendo chamado a abandonar esse estado confortável da consciência, para atravessar os limiares do inconsciente, enfrentar seus medos, para, no fim, triunfar e integrar à consciência determinados aspectos inconscientes, estabelecer o equilíbrio energético, e tornar-se um indivíduo integral.

O chamado à aventura, portanto, é o segundo estágio da jornada arquetípica. Citando Campbell, Vogler (2006) assim descreve essa etapa:

O mundo comum da maioria dos heróis é uma condição estática, mas instável. As sementes da mudança e do crescimento estão plantadas, falta só um pouquinho de uma nova energia para que germinem. Essa nova energia, simbolizada de inúmeras maneiras em mitos e contos de fadas, é o que Joseph Campbell denominou *Chamado à Aventura*. (VOGLER, 2006, p. 108)

Trata-se do incitamento, do acidente iniciatório, do catalisador, do gatilho, ou seja, de um evento que serve para ligar o motor, dar a partida na história. O chamado à aventura pode ser uma mensagem, um mensageiro, um acontecimento novo ou uma declaração de guerra. Porém, Vogler (2006, p. 109), afirma que “o Chamado também pode ser apenas algo que se agita dentro do herói,

um mensageiro do inconsciente, que traz a notícia de que chegou a hora de mudar. Esses sinais, às vezes, vêm em forma de sonhos, fantasias ou visões.” Ou então, o “herói pode apenas se sentir farto das coisas do jeito que elas estão. Uma situação desconfortável vai crescendo até que uma gota d’água o lança à aventura.”(VOGLER, 2006, p. 109) Na mitologia dos orixás, o mito *Oxum transforma-se em pombo* apresenta o chamado à aventura quando Xangô aprisiona sua esposa Oxum numa torre, aborrecido pelo desinteresse da orixá em cuidar dos afazeres domésticos. (PRANDI, 2002, p. 332) Já o mito *Oxum deita-se com Exu para aprender o jogo de búzios* revela o mitema do chamado quando Exu pega as roupas de Obatalá, que se banhava no rio, e vai embora, dançando alegre e feliz com sua brincadeira.(PRANDI, 2002, p. 337, 338) São todas situações que dinamizam situações estáticas.

A força da *sincronicidade* (estudada por Jung), na forma da recorrência acidental de palavras, ideias ou acontecimentos ou de uma série de acasos e consciências, pode adquirir significado para o herói, chamar a atenção para a necessidade de ação e mudança e tornar-se a mensagem que o chama para a aventura. Mas também, uma tentação pode agir sobre o herói e chamá-lo para a jornada. Existe ainda o arquétipo do Arauto que é uma personagem que serve para desencadear o movimento da história, apresentando ao herói um convite ou desafio para enfrentar o desconhecido. Essa imagem arquetípica aparece no relato bíblico na forma do anjo Gabriel que vem anunciar à Maria de Nazaré que ela seria mãe do Salvador, através da intervenção do Espírito Santo. Nos contos populares, conforme identificou Vladímir Propp, há uma fase inicial comum nas histórias, chamada de reconhecimento, quando um vilão percorre o território do herói, muitas vezes, fazendo perguntas pela vizinhança sobre ele. Isso, normalmente, serve como chamado à aventura, pois causa desconforto e desorientação ao herói.

Vogler (2006, p. 112) ainda afirma que o “Chamado à Aventura pode chegar sob a forma de uma perda ou subtração da vida do herói no mundo comum”, ou então, simplesmente pela completa ausência de opções por parte deste: os “mecanismos de defesa deixam de funcionar, outras pessoas se enchem do herói, ou ele é encurralado num “beco sem saída”, de tal modo que só lhe resta mergulhar na aventura.” Também, aparecem sob a forma de avisos de perigo ou advertências de desgraças. Como há muitos formatos de materialização do Chamado, há histórias que podem apresentar mais de um.

No campo psicológico, esse estágio se refere à necessidade de mudança. Jung, na sua prática clínica e nos seus escritos, dedicou vasta importância a interpretação dos sonhos de seus pacientes, de discípulos e, inclusive, dos seus próprios. Ele compreendia que os sonhos são fonte privilegiada

de manifestação do inconsciente, livre dos mecanismos de defesa da consciência. Portanto, afirmava que é nos sonhos que transparece a necessidade de mudança na vida psíquica e externa do indivíduo, o seu chamado para a aventura. Contudo, no plano da consciência, o chamado de mudança representa perigo para o *status quo* do ego, que na iminência do chamado, apela para barreiras protetivas, sendo a mais comum, a recusa.

O terceiro estágio da jornada é a recusa do chamado. Diante do chamado, o herói enfrenta o primeiro dilema da jornada, aceitando-o ou recusando-o. Trata-se de um momento difícil, pois estão lhe solicitando “que responda ‘sim’ a uma grande incógnita, a uma aventura que vai ser emocionante, mas também perigosa, e que pode ameaçar sua vida. De outra forma, não seria uma aventura de verdade.”(VOGLER, 2006, p. 115) O herói está diante de um limiar de medo, portanto, hesitar, ou mesmo recusar o Chamado, é uma reação compreensível. A função dramática dessa parada na estrada é para mostrar que a aventura é perigosa e cheia de riscos, no qual o herói pode perder a fortuna ou a vida. Obriga o herói a escolher, a examinar a meta com cuidado e, quem sabe, mudar seus objetivos.

É natural que, inicialmente, a reação do herói seja a de procurar evitar a aventura. São bloqueios temporários na estrada, geralmente derrubados pela urgência da busca. O herói recusa o chamado dando uma interminável lista de desculpas ou argumentando que as experiências anteriores lhe ensinaram a loucura de se lançar nessas aventuras. Na narrativa bíblica, esse mitema da recusa do chamado ocorre, por exemplo, quando Maria, antes de aceitar a incumbência sagrada de gerar o Filho de Deus, argumenta para o anjo Gabriel que não seria possível, pois era virgem. (Lucas, 1, 26-38) Diferentemente da mãe de Jesus que aceita o chamado, a recusa persistente, uma das marcas do herói trágico, normalmente torna-se desastrosa. Portanto, a recusa do chamado “é um momento negativo no progresso do herói, um instante perigoso, em que a aventura pode se perder ou deixar de acontecer”(VOGLER, 2006, p. 117), embora haja casos especiais em que a recusa é uma estratégia positiva da personagem, desviando-se de tentações.

Quando o herói não hesita e não mostra nenhum medo, outras personagens manifestam temor, advertindo-o sobre o que pode vir a acontecer no caminho futuro. Representam, normalmente, o arquétipo de Guardiões de Limiar, que bloqueiam o herói antes que a aventura comece. São figuras poderosas que levantam a bandeira do medo e da dúvida, questionando e pondo à prova a competência do herói, mesmo quando este já está engajado na aventura. No mito dos orixás *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*, o mitema da recusa do chamado se manifesta quando o orixá do pano branco é recomentado pelo babalaô, o adivinho, a

não seguir viagem até o Oió, a terra comandada por seu filho Xangô. Isso também ocorre quando Oxalá é recomendado pelos adivinhos a fazer um *ebó* aos deuses a fim de tocar melhor a vida, no mito no qual *Oxalá é proibido de consumir sal*. (PRANDI, 2002, p. 511) Os heróis, ressalta Vogler (2006, p. 120), inevitavelmente, violam os limites impostos por mentores ou guardiões de limiar, graças à Lei da Porta Secreta. É uma “porta”, que já se sabe que, em algum ponto da narrativa, será aberta. Simboliza a curiosidade humana, o impulso poderoso de conhecer todos os segredos, tudo o que está escondido.

Na esfera psicológica, a recusa do chamado representa os medos e inseguranças humanas. Como já referido anteriormente, é um mecanismo de defesa que o ego engendra para neutralizar as poderosas forças inconscientes que agem na psiquê. Portanto, é a primeira linha de defesa do “eu consciente”, que investe grande parte da energia psíquica numa tentativa de controlar esse lugar misterioso e desconhecido, chamado inconsciente. O regramento moral e a prudência são institutos utilizados pelo ego na sua defesa. Esse medo “é superado ou deixado de lado, muitas vezes, com a ajuda de forças protetoras e sábias ou de presentes mágicos, que representam a energia do próximo estágio, o *Encontro com o mentor*.” (VOGLER, 2006, p. 121)

O quarto estágio da jornada arquetípica é o encontro com o mentor, momento em que o herói “recebe as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar a aventura.” Na mitologia e no folclore, a preparação do herói, para tomar o rumo da “região desconhecida”, “pode ser feita com a ajuda da figura sábia e protetora do mentor, cujos inúmeros serviços ao herói incluem a proteção, orientação, experimentação, treinamento e fornecimento de dons ou presentes mágicos.” Esse tipo de personagem foi identificada por Vladímir Propp, em seu estudo sobre os contos populares russos, como sendo o “doador” ou “provedor”, “porque sua função exata é fornecer ao herói algo que ele vai precisar na jornada.” (VOGLER, 2006, p. 123) Na narrativa bíblica, Moisés é o mentor do povo hebreu desde o Egito até o deserto. No Novo Testamento, Jesus desempenha o papel de mentor para seus seguidores, contudo, nos momentos que antecedem sua crucificação, Deus Pai desempenha essa função, principalmente quando Jesus ora no Monte das Oliveiras. Embora, muitas vezes, não haja uma personagem concreta a desempenhar as muitas funções do arquétipo do mentor, “os heróis quase sempre entram em contato com alguma fonte de sabedoria antes de se lançarem numa aventura.” Pode ser a sabedoria transmitida por quem já partiu numa busca antes deles e tem muita experiência para compartilhar, ou pode ser a sabedoria adquirida por eles próprios em aventuras anteriores.

A relação entre um herói e um mentor ou conselheiro é, sobretudo, emocional, na qual a

sabedoria e a experiência passam de uma geração a outra. Representa o vínculo entre pai e filho, professor e aluno, um deus e o homem, entre tutor e apadrinhado. Quando precisa-se desempenhar determinado papel, é da natureza humana o contato com um mentor, ou um modelo. No folclore, o mentor é projetado num protetor mágico que dá presentes e guia o herói em sua jornada, como elfos, animais, os Sete anões, o Gato de Botas, etc. Na mitologia, os heróis procuram o conselho e o socorro de bruxas, magos, feiticeiros, espíritos e deuses de seus mundos. “Os heróis das histórias de Homero são guiados por deuses e deusas protetores, que lhes dão uma ajuda mágica. Alguns heróis são criados e treinados por seres mágicos, que, de alguma forma, situam-se entre os homens e os deuses, como os centauros.”(VOGLER, 2006, p. 124)

O centauro Quíron foi mentor de muitos heróis gregos, servindo de protótipo para Velhos e Velhas Sábias. Contudo, o termo *mentor* vem de uma personagem com esse nome, da *Odisseia*. “Era o amigo leal de Ulisses, ou Odisseu, a quem este confiou a responsabilidade de educar seu filho Telêmaco, enquanto Odisseu fazia sua longa viagem de volta da Guerra de Troia.”(VOGLER, 2006, p. 125) Na verdade, tratava-se de um disfarce de Atena, a deusa da sabedoria. Nas histórias, os mentores não apenas dão presentes físicos para os heróis, mas também agem e reforçam suas mentes, mudando a consciência ou redirecionando a vontade para enfrentar uma prova com confiança e sabedoria. Na mitologia dos orixás, o mito *Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas*, aparece o mitema herói/mentor, no vínculo entre Exu e Oxalá, pois o primeiro é ensinado e ajudado por dezesseis anos pelo segundo. Também, aparecem, em diversos mitos, divindades ou seres humanos recebendo um ensinamento ou ajuda mágica para resolver determinados impasses.

Nem sempre a relação entre o herói e o mentor é positiva ou pacífica. Há casos, por exemplo, que a máscara de conselheiro pode ser usada para enganar o herói, tornando-se vilão, traindo, desapontando ou aliciando para o crime. Há situações nas quais o discípulo é ingrato ou propenso à violência em relação ao mestre. Às vezes, os mentores, como representam figuras paternas, maternas ou heróis já evoluídos, podem ter dificuldade para sair de cena, para deixar que o herói siga sozinho. Como o aprendiz, o treinamento e os testes, embora essenciais, são apenas estágios transitórios no caminho de um herói, um mestre superprotetor pode levar a uma situação trágica.

Como já referido anteriormente, em termos de psicologia junguiana, o mentor, essa imagem positiva que auxilia e ensina o herói, aparece em mitos e sonhos e representa a meta da vida, o impulso inconsciente de tornar-se indivíduo pleno e integral, o Si-mesmo. Atua como uma consciência que guia o indivíduo na estrada da vida, afinal o Self, como *Imago-Dei* está conectado a

todas as coisas. Portanto, o vínculo entre Herói e mentor simboliza o eixo Ego-Self, que procura conectar o eu consciente ao eu mais profundo, equilibrando e centralizando as energias psíquicas. Na maioria das vezes, é a potência energética do arquétipo do mentor que ajuda o herói a superar o temor e o guia até o limite da aventura, à etapa seguinte da estrada dos heróis, à travessia do primeiro limiar.

O quinto estágio da jornada arquetípica é a travessia do primeiro limiar, o ato voluntário, pelo qual o herói se compromete integralmente com a aventura. Alguma força externa desencadeia um salto, uma mudança no curso e na intensidade da história do herói, que pode ser um assassinato, um sequestro, uma ameaça, o mau tempo, um prazo limite ou uma tomada de decisão difícil. Uma mudança forçada na história do herói pode ser desencadeada simplesmente porque ele não tem mais opções, sendo, portanto, empurrado para a aventura. Muitas vezes é a combinação de eventos internos e externos. Na biografia de Jesus, a travessia é momento no qual ele é batizado por João Batista no rio Jordão, encarnando definitivamente a função de Messias.

Quando o herói se aproxima do Limiar, comumente encontra seres que tentam impedir sua passagem. Trata-se do arquétipo dos Guardiões de Limiar, como já referido anteriormente. Surgem para bloquear o caminho e tendem a ficar junto a portas, portões e desfiladeiros próximos das travessias de limiar, como por exemplo, na mitologia grega, Cérbero, o cão de três cabeças que guarda o portal de entrada do mundo subterrâneo, ou Caronte, o soturno barqueiro que guia as almas na travessia do rio Estige. Fazem parte do treinamento do herói, que deve descobrir uma maneira de passar ao largo, ou enganá-los. Esses aparentes inimigos podem ser transformados em aliados importantes, como, por exemplo, Exu, nos cultos afro-brasileiros, nos quais ele deve ser saudado antes de qualquer outro orixá, para o êxito do ritual. Exu recebe o epíteto de guardião das encruzilhadas, portanto, um guardião de limiar desde a essência.

Esse limiar significa que o herói chegou ao limite dos dois mundos, o comum e o especial. A fronteira entre essas duas realidades, por vezes, aparece materializada em barreiras físicas, como portas, portões, arcos, pontes, desertos, desfiladeiros, muralhas, barrancos, encruzilhadas, oceanos ou rios. Na mitologia dos orixás, o mito *Oxum exige a filha do rei em sacrifício*, Oxum aparece como Guardiã do Limiar, impedindo a passagem do rei Oloú através do rio onde ela vivia. (PRANDI, 2002, p. 334) A passagem para o mundo especial pode ser cansativa, frustrante e desorientadora. A travessia, conforme Vogler (2006, p. 135), “exige um certo tipo de coragem por parte do herói, pois ele está como o Bobo nas cartas do tarô: com um pé sobre o precipício, no limite de despencar no desconhecido. Essa coragem especial é chamada de *salto de fé*.”

A travessia do primeiro limiar simboliza o primeiro passo na vida do indivíduo, enquanto que os Guardiões representam os obstáculos comuns, que todos devem enfrentar no mundo circundante: azar, preconceitos, opressão ou pessoas hostis. Contudo, num nível psicológico mais profundo, eles representam os demônios internos: “as neuroses, cicatrizes emocionais, vícios, dependências e autolimitações” (VOGLER, 2006, p. 72) que seguram o crescimento e o progresso. Parece que, cada vez que o indivíduo tenta fazer uma grande mudança na vida, esses demônios íntimos erguem-se com toda a força, não necessariamente para detê-lo, mas para testar e verificar se está realmente determinado a aceitar o desafio da mudança, atravessando o primeiro limiar. A travessia do primeiro limiar materializa a coragem de olhar para dentro de si mesmo e contemplar o extraordinário abismo do inconsciente. Pode ser comparado ao momento em que as rodas do avião deixam o solo e a aeronave começa a voar. “Para quem nunca voou antes, podem ser necessários alguns instantes até que se sinta adaptado a estar no ar.” Esse processo de adaptação é descrito, por Vogler (2006), na fase seguinte da jornada do herói: testes, aliados, inimigos.

O sexto estágio da jornada arquetípica refere ao momento no qual o herói passa por testes, conquista aliados e enfrenta inimigos. Ele está entrando por completo no mundo especial misterioso, assustador e excitante, um lugar ambíguo e fluído, onde ele deve sobreviver a uma sucessão de provações. Vogler (2006, p.139) afirma a função mais importante desse período de adaptação ao mundo especial é fazer com que o herói passe por vários testes, por uma série de provas e desafios, a fim de prepará-lo para provações maiores que enfrentará pela frente. Embora os testes sejam obstáculos difíceis, não possuem a qualidade máxima de vida ou morte. Na vida de Jesus, esse mitema se refere aos momentos no qual ele faz sua pregação, realiza milagres, enfrenta oposições e escolhe os apóstolos. Os testes também podem ser uma continuação do treinamento do mentor, que, em muitos casos, acompanha o herói até esse ponto da aventura, instruindo-lhe para grandes embates que se aproximam. Esse aspecto do mitema se manifesta no filme *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008), dirigido por Christopher Nolan, no momento em que o mentor de Bruce Wayne o desafia para um duelo nas frias montanhas tibetanas. Embora seja parte do treinamento, o mentor não se importa em ferir o discípulo, exigindo dele as competências necessárias para tornar-se um guerreiro das sombras.

O principal teste para o herói é ver com que rapidez ele consegue se adaptar às novas regras que regem o mundo especial. Normalmente, esse é dominado por um vilão ou sombra, que se cerca de armadilhas, barricadas e barreiras. O herói deve ultrapassar esses obstáculos para provar sua bravura. Também deve descobrir em quem pode confiar e em quem não pode. Testa-se, portanto,

sua capacidade em saber julgar adequadamente as pessoas. “Os heróis podem entrar no estágio dos testes procurando informação, mas podem sair com novos amigos ou Aliados.” (VOGLER, 2006, p. 140) É comum que o herói apareça ao lado de um companheiro, um Aliado, que geralmente o acompanha e o apoia nas aventuras. São exemplos dessa face do mitema, Dom Quixote e Sancho Pança, Hércules e Ioláus, Zorro e Bernardo, O cavaleiro solitário e Tonto, Sherlock Holmes e Dr. Watson, etc. Estes aliados próximos do herói, além de prestarem assistência, podem ser responsáveis por momentos de *alívio cômico*. Por outro lado, também é comum que o herói lidere ou pertença a uma equipe de personagens com habilidades ou qualidades específicas. Juntos podem ser considerados heróis múltiplos.

É nesse estágio que os heróis costumam fazer amargas inimizades, encontrando a sombra ou seus servidores, que contribuem direta, ou indiretamente, para uma série de acontecimentos ameaçadores. “Um tipo especial de inimigo é o *Rival*, aquele principal competidor do herói no amor, no esporte, nos negócios ou em qualquer empreendimento.” (VOGLER, 2006, p. 141, 142) Geralmente, o herói se depara com o rival, no que Vogler (2006) chama de “lugar de beber água”, definido por ele como “um local natural de reunião, um bom ponto para observar os outros e obter informação”, além de fazer aliados. O *saloon* dos filmes de faroeste é um excelente exemplo desse ambiente. No mito dos orixás, *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*, Exu é o rival de Oxalufã, pois lhe prepara armadilhas que o enviam para a prisão.

Psicologicamente, esse estágio refere-se às provações e reconhecimentos pelo qual o indivíduo se depara na vida. Diante dessas situações, ele trava contato com variadas imagens arquetípicas, na psique profunda, que influenciam na sua jornada de autoconhecimento. Essas figuras são o arquétipo da sombra, da *anima* ou do *animus*, do próprio Self, em suas múltiplas manifestações simbólicas. Dependendo de como o indivíduo lida com essas energias psíquicas, elas podem se tornar molas propulsoras, incentivadoras e aliadas do processo de individuação, mas também têm potencialidade de serem barreiras, desmotivadoras e inimigas desse mesmo percurso. Essa fase permite que o herói, o ego, acumule poder e informação e se prepare para a aproximação da caverna oculta.

O sétimo estágio da jornada arquetípica é a aproximação da caverna oculta. Vogler (2006, p. 146) sustenta que é neste estágio, onde, finalmente, os heróis vão encontrar “a suprema maravilha e o terror supremo”. Trata-se de uma região intermediária, entre a fronteira e o próprio centro da jornada. Momento no qual, eles podem reservar algum tempo para fazer planos, dedicar-se ao reconhecimento do inimigo, reorganizar o grupo, fortalecer-se e armar-se melhor ou, até mesmo, rir,

relaxar e/ou namorar.

Alguns heróis, mais confiantes e ousados, decidem ir direto até a “caverna oculta” e enfrentar a grande provação. Outros, mais precavidos ou inseguros, escolhem completar o reconhecimento, reunir mais informações, se vestir e se preparar para esse momento. Esse momento de preparação, aparece claramente no Novo Testamento, quando Jesus ora no Monte das Oliveiras, para fortalecer os laços com o Deus Pai e ganhar coragem para enfrentar a provação suprema. A narrativa pode exibir nesta etapa uma série de obstáculos e desafios que habilitam os aventureiros para a luta de vida ou morte. Esse estágio possui diversas funções, todas elas convergindo mensagens subliminares prevenindo os heróis contra a provação suprema que vão enfrentar. Alerta de que não devem dormir no caminho, devem ficar atentos e não se deixar seduzir por ilusões. Lembra que a experiência já vivida pode ser o passaporte para novas terras e impõe respeito. Avisa que os heróis acabam de entrar num lugar especial, com regras e valores diferentes, onde podem encontrar uma série de surpresas. Adverte da importância dos heróis se dirigirem ao acontecimento principal equilibrados, com a confiança temperada pela humildade e consciência do perigo. Recorda que as credenciais da experiência podem ter que ser apresentadas repetidamente, nos sucessivos círculos do poder. Ressalta que, quando a experiência não funciona, um apelo emocional, a criação de um vínculo humano, pode amolecer as defesas do Guardiã de Limiar. Adverte que os heróis estão desafiando um *status quo* poderoso que pode não concordar com seus sonhos e objetivos. “Esse *status quo* pode até viver dentro deles mesmos, em neuroses e hábitos arraigados, os quais devem ser vencidos antes do confronto com a provação principal.”(VOGLER, 2006, p. 151)

Nesse estágio da aventura, os heróis, ao se aproximarem do objetivo supremo, podem sofrer complicações dramáticas, reviravoltas, reveses desanimadores. Aqui aumenta o cacife do jogo e sublinha-se a urgência e a qualidade de vida ou morte. Quando em equipe, é hora de reorganizar o grupo, promover membros, avaliar baixas, designar missões. Contudo, resta a sensação de que os heróis devem enfrentar algumas situações sem auxílio de “protetores”, divinos ou humanos e devem esperar que o quartel-general do vilão seja pesadamente defendido. Em algum momento, “pode ser necessário usar a força para romper o último véu que barra a Caverna Oculta. A própria resistência do herói e seu medo podem exigir um violento ato de vontade para serem superados.”(VOGLER, 2006, p. 155). Por mais que os heróis tentem fugir de sua sina, todas as saídas fecharão, e será preciso enfrentar a questão de vida ou morte. No mito dos orixás *Exu ajuda um homem a trapacear*, narra-se que havia um homem que foi preso por um rei, sob a acusação de “difamação”. Para se escapar da condenação, ele foi aconselhado por um adivinho (mentor) a fazer um *ebó* a Exu. “Tudo

pronto, veio Exu e ambos combinaram a estratégia para o caso. Foram juntos para o local onde estavam plantados os inhames.”(PRANDI, 2002, p. 51) É perceptível que esse momento, no qual o homem e Exu combinam um plano para trapacear o rei, consiste no mitema da aproximação da caverna oculta, até porque a sequência do mito é a execução da estratégia.

Na esfera psicológica, a aproximação da caverna oculta é, sobretudo, um ato de coragem. Existe uma necessidade inata humana de mudança. É algo latente no inconsciente, esperando para ser despertado. Contudo, não se trata de algo fácil, pois, na jornada de individuação, o ego arma suas estratégias de resistência, visto que teme enfrentar sua sombra e receia contaminar-se com aspectos da *anima* ou do *animus*. Aproximar-se da caverna oculta, é aquele momento no qual o ego decide, voluntária ou obrigatoriamente, mergulhar no inconsciente, desafiar a sombra, fragilizar-se com a *anima* ou perseverar com o *animus*. O eu consciente sabe que submergir no inconsciente é tarefa de altíssimo perigo, pois corre-se o risco de desaparecimento do ego e domínio de forças arquetípicas ocultas. Por essa razão, precipitar-se no inconsciente é tarefa para poucos, exige esforço heroico. Vogler (2006, p. 156) sustenta que a “Aproximação reúne todos os preparativos finais para a provação suprema. Novas percepções são testadas, superam-se os obstáculos finais para se chegar ao coração da aventura”, para a provação suprema.

O oitavo estágio da jornada arquetípica é a provação, que Vogler (2006, p. 157) define como a mola mestra da forma heroica, a chave de seu poder mágico. É momento em que “o herói está no aposento mais profundo da caverna oculta, enfrentando o maior desafio e o mais temível adversário.” É o ponto narrativo no qual o herói deve morrer para poder renascer. Consiste num teste final que busca a consagração heroica, conforme assegura Vogler (2006):

De algum modo, em toda história os heróis enfrentam a morte ou algo semelhante: seus maiores medos, o fracasso de um empreendimento, o fim de uma relação, a morte de uma personalidade velha. Na maioria das vezes, os heróis sobrevivem, magicamente, a essa morte e renascem — literal ou simbolicamente — para colher as conseqüências de terem derrotado a morte.(VOGLER, 2006, p. 157)

Portanto, o herói, após visitar a morte, retorna à vida transformado, visto que, ninguém “pode viver uma experiência no limiar da morte sem se modificar de alguma maneira.”(VOGLER, 2006, p. 158) Por isso, o mitema da provação é um dos principais núcleos nervosos da histórica, o acontecimento central, um momento de crise. As coisas precisam piorar antes de melhorar. O padrão mais comum é que o momento de crise (morte e renascimento) aconteça perto do meio da história, como um divisor de águas, que mostra que o viajante alcançou o meio da viagem. “Uma crise é um evento que separa duas metades da história. Após cruzar essa zona, muitas vezes nos

limites da morte, o herói renasce, literal ou metaforicamente, e nada jamais será igual.”(VOGLER, 2006, p. 161) A paixão, crucificação, morte e ressurreição de Cristo pode ser encarado como exemplo desse mitema. O herói é aquele que sobrevive onde outros falharam, pois procurou ajuda e recebeu presentes de um mentor. No mito dos orixás, *Obatalá provoca a inveja e é feito em mil pedaços* (PRANDI, 2002, p. 506, 507), narra-se a morte de Obatalá, despedaçado, e, logo em seguida, seu renascimento, através de Exu, que juntou os pedaços do orixá do pano branco. Com isso Obatalá renasce transformado, pois, como muitas partes ficaram espalhadas pelo mundo, tornou-se onipresente.

Normalmente, a realidade de uma crise de morte e renascimento é testemunhada por uma personagem que vê o herói parecer que morre, momentaneamente chora sua perda e fica eufórica quando ele revive. Essa testemunha está no centro da provação, que é “uma das ‘depressões’ mais fundas de uma história e, portanto, leva em seguida a um dos picos mais altos.”(VOGLER, 2006, p. 162) Isso ocorre principalmente quando a provação é a confrontação com uma força oposta. Sobre essa potência contrária, Vogler (2006) descreve que:

Pode ser um inimigo mortal, vilão, antagonista, adversário, ou mesmo uma força da natureza. Uma ideia que, de certo modo, abrange todas essas possibilidades, é o arquétipo da sombra. Um vilão pode ser um personagem externo mas, num sentido mais amplo, essas palavras todas representam as possibilidades negativas do próprio herói. Em outras palavras, o maior adversário do herói é sua própria sombra. Como acontece com todos os arquétipos, há manifestações positivas e negativas da sombra. Muitas vezes, é necessário um lado escuro, para polarizar um herói ou um sistema, para dar ao herói alguma resistência que ele seja obrigado a arrear. (VOGLER, 2006, p. 165)

Desse modo, a resistência, materializada num vilão lutando para a morte do herói, pode ser sua maior fonte de força. Os vilões são a sombra do herói projetada numa personagem. Ainda que os valores do vilão pareçam diferentes dos do herói, eles são, de alguma maneira, um reflexo sombrio dos próprios desejos deste, amplificados e deturpados, e de seus maiores medos. Por mais perto da morte que o herói chegue, é o vilão quem morre. Há, porém, casos em que o herói fere o vilão, ou mata um subalterno, mas ele escapa para um futuro enfrentamento. Os vilões são os heróis de suas próprias histórias, pois do seu ponto de vista, consideram-se certos. “Um momento escuro para o herói é um momento luminoso para a sombra. Os arcos de suas histórias são imagens espelhadas: quando o herói está no alto, o vilão está no baixo.”(VOGLER, 2006, p. 167)

Mas a provação também pode se materializar numa “crise do coração”, que pode ser uma separação, uma traição ou uma decepção. Também pode ser representada num conflito entre gerações ou numa “acerto de contas” familiar. Seja qual for a forma da provação do herói, sempre

ele enfrentará seu maior medo, que pode ser a morte ou outra fobia particular, o desafio de um rival ou força da natureza. O “fio de Ariadne” é um elemento muito importante para superar a provação, pois significa “um poderoso símbolo da força do amor, da ligação quase telepática que prende as pessoas numa relação intensa.[...]Seguir de volta o fio desenrolado de um novelo é seguir uma pista para o centro, em busca de respostas ou de ordem.”(VOGLER, 2006, p. 168)

O mitema da provação, que Vogler (2006) chama de estar “dentro da caverna oculta” e Campbell (1997) de estar “no ventre da baleia”, significa, dentro da psicologia junguiana, a morte do ego. O eu consciente morre para a velha visão limitada e renasce para uma nova consciência de conexões. Os antigos limites do ego foram ultrapassados ou aniquilados. Há um deslocamento do “eu consciente” para o “eu profundo”, o Self. O herói que sobreviveu à morte, mudou e se aproximou de um deus. Da mesma forma, o ego modificou-se e despertou a imagem do deus interior. Quando um herói arrisca a sua vida individual por amor à vida coletiva maior, ele conquista o direito de ser chamado Herói. Assim, há um deslocamento do Self para o grupo, na medida em que o ego aceita maior responsabilidade, em vez de ficar apenas cuidando de si. O herói, ao encarar a morte, pode colher as consequências de passado por essa provação e tem direito à recompensa ou apanhar a espada.

A nona etapa da jornada do herói é a recompensa ou apanhando a espada. Refere-se às consequências experimentadas pelo herói, ao ter passado pela crise da provação, ao ter sobrevivido à morte. É uma fase de saborear a vitória e reclamar a recompensa. É um momento de celebração, mas também de reunir-se com seus companheiros para fazer uma revisão dos acontecimentos, dar risada, contar vantagem ou evocar lembranças que deixaram saudade. Na narrativa bíblica, refere-se ao momento no qual o Cristo ressuscitado aparece e conversa com seus discípulos sobre a importância de comunicar as boas novas. Por ser um momento tranquilo, reflexivo e íntimo, conhece-se melhor as personagens. Também é ideal para uma cena de amor, pois como recompensa o herói tem direito a ser amado verdadeiramente. Um dos aspectos essenciais dessa etapa é que o herói toma posse daquilo que procurou na jornada. Essa recompensa, “Bênção Final” nos termos de Campbell (1997) e “Apanhando a Espada” nas palavras de Vogler (2006), pode ser o amor que se ganha, um remédio que cura todos os males, uma substância mágica que restaura a vida, o reconhecimento de seus feitos, novos poderes, novas percepções, novos conhecimentos, a compreensão de um mistério que desfça uma decepção, a clarividência, um profundo autoconhecimento, uma epifania, uma boa história para contar, etc. A mitologia dos orixás é fecunda em apresentar recompensas para orixás e mortais que cumprem determinadas tarefas e

respeitam tabus. São exemplos dessas bênçãos os mitos *Exu respeita o tabu e é feito decano dos orixás*, *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*, *Oxum leva o ebó ao Orum e salva a Terra da seca* (PRANDI, 2002), cujos títulos são autoexplicativos, pois remetem imediatamente à recompensa final, como resultado de uma ação elevada.

No campo psicológico, a recompensa para aquele que entra na caverna escura do inconsciente e enfrenta sua própria sombra e seus medos é, acima de tudo, uma transformação, uma ampliação da consciência. Sob o domínio do Self, o indivíduo multiplica suas percepções do mundo e de si mesmo, aprende a transformar suas fraquezas em força, rompe com preconceitos, reconhece as conexões do mundo à sua volta, desenvolve uma profunda autoidentificação. Contudo, a bênção final, o encontro com a essência, ainda não é o fim da jornada arquetípica, pois o processo de individuação ainda não se completou. É preciso unir os conteúdos conscientes e inconscientes, para que o indivíduo se torne pleno e integral, se diferenciando da psicologia coletiva geral. É necessário, portanto, integrar essa essência à consciência. Portanto, depois dessa recompensa, é preciso voltar à busca, enfrentar mais provações no caminho de volta.

O décimo passo da jornada arquetípica é o caminho de volta ao mundo comum. Vogler (2006, p. 187) afirma que, embora o mundo especial tenha muitos encantos, a maioria dos heróis decide tomar o caminho de volta, regressando ao ponto de partida ou continuando a jornada para um local diverso. Saem desse patamar de conforto, atravessam mais um limiar, por decisão íntima ou pela ação de uma força externa. No Novo Testamento esse mitema refere-se à ascensão de Cristo aos céus, após ressuscitar e permanecer quarenta dias na Terra fazendo mais discípulos.

Vários são os motivos para essa mudança de direção na história. O herói deve empreender o caminho de volta por medo de retaliação, principalmente se o elixir ou recompensa foi roubado das forças centrais. Essas forças vingadoras são capazes de feri-lo ou matar um companheiro seu. Muitas vezes, o herói sai do mundo especial, porque está correndo para salvar sua vida, sendo o disfarce, um dos mecanismos úteis para escapar. O vilão pode ter conseguido libertar-se e retorna fortalecido, desejando reaver o elixir, podendo, para isso, sequestrar um ente querido do herói ou membro da equipe.

É no caminho de volta que ocorre o clímax da história, ponto que aparece junto a um obstáculo ou obstáculos que o herói encontra e parecem condenar a aventura ao fracasso. Trata-se de uma reviravolta catastrófica na boa sorte do herói. Geralmente durante a fuga do mundo especial, o herói ultrapassa esses entraves ao abandonar alguma coisa de valor, fazer um sacrifício, ou seja, decidir o que realmente é importante. Isso pode ser objetos mágicos, mas também pode ser um

companheiro que se sacrifica, no lugar do herói. No mito do orixás, esse mitema aparece em *Olalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*, principalmente quando narra: “Terminadas as homenagens, Oxalá partiu de volta para casa. Caminhava lentamente, apoiando-se no *apaxorô*”.(PRANDI, 2002, p. 520) Nesse mito, o caminho de volta é tranquilo e demonstra o reestabelecimento da ordem.

No âmbito psicológico, esse estágio é emblemático. A jornada arquetípica é um círculo que começa no alto, na consciência, e esse ponto da circunferência refere-se à parte mais embaixo, nas profundezas do inconsciente. O indivíduo precisa de ajuda para subir outra vez para a luz. O ego precisa integrar as lições aprendidas nesse lugar obscuro e conscientizá-las. Contudo, ele tem motivos para supor que a sabedoria e a magia da provação poderão evaporar à luz da vida cotidiana. Não é tarefa fácil incorporar conteúdos inconscientes ao plano da consciência, contudo, o indivíduo precisa fazê-lo para completar seu processo de individuação. Dividir com os outros o elixir simboliza assimilar conteúdos inconscientes e conscientes. Assim como o herói pode ter que enfrentar no caminho de volta contra-ataques do Vilão, mais forte e vingativo, também o ego no retorno à consciência talvez se depare com energias psíquicas poderosas:

as neuroses, carências, hábitos, desejos e vícios que desafiamos podem retirar-se, por algum tempo, e reaparecer de volta, numa tentativa de defesa final, ou num ataque desesperado, antes de serem vencidos para sempre. As neuroses têm uma força vital muito poderosa e atacam quando são ameaçadas. Viciados que fizeram um esforço inicial para se recuperar podem cair do cavalo quando o vício se vinga, lutando para subsistir. (VOGLER, 2006, p. 190)

Esses incômodos são demônios interiores que perseguem qualquer tentativa de mudança no comportamento do indivíduo ou transformação interna, pois esses processos são ferramentas capazes de destruí-los ou, pelo menos, enfraquecê-los. O herói reúne o que aprendeu, ganhou, roubou ou recebeu no mundo especial. Determinou um novo objetivo- fugir, enfrentar uma nova aventura ou retornar para casa. Porém, antes disso, necessita encarar outra provação, o teste derradeiro da jornada, a ressurreição.

O penúltimo estágio da ciclo da jornada do herói é a ressurreição. Esse é o clímax da história, o derradeiro e mais perigoso encontro com a morte. É uma purgação final, uma purificação que os heróis são obrigados a passar, antes de penetrar novamente no mundo comum, devendo, mais uma vez, transformar-se:

Para um novo mundo, é preciso ser criado um novo "eu". Da mesma forma que os heróis tiveram que se desfazer de seus antigos "eus" para entrar no mundo especial, agora devem

se despir da personalidade adquirida na jornada e construir outra, nova, adequada a essa volta ao mundo comum.(VOGLER, 2006, p. 195)

Portanto, deve integrar as melhores partes da personalidade antiga e as lições aprendidas ao longo da jornada. A principal função da ressurreição é limpar os heróis do cheiro da morte, mas, também, garantir a conservação dos ensinamentos da experiência. Daí a importância dos heróis serem testados mais uma vez, para que se verifique se eles aprenderam realmente, com a provação suprema. Essa etapa do ressurgimento pode ser apenas um derradeiro embate do herói com a morte, numa provação, combate ou duelo. Normalmente, consiste em mais um enfrentamento com o vilão ou a sombra, porém numa escala muito maior do que anteriormente. Aqui, o herói deve agir praticamente sozinho para tornar-se digno de retornar com o elixir. Mesmo quando aqueles que efetivamente morrem neste embate, no caso dos heróis trágicos, eles ressurgem nas recordações daqueles que ele salvou e nas lições que ele deixou.

Esse mitema da ressurreição nem sempre é uma batalha física com o vilão e pode aparecer em várias formas. Pode ser uma escolha difícil que o herói precisa fazer, entre várias alternativas, como por exemplo, no terreno amoroso, decidir com quem casar ou decidir entre a vida de duas pessoas amadas. Eventualmente, esse momento pode ser um clímax sexual, um crescendo musical, um enfrentamento emocional e decisivo. É possível que seja, em algumas histórias, um clímax tranquilo, um impulso suave de alguma percepção final que desata os nós de tensão criados no corpo da história. Também, há a possibilidade de vários clímaxes sucessivos em várias tramas secundárias ou em diferentes níveis de consciência (mente, corpo e emoção). Como o caminho de volta fica no limiar entre dois mundos, o comum e o especial, a ressurreição pode ser um passo em falso potencial para o herói, dada a dificuldade de equilibrar-se. É, muitas vezes, o momento de apresentar as provas dos seus feitos, mas também, o de fazer um sacrifício, ou seja, algo deve ser entregue, alguma crença profunda ou um hábito antigo.

No domínio psicológico, a ressurreição é o momento de transformação da personalidade. Nesta etapa do processo de individuação, o ego está mais consciente, atingiu o ponto mais alto na escala da consciência. Contudo, ainda há espaço para um clímax, uma catarse, uma súbita expansão do grau de consciência, uma experiência de se atingir o máximo de consciência, aliviando a ansiedade ou a depressão, trazendo à tona material inconsciente. Assim como herói tem oportunidade, através da ressurreição, de mostrar que absorveu as lições de todas as personagens, que fez dessas lições parte de seu corpo, o ego, também, deve manifestar que foi capaz de incorporar a energia de todos os arquétipos, integrando-a à sua consciência renascida. O propósito da ressurreição é dar um sinal externo de que o herói realmente mudou. É necessário provar que o

antigo “eu” está completamente morto, e o novo “eu” está protegido das tentações e dos vícios que encarceravam a forma velha. O batismo cristão, por exemplo, é um ritual de ressurreição, no qual o antigo “eu”, ao ser mergulhado da água, morre simbolicamente, sendo emergido, renascido num novo “eu”, livre dos pecados anteriores. No mito do orixás, *Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão*, encontra-se o mitema da ressurreição quando Xangô identifica que o velho aprisionado era Oxalufã. Com isso, “Xangô ordenou que trouxessem água do rio para lavar o rei, água limpa e fresca das fontes para banhar o velho orixá. Que lavasse seu corpo e o untassem com limo-da-costa. Que providenciassem os panos mais alvos para envolvê-lo.”(PRANDI, 2002, p. 520) Xangô reconhece a injustiça e Oxalufã percebe a importância de ouvir os conselhos do adivinho. Como num novo batismo, Oxalufã ressurge para a vida através da água. Essa experiência morte e renascimento amplia sua consciência e ele se transforma. Os heróis que renascem transformados seguem adiante e fecham o círculo da jornada do herói, em seu retorno com o elixir.

O último estágio da jornada arquetípica é o retorno com o elixir. É o momento de regresso do herói a seu ponto de partida, volta para casa ou continua a jornada. Com a sensação de que nada jamais voltará a ser como antes, o herói, para merecer esse título, deve retornar do mundo especial, trazendo algo para compartilhar ou para curar a terra ferida. “Retornar com o elixir significa introduzir a mudança na vida cotidiana e usar as lições da aventura para curar as feridas.”(VOGLER, 2006, p. 211)

Essa etapa é o desfecho da narrativa, a conclusão da jornada, que pode ocorrer de duas formas. A primeira é circular, na qual se produz a sensação de algo sendo fechado e completado. A segunda é aberta, na qual permanece uma sensação de perguntas não respondidas, ambiguidades e conflitos não resolvidos. “Os heróis podem ter ampliado sua consciência, em ambas as formas. Mas, na forma aberta, seus problemas podem não estar tão claramente amarrados.”(VOGLER, 2006, p.212) Além de desatar os nós do enredo, o retorno deve ser surpreendente, inesperado e revelador, assim como a cena do “reconhecimento” no final dos dramas gregos. “O Retorno pode ser torcido, pode esconder um desvio inesperado. Leva-se a plateia a acreditar numa coisa e, no último momento, revela-se uma realidade totalmente inesperada e diferente.”(VOGLER, 2006, p. 215)

O retorno possui a função de efetuar a distribuição final de recompensas e castigos, a fim de restaurar o equilíbrio e dar a sensação de completude. Os vilões devem ser castigados proporcionalmente às maldades que cometem e os heróis devem receber uma recompensa correspondente ao sacrifício realizado. Também é um momento de tomar posse, festejar, celebrar casamentos, compartilhar histórias, autopercepção, vingança ou retaliação. O retorno com o elixir

pode ser literal, como um remédio, dinheiro ou um tesouro, ou pode ser metafórico, como fama, poder, amor, paz, felicidade, sucesso, saúde, conhecimento, ou simplesmente ter uma boa história para contar. O elixir pode trazer maior consciência para o herói. Voltar com o elixir é o teste derradeiro do herói, no qual ele mostra que amadureceu e é capaz de compartilhar os frutos de sua conquista. Na narrativa cristã, o elixir seguramente são os ensinamentos e exemplos de Cristo. Na mitologia dos orixás, esse mitema, ou arquétipo, aparece em vários mitos, como, por exemplo, em *Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta*. O desfecho desse mito esclarece que como consequência das ações heroicas da deusa do amor, a humanidade foi salva da fome e da morte.

Vogler (2006, p. 217, 218) afirma que o amor “é um dos Elixires mais poderosos e comuns. Pode ser uma recompensa, a qual o herói não ganha senão através de um sacrifício final.” Também sustenta que outro elixir habitual e marcante “é o que faz que os heróis tornem-se seres mais responsáveis em seu retorno, desistindo da antiga condição de solitários para enfim assumirem um lugar de liderança ou serviço dentro de um grupo.” Seja como for, a sabedoria que os heróis trazem de volta pode ser tão forte que acarreta mudanças, não apenas neles, mas no mundo em volta. Mesmo quando o herói é derrotado devido a suas falhas trágicas, o elixir que fica é o aprendizado que fica na memória dos erros e consequências. O herói que não retorna com o Elixir, que não aprende com seus erros, está condenado a repetir as provações.

Em termos psicológicos, o Elixir é a sabedoria da experiência. Retornar com o Elixir significa autoconhecimento capaz de promover as necessárias quebras de padrões comportamentais que atravancam o processo de individuação. O indivíduo no final desse processo realiza a personalidade originária, presente no germe embrionário, em todos os seus aspectos. É o estabelecimento e o desabrochar da totalidade originária, potencial, o Self. A meta da individuação, que é reunir conteúdos conscientes e inconsciente, é alcançada total ou parcialmente. O indivíduo aproxima-se do mundo, pois foi tingido, alquimicamente falando, com sentimento, emoção, pensamento, ação, todos alinhados, preparando-o para um novo processo, que encontrará seu estopim numa nova crise, dando continuidade ao processo de individuação, que não tem fim. Nessa tintura, o indivíduo aproxima-se da percepção da essência, sentido e significado existencial. Ela transforma, torna o indivíduo mais consciente, mais vivo, mais humano, mais inteiro, mais parte de tudo o que existe. E, desse modo, o círculo da jornada arquetípica completa-se e termina, ou, pelo menos, descansa um pouco.

Não basta identificar na narrativa literária a recorrência dos mitemas que constituem os estágios da jornada do herói, é preciso compreender o papel simbólico dos elementos que

constituem esses mitemas a fim de encontrar associações entre arquétipos da psique, divindades mitológicas e personagens literárias. Para isso, o estudo das estruturas do imaginário realizado por Gilbert Durand, quando fala de imagens diurnas e noturnas, é basilar para interpretar a simbologia dos elementos literários utilizados para evocar arquétipos universais.

1.4.3 Estruturas do Imaginário

Efetivamente, todas as culturas desenvolveram narrativas míticas, nas quais pode-se observar a recorrência de certas imagens arquetípicas. Nesse sentido, Gilbert Durand (2002, p. 62, 63) define o mito como um conjunto animado de símbolos, arquétipos e esquemas, que impulsionado por uma estratégia, inclina-se a se constituir em narrativa. O mito é já um rascunho de racionalização, visto que usa o encadeamento discursivo, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.

Determinadas regras de representação imaginária são percebidas a partir de imagens isomórficas. As estruturas são esquemas originários criados a partir destas representações agrupadas. A imagem, no mito, na literatura ou na representação visual, constrói-se ao redor de uma direção básica que se constitui dos afetos próprios de uma cultura, do mesmo modo que de toda experiência individual e coletiva. O esquema é esse eixo fundamental. Para exemplificar, tem-se uma imagem mítica de Oxalá (mitologia dos orixás), ligada ao arquétipo do Pai (universal), agrupado ao esquema da divisão (ordem x desordem).

Gilbert Durand constata que há dois regimes diversos no eixo de sistematização das imagens: o regime diurno que procura dividir o universo em opostos (grande/ pequeno, frente/ verso, ordem/ desordem, bem/ mal) e o regime noturno que objetiva unir os opostos, complementando, pela luz que permite as diferenças, pelo debate conciliador. Esses dois sistemas da imagem revestem três estruturas do imaginário: a heroica, a mística e a sintética.

Durand (2002) leva em consideração que o símbolo se configura pela sua ambivalência e por ser plurissignificativo. Ele defende que os símbolos que exprimem aflição se classificam em três tópicos: os símbolos teriomórficos, os símbolos nictomórficos e os símbolos catamórficos. Os primeiros são aqueles associados à variedade de formas animais angustiantes. Compreende ser fundamental distinguir o animal físico do animal simbólico. No imaginário fabuloso, a salamandra está ligada ao fogo, a raposa à astúcia, a serpente à picadura e à traição, o pelicano abre o coração, a cigarra ao enternecimento, o rato à repugnância. Nas interpretações psicanalíticas, de Freud e,

também de Jung, muitas vezes contaminado pelo pansexualismo do século XX, conferem ao símbolo animal a figura da libido sexual. Jung escreve que o pássaro, o peixe, a serpente eram os antigos símbolos fálicos. Também o touro, o bode, o carneiro, o javali, o burro e o cavalo, por essa interpretação, possuem um atributo fálico. Durand desmistifica, ao mesmo tempo em que amplia, essas interpretações e considera os símbolos bestiais em contexto mais amplos, como o formigamento, a animação e a “mordicância”.

O esquema do formigamento refere-se a vermes aglomerados viscosos e fervilhando, e a qualquer tipo de inseto, e que exprimem o nojo primordial perante à agitação descontrolada que é o arquétipo do caos. “O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado”.(DURAND, 2002, p. 74) O inconsciente é um lugar onde reina o caos, razão pela qual o ego receia tanto entrar. O formigamento aparece em baratas movimentando-se em todas as direções, a “bicheira” que cresce nos animais, um cupinzeiro, etc.

Já o esquema da animação é o movimento em si, descontrolado, dos animais de grande porte, principalmente o cavalo e o touro que, em diversas mitologias, simbolizam a morte. Refere-se a uma mudança brusca. “O cavalo é isomorfo das trevas e do inferno: ‘São os negros cavalos do carro da sombra’.”(DURAND, 2002, p. 75) O ruído e a mudança brusca, relacionados ao cavalo, representam o medo diante da fuga do tempo, da rapidez indomável do tempo. Durand (2002) comenta que Jung insiste no caráter hipomórfico do “pesadelo” e dos súcubos noturnos. Há muitos seres mitológicos em forma de cavalo, como o demônio alemão Mahrt, a Grande-Deusa, guardião do infernos, Hécate, “deusa da lua, negra e das trevas, fortemente hipomórfica, súcuba e pesadelo... patrona dos cavaleiros, senhora da loucura, do sonambulismo, dos sonhos e... da angústia noturna”. (DURAND, 2002, p. 77) O touro, por sua vez, exerce a mesma dimensão imaginária do cavalo. Todas as culturas simbolizam seu poder destruidor, ligado ao tempo. Sua força bruta é mortal, tanto é que nas touradas, ganhar do touro é vencer a morte. Simboliza a angústia diante da mudança, da fuga do tempo, do “mau tempo, enfim da morte. “Os chifres dos bovídeos são o símbolo direto dos ‘cornos’ do crescente da lua, morfologia semântica que reforça pelo seu isomorfismo com a gadanha ou a foice do Tempo Cronos, instrumento de mutilação, símbolo da mutilação da lua...” (DURAND, 2002, p. 82) Importante lembrar que a Morte também porta uma foice que serve de ferramenta para colher a vida dos homens, cada um a seu tempo.

O esquema da “mordicância” ou ato de morder, de devorar, no entanto, é outra faceta aflitiva da animalidade. A imagem significativa desse aspecto centra-se na boca aberta e cheia de dentes. Lobos, leões ou onças, em diversas mitologias, contos infantis e lendas folclóricas aparecem

devorando pessoas. Também a lua crescente (que remete o tempo), os ogros e o próprio Cronos, o tempo, devora seus próprios filhos. Trata-se de um terror e de uma angústia diante da mudança e diante da morte devoradora. Filmes e séries de TV, cuja temática gira em torno de lobisomens e de zumbis, mortos que devoram vivos, ainda fazem enorme sucesso midiático, e é de se supor que um dos elementos que colaboram para esse êxito seja essa angústia primitiva da “mordicância”, que, no fundo, é o medo da mudança e da morte.

Por outro lado, os símbolos nictomórficos referem-se à valorização negativa da escuridão. As trevas são o desconhecido, a sombra, o inconsciente, o medo primordial. Mais tarde elas são associadas ao mal, ao pecado, à angústia, revolta e julgamento. Durand afirma que a situação de trevas pode ser causada naturalmente pela cegueira ou, de forma induzida, como, por exemplo, o “choque negro”, teste projetivo em psicologia, de Rorschach. Neste teste, a indução a situação de trevas provoca imagens do caos, da agitação desordenada. Já, nos mitos, nos sonhos e nas artes, a cegueira aparece sob os traços do “rei cego”, símbolo do inconsciente e da decadência, guiado por um jovem herói, símbolo do Self. A tragédia *Rei Lear* de Shakespeare, baseada em lendas que circulavam pela Europa, retrata essa situação de trevas, quando o Rei Lear, cego, louco e abandonado, é guiado por um jovem desconhecido, mas que na verdade é Kent, seu antigo servo real. Durand (2002, p. 91) afirma que “No folclore, a hora fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terríficas; é a hora em que os animais maléficicos e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas”. As trevas da caverna retêm nelas o ronco do urso e o resfolegar dos monstros, levando a negrura a sempre ser valorizada negativamente. “O diabo é quase sempre negro ou contém algum negror. O anti-semitismo não teria talvez outra fonte além desta hostilidade natural pelos tipos étnicos escuros.”(DURAND, 2002, p. 92) O autor também assegura que a fonte da agressão aos negros que chegaram à América também possui tais motivações em símbolos nictomórficos.

A água escura, assim como as situações de trevas, também possuem caráter angustiante. Ela é aquela triste água do rio que passa para jamais retornar, ou então, água estagnada, convite ao suicídio, cujo fundo é o refúgio de entidades maléficicas, em praticamente todos os folclores e mitologias. As sereias mitológicas, o hipocampo, o Kraken, o Hafgufa, o AkkoroKamui, a Abaia, Dakuwaga, a Serpente Marinha, etc. Na mitologia dos orixás, Iemanjá leva seus amantes para o fundo do mar. O mesmo ocorre com Oxum, num de seus mitos, sendo seu objeto mágico característico o espelho. O espelho, réplica da água parada, convida para passar ao “outro lado”. A cabeleira, feminização dos símbolos negativos, por suas ondulações, representa a água corrente,

implicando numa feminização da água, mas num feminino noturno, relacionando água e lua, no movimento das marés. O aspecto lunar da água escura também faz referências ao ciclo menstrual, mas também remete aos fios da aranha, capaz de capturar e sufocar. Portanto, a água sombria adquire um aspecto de mãe terrível, devoradora, relacionada ao tempo e à morte. “O homem que não pode dispensar a água não deixa de sofrer com ela: as inundações, tão nefastas, ainda são acidentais, mas o lodaçal e o pântano são permanentes e vão crescendo”.(DURAND, 2002, p. 96) Estes últimos adquirem status de armadilha da natureza e, à medida que crescem, o homem se aproxima mais deles, ou seja, acerca mais da própria morte.

Em outra perspectiva, símbolos catamórficos são aqueles relativos à experiência dolorosa da infância, principalmente referente à queda, que tem a ver com o medo, a dor, a vertigem ou o castigo. Quando a queda é moral relaciona-se à carne, ventre digestivo e ventre sexual. Por essa razão, o intestino, o esgoto e o labirinto também são símbolos da queda. Cair no abismo é cair, muitas vezes, em tentação. Sobre isso, Durand (2002, p. 113) assegura que a vertigem é imagem que procura inibir toda a ascensão, “um bloqueamento psíquico e moral que se traduz por fenômenos psicofisiológicos violentos. A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre.” A queda pode ser uma punição ou símbolo da possessão pelo mal. Já o abismo e o medo que ele causa materializa-se no medo venial do coito e da vagina. São imagens do tempo negativo, do tempo de morte, da angústia diante do tempo.

Diante dessa imagem do tempo negativo Durand aponta três soluções possíveis para sobreviver: destruir a morte, colocá-la num universo harmonioso ou ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento. A estrutura heroica representa “uma vitória sobre o destino e sobre a morte”. Triunfo armado, pelo enfrentamento direto. Este eixo corresponde três grandes constelações de imagens diurnas: símbolos de ascensão, símbolos espetaculares e diairéticos.

Os primeiros são símbolos associados aos esquemas de elevação. É o processo de condução do espírito humano para a luz e para o alto. As práticas ascensionais são muito comuns nas religiões. Os lugares sagrados normalmente se encontram em elevações. Na Bíblia, o Monte Sinai é onde Moisés recebeu a tábua dos dez mandamentos, o Monte das Oliveiras, é onde Jesus orou pela última vez antes da provação suprema. Mesmo no Brasil, por exemplo, há diversas festividades religiosas, nas quais os fiéis sobem escadas de joelhos ou com outras formas de sofrimento, em direção ao santuário, com o objetivo de atingir uma graça ou um perdão.

Outros símbolos de ascensão remetem à asa e ao angelismo. A pomba significa paz, a águia a soberania pelo poder do voo. A asa é o desejo de transcender e isomorfa-se com elevação, flecha

luz. Mas também, a ascensão representa gigantismo e potência. Na esfera simbólica, elevação e poder possuem igual significado. O rei é chamado alteza. O Sol, o que está mais alto no céu, é o astro rei, ligado à universalidade do grande deus uraniano. Remete ao rei e o pai (criador-virilidade-poder). Os deuses olímpicos masculinos são símbolos de ascensão, principalmente Zeus e Apolo. No cristianismo, o grande Deus-Pai, embora Cristo também tenha ascendido aos céus. Na mitologia nórdica Odin, é o pai de todos. Nos cultos aos orixás, Oxalá é rei e pai, símbolo da ordem, de soberania e sabedoria. O cabeça de um lugar ou de uma estratégia é o líder, o chefe. Razão pela qual existe o culto universal dos crânios (centro e princípio da vida). A coroa, os cornos são maneiras de aumentar o crânio, o lugar do poder. Os símbolos de ascensão buscam restaurar uma fonte de poder perdido. A rapidez do voo e a virilidade monárquica poderiam readquirir pela ascensão algo além do tempo.

Já os símbolos espetaculares possuem formas associadas ao céu e ao luminoso. A pureza celeste, a brancura, o dourado, o azulado, o sol nascente (adoração ao sol), as divindades solares, a coroa e a auréola (solaridade da espiritualidade) são aspectos referentes à luz e sol. Durand (2002, p. 149) assegura que o sol é “pelas múltiplas sobredeterminações da elevação e da luz, do raio e do dourado, a hipóstase por excelência das potências uranianas”. Ainda prossegue, comentando que, na tradição medieval, “Cristo é constantemente comparado ao sol, é chamado de *sol salutis, sol invictus*”.

Também entre os símbolos espetaculares estão o olho e o verbo, como isomorfismo luz-visão. A visão vence a distância. O olho do pai, o olho solar e uraniano, as divindades com “mil olhos”, são onipresentes e oniscientes. Assim, o olho passa a constituir valor simbólico intelectual e moral. A visão está ligada à sabedoria. Luz e palavra são inseparáveis, na Bíblia e em diferentes mitologias. Da mesma forma que a visão, a palavra (o verbo) possibilita o conhecimento à distância.

Os símbolos diairéticos, por outro lado, refere-se a um embate entre opostos. Consiste na cisão entre bem e mal. Exige um herói, um guerreiro com armas, um cavaleiro solar, um gladiador violento. As armas desse herói simbolizam poder e, ao mesmo tempo pureza, visto que todo embate é espiritualizado. Batismos e purificações são mecanismos que diferenciam o sagrado do profano, o sentimento de pertencimento e ou de estranhamento. Incisões superficiais da pele fazem parte de rituais de purificação, assim como a água e o fogo. O corte, a separação praticada em rituais como a depilação, a raspagem dos cabelos, mutilações dentárias ou circuncisões, por exemplo, são atos de divisão, as armas necessárias, cujo arsenal simbólico são a espada, o fogo, a tocha, a água e o ar, os detergentes, que têm por função cortar, purificar, limpar, salvar, separar, diferenciar as trevas do

luminoso valor. Esses símbolos estão dentro do regime diurno das imagens, que se caracteriza pela lógica da antítese (de oposições), na qual há a prevalência de propósitos de diferenciação e diagnóstico.

Enquanto que o regime diurno preocupa-se em dividir e reinar, o Regime Noturno das imagens objetiva unir e harmonizar. As estruturas mística e sintética do imaginário possibilitam essa união e harmonização, na qual a busca de poder é substituída pela busca do conhecimento. A estrutura mística do imaginário relaciona-se com quietude e gozo, com a construção de harmonia, com a conjugação de um desejo de união e intimidade. Para isso, eufemiza-se e inverte-se os significados simbólicos, através dos símbolos de inversão e dos símbolos de intimidade.

Os símbolos de inversão são a expressão do eufemismo. Suaviza o conteúdo aflitivo de uma manifestação simbólica, invertendo o seu significado. O abismo não é mais o terrível e mortífero buraco sem fundo, mas sim o continente, a taça. Como a linguagem do eufemismo origina-se de inversões ela é necessariamente ambivalente. O isomorfismo dos símbolos do eufemismo conduz das figuras femininas para a profundidade aquática, para o alimento, a pluralidade, a fortuna, a fecundidade. Enquanto que no regime diurno, a pureza significava corte e divisão, no regime noturno significa ingenuidade, origem. Se para o regime diurno reinava a espiritualidade clara, no regime noturno, o corpo para a ser levado em consideração. Durand (2002, p. 202) compreende que é nesse regime que os sentimentos de culpa carnal são afastados e a imaginação do corpo refere ao mesmo tempo ao sexual, ginecológico e digestivo.

Dentro dos símbolos de inversão, há aqueles que caracterizam o encaixamento e o redobramento. Trata-se de um modo de assimilar, engolir, o outro para se apropriar da sua essência. Esse arquétipo aparece em várias mitologias, onde peixes maiores engolem os mais pequenos. Também na história de Jonas e a Baleia e do Ogro e o Pequeno Polegar. Essa situação arquetípica também está presente no mito *Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro* (PRANDI, 2002, p.45, 46), no qual se verifica Exu praticamente como todo a existência, mesmo depois de morto, ou seja, sua voracidade grandiosa e infinita ignora a própria morte que é último limiar da existência. Esse símbolo remete à imagem das bonecas russas, na qual a maior contém as menores e à figura universal da anciã fiandeira, que tece, encaixa, o fio da vida. Durand (2002, p. 206) defende que o “engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza.[...] conserva o herói que foi engolido”. Ainda cita como exemplo de encaixamento e redobramento o fato de Cristo ser “ao mesmo tempo o grande Pescador e o peixe”(DURAND, 2002, p. 208), ou então, o reflexo do fundo do lago que se torna o céu e os peixes se tornam pássaros.

Pertence, do mesmo modo, aos símbolos de inversão, a noite como arquétipo da paz, diferentemente da “noite diurna” que é repleta de angústia, perigos ocultos e trevas. A “noite noturna”, pelo contrário, aparece como momento em que se pode descansar do atribulado dia. Por ser a fase de comunhão e de reunião, se torna divina, pois é onde as fadas vivem livremente. É uma noite colorida, contrastando com o preto e branco da noite diurna. São cores que vêm dos reflexos da água ao luar, associadas ao reconhecimento da mulher, da natureza, do centro, da fecundidade. “A cor, como a noite, reenvia-nos, assim, sempre para uma espécie de feminilidade substancial. [...]Este cambiante de sustância profunda encontra-se, com efeito, nas lendas hindus, egípcias ou asteca. É o véu de Ísis, o véu de Mâyâ, que simboliza a inesgotável materialidade da natureza”. (DURAND, 2002, p. 223)

Igualmente, são comuns em diversas mitologias as Grandes Mães aquáticas, residentes nas cavidades da terra e fontes. Há o isomorfismo mãe, matéria, terra, mãe terra, pátria, pátria mãe. O simbolismo de seus cultos oscila entre o aquático e o telúrico, misturando qualidades aquáticas e virtudes terrestres, mostrando aspectos das duas matérias-primas. São representadas com grandes cabeleiras e muito belas. As águas são as mães do mundo e a terra, as mães dos vivos e dos homens. No panteão dos orixás, Oxum e Iemanjá são as divindades que preservam essa associação com água e com as Grandes Deusas. Sobre isso, Durand (2002) conclui que

Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas, os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosas e psicológica mais universal [...] Astarte, Ísis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Géia, Deméter, Míriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo são os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre, em todos os casos, símbolos de um terror e de uma nostalgia.(DURAND, 2002, p. 235)

Assim a constelação materna colorida e aquática, orientada para o esquema da descida, estabelece uma realidade simbólica do retorno ao ventre materno, onde se misturam o ventre maternal, a feminilidade, a água e as cores. A água transporta, a água embala, a água faz adormecer, por isso a imaginação aquática consegue exorcizar o terror e transformar toda a aflição em descanso.

Por outro lado, os símbolos da intimidade são aqueles que remetem ao complexo de regresso à mãe, símbolo de conforto e tranquilidade. A estrutura mística, através da eufemização, transforma o túmulo em local de repouso desejado, uma justa gratificação de uma vida sofrida. Dessa maneira, a morte passa a ser encarada como um retorno ao berço, lugar de paz e felicidade, e não como

derradeiro aniquilamento do ser. A morte, nesse caso, se torna um regresso à casa, ao ventre. Durand (2002, p. 237) afirma que a terra se transforma num berço mágico e benfazejo, pois é o lugar do último repouso, um berço ctônico. Continua afirmando que “o ventre materno e o sepulcro ou sarcófago são verificados pelas mesmas imagens: as hibernações dos germes e do sono da *crisálida*.” É uma imagem presente no folclore, nos contos de fadas, mitologias e religiões. Belas adormecidas de contos folclóricos repousam na intimidade das câmaras secretas, esperando para serem despertadas. Em muitas culturas, “o doente ou o moribundo é revigorado pelo sepultamento ou pela simples passagem por uma fenda rochosa.” Além disso, “vários povos sepultam seus mortos em posição do aconchego fetal, marcando assim nitidamente sua vontade em ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo do repouso primordial.”(DURAND, 2002, p. 236, 237)

O sepulcro e o ventre são símbolos de intimidade na medida em que são duas concavidades continentes, assim como a taça e a moradia. Esta última é a caverna, a casa com forma humana (cujo sótão é a cabeça e o portão os pés). As janelas são os olhos da casa, o porão e os corredores, as entranhas. Na imaginação infantil, é normal essa analogia. A criança identifica os cantos íntimos, desde os cantos do quarto ou do jardim ou mesmo o centro. A mandala é circular e todos os seus raios convergem para o centro, onde reinam imagens de divindades. O simbolismo da intimidade liga-se ao espaço circular, do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, a nave (da igreja), a nave (do navio), a arca. A miniaturização também é um símbolo de intimidade, visto que a redução do tamanho concentra a essência. Simbolicamente contêm a intimidade secreta e valiosa, a casca, sobretudo a casca de nozes, o ovo cósmico, o vaso, as taças litúrgicas, especialmente o Santo Graal, a concha, o saco, o estômago, etc.

Os símbolos de intimidade remetem, em muitos casos, a imagens ligadas à interiorização, como o estômago, por exemplo. Todo alimento digerido é modificado em sua essência, portanto toda alimentação é transsubstanciação, já que a substância é a intimidade da matéria. O leite é um alimento simbólico, por ser o primeiro alimento afetivo significativo, normalmente relacionado à amamentação. Já o mel é emblema de algo escondido, possui cor de ouro e poder nutritivo, portanto é símbolo de preciosidade. Enquanto que as bebidas sagradas são consideradas “águas de vida”. O sal, considerado outro alimentar, é o princípio substancial das coisas, é inalterável e conserva os alimentos.

A jornada da estrutura mística do imaginário é uma lenta descida em direção ao interior, negando a existência da angústia e da morte e criando um mundo harmonioso, aconchegante e

íntimo. Por outro lado, na estrutura sintética do imaginário quem se torna positivo é o tempo. Durand aborda uma constelação de símbolos que gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo. Esses símbolos reúnem-se em duas categorias: o movimento cíclico do destino e a tendência ascendente do progresso do tempo.

Os símbolos cíclicos são aqueles que interpretam o tempo como sendo cíclico, não tendo começo nem fim, tendo em vista que são as etapas descendentes e ascendentes do círculo que o concebem. Dessa maneira, domina-se a morte, pois esta é vista não como um fim, mas sim como recomeço, renascimento. Os símbolos se reorganizam a fim de controlar o tempo: o reinício das eras temporais, a renovação, a reiteração do ato criador, presente em todas as mitologias. Sobre essa concepção, Mircea Eliade na sua obra do *Mito do Eterno Retorno*, defende que

O homem limita-se a repetir o ato da Criação; seu calendário religioso comemora, no espaço de um ano, todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*. [...] O sábado judeu-cristão também é uma *imitatio dei*. O descanso sabatino reproduz o gesto primordial do Senhor, pois foi no sétimo dia da Criação que Deus “...descansou depois de toda a sua obra de Criação” (ELIADE, 1992, p. 27)

No ocidente, embora haja prevalência de um tempo linear, diversas comemorações condizem com rituais de regeneração, como por exemplo, o Ano Novo e o Carnaval, que buscam equilibrar os opostos. Durand (2002, p. 284) assegura que o “ano novo é um recomeço do tempo, uma criação repetida”, pois é seguido do Carnaval, “cerimônias orgiásticas que simbolizam o caos primitivo e que são universalmente respeitadas pelas culturas que têm o calendário em vigor”.

O tempo, contudo, também pode se tornar positivo a partir do mito do progresso. Nessa concepção, as imagens agrupam-se de modo a incorporar, em um curso ininterrupto, todas as demais propósitos do imaginário. Ambas facetas da temporalidade, associadas ao ritmo das estações, da copulação, referem-se a diversas constelações de imagens. O ciclo lunar, pela regularidade das fases da lua, constitui ferramenta fundamental para a organização do tempo, em diversas culturas. Como as estações são fenômenos temporais observáveis, a lua associa-se familiarmente à vegetação. O enaltecimento das duas fases do ciclo materializa-se na figura do andrógino, razão pela qual grande parte das divindades da lua e da vegetação são bissexuais ou hermafroditas. O “andrógino, microcosmo de um ciclo em que as fases se equilibram sem que nenhum seja desvalorizado em relação à outra, é, no fundo, justamente um ‘símbolo de união’”. (DURAND, 2002, p. 292)

Contudo, com o objetivo de que o ciclo temporal não cesse, acredita-se no poder dos sacrifícios do homem. Essa oferenda pode ser simbólica quando de um objeto ou real quando de um

animal ou do próprio homem. O sangue sacrificial fertiliza a terra e assegura o recomeço do ciclo. A lua, desse modo, liga-se a imagens de animais, conforme atesta Durand (2002):

...todos os animais e todas as plantas são suscetíveis de simbolizar o drama ou simplesmente o devir agrolunar. O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, pois os integra num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que em, numa tal perspectiva, a negatividade, mesmo que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade.(DURAND, 2002, p. 315)

A espiral possui seu simbolismo normalmente ligado à continuidade e à mudança. Nas culturas, cuja mitologia assenta-se na harmonia dos opostos, a espiral aparece como emblema significativo. Por essa razão, o caracol aparece como símbolos lunar preferido. Ele “não é só *concha*, ou seja, apresenta o aspecto aquático da feminilidade e, talvez, possui o aspecto feminino da sexualidade, como também concha espiralada, quase esférica.”(DURAND, 2002, p. 313) A concha espiralada é signo do equilíbrio no desequilíbrio, da ordem, do ser no meio da mudança. A espiral possui a notável propriedade de crescer de maneira terminal sem modificar a forma da figura total e ser assim permanência na sua forma, apesar do crescimento assimétrico. No candomblé, o Okotó é o caracol que simboliza Exu e representa a espiral da evolução.

A simbologia ofidiana possui vários significados, visto que a serpente, no que se refere ao tempo cíclico, passa por três enfoques: como periodicamente troca de pele, enjeitando a antiga, associa-se à dimensão da transformação temporal; Os símbolos *ouroboros*, aqueles nos quais a serpente aparece mordendo o próprio rabo, remete à representação do ciclo temporal. Citando Bachelard, Durand (2002, p. 316) assegura que esta serpente simbólica “é a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte [...] como uma inversão sem fim da matéria de morte ou da matéria de vida”; a serpente é símbolo de fecundidade totalizante e híbrida, “uma vez que é ao mesmo tempo animal feminino, dado que lunar, e também masculino, porque a sua forma oblonga e o seu caminhar sugerem a virilidade do pênis”.(DURAND, 2002, P. 318) Em alguns terreiros de Umbanda brasileiros, cultua-se uma divindade feminina, relacionada à Oxum, e cuja imagem é de uma ninfa metade serpente e metade mulher, louvada em cânticos de língua portuguesa como Mamãe Sinda da Cobra Corá, sincretizada à Nossa Senhora da Penha, que na iconografia possui uma serpente aos pés. Esse é um exemplo dessa simbologia ligada à sexualidade presente em alguns cultos.

Ainda sobre os símbolos temporais, os instrumentos e os produtos da *tecitura* e da *fiacção* são universalmente, na concepção de Durand, emblemas da mudança pelas quais passam as coisas.

O tempo e o destino são representados por objetos como o fuso e a roca, a corrente, a trama e os arquétipos da roda, como a carruagem, por exemplo. “A fiandeira que utiliza este instrumento [roca] [...] é a senhora do movimento circular e dos ritmos, tal como a deusa lunar é a senhora da lua e das fases.”(DURAND, 2002, p. 322) Portanto, o simbolismo da fiandeira deve-se ao movimento rítmico e ao esquema da circularidade. Da mesma forma, o ritmo da natureza revela que é preciso morte para que ocorra o renascimento. Assim, o fogo torna-se o elemento mais adequados ao renascimento, visto que proporciona a morte total. Dessa concepção deriva a situação arquetípica da fênix, por exemplo, que renasce das próprias cinzas. A fogueira é símbolo de regeneração, pois implica em lembrança de sacrifício, como por exemplo, as festas de São João no Brasil.

O autor examina o arquétipo da união dos contrários e percebe ligação entre o fogo, a sexualidade e a cruz de madeira. “A cruz cristã, enquanto madeira erguida, árvore artificial, apenas drena as acepções simbólicas próprias a todo simbolismo vegetal.”(Durand, 2002, p. 328) Assim sendo, a potência fertilizante da lua é normalmente associado ao fogo encoberto na madeira, que pode ser tirado por fricção. A árvore possibilita a transição do devaneio cíclico para o devaneio progressista, devido à sua verticalidade, semelhante à do homem, além das particularidades cíclicas, como floração e frutificação. Ela é símbolo de vida, dada sua ligação à água fertilizante, mas também sugere a progressão do tempo, dada suas transformações sucessivas.

Durand (2002) compreende que a estrutura sintética do imaginário procura unir os contrários, através de uma dialética que assegura as diferenciações. Trata-se de uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto. No entanto, essa estrutura, também admite a sequenciação histórica e progressista. “História épica dos celtas e romanos, progressismo heroico dos maias e messianismo judeu não passam de variantes do mesmo estilo, de que a alquimia nos revela o segredo íntimo: a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar”. (DURAND, 2002, p. 355)

Portanto, os dois regimes de sistematização das imagens, o regime diurno e regime noturno, são fundamentais para reconhecer o caráter simbólico que reveste os elementos que constituem os mitemas que aparecem na narrativa literária, escopo principal dessa tese. As constelações simbólicas das estruturas heroica, mística e sintética do imaginário possibilitam estabelecer associações entre imagens arquetípicas evocadas no texto literário a arquétipos universais. Tais associações podem se materializar no texto literário de maneira cômica, cujo componente humorístico torna-se parte integrante da narrativa, despertando necessariamente o riso. Tal particularidade será explorada no capítulo seguinte que versa sobre o riso, o humor e a comicidade.

2. RISO, HUMOR E COMICIDADE

*Se o ser humano é
o único animal susceptível de ter cócegas,
esse facto deve-se,
por um lado,
à finura da pele,
mas também
por se tratar do único animal que ri.*
(ARISTÓTELES, Partes dos Animais, III, 10, 673a)

Pesquisas recentes interpretam o humor como ponto fundamental na compreensão de códigos culturais, imagens e situações arquetípicas. Ao longo da história do pensamento ocidental, diferentes visões sobre o humor têm sido fonte de discussão. A literatura, como expressão cultural e artística, não se furta de servir-se do humor como instrumento de concepção. Através do texto literário, sobretudo aquele que faz do código humorístico sua gênese, é possível depreender o tipo e o modo de humor manifesto. O humor utiliza obrigatoriamente mecanismos de comicidade para suscitar, antes de qualquer coisa, o riso. Contudo, para uma análise mais aprofundada da manifestação humorística no texto ficcional, através desses recursos desencadeadores do riso, é preciso identificar não apenas como se concebeu o humor em distintas épocas, mas quem foram seus “atores”, a forma e os motivos arquetípicos da concepção. Dessa maneira, é importante trazer uma síntese da contribuição acadêmica de estudiosos vetustos e hodiernos, do humor e de sua representação, para o entendimento de como o tema vem sendo interpretado ao longo da história do pensamento ocidental.

Na antiga civilização grega, o riso e a zombaria, embora não fizessem parte do cotidiano, faziam parte do convívio social e das festividades. O humor era visto como perigoso, pois compreendia-se que o riso podia revelar uma faceta ofensiva e agressiva. Seu lugar restringia-se na cultura a momentos rigorosamente definidos, como por exemplo, o *simpósio*, o banquete que, “na idade arcaica (c.800-500 a.C), era o local onde a elite demonstrava sua superioridade”. (BREMNER, 2000, p. 30). Nesse evento, havia a figura do adulator (*kólax*), que “‘para pagar’ a sua comida, adulava o anfitrião”. (BREMNER, 2000, p. 30) Na forma de bufão, ele encarnava uma imagem arquetípica do *trickster*, pois fazia imitações burlescas, estabelecia comparações e contava anedotas a fim de entreter o dono da festa e seus convidados oficiais. Também fazia parte das comédias e dos atos espirituosos, como por exemplo, Radamanto e Palamedes, que representavam uma dupla de inventores mitológicos. O repertório de piadas dos bufões era utilizada por Plauto, e

por outros comediógrafos, para compor suas comédias, assim como para os comensais entreterem seus pares em eventos sociais. Os assuntos eram variados, incluindo piadas sobre oradores, cidades e profissões, como médicos, videntes e astrólogos. No século IV a.C., havia um clube de bufões, chamado “Os sessenta”, demonstrando o prestígio dessas figuras.

No período imediatamente anterior a Platão e Aristóteles, o senso de humor era bem visto em Atenas, de tal modo que se condenava a ausência de riso, sendo considerada a seriedade uma atitude de misantropia. Com o refinamento dos costumes, os ataques pessoais e o humor menos refinado se tornaram inadmissíveis. Os principais filósofos do século IV a.C. destacaram a necessária imposição de um riso controlado e inofensivo, em oposição ao humor descortês e obscuro. Platão compreendia que o riso excessivo normalmente provoca reações agressivas, tanto que, n’*A República*, acusa o riso pela perda do suposto autocontrole. Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, afirma que os bufões fazem um humor exagerado e os espirituosos brincam de maneira refinada (eutrapélia). Entretanto, isso não representava a realidade cotidiana grega, pois “enquanto os filósofos expressam gravemente sua hostilidade em relação ao riso, os gregos e os outros divertem-se como se isso não existisse”(MINOIS, 2003, p. 73). Os opositores do humor defendiam a seriedade do ser e desconfiavam do riso, compreendiam a necessidade urgente de aprisioná-lo, debilitá-lo, controlá-lo e normatizá-lo.(MINOIS, 2003, p. 69) Entre os primeiros grupos de opositores do riso estão os pitagóricos e os hilotas, e, mais tarde, Pascal e São Tomás de Aquino, alicerçados no pensamento aristotélico sobre a *eutrapélia*, defenderam o riso comedido. Algo que perdurou durante boa parte da Idade Média.

Por outro lado, entre os romanos, a comédia e a sátira foram os principais gêneros humorísticos desenvolvidos, conforme, Fritz Graf (2000) e Minois (2003, p. 84). Lucilius foi o fundador do gênero satírico, pois acusava os vícios e defeitos dos poderosos e as novidades consideradas nefastas. Horácio, um dos grandes poetas romanos do século I a.C., cultivou, junto com o gênero lírico, o satírico. Suas sátiras e seus sermões foram os gêneros mais destacados em suas obras, visto que representavam ironicamente a Roma de seu tempo, com base em temas literários ou morais e debatendo conteúdos éticos. Igualmente, o poeta satírico Juvenal satirizava as particularidades do cotidiano do Império na sua obra *As Sátiras*, ironizando principalmente os aspectos que considera provocadoras de indignação, desespero e revolta por parte daqueles que se encontram socialmente na dependência de outrem. Já Horácio atribuiu ao riso uma função social: denunciar os costumes que se afastam dos padrões culturais. Ele compôs a máxima *ridendo dicere*

*verum*²⁹ que foi aproveitada pela Literatura Latina, por meio do adágio *ridendo castigat mores*.³⁰ Entendia que, por mais sincero que seja, o riso esconde uma segunda intenção. Seu caráter abusado habita, portanto, as verdades ocultas por trás de uma aparente ingenuidade. Na comédia romana, destacava-se Plauto, apesar de, como na mitologia e na arquitetura, tratarem-se de adaptações aos modelos gregos. O drama antevia a descrença aos deuses, ao ridicularizá-los, direta ou indiretamente. A peça *Anfitrião*, de Plauto, representa o humor romano, durante o período helênico, na cidade de Tebas, ocupando-se de esteriótipos de personagens em um episódio mitológico.

Cícero (1976, § 216-291), no capítulo *De ridiculis*, do seu *De Oratore*, traz informações sobre a prática da graça e do humor no discurso público e na vida cotidiana da classe alta romana. Cícero destaca que o orador devia usar o humor como instrumento de persuasão a fim de conquistar a plateia, e não para hostilizá-la, falando de crimes, desgraças e aparência corporal. Compreende que a função da graça é corrigir um desvio social, que origina a deformidade e a fatalidade. O humor na retórica era visto como ferramenta de crítica dentro do mesmo grupo social. Fritz Graf (2000, p. 57) entende que, no período romano, “piadas dentro do grupo funcionam como instrumento de coesão grupal, piadas de fora ameaçam o *status*”. Graf (2000) comenta que há muitas semelhanças entre o humor grego e o romano, diferindo apenas no fato deste último aumentar a jocosidade das cenas criando ações animadas e engraçadas. A comédia romana era encenada durante os festivais. Se os festivais dionisíacos gregos possuíam componentes carnavalescos, isso difere dos festivais romanos, pois somente o *ludi Magalenses* mostrava características de inversão, enquanto as outras celebrações da cidade não eram festividades carnavalescas. Nesse sentido, compreende-se que um caráter moralizante fazia parte da comédia e sátira romana, pois é inerente ao gênero, no sentido de corrigir a perversão por meio do escárnio.

Mais tarde, durante a Idade Média, duas visões antagônicas protagonizavam um polêmico debate acerca do riso. Segundo Jacques Le Goff (2000 p. 70), havia aqueles que defendiam que Jesus nunca rira e, sendo ele o modelo, deveria ser imitado, transformando, dessa forma, o riso alheio a um homem cristão. Contudo, havia aqueles que argumentavam a favor da tese de Aristóteles, compreendendo que o riso nada mais é do que a expressão da própria natureza humana, visto ser ele um traço distintivo do homem. Em meio a essa contenda, há dois momentos diferentes da ótica de como se encarou o riso:

29 Rindo, a verdade é dita.

30 Rindo, os costumes são castigados.

Durante a primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo entre o riso bom do ruim, os modos admissíveis dos inadmissíveis. (LE GOFF, 2000, p. 70)

Admitia-se um riso moderado e moralmente adequado, ou seja, um riso bom. Embora o riso medieval fosse entendido como uma ferramenta de poder, um meio de estruturar a sociedade ao seu redor, permanecia excluído da verdade e do sério. (ALBERTI, 2002, p. 73) O riso era condenado por ligar-se ao corpo, ao rompimento do silêncio e à arrogância. Todos atributos considerados demoníacos. Por muitos séculos, o riso zombeteiro foi associado ao mal e, conseqüentemente, bloqueado pelo Cristianismo. Porém, a arte conseguiu burlar esse bloqueio, especialmente através de pinturas e esculturas que exibiam, por exemplo, anjos sorridentes e virgens sábias que sorriem e virgens tolas que riem secretamente.

Entretanto o período medieval não era uma época de absoluta tristeza, visto que os monges, por exemplo, tinham vários momentos divertidos dentro dos mosteiros, através da *joca monacorum*³¹. (LE GOFF, 2000, p. 77) Igualmente havia uma espécie de riso feudal que demonstra a invasão do mundo sério pelo riso carnavalesco, no qual os homens divertiam-se contando os feitos heroicos, normalmente exagerados ou completamente fictícios, de suseranos e de guerreiros. Mickail Bakhtin, partindo da leitura de Rabelais, compreende que tanto na Idade Média, quanto no Renascimento havia lugar para a cultura cômica popular, através do carnaval. Classifica em três grandes categorias as manifestações da cultura carnavalesca popular: formas e rituais do espetáculo, obras cômicas verbais e diversos tipos e formas de vocabulário familiar e grosseiro. Destaca que “os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval”. (BAKHTIN, 1993, p. 4) Praças e ruas eram completamente ocupadas, durante dias inteiros, por atos e procissões complicadas que acompanhavam os carnavais. O riso acompanhava as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana, de tal forma que os bufões assistiam aos cerimoniais com o propósito de parodiar seus atos. A eleição de um rei e de uma rainha do riso denuncia a organização cômica que eram desenvolvidas conjuntamente com todas as festas. O carnaval instaurava uma dualidade que fazia parecer coexistir dois mundos antagônicos, o mundo oficial e o mundo invertido. Através do princípio cômico, os ritos carnavalescos suspendiam temporariamente qualquer doutrinação religioso ou eclesiástico ou consternação, razão pela qual a paródia de cultos religiosos vinculava-se ao âmbito particular da vida ordinária, estranha à igreja e à religião.

31 Tipo de piada escrita nos mosteiros e compiladas em coleções.

Para Bakhtin, o Carnaval medieval situava-se no limiar entre a vida e a arte, pois o povo não assistia, mas sim vivenciava o espetáculo carnavalesco. As liberdades intrínsecas à festa eram as leis que a regulamentavam. Cada indivíduo participante renascia e renovava-se, numa espécie de retorno redentor à Idade do Ouro, assim como ocorria nas Saturnais romanas, precursora dos rituais carnavalescos. Concebia uma fuga provisória dos padrões da vida corriqueira, oficial. Através da festa cômica, o povo adentrava o reino utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância, visto que, na concepção bakhtiniana, o “carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”. (BAKHTIN, 1993, p. 7) Dessa maneira, o carnaval medieval transcendia a concepção dominante, abandonando, ainda que provisoriamente, as relações hierárquicas, regalias, preceitos e interditos, para fazer triunfar uma liberdade transitória. Idade, situação familiar, hierarquia, ocupação, *status*, condição financeira, ou seja, barreiras de desigualdade impostas pela vida cotidiana e pela festa oficial, eram abolidas no Carnaval, dando espaço para que todos fossem iguais e proporcionando contato familiar e livre entre diferentes indivíduos. A típica linguagem carnavalesca era um tipo de comunicação criada na praça pública, inconcebível em situações normais. O humor carnavalesco, segundo Bakhtin, era festivo, sendo o riso patrimônio popular, geral e universal, na qual todo o mundo parecia cômico e brincalhão. Trata-se de um “mundo às avessas” que parodia a vida ordinária, uma segunda vida dominada pela cultura popular. Nessa inversão, o riso é ambivalente, pois é alegre e mordaz, “nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.(BAKHTIN, 1993, p. 10) Um riso que escarnecia aos próprios burladores, compostos de bufões e palhaços.

No período medieval, e também no Renascimento, a linguagem oficial e os juramentos eram tomados pelo seu caráter sério, enquanto que no Carnaval, adquiriam conotação cômica e ambivalente. Mais radical era o posicionamento das obscenidades dentro da cultura carnavalesca, pois eram deliberadamente utilizadas, como forma de contrapor a sua completa proibição dentro da comunicação oficial. A linguagem escrita literária da Idade Média também estava repleta da visão carnavalesca, alegre e despojada. Exemplo disso é a *paródia sacra*, ou seja, os manuscritos que descrevem a ideologia oficial da Igreja e seus ritos de modo cômico, e a dramaturgia cômica medieval.

O estudioso Peter Burke (2000) comenta que, durante o Renascimento, havia diversos termos em italiano para diferenciar distintas pilhérias e humor. Também, havia diferentes gêneros cômicos, como a comédia erudita, a comédia popular, onde se encontrava a comédia de pancadaria, e as *novelle* que eram novelas cômicas. O humor também estava presente nos sermões, que

buscavam combinar o sério e o cômico. Havia apreço pelo paradoxo, pelo verso *non sense* e pela paródia. Nem mesmo as artes visuais fugiam a essa tendência humorística, como se verifica nas pinturas que parecem escorregar, em afrescos nos tetos que aparentam cair nos espectadores, nas formas grotescas de rostos em formato vegetal, animal ou de objetos, que decoravam jardins, lugares de diversão e liberação das convenções. No Carnaval brincava-se com temas sérios, desfazendo-se o caráter ofensivo. A *beffa*, ou o truque, eram as brincadeiras de mau gosto e aparecem no *Decameron*, de Boccaccio, bem como na *nouvella* do século XVI. Esse gênero aparecia sobretudo em tabernas e principalmente no Carnaval.

Contudo, no século XVII, o clero contrarreformista inicia uma cruzada cultural não para banir todas as manifestações de brincadeiras, mas para reduzir consideravelmente sua influência. As festas pascais e o riso imoderado na igreja foram denunciados e proibidos. O controle do riso, o classicismo nas artes e a retirada da participação da cultura popular fez parte de um amplo e geral movimento de mudanças de paradigmas. A obsessão pelo trocadilho barroco e a caricatura passam a ser formas de compensação psicológica pela perda do antigo alívio cômico, que agora é negado. É impossível reprimir de todo o riso, bem como o sexo. Segundo Johan Verbeckmoes (2000), a Contrarreforma católica foi uma reação a todos os tipos de costumes tradicionais. As festividades públicas, com suas bebidas, danças e máscaras, foram consideradas uma ameaça à ortodoxia e à boa moral. A proibição do riso foi simplesmente o meio mais óbvio de reprimi-lo. Havia uma condenação do riso em excesso, por estar muitas vezes ligado aos prazeres carnavais pecaminosos. No Brasil seiscentista, o poeta Gregório de Matos (alinhado “Boca do Inferno”) é o primeiro literato a explorar o humor através dos seus poemas satíricos que ironizavam e criticavam, de forma caricata, a alta sociedade de sua época. Paradoxalmente, ele, ao mesmo tempo que escrevia suas poesias sarcásticas, também produzia poemas religiosos, procurando não misturá-los.

A identificação do riso profano contribui significativamente para a aceitação de outros tipos de riso, que poderiam contribuir para a perfeição de um estilo de vida cristão. Esse riso era o *eutrapelia*, vindo da concepção aristotélica de que se pode rir de modo civilizado, alcançando equilíbrio entre o excesso e a falta, conforme defendido por São Tomás de Aquino. Por outro lado, a Contrarreforma produziu também sua própria marca de humor irrestrito, liberando todos os tipos de piadas, com a desculpa de reprovar as imperfeições dos outros, ridicularizando principalmente os pastores protestantes. Havia uma aceitação do riso desde que este fosse usado na defesa teológica ou na reação moral contra a vaidade mundana e a extravagância. Segundo Alberti (2002), também é no século XVI que o riso passa a ser estudado dentro do campo médico com maior profundidade.

Exemplo disso é o *Tratado do riso*, de Laurent Joubert e *A anatomia de melancolia* de Robert Burton.

De acordo com Derek Brewer (2000), as piadas geralmente ocorriam em cenários domésticos da nobreza, da burguesia próspera, dos artesãos, nos lares dos bispos e até nas igrejas. Durante o seiscentismo, os livros de piadas continuaram a ser usados. Escritores universais como Shakespeare, Rebelais e Cervantes, que influenciaram a literatura inglesa, estão muito próximos do humor desses livros de piadas. Já no século XVIII, o público é mais amplo e interessado em certo tipo de decoro. Os registros de trotes quase desaparecem dos livros de piadas. Quanto aos bobos da corte, desfrutavam ainda de um variado grau de liberdade. Podiam zombar, fazer brincadeiras rudes e trotes, com chistes e sátiras. Brewer (2000) comenta que “em nenhum período parece ter havido menos riso” do que no final do século XVIII e primeiro quarto do século XIX, reflexo da rejeição às liberdades individuais, “uma fase obscura, nada engraçada”.

Conforme José Eduardo Vendramini (2001), vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, uma tradição de teatro popular, denominada *commedia dell'arte*, que influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais populares tanto anônimas quanto renomadas, que mantiveram viva, até os nossos dias, a chama da arte ingênua dos saltimbancos. Através do elemento cômico, a *commedia dell'arte* aproximava-se facilmente do universo da sátira, garantindo a característica extremamente social dos arquétipos. Exemplo de seu caráter popular/social, que estabelecia claramente a oposição entre as classes, é a permanência de personagens arquetípicas como o *avarento*, o Arlequim (pobre, esfarrapado e faminto), ou jovem e apaixonado. Essas personagens tinham perfil psicológico rudimentar, pois seus traços são sínteses arquetípicas das principais funções em que se dividiam as pessoas, naquela determinada sociedade. Eram tipos fixos (*tipi fissi*), que muitas vezes chegavam a haver total simbiose entre nome do papel, nome próprio do ator e nome de personagem. Englobavam o ancestral do palhaço moderno. Os atores representavam uma imagem-tipo. Em cima desse arquétipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava. O diálogo e a ação poderiam facilmente ser atualizados e ajustados para satirizar escândalos locais, eventos atuais, ou manias regionais, misturados com piadas e bordões.

Houve duas tendências da *commedia dell'arte* na Europa. Enquanto na Itália essa forma estética tinha relação direta com os temas vinculados ao cotidiano, evidenciando caráter popular, visto que as apresentações eram improvisadas com base em situações convencionais, na França o espetáculo voltou-se para os elementos de pura diversão. No século XVII, Molière, influenciado pela *commedia dell'arte*, usou suas obras para criticar os costumes da sua época, tais como *Escola*

de mulheres e *Dom Juan*, *O anfitrião* e *O avaro*. Essas duas últimas comédias, inspiradas em peças de Plauto, possuem características que as configuram como pertencentes à *comédia dell'arte*, como a aproximação à sátira, a presença de arquétipos, os tipos fixos, o uso de máscaras, a presença de ações bufonescas, o quiprocó, o engodo, entre outras. Desse modo, oscilando entre a sátira social e o cômico pelo cômico, a *commedia dell'arte* tanto cumpriu uma função “prática” quanto se permitiu o luxo da diversão pura, descobrindo e fixando as leis do cômico em fórmulas dramáticas que iriam ainda ser utilizadas muitos séculos depois.

O espetáculo da *commedia dell'arte* era um fenômeno popular, cheio de bufonarias e de intrigas que recorria a efeitos de teatralidade, como as acrobacias, por exemplo. Era de fácil compreensão, pois suas personagens se repetiam de peça para peça, variando apenas o roteiro. No espetáculo, todo tipo de recurso cômico era utilizado para agradar ao público. Assim, o signo teatral era colocado em evidência, pois abandonava-se qualquer tentativa de ilusionismo. Entre os principais recursos cômicos utilizados na *commedia dell'arte*, encontram-se o engodo, as repetições, o quiprocó, o disfarce, os elementos absurdos, os fatos fisiológicos e sexuais, os homens dessacralizados e reduzidos à igualdade mais baixa, que aparecem combinados. No Brasil, esse estilo ressoa no Carnaval, na televisão, em programas humorísticos e na propaganda, cinema e literatura de linha mais popular; aparece ainda, por exemplo, no teatro e na dramaturgia de Ariano Suassuna, que incorpora o folclore. Comediantes contemporâneos, como Chico Anísio e Tom Cavalcante, evidenciam a perenidade de um tipo de teatro popular com base principalmente na arte do ator.

Durante o século XVIII, também chamado “século das luzes”, o riso teve o seu espaço. Aos poucos, ele foi se tornando uma prática comum na Assembleia Constituinte Francesa, sendo provocado por “comentários inoportunos”, ou permitido pelo “alegre espírito francês”, porém com um caráter profundamente político envolvido nas suas manifestações. O primeiro código interno de conduta da assembleia foi proclamado em 06 de junho de 1789, baseado na prerrogativa de que a tranquilidade das deliberações sugere um ideal de razão. Com isso, as explosões de riso eram duas vezes mais impróprias, porque desafiavam um regulamento e, além de diversão, eram uma afronta política. O humor era usado para se opor ao discurso, ao comportamento e às ações inoportunas. Os humoristas tradicionalistas monarquistas usavam da caricatura para satirizar os seus adversários, por meio do desmembramento de corpos. Ao longo do tempo, a Assembleia Constituinte foi transformando num palco cômico. Jornalistas patrióticos, de um lado, e o grupo de satiristas de Mirabeau, de outro, protagonizaram uma guerra de risos virulenta, virtuosa e engraçada na

Assembleia Nacional. O riso foi usado como arma política, e se tornou tão perigoso dentro da Assembleia quanto o era fora. Exemplo desse cenário, no qual o humor é utilizado como ferramenta política pode ser observado durante o Arcadismo brasileiro através de poemas heroicos cômicos e por meio de sátiras epistolares, tal como as *Cartas Chilenas*, atribuídas ao poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga.

Por outro lado, é na Alemanha do século XIX, onde um mundo novo e industrializado, urbanizado e com mobilidade social surgia, ocasionando grandes mudanças sociais, que o humor popular preencheu uma série de necessidades. Saiu das ruas e entrou nas salas de estar, durante a primeira metade do século, manifestando-se na cena literária e artística, num constante vai e vem entre o dialeto e a língua oficial, a caricatura e a arte, a cultura popular e a alta cultura.

A imagem arquetípica do *trickster*, o malandro e embusteiro, tomou corpo entre os alemães desse período, através do *eckensteher* Nante. Esse tipo social era associado aos trabalhadores rudes e indisciplinados, o estereótipo do proletário corpulento e insolente. Nante demonstra como o humor desempenhou um papel crucial na criação de uma esfera pública na Europa Central. Assombrado pelo fantasma da Revolução Francesa, o Estado alemão decretou uma série de leis elaboradas para reprimir todas as formas de dissensão política, adotando como instrumento principal a censura. Como o humor pode ser disfarçado em entretenimento “inocente” e pura diversão, foi a tática mais adotada para burlar a censura estatal. Os humoristas usavam-no em série, provocando nos adversários certo revanchismo por meio da própria personagem. As autoridades agiam com cautela com relação a este assunto, pois ao mesmo tempo em que as publicações humorísticas eram uma alternativa à agitação política, também representavam um instrumento político capaz de incentivar o populacho a se unir e violar os alicerces morais do Estado. O Nante literário se tornou um símbolo do povo alemão como um todo, personificando as expectativas, receios e fantasias da classe média em relação ao “povo”.

O *eckensteher* era geralmente considerado um vadio: um tipo social que passava o tempo mais dizendo estar à procura de emprego nas ruas de Berlim do que de fato trabalhando. Embora tenha desaparecido das ruelas da capital, continuou vivo na memória do povo, devido a suas representações no teatro, nas caricaturas e na literatura humorística. Para tornar sua imagem mais negativa, de modo geral, era associado ao álcool. Além de seu estado quase permanente de embriagues, aparece como um grosseiro pretensioso, que só diz asneiras. Mesmo não sendo atraente, nobre e inteligente, consegue ser engraçado, por humilhar os burocratas pomposos, devido a sua brilhante simplicidade. Entretanto, as piadas que retratam o *eckensteher* positivamente,

embora não o vejam como um herói, constroem a imagem de um defensor das mudanças políticas e sociais que beneficiam toda a sociedade, desestabilizando o *status quo*. Durante o Brasil desse período, a figura do *trickster*, do anti-herói nacional, também aparece na cena literária, através da personagem Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, romance romântico de Manuel Antônio de Almeida, que procura satirizar os costumes da época.

As representações humorísticas, na passagem do século XIX para o XX, no Brasil, destacaram-se no processo de invenção da imaginação nacional, promovendo estereótipos, além de contribuírem para modificá-los e desmistificá-los. Porém, no final do império, havia muito preconceito com relação ao riso, provavelmente herança tardia da repressão às liberdades individuais, que, muitos anos antes, assolou a Europa. Da mesma forma, existia a concepção de que a produção humorística estava excluída das *belas artes*. Apesar da ironia presente nas obras de Machado de Assis, o riso bom era o máximo que se admitia, pois não poderia destilar rancor e tampouco atacar frontalmente algo ou alguém em especial. E quando, por exemplo, consideravam que um texto satírico continha conotação degradante, obscena, grotesca ou marcada pelo rancor pessoal, rixas políticas e/ou ressentimento social, seu escritor acabava sendo esquecido e banido da cena literária.

Após o início da República, a representação cômica se intensificou e ganhou novas dimensões. No Rio de Janeiro, a desilusão com o novo regime ajuntou homens que expuseram, através das armas do humor, as contradições do regime recém-instalado. Em São Paulo, muitos humoristas foram varridos da memória da cidade, devido ao conteúdo de sua produção ser considerado antiprogramático, e também por terem ficado distantes do movimento de 1922. Esses profissionais transitavam por diferentes práticas culturais e, com irreverência, mostravam o grande número de desenraizados que caracterizavam a capital paulista, como ex-escravos, caipiras e imigrantes variados que, de certa forma, preocupavam os detentores do poder e da ordem. Com o surgimento de novas mídias, a partir da década de 30, como o disco, o cinema sonoro e o rádio, os humoristas, devido à experiência acumulada, tiveram facilidade em se adaptar, contando, por exemplo, anedotas e crônicas baseadas na fala caipira ou interpretando canções de conteúdo humorístico.

Outro objeto de produção humorística muito comum neste período é a caricatura. Ela surgiu no Brasil no fim da década de 1830, sendo distribuída isoladamente no Rio de Janeiro, por livrarias e lojas. Na década subsequente, revistas começam a publicá-las, o que formou, junto a sua fácil compreensão, os motivos para torná-la amplamente aceita entre o público e no meio jornalístico. A

partir de 1910, os caricaturistas alcançam enorme sucesso e reconhecimento, já que revistas famosas se consolidam pela sua crítica humorística, publicando caricaturas. A caricatura distingue-se pelo uso que as camadas populares fazem da piada e do humor para criticar os governantes e a classe dominante, expressando através da sátira seu descontentamento. A revista ilustrada *Careta*, fundada em 1908, permaneceu em circulação até 1960, contando com o trabalho de chargistas ilustrados e caracterizando-se pelo seu humorismo crítico. Na década de 1920, buscava-se a valorização do passado, de tradição portuguesa e católica, criando laços de semelhança para a nação, unindo a modernidade da cidade com o passado tradicional do campo. Com isso, o humor das caricaturas fez uso de tipos regionais como o caipira, o caboclo, o gaúcho, o carioca, o paulista, o sertanejo.

Nesta mesma perspectiva, uma vasta produção humorística fez parte do movimento modernista brasileiro. O riso dos participantes do movimento de 1922 apresenta-se, muitas vezes, em toda a sua plenitude na literatura brasileira. Os escritores modernistas brasileiros foram à procura, na cultura popular, de elementos que pudessem representar certa singularidade nacional, delineando o perfil étnico do brasileiro, como por exemplo, a personagem Macunaíma de Mário de Andrade. Isso, de certa forma, durante o século XX, contribuiu para criar a representação coletiva do brasileiro como povo alegre, festivo e que adora “sombra e água fresca”. O Jeca Tatu, personagem caipira criado por Monteiro Lobato, rendeu muitos personagens criados no cinema para Mazaroppi, devido a sua enorme popularidade.

O poema-piada, a poesia-concreta e a paródia são algumas das outras expressões do humor modernista brasileiro. Embora o riso no modernismo tenha se manifestado de maneira similar, foi concebido com formas primárias diferentes. Esse movimento surgido no final do século XIX, que se estendeu até a década de 60 do século passado, de certa forma, é didaticamente único no sentido de uma nova literatura, porém diversificado em suas manifestações. Esse humor satírico, e crítico, fez-se presente não apenas nas artes estéticas, mas também nos jornais engajados com movimentos políticos e de defesa ideológica.

Durante o período da ditadura militar implantada no Brasil após 1964, a violência se expressa como um forte aparelho de controle, objetivando garantir a implementação de um projeto social defendido por segmentos dominantes, respaldados em forças militares. Um sistema de censura prévia sujeitava os meios de comunicação, principalmente a imprensa, o teatro, cinema, espetáculos musicais, circo e programas de TV. A imprensa alternativa usou, como principal meio para transpor os olhos sempre atentos da censura governamental, o humor. Com isso, o protesto dos

segmentos reprimidos pelo Estado pode ser retratado, sem que seus autores sofressem consequências, como desaparecimento, tortura e morte. O jornal *O Pasquim*, criado em 1969, fez parte desta imprensa alternativa, tendendo a trabalhar com humor como ferramenta de divulgação de um sentimento de descontentamento. O humor foi adotado como sua linguagem oficial e não apenas como um dos elementos da composição, usado como importante manifestação da mentalidade de oposição durante o regime militar brasileiro. Antes do próprio golpe militar, Millôr Fernandes criou a revista *Pif Paf*, na qual utilizava o humor no desenvolvimento de interpretações críticas sobre o imaginário do universo político do populismo. Ele optou pelo gênero das histórias em quadrinho, devido a seu alcance popular e pelo nicho rico de elementos que as compõe. Após o golpe, passou a assumir uma postura oposicionista ao novo regime. Como o romance de Jorge Amado avança somente até o início do período da ditadura militar brasileira, foi necessário resenhar como foi a compreensão do humor e de seu uso no Brasil até aquele momento, já que essa trajetória histórica dá suporte para o entendimento da manifestação humorística em *Dona Flor e seus dois maridos*.

A tarefa de compreender a comicidade na arte e na vida passa necessariamente pela percepção de seu fim último, o riso. Há momentos em que o sujeito ri diante de uma situação da vida cotidiana e de uma apresentação teatral, quando, muitas vezes, deveria chorar. Identificar a razão disso requer definir o riso, conceituar a comicidade, entender a função do humorista e do cômico, e elencar os mecanismos desencadeadores de derrisão. No que tange ao humor, concorda-se com Nélidea Beatriz Sosa (2007, p. 171, 172) quando diz que, lamentavelmente, “não há consenso quanto à sua definição e conteúdos.”(tradução nossa)³² A estudiosa comenta que, com a palavra humor, “referimo-nos, de uma maneira geral, a tudo aquilo que nos faz rir.”(tradução nossa)³³ Segundo a Real Academia Espanhola (RAE), o termo tem origem latina *humor-oris*, significando “humores do corpo humano”, expressão que, na Idade Média, referia-se ao gênio ou condição das pessoas, supostamente causado pelos “humores vitais”. Já na Grécia Antiga, a teoria dos humores conjugava a personalidade com a química do corpo. Seriam quatro os humores do corpo: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Segundo José Antonio Llera (2003, p. 614), “para Hipócrates de Cos, os humores estavam vinculados aos quatro elementos, e o temperamento humano se dava pelo predomínio de um desses humores.”(tradução nossa)³⁴ Embora no final da Idade Média a palavra “humor” tenha passado a adquirir um novo significado, a noção de fluido corporal continua se

32 no hay consenso en cuanto a su definición y contenidos.

33 nos referimos, de una manera general, a todo aquello que hace reír.

34 para Hipócrates de Cos los humores estaban vinculados a los cuatro elementos, y el temperamento humano venía dado por el predominio de uno de esos humores.

contrapondo à assimilação do humor ao risível em geral. A isso acrescenta Llera (2003):

A peculiaridade etimológica da palavra *humor* radica numa tríplice transição: se do restrito campo médico aplica-se já na Idade Média ao temperamental, nos anos finais do século XVI, na Inglaterra, voltamos a nos encontrar com o termo num marco já literário: o teatro de Ben Jonson.(LLERA, 2003. p. 613, tradução nossa)³⁵

Aproveitando a grande popularidade atingida pelo termo, Ben Jonson recorreu a ele para configurar sua doutrina da comédia clássica. A teoria dos humores foi utilizada de modo a fundamentar um teatro de tipos, onde concorriam o colérico, o melancólico, o impulsivo e o fleumático. Esses personagens representavam pessoas que eram vítimas patológicas de seu temperamento.

A noção de humor como estado de ânimo é sintetizada por Sosa (2007) da seguinte maneira:

A palavra *humor* designa o estado de ânimo de uma pessoa, habitual ou circunstancial, que lhe predispõe a estar feliz e mostrar-se amável, ou pelo contrário, a estar insatisfeita e mostrar-se pouco amável, ou seja, refere a uma atitude subjetiva de caráter geral que, matizada em um ou outro sentido, todos os seres humanos possuímos.(SOSA, 2007, p. 173, tradução nossa)³⁶

Embora os conceitos de comicidade e humorismo sejam usados indiscriminadamente na literatura, Sosa (2007, p. 180) traça distinção entre eles, baseada naquilo que os motiva. Afirma que a comicidade “pode originar-se do desejo de rir de alguém ou de algo que consideramos inferior ou simplesmente de uma simples necessidade de exteriorização lúdica”, enquanto o humorismo, “ao contrário, origina-se no ceticismo político, existencial ou de qualquer outro tipo”³⁷. Nesse sentido, o cômico é aquele que faz o sujeito rir enquanto o humorista faz rir e pensar.

Sosa (2007, p. 180) acrescenta que a “comicidade brinca com o torpe, o ridículo, o absurdo, a incongruência, com ‘as insuficiências dos indivíduos’, diferentemente do verdadeiro e profundo humorismo que brinca com ‘as insuficiências da condição humana’”.(tradução nossa)³⁸ Ainda mais:

35 La peculiaridad etimológica de la palabra *humor* radica en una triple transición: si del restringido campo médico se aplica ya en la Edad Media a lo temperamental, a finales del siglo XVI, en Inglaterra, volvemos a encontrarnos con el término en un marco ya literario: el teatro de Ben Jonson.

36 la palabra *humor* designa el estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable, es decir, refiere a una actitud subjetiva de carácter general que, matizada en uno u otro sentido, todos los seres humanos poseemos.

37 pode provir do desejo de rir de alguém ou de algo que consideramos inferior o simplesmente de uma simples necesidad de exteriorización lúdica”, enquanto o humorismo, “ en cambio, se origina en escepticismo político, existencial o de cualquier otro tipo”.

38 La comicidad juega con la torpeza, la ridiculez, el absurdo, la incongruencia, con ‘las insuficiencias de los individuos’ a diferencia del verdadero y profundo humorismo que juega con ‘las insuficiencias de la condición humana’.

enquanto a comicidade mostra, de diferentes maneiras, as contradições, o humorismo, além de mostrar essas contradições, trata de sentir dialeticamente, ao mesmo tempo, cada um dos elementos dessa contradição, a fim de compreendê-la. Assim, conclui-se que o humorismo está relacionado a todos os métodos da comicidade, porém acrescentando um componente crítico.

Uma vez que uma carga semântica tão ampla se associa a esses termos, é natural que várias teorias tenham sido criadas na tentativa de explicá-los. As mais significativas podem ser resenhadas no sentido de conhecer as diferentes concepções acerca do riso, embora nossa análise dos ativadores comicidade em *Dona Flor e seus dois maridos* possua aporte teórico em Bergson (1980) e Propp (1992).

2.1 Teorias do Riso

Para alguns antropólogos, o riso foi um fator coadjuvante à adaptação da espécie. McDougal (1922) compreende que o riso é instintivo e portador de equilíbrio frente a situações extremas de abatimento, e que dele depende a sobrevivência da espécie. Já Hayworth (1928) entende que, no período pré-lingüístico, o riso desempenhava funções comunicativas, pois era sinal de boas notícias e indicava ao grupo que não havia perigo. A concepção do riso como primitivo grito de vitória, liberado pelo vencedor após a vitória, é enfocada por Darwin, Ludovici e Rap. Colaborando indiretamente com esta tese, Bergson (1980) ressalta que o riso é um corretivo imediato de certo desvio individual ou coletivo. Da mesma forma, Freud (2006) atribui ao chiste o caráter de válvula de escape para violentas pulsões. Entretanto, Llera (2003, p. 181) comenta que é equivocado pensar somente no humor como arma universalmente liberadora, tendo em vista os inúmeros exemplos que demonstram que o discurso dominante usa o humor para apontar seus códigos de valores.

Vladimir Propp (1992, p. 151) apresenta seis tipos de riso e alerta para a existência de outros. Embora se debruçando basicamente para o que chama de *riso de zombaria*, por compreender que “é o mais frequente”, sendo o “tipo principal de riso humano”, o teórico atenta para o *riso bom*, o *riso maldoso* ou *cínico*, o *riso alegre*, o *riso ritual* e o *riso imoderado*.

Ao tratar do conceito de *riso bom*, Propp (1992) comenta que há dois grandes gêneros de riso: um que contém o escárnio, e o outro não relacionado à derrisão. Citando Lessing, comenta que riso e zombaria, de fato, não podem ser considerados a mesma coisa, já que pode acontecer que haja certos defeitos tão insignificantes que não possibilitam o riso, mas sim o sorriso. Isso ocorre

também quando o defeito é próprio de uma pessoa que o indivíduo ridente ama, aprecia ou simpatiza. O *riso bom*, portanto, liga-se a um humor atenuado e inofensivo. Nas palavras de Propp (1992, 152), o “humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza inteiramente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente.” Entende-se que o *riso bom*, na maioria das vezes, está relacionado a um sentido de afetuosa cordialidade. Na arte, tem o objetivo de provocar no leitor ou no espectador, no caso da pintura, um sorriso involuntário de simpatia e de aprovação. O sorriso provocado ao se observar crianças e as julgar engraçadas é o *riso bom*. O que faz sorrir não é o fato de se revelar inesperadamente o conflito ente ser/ parecer, mas sim a harmonia entre essa dicotomia. Bergson (1980), ao afirmar que para a plena manifestação do cômico deve haver uma “rápida anestesia do coração”, está negando a possibilidade de um riso bom. Em contrapartida, Leacock comenta que o verdadeiro humor “não deve ser mau nem cruel”, estabelecendo assim que o *riso bom* é o único possível. Propp (1992) questiona ambas as afirmações, entendendo que esse tipo de riso não requer nenhuma anestesia do coração. De fato, existe outro tipo de riso, amoral, e que leva a uma postura negativa sobre o próprio riso.

Como oposto a esse riso benevolente, Propp (1992) aponta o *riso maldoso*, que não suscita simpatia. Nele, os defeitos, ainda que aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, nutridos por sentimentos de maldade, ruindade e maledicência. Geralmente quem ri são pessoas que enxergam falsidade e hipocrisia em vez de impulsos nobres. Nesse caso, a comicidade reside justamente nessa misantropia fingida, atrás da qual não há nenhum sentimento verdadeiro. Esse riso confunde-se com o *riso clínico*. Embora o primeiro esteja ligado a defeitos falsos, este último prende-se ao prazer pela desgraça alheia. Em ambos, a barreira entre cômico e trágico fica num limite, muitas vezes, indistinguível.

Quanto ao *riso alegre*, está ligado mais a um caráter psicológico do que estético. Assim, é estranho a qualquer defeito humano, pois não é provocado pela comicidade. Nas palavras de Turguêniev, este é o “riso sem causa”, o “melhor do mundo”. Trata-se da disposição que algumas pessoas conservam para eliminar qualquer emoção negativa, apagando a raiva e a ira, vencendo a perturbação, elevando suas forças de vida e o desejo de viver. “Desse riso sabem rir as pessoas alegres por natureza, boas, dispostas ao humorismo”.(PROPP, 1992, p. 163)

Já o *riso ritual* é o que fazia parte obrigatória de alguns ritos na aurora da cultura humana. Propp (1992, p. 165) comenta que, na Antiguidade, compreendia-se que a fertilidade da terra estava ligada a dos seres vivos. Nesse sentido, a “terra era concebida como um organismo feminino e a

colheita como a conclusão de uma gravidez”. Entedia-se que o riso, ou alegria, despertado nas procissões fálicas da Antiguidade, influenciava a colheita, fator que leva os estudiosos a relacionarem essas procissões à origem da própria comédia. O riso era antigamente obrigatório nas cerimônias de iniciação junto a alguns povos. O “riso pascal”, difundido na Idade Média, serve de exemplo. Trata-se de uma religião agrícola, em que a divindade morre e ressurgue. Seus adeptos criam que as festas desenfreadas, durante as quais eram permitidas licenciosidades de toda espécie, contribuíam para a ressurreição da natureza, e o que devolvia nova vida à terra morta era o sorriso da deusa da agricultura. O último elo de um antigo e difundido ritual ligado ao riso que chega aos nossos dias são as brincadeiras de abril, na primavera nos países do hemisfério norte, quando a natureza floresce, devendo despertar o riso.

Ao falar do *riso imoderado*, Propp (1992) comenta que o riso tem gradações, que vão desde o sorriso fraco até o estouro fragoroso de uma risada desenfreada. Esse riso explosivo é o riso das praças, dos bufões, das festas e diversões populares. Rebelais foi o representante mais significativo que transportou esse riso para a literatura; Bakhtin o denomina riso rabelaisiano. É um riso que não satiriza nem zomba, mas antes é saudável, alto, pleno de satisfação. Propp (1992, p. 167) comenta que nenhuma “das teorias da comicidade, de Aristóteles até nossos cursos de estética, toma em consideração este gênero”. Sua natureza é fisiológica e expressa a alegria animal. A permanência das festas é atribuída, não ao seu caráter ritualístico, no sentido de influenciar a colheita, mas ao fato de servir de válvula de escape para a alegria de viver. A Idade Média feudal, com toda sua estrutura social e falta de liberdade imposta pela igreja e sua moral ascética, acabam sendo motivo de protesto por meio do riso e da licenciosidade. Bakhtin (1993) comenta que “o mundo infinito das formas e manifestações do riso se apunha à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”.(tradução nossa)³⁹ Neste sentido, o riso como manifestação não oficial ganha status de legalidade sob o pretexto de festa. Havia, pois, a compreensão de que antes o riso que a violência, o levante de fogueiras, o dogmatismo, o autoritarismo, o medo, a hipocrisia e o engano.

Para Propp (1992), o aspecto de riso mais estritamente ligado à comicidade é o chamado *riso de zombaria*, no qual a comicidade costuma estar associada aos desnudamentos de defeitos da vida interior, manifestos ou secretos, sem, contudo, que o sujeito que ri sinta piedade do objeto de riso. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Para ele o riso de derrisão é o que comporta o “aspecto físico” e o “espiritual”, o “homem com aparência de animal”, o “homem com aparência de objeto”, a

39 El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época

“ridicularização das profissões”, o “fazer alguém de bobo” e a “mentira”.

Inclui ainda nessa categoria a ironia, o trocadilho e o paradoxo, como instrumentos formalizadores linguísticos de comicidade; estes não dependem somente dos meios propriamente linguísticos, mas daquilo que é expresso por eles. O teórico afirma que os vários segmentos que revelam as manifestações do cômico estão estritamente ligados entre si, de modo que muitas vezes é impossível especificar a qual aspecto da comicidade se refere cada caso particular, pois pode estar simultaneamente ligado a vários aspectos.

Analisando os vários estudiosos que se debruçaram a investigar o humor e sua manifestação mais evidente, o riso, encontram-se diferentes teorias. Entre as concepções teóricas mais conhecidas acham-se a teoria da superioridade, a teoria psicológica, a teoria antropológica, a teoria da incongruência e a teoria estética. Reconhecê-las é estratégia basilar para identificar o embasamento teórico da análise literária.

A primeira delas está associada ao riso que se refere à violência moral e à arrogância, abarcando o campo semântico do ridículo. Platão compreendia que, ao descobrir-se um vício ou uma desgraça no outro, o indivíduo ri porque sente um menosprezo burlão. Na *República*, condenou o riso pela perda de autocontrole que supõe. Hobbes potencializou a afirmação platônica ao dizer que ri perante os defeitos dos outros significa covardia. Propp (1992), citando Hobbes, indica que um dos possíveis componentes do sentimento de satisfação provocado pelo riso de zombaria esteja relacionado ao pensamento “eu não sou como você”, portanto, de diferenciação, na qual o que ri percebe-se superior ao sujeito ridículo. Mesmo que inconscientemente, o indivíduo compara os defeitos do outro com os seus, e o riso ocorre quando considera ausente tal defeito em si mesmo. Baudelaire, em meados do século XIX, não teve dúvidas a esse respeito, e como considerava a superioridade um atributo satânico, confere ao riso origem demoníaca. Pedro Murad (2007, p. 119), ao analisar a comicidade em Bergson e Pirandello, ressalta que quando “os valores mais solidamente edificados revelam-se fluidos e despropositados, quando um elemento decai de um patamar superior para outro muito abaixo, quando uma missão de importância extremada revela-se extremamente nula: temos aí o cômico, na proporção exata dessas diferenças de estado”. Bergson (1980, p. 100) também esteve convencido de que o riso é signo de superioridade, afirmando que o que ri reentra em si mesmo e afirma mais ou menos orgulhosamente seu eu. Sosa (2007, p. 179) concorda com Bergson, por compreender que “naquilo que motiva a comicidade há algo de especificamente atentatório contra a vida da coletividade. A comicidade ‘expressa certa imperfeição

individual ou coletiva que exige una inmediata corrección.””(tradução nossa)⁴⁰ Essa concepção de superioridade frequentemente é associada à ironia. Soren Kierkegaard ressalta que a ironia estaria olhando por cima do ombro do normal e corrente. Arthur Schopenhauer segue nesse entendimento, compreendendo que a ironia adverte o adversário vencido sobre o quanto eram diferentes seus pensamentos da realidade. Nesse caso, o adjetivo ridículo recebe uma carga negativa, tornando-se ofensivo.(LLERA, 2003, p. 616)

Já a teoria psicológica ou da descarga insiste nos fatores de economia, repressão e liberação para explicar o cômico. Para Freud, o prazer da comicidade surge de um gasto de representação economizado. O cômico é uma potencialidade descoberta; aparece de um desnudamento involuntário que fazemos das qualidades físicas e morais do outro. Propp (1992, p. 181) acata essa concepção e concorda com o pensamento de Johannes Volket de que “graças ao riso se experimenta um certo alívio de tensão e justamente a este alívio se deveria a satisfação”. José Llera (2003), numa leitura atenta do pai da psicanálise, compreende que o humor supõe o triunfo do ego e do princípio de prazer. Na proposta de Freud sobre a taxonomia do chiste, este é classificado em inocente, puramente estético, e tendencioso, relacionado ao sádico, quando pode ser hostil ou obsceno. Constitui-se numa espécie de mecanismo de defesa que o indivíduo coloca frente às adversidades, intelectualizando o fato. (LLERA, 2003, p. 616)

Por outro lado a teoria antropológica do riso relaciona o chiste ao conceito anti-ritual ou anti-estrutural, visto que “se o rito imprime ordem e hierarquia, a piada subverte as hierarquias e desvaloriza as normas dominantes”.(DOUGLAS, 1968, Apud LLERA, 2003, p. 622, tradução nossa)⁴¹ Nesse entendimento, o chiste não seria uma ameaça para a sociedade, o que concorda com a tese de Umberto Eco de que a comédia e o carnaval não são exemplos autênticos de transgressões, visto que recordam ao indivíduo da existência da norma. Para Mike Mulkay, mesmo que alguém tire consequências sérias do humor, a característica de negar sempre qualquer significado sério funciona como uma barreira protetora. Para este estudioso, “o humor nutre-se daquilo que ameaça o discurso sério- a inconsistência, a ambiguidade, a contradição”(LLERA, 2003, p. 620, tradução nossa)⁴² Daí proviria o caráter libertador do humor, visto que as ideologias dominantes oferecem uma visão única do mundo a fim de legitimar o poder e regulamentar a submissão.

Já a teoria da incongruência é o resultado humorístico ligado à ruptura de expectativas. Llera

40 en aquello que motiva la comicidad hay algo de específicamente atentatorio contra la vida de la colectividad. La comicidad ‘expresa cierta imperfección individual o colectiva que exige una inmediata corrección’.

41 si el rito se significa por imprimir orden y jerarquía, el chiste subvierte las jerarquías y devalúa las normas dominantes.

42 el humor se nutre de aquello que amenaza al discurso serio -la inconsistencia, la ambigüedad, la contradicción.

(2003) encontra em Kant a expressão mais influente desta teoria, visto que o filósofo sustenta que o riso é uma emoção consubstancial aos sentidos, que surge da súbita transformação de uma ansiosa espera em nada. Da mesma forma, Schopenhauer define o risível como uma “inclusão paradoxal” entre o realmente experimentado e o pensado, o que não ocorre no pensamento lógico do sério. Bergson (1980) compreende que as causas do cômico estão na repetição, na inversão e na “interferência das séries”, ou seja, duas esferas de significado que entram em colisão para fazer surgir uma terceira. Arthur Koestler chama de “biassociação” a capacidade humana de, através do chiste, pensar, ao mesmo tempo, em duas esperas nocionais. A partir dos anos setenta, estudiosos da psicologia cognitiva reafirmam a teoria da incongruência, acrescentando a concepção de que, para haver humor, deve haver uma descoberta racional após a incongruência. Alberti (2002, p.18) comenta que para “Levi-Strauss, o riso resulta de uma conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos distanciados”. Sosa (2007) assim define a teoria do incongruente:

O riso pode provir de um incomum, inconsistente ou incompatível emparelhamento de ideias, situações, condutas ou atitudes. O conceito de incongruência remete justamente a uma situação na qual a compreensão de uma relação visível sequencial é esperada, e, ao contrário, ocorre algo inesperado.”(SOSA, 2007, p. 180, tradução nossa)⁴³

Para Pedro Murad (MURAD apud SOSA, 2007, p. 124), a teoria de Pirandello também estaria relacionada à teoria da incongruência por entender que o cômico reside necessariamente nessa “impossibilidade de conciliação, de comunicabilidade, revelando cada contraste, cada dimensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, desnudando toda a fragilidade de nossa condição – o trágico, enfim.” Essa assertiva ressalta a chamada “relatividade pirandelliana”, na qual se releva a impossibilidade da verdade, fracionando ao máximo a personagem, e diluindo todos os alicerces, o que resulta na existência do trágico no cômico. Nesse caso, algo como uma patologia na linguagem faz surgir a comicidade, ou, nas palavras de Hermann Staiger (STAIGER apud SOSA, 2007, p.122), “qualquer coisa pertencente ao mundo inferior das aparências, coisa essa que de súbito se intromete no sublime, antes oculto, derrubando-o ao nível do chão”.

Por fim, a teoria estética, defendida por Theodor Lipps (1898), determina três classes de comicidade: o bufo, o burlesco e o grotesco. O primeiro foi identificado à grosseria, o segundo à

43 La risa puede provenir de un inusual, inconsistente o incompatible apareamiento de ideas, situaciones, conductas o actitudes. El concepto de incongruencia remite justamente a una situación en la que la comprensión de una relación visible secuencial es esperada, y en cambio, ocurre algo inesperado.

paródia e o terceiro, relacionado à comicidade na caricatura, no exagero e espécies do monstruoso e do fantástico. Haveria, assim, três graus de humor: o humorístico, relacionado a otimismo; o satírico, caracterizado por opor um ideal às contradições do mundo, e o irônico, no qual se tem consciência do absurdo do mundo.(LLERA, 2003, p. 620)

O tipo de riso encontrado mais frequentemente na vida e na arte, como já mencionado, é o de zombaria. No caso particular deste estudo, será também o foco analítico, devido à sua identificação com *Dona Flor e seus dois maridos*. Aristóteles ligava o riso ao homem, definindo-o como o único animal que ri.(ARISTÓTELES, 1956, p. 637) Propp (1992, p. 31) concorda com a concepção aristotélica por expressar que o “riso ocorre na presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri- ou seja, do homem”. Também Bergson (1980, p. 12) se ocupa do sujeito ridente, afirmando que “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”. Assim, identificar aquele que ri seria o primeiro passo na investigação do objeto de derrisão.

Por outro lado, tanto Bergson (1980) como Propp (1992, p. 13) ressaltam que se algum animal ou objeto inanimado consegue fazer rir é devido a sua semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime, ou ao uso que o homem lhe dá. Trocadilhos e piadas exigem certa operação mental para saber ver o ridículo, portanto, somente o ser humano tem a capacidade de realizar esta operação.(PROPP, 1992, p. 31) Aristóteles já descrevia o riso de derrisão, ligando o riso ao vício que não apresenta caráter doloso ou corruptor:

A comédia é [...] imitação de maus costumes, não contudo de toda a sorte de vício, mas só daquela parte do ignominioso que é ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloso ou corruptor.(ARISTÓTELES, 2007, p. 33)

Com respeito à concepção aristotélica, Bender (1996, p. 24) comenta que os defeitos e falhas dos quais a comédia trata são logo identificáveis e, ainda que sofram, geralmente, corretivos, jamais levam seu portador à catástrofe. Da mesma forma, argumenta Fátima Coca Ramírez:

O ridículo cômico define-se [...] como um defeito que causa vergonha, mas sem dor, como um delírio que traz funestas consequências. A ideia de que alguém pudesse estar realmente em perigo ou pudesse acabar machucado vai contra a provocação do riso, pois suscitaria a compaixão.(RAMÍREZ, 2005, p. 5, tradução nossa)⁴⁴

Por séculos, tem-se associado o motivo de riso ao feio e ao disforme. Bergson (1980), no

44 Lo ridículo cómico se define [...] como un defecto que causa vergüenza, pero sin dolor, como un delirio que trae funestas consecuencias. La idea de que alguien pudiera estar realmente en peligro o pudiera resultar dañado se estima contraria a la excitación de la risa, pues suscitaría la compasión.

entanto, dá um passo adiante na investigação da provocação de derrisão e afirma categoricamente que o riso está acompanhado de certa insensibilidade do ridente, pois este deve permanecer neutro com relação ao objeto cômico, numa espécie de “anestesia do coração” para que o riso aflore. Isso significa dizer que o indivíduo não rirá de uma pessoa que lhe inspire piedade, a menos que esqueça esse sentimento por alguns instantes. Nesse sentido, o “maior inimigo do riso é a emoção”, pois o riso se destina unicamente à “inteligência pura”.(BERGSON, 1980, p. 19) O filósofo francês desloca a comicidade para a sociedade, abrindo uma possibilidade completamente nova de entendimento sobre o riso. Atribui ao riso uma função social, que é a de revelar certo desvio social, individual ou coletivo, que merece imediato corretivo. Trata-se também de uma função moral, precisa e útil dentro da sociedade. Tudo o que foge à regra está sujeito ao riso, que parece uma repreensão à situação que não se encaixa aos padrões preestabelecidos.

Essa concepção está de acordo com as duas funções do cômico, compreendidas por D’Angeli e Paduano. A primeira é a função moralística, de apontar vícios, comportamentos condenáveis, desvios de ordem que o sistema social convencionou como valor incontestável e, de tal forma, preparar explícita ou implicitamente sua coibição ou correção. A outra é a repressiva tradicional, a qual obriga à inadequação, por ignorância ou loucura, a compartilhar dos pressupostos e das coordenadas mentais do grupo.(D’ANGELI, C.; PADUANO G. 2007, p. 9; 10) A razão, por exemplo, da existência de tantas anedotas sobre diferentes crenças, opções sexuais, etnias e desvios morais em geral, está relacionada a essa concepção de que, ao se desviar dos moldes, o indivíduo passa a ser motivo de piadas para os outros.

Portanto, para Bergson (1980) são três os princípios que estabelecem o meio propício para que aconteça o riso: ligação com o *humano*, “anestesia momentânea do coração” e ligação ao social, uma vez que o riso é sempre o riso do grupo. A partir desses pressupostos, são estabelecidos mecanismos de comicidade, presentes na teoria de Bergson (1980) e Propp (1992) que servem de fundamento para a presente análise literária.

2.2 Mecanismos de Comicidade

Bergson (1980), ao procurar determinar os processos de produção do cômico, apresenta observações fundamentais referentes ao lugar onde o cômico deve ser buscado. Afirma que não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem, um animal ou um objeto são risíveis na medida em que se assemelham ao homem, pela característica impressa pelo homem ou

pelo uso que o homem fez destes. Compreende que o maior inimigo do riso é a emoção, pois “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.” Também considera que o riso parece precisar de eco, pois “o riso é sempre o riso de um grupo”, pressupondo certa “cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários”.(BERGSON, 1980, p. 13) Entende que o lugar natural do riso é a sociedade, visto que ele “deve ter uma significação social”. Portanto, “o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência.”(BERGSON, 1980, p. 14)

A partir dessas observações preliminares, indica como instrumentos de comicidade a rigidez mecânica, a distração, a repetição, o isolamento e a lógica dos sonhos. Tais artificios desmembram-se em variados tópicos que repercutem sobre as formas e os movimentos do corpo, sobre o raciocínio lógico, sobre a linguagem e sobre as diversas situações nas quais o sujeito expõe-se socialmente. A comicidade é provocada pelas circunstâncias nas quais o indivíduo demonstra rigidez mecânica, onde se presumia movimentos ou raciocínio maleáveis e atentos, que costumeiramente são feitos com flexibilidade viva. Nesse caso, o riso estaria sendo provocado pela inclinação da vida em direção à mecânica. A motivação do riso é sempre a mesma, seja ela uma circunstância exterior ou interior. O cômico é casual, ou seja, permanece na superfície da pessoa, quando há um obstáculo anteposto à pessoa pelo acaso das circunstâncias ou pela galhofa de alguém. Por outro lado, o cômico é interiorizado, ou seja, vem do “fundo” da pessoa, quando há fixidez natural dos sentidos e da inteligência, situação em que o indivíduo continua a ver o que não está mais à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que já não convém.(BERGSON, 1980, p. 15)

O estudioso assegura que o cômico provém diretamente de um desvio. Ele cita as ações de Dom Quixote como exemplos de desvios de conduta e de comportamento que convertem-se em ações ridículas. O vício assemelha-se muitas vezes a certa curvatura, desvio, da alma. Contudo nem todos os vícios são cômicos, mas apenas aqueles que são trazidos de fora, como esquemas completos nos quais o indivíduo se insere, que impõe a sua rigidez, em vez de valer-se da flexibilidade. Bergson (1980, p. 17) declara que o vício cômico, por mais que busque-se relacioná-lo às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples, como uma força presente e invisível que manobra as pessoas como fantoches. Portanto, o que faz rir não é o vício em si mesmo, mas a pressuposição de certo automatismo agindo. Um defeito ridículo, uma vez que se sinta ridículo procura modificar-se. Dessa maneira, partindo do adágio latino de que o riso “castiga os costumes”, o autor francês afirma que

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. (BERGSON, 1980, p. 19)

Diante desse gesto, considerado ameaça, algo inquietante e sintomático, o riso aparece como um “gesto social”, tratando de inspirar, reprimir as excentricidades, manter constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer, suavizando tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso, assim, é a correção do cômico, da rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria de eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possível.

Compreendendo que o cômico hesita entre a vida e a arte, Bergson (1980, p. 20) entende que a comicidade pode se manifestar numa simples fisionomia. Para ele, as deformidades, em certos casos, provocam o riso. “Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar”. A deformidade torna-se risível na medida que tem-se a impressão de que por obstinação física, por rigidez, uma parte do corpo persiste no mau hábito, como, por exemplo, uma corcunda. O mesmo se dá com uma expressão risível do rosto conforme faça pensar em algo de rígido, retesado na mobilidade normal da fisionomia. Assim,

uma expressão cômica da face nada promete além do que realmente mostra. É uma careta peculiar e definitiva. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou-se nesse sistema. E essa é a razão pela qual um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a idéia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre. (BERGSON, 1980, p. 21)

Portanto, o riso provocado por uma fisionomia liga-se a traços de automatismo, rigidez e hábitos adquiridos e conservados. Efeito cômico que se amplifica quando se atribui a esses caracteres uma causa profunda e relacioná-los a certo desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma visão simples. Essa é a comicidade da caricatura, por exemplo. O caricaturista sempre busca captar um cacoete, às vezes imperceptível, e torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele. O exagero é um instrumento pelo qual o artista se vale para manifestar as contorções que ele percebe se insinuarem. Um rosto que é por si mesmo a sua própria caricatura torna-se risível. A imaginação percebe em toda a forma humana o esforço da alma em modelar a matéria. Porém, quando a matéria consiga adensar exteriormente a vida da alma, fixando-lhe o movimento, contrariando-lhe a graça, ela obtém do corpo um efeito

cômico.

“Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”, essa é uma das leis do cômico propostas por Bergson (1980, p. 24). Ele defende que a comicidade relaciona-se à capacidade de fazer ver no ser humano um fantoche articulado. Como a regra fundamental da vida é jamais se repetir, a visão de um mecanismo que funcione no interior da pessoa é algo que se manifesta em vários efeitos divertidos. Gestos dos quais não se imagina rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita, porque já não é mais a vida, mas um automatismo instalado na vida e imitando a vida que está agindo. Assim, *“só se pode imitar dos nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa.”*(BERGSON, 1980, p. 25)

A distração é um mecanismo que pode ter relação com o tópico da rigidez mecânica. Para o teórico francês, quanto mais se conhece a fonte da distração, mais risível ela se torna, ou seja, quanto mais natural for a causa, maior será o efeito cômico. Como se compreende que a vida jamais deveria se repetir, a ocorrência de uma repetição, simultaneamente completa, faz desconfiar que há um mecanismo funcionando por trás do que está vivo. Conforme o grau de complexidade e naturalidade da repetição é o grau de comicidade despertada. Ridículo também será o isolamento, pois a sociedade não o aceita e a comicidade relaciona-se aos hábitos, práticas, concepções e preconceitos sociais. A repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e outros truques da comédia, extraem sua força cômica da repetição, do desvio da vida na direção da mecânica, onde o homem é percebido como marionete.

O disfarce também é um instrumento cômico. *“A pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredita disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, até mesmo o da natureza.”*(BERGSON, 1980, p. 29) Uma natureza artificialmente mecanizada provoca efeito cômico. Da mesma forma, a sociedade, por ser comparada inconscientemente a um ser vivo, pois o indivíduo vive por ela, também pode tornar-se risível. O teórico assegura que o aspecto cerimonioso da vida social encerra certa comicidade latente, pois *“as cerimônias são para o corpo social o que a roupa é para o corpo individual: devem a sua seriedade a se identificarem para nós com o objeto sério a que as liga o uso, e perdem essa austeridade no momento em que nossa imaginação as isola dele.”*(BERGSON, 1980, p. 30) A comicidade ocorre quando o sujeito ridente esquece o sentido sério de uma solenidade ou cerimônia

e observa os que participam dela, tendo a impressão de se moverem no ambiente como marionetes. Portanto, a mobilidade deles rege-se pela imobilidade de uma fórmula. O mesmo se passa quando uma regulação humana impõe-se em lugar das próprias leis da natureza. Assim, o efeito cômico é provocado desde a mecanização do corpo humano até a substituição qualquer do natural pelo artificial.

E por falar em corpo humano, este é para a alma o que a roupa é para o próprio corpo, ou seja, uma matéria inerte imposta a uma energia viva. O sentimento nítido dessa superposição produz a impressão de comicidade. “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral”.(BERGSON, 1980, p. 33) A graça se origina quando a atenção daquele que ri é bruscamente transportada da alma para o corpo. A noção de corpo incomodado pode desencadear o riso. O tímido, por exemplo, pode dar a impressão de uma pessoa cujo corpo a incomoda, e que procura em volta e em si um lugar onde o deixar.

Baseando-se nos estudos de Bergson, Propp (1992) amplia a concepção da comicidade a partir dos desvios e indica como mecanismos de comicidade o aspecto físico e o espiritual, o homem com aparência de animal, o homem com aparência de objeto, a ridicularização das profissões, o exagero cômico, o malogro da vontade, os alogismos, o um no papel do outro, a paródia, os caracteres cômicos, o fazer alguém de bobo, a mentira e os instrumentos linguísticos de comicidade como a ironia, o trocadilho e o paradoxo.

A natureza física do homem provoca o riso porque “rimos quando as manifestações exteriores e físicas das ações e das aspirações dos homens encobrem seu sentido e sua significação interior e se apresentam como triviais ou mesquinhas”.(PROPP, 1992, p. 45) Aquele que ri percebe no outro apenas seu aspecto físico, ou seja, seu corpo. Entretanto, tal efeito ocorre a partir de determinadas condições. “Quando o princípio espiritual prevalece sobre o físico, não ocorre o riso. Mas o riso não aparece nem no caso oposto, quando nossa atenção é atraída inteiramente pelo aspecto físico do homem, sem nada de espiritual que a retenha.” (PROPP, 1992, p. 46) Portanto, a comicidade se encontra “onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual.” Os gordos, por exemplo, são ridículos quando seu aspecto físico, na percepção de quem olha para eles, como que expressa a sua essência.

O corpo nu, quando harmonioso ou em situação de sofrimento verdadeiro, não provoca riso, porém, basta que se esqueça o caráter espiritual para que ocorra a derrisão. O nu pornográfico não é engraçado, mas sim a semi-indecência. O efeito cômico, via de regra, é usado, muitas vezes, para fins satíricos, visto que o riso é capaz de destruir a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que

são submetidos ao escárnio. Um modo frequente e certo de escarnecer, ou seja, de desnudar os defeitos de caráter, é colocar a nu o aspecto físico. O corpo humano nu, nessa perspectiva, torna-se importante desencadeador do riso. “Basta porém que um homem desnudo ou mesmo um homem em cujo traje haja algo de errado apareça no meio das pessoas corretamente vestidas, e que não pensam em seu próprio corpo, que logo surge a possibilidade do riso.”(PROPP, 1992, p. 47) O riso é causado pelo princípio físico que obscurece o princípio espiritual.

O cômico não está somente no corpo enquanto tal, mas nas ações e funções corporais e fisiológicas como o comer, beber, urinar, defecar, suar, roncar. A comida geralmente caracteriza os comensais, qualifica a economia da casa, a maneira de vida, a configuração espiritual dos próprios donos. A bebida, relacionada à embriaguez, torna-se cômica, na medida em que não é total, ou seja, relacionada ao vício. “A embriaguez só é engraçada quando não é total. Não são engraçados os bêbados, mas os ‘altos’. A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula”.(PROPP, 1992, p. 50) Funções fisiológicas involuntárias são, em certos casos, cômicas, como assoar o nariz, arrotar, soluçar, “sujar a roupa”, feder, possui bafô na boca. Propp (1992, p. 51) cita exemplos na literatura de personagens que usavam perfumes para disfarçar odores desagradáveis. Há, segundo ele, fins satíricos no que se refere ao uso de perfumes, quando eles exprimem demasiado claramente as intenções das personagens. Da mesma forma, a preocupação excessiva com o aspecto físico pode tornar-se ridícula. Fazer a barba, pentear-se, olhar-se ao espelho, perfumar-se, vestir-se, são algumas das ações ligadas à vaidade corporal que podem despertar o riso. Propp (1992, p. 52) percebeu que uma das particularidades desses fenômenos é que nunca são descritos com todos os detalhes e até o fim, pois isso já não seria cômico.

O rosto humano pode ser engraçado de várias maneiras. Os olhos em si não são engraçados, mas sim a ausência de expressão neles. Da mesma forma, lembrar o nariz de um homem coloca-o numa posição ridícula, suscitando a zombaria. “Bigodes e barbas, quando se sobrepõem aos outros traços do rosto propriamente espirituais, podem ser alvos de zombaria. [...] A boca pode provocar o riso quando exprime sentimentos recônditos hostis ou quando o homem perde o controle sobre ela”. (PROPP, 1992, p. 54) De qualquer forma, pressupõe-se determinado automatismo agindo invisivelmente e manifestando-se no através do rosto humano. Na conotação de Bergson (1980, p. 23) “rimos então, de um rosto que é por si mesmo ... a sua própria caricatura.”

O estudioso russo afirma que o que provoca o riso é a repentina descoberta de algum defeito oculto. Assim, a comicidade da semelhança reside na premissa inconsciente de que cada homem é uma individualidade irreversível e que a vida não deve repetir-se. “O caráter da personalidade se

exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se”.(PROPP, 1992, p. 55, 56) Quando há a descoberta repentina de duas pessoas fisicamente idênticas, conclui-se, ainda que de modo inconsciente, que são idênticas também psicologicamente, provocando, dessa maneira, o riso. A duplicação, ou repetição, é um dos aspectos desse tipo de comicidade. Pequenas diferenças contribuem para reforçar a semelhança, pois é amparado no contraste dessas diferenças que se baseia o aspecto cômico. Quanto mais parecidas as figuras que brigam e xingam-se, mais engraçada será a situação.

Por outro lado, “muitas vezes a duplicação não se dá na superfície, mas é latente”.(PROPP, 1992, p. 57) Embora personagens possam ser opostas em gênero, idade, altura e/ou peso, por exemplo, são idênticas psicologicamente e expressam sua semelhança na fala, gestos e/ou atitudes. Essa é um procedimento usual entre os palhaços que normalmente, “se apresentam em dupla, numa certa medida são idênticos e em outra são diferentes, mas só brigam, se xingam e até se agarram por bobagem.”(PROPP, 1992, p. 57) Um dos mecanismos mais usados pelas duplas cômicas é o que Bergson (1980, p. 42) chama de *boneco de mola*, em que ocorre “o conflito de duas obstinações, uma das quais, puramente mecânica, no entanto acaba sempre por ceder à outra, que se diverte com ela.” O arranjo de atos e acontecimentos que dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica torna-se cômico.

Esse dispositivo também se manifesta imaterialmente como uma espécie de mola moral: “certa ideia que se exprime, se reprima, uma vez mais se exprima, certo fluxo de falas que se arremesse, que se detenha e recomece sempre. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra resistência que a combate.”(BERGSON, 1980, p. 42) A imagem da mola que se distende, se estende e se retém é, na verdade, o mecanismo da repetição, um dos processos usuais da comédia clássica. O autor francês afirma que a repetição de uma expressão não é risível por si mesma, mas causa riso porque simboliza um jogo especial de elementos morais, por sua vez símbolo de um jogo inteiramente material. “Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.”(BERGSON, 1980, p. 44)

A repetição, ou duplicação, de características que provocam semelhança manifesta ou oculta, pode se estender não somente a duas, mas a mais pessoas que, ainda que pareçam todas diferentes, unem-se por idênticas aspirações. Quando agem ao mesmo tempo, como bonecos mecanizados, manifesta-se o seu caráter cômico. Da mesma forma, a comicidade se apresenta quando situações, ou combinações de circunstâncias, se repetem exatamente em várias situações, contrastando com o

curso cambiante da vida. Portanto, “qualquer repetição de qualquer ato espiritual priva este ato de seu caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral. Reduz sua importância e por isso mesmo pode torná-lo ridículo.”(PROPP, 1992, p. 58)

Já a comicidade das diferenças está ainda relacionada a “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda e que pode torná-la ridícula.”(PROPP, 1992, p. 59) Nada que é sublime pode ser ridículo; ridícula é a sua transgressão, ou seja, o disforme, já que os desvios da norma provocam o riso. A transgressão de normas de ordem pública, social e política pode se tornar cômica, caso não suscite ofensa, revolta, piedade nem compaixão no sujeito que ri, pois toda a coletividade possui códigos não escritos que, se transgredidos e descobertos como defeito, provocam o riso. A comicidade poder ser causada por diferenças sociais e de costumes entre povos diferentes numa mesma época, ou do mesmo povo, em épocas diferentes. A transgressão de certos ideais coletivos pode desencadear a derrisão. Propp confirma que Karl Marx compreendeu que o último estágio do descolamento histórico da humanidade se dá através da ridicularização.

Os estrangeiros frequentemente parecem ridículos, quando se destacam e se diferenciam por suas estranhezas daqueles do lugar para onde vieram. O grau de comicidade é proporcional ao grau de destaque das diferenças: costumes, vestimentas, língua ou tentativa de falar a língua do outro, etc. “Às pessoas inexperientes e ingênuas parecerão ridículos o costume ou os gestos dos estrangeiros, estranhos para os nossos ouvidos os sons de sua fala quando fala a língua materna, ou a pronúncia incrível quando se põem a estropiar a língua [do outro].”(PROPP, 1992, p. 62) Da mesma forma, pessoas que pertencem a uma mesma comunidade, podem-se tornar cômicas ao se distinguirem dos outros claramente em algo. Como todo povo e toda época possuem costumes próprios e normas próprias de conduta exterior que podem mudar às vezes e de modo rápido, aquele que não se adapta e transgride um comportamento comum pode provocar o riso. Tanto a última moda como a roupa fora de época podem ser cômicas, assim como qualquer roupa extravagante que destaque o homem de seu meio. Velhas que se vestem de acordo com o uso do seu tempo tornam-se ridículas por não perceberem a mudança. Vanguardistas que usam roupas vistosas e insólitas também provocam o riso porque fogem ao padrão dominante. Portanto, modas, roupas antiquadas e o vestuário dos estrangeiros são ridículos porque compõem um vestuário insólito, não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que esse vestuário expressa. Trata-se de uma diferença provocada pelo comportamento da própria pessoa.(PROPP, 1992, 64)

Após citar os casos nos quais a comicidade decorre de diferenças que se devem a pessoas,

ele analisa os casos nos quais o riso é provocado pela diferença que se deve à natureza. As “diferenças biológicas individuais são ridículas quando percebidas como deformidades que transgridem a harmonia da natureza”.(PROPP, 1992, p. 64) Os defeitos físicos de qualquer gênero, tais como grandes pintas peludas, olhos vesgos ou saltados, lábios caídos, papo grande, boca torta, narizes vermelhos ou coloridos provocam a derrisão, porque as deformidades naturais contrariam a noção humana de harmonia e de proporção, as quais são racionais do ponto de vista das leis gerais da natureza. Por essa razão, os calvos, os anões, os gordos podem suscitar o riso, dada a correlação entre o cômico e o disforme. As deformações dos rostos humanos nos espelhos curvos, narizes exagerados, bochechas gorduchas, orelhas de abano, caretas, bocas abertas, tudo isso são desproporções que provocam o riso.(PROPP, 1992, p. 65)

Outro mecanismo de comicidade elencado por Propp é o homem com aparência de animal. O riso nessa situação surge do confronto de algumas qualidades interiores do espírito ou da alma do homem com as formas exteriores de sua manifestação, no sentido de revelar as qualidades negativas da pessoa representada ou observada. “Na literatura humorística ou satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso.”(PROPP, 1992, p. 66) Como há alguns animais que fazem lembrar as qualidades negativas do homem, como o porco, o macaco, a gralha ou o urso, a representação de uma pessoa com aspecto de animal indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer, do contrário poderia, inclusive, servir de manifestação de elogio ou de afeto. O caso oposto, ou seja, do animal que se humaniza, por seu absurdo reforça a comicidade. Por meio desta humanização, são ridicularizados tanto defeitos sociais quanto sentimentos autenticamente humanos, como o amor, por exemplo. Ainda sobre a comicidade do homem com aparência de animal, Propp comenta que há festas, carnavais, nos quais as pessoas vestem-se de animais, fazem micagens e procuram divertir os espectadores. Trata-se de uma zombaria inocente e bonachona, a mesma referente aos animais amestrados, onde são os animais que atuam, em vez de pessoas.

Também o homem com aparência de objeto é cômico pelas mesmas razões pelas quais é cômica sua representação em vestes de animal. Bergson (1980, p. 36) comenta que “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa.” Geralmente, um caráter pode ser bem definido através da comparação com uma coisa. O rosto humano, assim como toda a figura humana descrita através do mundo das coisas, pode se tornar cômico. Aproximações aparentemente inverossímeis são feitas por meio da descrição de um sonho ou alucinações de um louco ou de um

doente. Essa lógica encontra-se no estado do sonho, lógica do absurdo, pois, na explicação do autor, “os raciocínios de que rimos são aqueles os que sabemos falsos, mas que poderíamos tomar por verdadeiros se ouvíssemos em sonho”.(PROPP, 1992, p. 96) O sujeito anseia pela comicidade devido a seu efeito de relaxamento: rompemos com a conveniência, como quem está brincando, através da comicidade. O caso oposto, ou seja, as coisas que se humanizam, também podem suscitar o riso. A comicidade se amplia se a coisa se parece não com o ser humano em geral, mas com uma pessoa determinada: “A aparência expressa a essência das pessoas representadas”.(PROPP, 1992, p. 76) O teórico compreende que a representação de um homem sob aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima, ampliando, dessa maneira, a concepção de Bergson (1980, p. 23) de que “Atitudes, gestos e movimento do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”.

Essa concepção baliza outro instrumento cômico, intitulado por Propp (1992) de “ridicularização das profissões”. Esse mecanismo se realiza porque a atividade profissional é representada somente sob o ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo. O trabalho de retratar uma ocupação profissional sob a ótica da comicidade ou da sátira é mais simples se essa mesma ocupação em si não exige uma tensão mental especial, e toda a concentração se volta unicamente às suas formas exteriores. Uma atividade que inclua ainda que uma parte insignificante de criatividade não pode ser representada de modo cômico. Bergson (1980) amplia esse conceito raciocinando que “a preocupação constante com a forma e a aplicação maquinal das regras criam uma espécie de automatismo profissional, comparável ao que os hábitos do corpo impõem à alma, e risível como ele”.(BERGSON, 1980, p. 34) Na literatura humorística, há algumas profissões que são muito populares. O cozinheiro é uma delas, na qual a comicidade relaciona-se à comida. Já o trabalho do alfaiate, com sua figura leve e fraca, é alvo de zombaria em todo o folclore europeu, que valorizava apenas o trabalho bruto da terra. O médico, o professor e o cientista eram geralmente satirizados devido à ignorância do povo, que só enxergava os procedimentos e atos exteriores da rotina desses, mas não entedia o significado. A ridicularização das profissões segue a fórmula cômica de Propp que procura explicar o cômico a partir da descoberta inesperada de um defeito interior, mas também é guiada pela regra bergsoniana da impressão de um automatismo mecânico agindo, onde deveria haver a flexibilidade da vida.

Outro poderoso recurso de sátira social é a paródia. É um ativador de comicidade que “consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras

de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.”(BERGSON, 1980, p. 84, 85) Ela procura revelar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual há o vazio ou a ausência de qualidades positivas. Ela representa um instrumento de descobrimento da inconsistência interior do que é parodiado ou de suas características negativas. A repetição de traços exteriores de um fenômeno, na ausência de conteúdo interior, pode provocar a derrisão, como por exemplo, um aluno repetindo os movimentos exteriores do professor, privando-o de conteúdo a sua fala. Como Bergson (1980) ressalta, tal como a vida bem ativa não deveria jamais se repetir, assim o riso, na repetição, ocorre porque pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo.

Tal pressentimento também se dá pelo exagero cômico, um mecanismo derrisório que está relacionado à deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica. A comicidade sempre tem a ver com o exagero, entretanto o exagero é cômico somente quando desnuda um defeito. Ele se manifesta através da caricatura, da hipérbole e do grotesco. A caricatura pode ser definida pela tomada de um pormenor, que é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter, está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la. Entretanto, vale a condição de Bergson (1980, p. 22): “para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista [caricaturista] para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza”. A representação de uma pessoa, através de um animal ou coisa, e todos os tipos de paródia, pode ser enquadrada no domínio da caricatura, que sempre deforma um pouco o que é representado, ampliando suas dimensões.

A hipérbole, por sua vez, exagera não apenas um detalhe, mas o todo, e adquire caráter cômico ao ressaltar características negativas. Diferentemente do exagero presente nos épicos heroicos que serve para amplificar as características positivas do guerreiro, explorador, monarca, de modo a elevá-lo a condição de herói, a hipérbole ridícula pode ocupar-se em descrever inimigos de maneira depreciativa. Por outro lado, o grotesco é o grau mais elevado e extremo de exagero. Nele, o exagero extrapola todos os limites, dando ao que é aumentado aspecto monstruoso, por isso, penetra no domínio do fantástico, delimitando-se com o terrível. O grotesco faz o indivíduo sair dos

limites de um mundo realmente possível e torna-se cômico quando encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Torna-se terrível quando esse princípio se anula no homem. Ele “é possível apenas na arte e impossível na vida”.(PROPP, 1992, p. 92) Os loucos, por exemplo, são grotescos e cômicos.

Além do exagero cômico, da paródia, da ridicularização das profissões, do homem coisa, do homem com aparência de animal, da comicidade das semelhanças e das diferenças, da natureza física do homem, que são instrumentos de representação cômica de figuras engraçadas, existem tramas, ações e situações arquetípicas na dramaturgia, no cinema, no circo, no teatro, nas narrativas e na vida, que são importantes mecanismos de comicidade. Um desses recursos é o malogro da vontade, o qual está relacionado aos pequenos reveses que acontecem às pessoas, que causam riso e não compaixão. Propp (1992, p. 93) explica que esse riso é um tanto cruel, pois seu “caráter depende do grau da desgraça, e aqui pessoas diferentes vão ter reações diferentes”. Será cômico um inesperado malogro de uma vontade humana devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistas, ocorrido nas coisas miúdas do cotidiano do homem, provocado por circunstâncias banais. É engraçado perceber uma pessoa querendo fazer algo, mas que é impedida quando um obstáculo inesperado interrompe todos os seus planos. Embora riamos de pessoas simples que são submetidas a pequenos contratemplos, isso não destrói a simpatia por elas. Entretanto, quando pessoas são guiadas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas e o revés revela tal mesquinhez, o riso possui um caráter de punição merecida. Então, a “comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores”.(PROPP, 1992, p. 94) O revés é provocado por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções. Propp (1992, p. 95) compreende que “a distração é consequência de alguma concentração”. Quando um pensamento ou preocupação domina a pessoa, esta deixa de prestar atenção nos seus atos e executa-os automaticamente, o que o leva às consequências mais inesperadas. Mais uma vez, manifesta-se o princípio bergsoniano: a rigidez agindo onde deveria haver a flexibilidade da vida. O malogro da vontade também pode ser causa da debilidade e da inconstância daquele que se deixa vencer por circunstâncias, que se mostram mais fortes, obrigando-o a agir contra a sua vontade. A pressa, o açodamento, a agitação ou a preocupação também podem conduzir a pessoa a não dizer o que pretendia e isso provoca o riso. Esses casos em que o malogro da vontade é resultado de alguma inferioridade oculta na pessoa, que de repente se revela e acaba suscitando o riso. Entretanto, o riso pode ser despertado também por defeitos dos quais o próprio homem não é absolutamente culpado,

mas que da perspectiva da racionalidade superior da natureza são igualmente indesejáveis. “São defeitos de caráter físico e psicológico, como, por exemplo, a surdez, a miopia, problemas na fala etc. Tais defeitos levam a diversos reveses e mal-entendidos.”(PROPP, 1922, p. 98)

Outra situação arquetípica dotada de potencial derrisório é o “fazer alguém de bobo”, que ocorre quando alguém intencionalmente provoca o revés ou o malogro a outrem. O que é “feito de bobo” pode parecer culpado ou não, mas de qualquer forma, há provocação de riso. Há um tipo de procedimento relacionado a esse ativador de comicidade muito comum, calcado na inversão, chamado de “o trapaceiro trapaceado” ou “ladrão que rouba ladrão”. Nesse caso, os papéis se invertem: um trapaceiro é trapaceado por trapaceiros mais espertos do que ele; é “feito de bobo” por sua própria culpa, portanto, há um caráter punitivo. Dependendo da situação, o espectador ou leitor podem torcer pelo trapaceiro ou pelo trapaceado: Quando se atribui caráter negativo ao trapaceiro e positivo ao enganado, somos condicionados a torcer pelo que é “feito de bobo”. Entretanto, permanecemos ao lado do enganador quando o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado, embora não aprovemos o engodo. No folclore, nos mitos e nos contos maravilhosos a figura do *trickster* é recorrente. Ele é arquétipo do trapaceiro, o enganador, do malandro que faz alguém de bobo. Essa imagem arquetípica é personificada em Exu, da mitologia iorubá, em Locki da mitologia nórdica, no Saci Pererê do folclore brasileiro, no Louco do Tarô, e em várias manifestações ao redor do mundo, conforme apontado por C.G. Jung. Segundo diversas narrativas míticas, a divindade malandra da mitologia afro-brasileira faz de bobo homens e orixás, provocando invariavelmente reveses em suas vidas e escárnio para si mesmo. Após verificar a eficácia de suas artimanhas, Exu sempre ri, escarnecendo suas vítimas. Sua função é colocar sob suspeita a pretensão que homens e deuses tem de controlar o mundo e a vida. Ele, como eficiente *trickster*, desnuda os defeitos e revela como são ridículas as tentativas de controlar o caos. Desmascara o automatismo mecânico das ações humanas onde deveria haver a flexibilidade da vida.

Outro ativador que favorece a eclosão do riso são os casos nos quais o malogro da vontade do indivíduo ocorre devido à sua falta de inteligência, sua incapacidade elementar de ligar causas e efeitos.(PROPP, 1992, p. 107) Quando homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas, diz-se que ocorreu um alogismo. No primeiro caso, o riso eclode graças a uma concentração errada de ideias que se expressam em palavras. No segundo, ele é motivado por uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações. O alogismo pode ser cômico em si mesmo, provocando o riso naqueles que veem ou sentem sua manifestação, mas também pode suscitar o riso apenas quando ocorre seu desmascaramento, sua revelação. Isso pode acontecer

devido a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que, com sua resposta, manifesta a inconsistência do raciocínio daquele com que está falando.

A estupidez é o principal objeto de zombaria e a propriedade fundamental da comédia, pois o riso surge quando uma ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, tornando-se evidente para todos, por sua expressão em formas sensorialmente perceptíveis. Portanto, o alogismo cômico é um mecanismo de pensamento que prevalece sobre o seu conteúdo. Nesse sentido, personagens estúpidas são ridículas na medida em que não escapam às dificuldades que sua própria estupidez criou e sustentou. Portanto, o arquétipo do tolo é, do ponto de vista social, um tipo negativo e nocivo, visto que lhe falta a flexibilidade de raciocínio que a vida em sociedade exige. “A estupidez e a nocividade social não se excluem uma à outra: a estupidez é um meio para desmascarar a nocividade.” O riso, nesse caso, é uma defesa contra a estupidez, “um fator social que supera aqueles erros e vícios aparentemente secundários mas que, caso se tornassem uma norma, seriam uma verdadeira desgraça.”(PROPP, 1992, p. 108)

Contudo, há casos nos quais a figura arquetípica do bobo é aquela que vê o mundo distorcido, tirando conclusões erradas e com isso os ouvintes, leitores ou espectadores se divertem. Os alogismos do tolo, nessa situação, provoca simpatia, tendo em vista que muitas vezes ele possui as melhores motivações internas, tem compaixão e está sempre pronto a se sacrificar. Por essa perspectiva, o tolo se aproxima ou, até mesmo, supera o arquétipo do sábio. Como normalmente são considerados feios e fracos, há uma compensação gerada pela “beleza espiritual” e pela “força moral” que possuem. Suas qualidades morais são compreendidas como mais importantes do que o que se considera inteligência. (PROPP, 1992, p. 114) Um arquétipo literário universalmente conhecido, que encarna a imagem do “tolo simpático”, é D. Quixote. Sobre essa personagem Bergson (1980) sustenta que

Homens como D. Quixote são também corredores que caem, e ingênuos a quem se engana, corredores do ideal que tropeçam em realidades, sonhadores cãndidos que a vida maliciosamente espreita. Mas sobretudo grandes desviados, com uma superioridade sobre os demais, dado que o seu desvio é sistemático, organizado em torno de uma ideia central. (BERGSON, 1980, p. 16)

O herói da Mancha, encarnação literária do arquétipo do tolo, encerra em si a própria essência paradoxal do alogismo cômico. Abrão Slavutzky (2014, p. 198) afirma que a obra de Cervantes é “um jogo de paradoxos, pois Quixote, tendo lido muitos livros de cavalaria, não consegue discernir entre a ficção e a realidade. Busca então viver as imaginações de sua leitura, e transforma-se assim em um sábio ridículo, um louco lúcido, um maluco beleza.” E prossegue

citando trecho da carta de Dostoiévski a sua sobrinha, no qual explica por que considera esse romance a conclusão sobre a vida: “Mas Dom Quixote só é bom por ser ao mesmo tempo ridículo, e este é o único motivo pelo qual tem tido sucesso. A compaixão por um homem bom, que vem a ser ridicularizado, sem ter consciência do seu próprio valor, gera simpatia nos leitores.”(WATT, 1997, p. 225 apud SLAVUTZKY, 2014, p. 198) O autor reafirma a importância do humor presente no romance cervantino, assegurando que figuras frágeis e, ao mesmo tempo, heroicas como Quixote, ou até mesmo Sancho Pança, conseguem revelar comicamente o desamparo, toda fragilidade do ser humano, bem como suas lutas para sobreviver. “Na verdade, todos nós somos um e outro, somos Quixotes e Sanchos, sonhadores e realistas, ambiciosos e humildes, desejando ser heróis e sendo ridículos.”(SLAVUTZKY, 2014, 206) Todo indivíduo possui dentro de si essa unidade inseparável, constituída da dualidade Quixote/ Sancho. Trata-se da relação arquetípica entre sombra e persona, ou entre inconsciente e consciência. De qualquer forma, o mecanismo cômico do alogismo é o principal expediente utilizado no romance para caracterizar o arquétipo do “tolo simpático”. Ao rir dos alogismos do Cavaleiro da Triste Figura, o indivíduo está também rindo de si mesmo, das fantasias infantis de poder, de ser um herói.

Tais fantasias, em certa medida, não são absolutamente diferentes do que Propp (1992) chama de mentira cômica. O engodo pode ser classificado de duas formas: na primeira, o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo a mentira passar por verdade. Essa forma de mentira enganadora é cômica somente quando é de pequena monta e não leva a consequências sérias, devendo ser desmascarada. Muitas vezes, o desmascaramento da mentira ocorre apenas ao ouvinte e não ao impostor, por acreditar que seu engano vingou. Todos ouvem-no e alegram-se com o fato de ele pensar ter sido bem sucedido em seu engano. Esse é um dos exemplos do *fantoche de cordões* descrito por Bergson (1980, p. 46), no qual uma personagem crê falar e agir livremente, conservando o essencial da vida, ao passo que, encarado de certo modo, surge como simples brinquedo nas mãos de outro, que com ele se diverte. Um surto de riso pode ser provocado quando algum ouvinte faz uma intervenção que desmascara imediatamente o mentiroso. Há mentiras que se desmascaram, e desmascaram o impostor, sozinhas devido a seu absurdo. O cômico da mentira está no contá-la num tom próximo da verdade, natural, ingênuo como se pode apenas contar uma verdade. Já a segunda forma de mentira é aquela que o impostor apenas pretende se divertir. São mentiras evidentes e manifestas, cuja comicidade se deve ao seu caráter absurdo, como por exemplo, as histórias que Chicó conta a João Grilo, no *Auto da Compadecida*. Nessa obra, o que provoca o riso não é o mentiroso, mas sim, a história inverossímil, construída sobre um alogismo

perfeitamente evidente e manifesto, contada como se fosse verdade.

Outro mecanismo de comicidade, ligado muitas vezes à mentira e ao engano, é o *quiproquó*, ou “um no lugar do outro”. É muito comum na comédia uma personagem disfarçar-se e dar início a quiproquós, passando-se por alguém superior ou inferior a sua posição. As ações costumam acompanhar o engano. A inversão de papéis, enfatizada por Bergson (1980), também é uma manifestação do quiproquó. Esse mecanismo está presente desde o teatro clássico, passando pelos autos vicentinos medievais, pela *commédia dell’arte*, até as mais recentes manifestações da comédia contemporânea. O cinema também se utiliza desse mecanismo para provocar a derrisão como é o caso mais recente da película nacional *Se eu fosse você* (2006) ou da produção americana *Freaky Friday* (2003). Trata-se de um motivo extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação no lugar de outrem, onde um é trocado por outro.

Outro ativador derrisório cuja base centra-se na ação é o “muito barulho por nada”. “Ele ocorre quando acontece um clamor extraordinário motivado por causas insignificantes.”(PROPP, 1992, p. 147) Esse recurso é a base para a comédia de Shakespeare intitulada *Muito Barulho por nada* (1598/1599?), cuja trama fundamenta-se numa série de intrigas, enganos, mentiras, brigas homéricas, mas cuja motivação é absolutamente ínfima. Muitas vezes o contraste entre a inconsistência da causa e a confusão que é ocasionada serve para evidenciar a estupidez de um personagem ou do grupo, despertando o riso. Essa é a base para o episódio “Há hotéis tão limpos que limpam até carteira”, do seriado humorístico *Chapolin* (1976), de Roberto Gómez Bolaños.

Tanto o quiproquó quando o “muito barulho por nada” estão relacionados a uma expectativa frustrada, que não leva a consequências sérias ou trágicas. O sujeito ri quando espera que algo aconteça e suas expectativas são frustradas: os acontecimentos não se desenrolam como se esperava ou quem ganha não é quem se presumia. Em sentido inverso, o aumento gradativo das confusões é denominado por Bergson de *bola de neve*; nesse caso, “um efeito se propaga acrescentando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante na origem, chega por um progresso inevitável a certo resultado tão importante quanto inesperado”.(BERGSON, 1980, p. 47) Ele descreve a imagem de um objeto que se desloca e de pessoas que são solidárias com ele. De cena em cena, a mudança de posição do objeto conduz mecanicamente a mudanças de situação cada vez mais graves entre essas pessoas. Esse é o mecanismo que está implícito na cena de uma personagem que entra apressadamente numa sala, esbarra numa senhora que derruba uma xícara de chá num senhor idoso, o qual escorrega contra uma janela e cai na rua em cima de um guarda que chama a polícia. Portanto, uma série de acontecimentos sucessivos vai progressivamente aumentando as

consequências até atingir resultados inesperados. O riso eclode da percepção de um grande efeito originado de uma pequena causa. Esse movimento é retilíneo e cômico, entretanto, é mais engraçado quando se torna circular. “Dar mil e uma voltas para voltar, sem saber, ao ponto de partida, é fazer grande esforço por nada.” (BERGSON, 1980, p. 49) Nesse caso, o riso é indício de um esforço que depara subitamente com o vazio, ou seja, uma espera que dá subitamente em nada. Seja qual no primeiro ou no segundo caso, o riso é despertado pela percepção de uma desproporção entre causa e efeito, nas palavras de Bergson (1980, p. 49): “Rimos de certa coisa que essa desproporção pode em certos casos manifestar, isto é, do dispositivo mecânico especial que ela nos deixa perceber por transparência por trás da série de efeitos e causas.”

Existe outro desencadeador de derrisão que reside necessariamente na construção de personagens. A eclosão do riso decorre, nesse caso, de caracteres cômicos. Partindo do pensamento aristotélico de que a comédia representa as pessoas “piores do que elas são”, Propp (1992, p. 134) afirma que “para criar caracteres cômicos é necessário certo *exagero*.” Assim como a caricatura consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-las até que ela se torne visível para todos, na descrição de caracteres cômicos “se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela.” Trata-se, pois, de um traço característico levado ao excesso. Entretanto, o exagero não é a única condição para a comicidade de um caráter, é preciso que seja uma qualidade negativa que não suscite objeção, repugnância ou desgosto. Somente pequenos defeitos são cômicos. Constituem caracteres cômicos os covardes cotidianos, os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandros, os pedantes, os formalistas, os “unhas-de-fome”, os esganados, os vaidosos, os convencidos, os velhos e velhas que pretendem se passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos. São tipos ridículos porque possuem defeitos exagerados que não ultrapassam a linha imaginária do aceitável do repulsivo. Essa linha tênue é difícil de ser mensurada pelo escritor, pois cabe muito a interpretação do momento pelo leitor, inserido num determinado contexto histórico. Isso confirma a constatação de Propp (1922) de que onde um ri outro poderá não rir. No entanto, há caracteres cômicos que apesar de não alterarem suas características negativas, são construídos a partir de um fundo de vida autêntico e verossímil, atenuando o quadro caricatural das figuras humanas. São tipos que não são “defeituosos” por natureza, mas sim por educação e por ignorância.

O teórico russo defende que é possível construir caracteres cômicos a partir de qualidades positivas, mas sem esquecer, obviamente, de um defeito que se manifesta, visto que cada ser humano é produto das mais variadas características positivas quanto negativas, em proporções

diferentes. Ele assegura que uma personagem otimista pode ser engraçada, por exemplo, quando seu otimismo se funda sobre nada, ou seja, seu elemento são as pequenas coisas da vida cotidiana. Trata-se de uma auto-satisfação bonachona, uma qualidade artificial e precária. Isso é uma fraqueza que, assim que descoberta de repente, é castigada pela eclosão do riso. Propp (1992, 140) conclui que a comicidade dos caracteres desse tipo não surge da presença de qualidades positivas, mas da precariedade e da insuficiência dessas mesmas qualidades. Outra qualidade positiva que também pode ser tratada de modo cômico é a engenhosidade, a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída. Os antagonistas são sempre tipos negativos e por isso a personagem sabida que os engana adquire um caráter ao mesmo tempo positivo e cômico. A vitória, na comédia, dá prazer ao espectador, mesmo que conseguido por meios ilícitos, conquanto que eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa. O arquétipo do “servo alegre e astuto” ou do “pícaro” que engana alguém considerado de alguma forma superior, saindo-se bem de situações difíceis é cômico, pela nobreza de suas aspirações. “Dom Quixote é figura que sobressai positivamente. Porém é ridículo, devido à completa incapacidade de adaptar-se à vida[...] não é cômico por suas qualidades positivas, mas pelas negativas.”(PROPP, 1992, p. 143) Dessa maneira, a nobreza confere a todas as aventuras quixotescas um caráter não apenas cômico, mas de profundo valor.

Além das situações e caracteres cômicos, a própria língua possui mecanismos que desencadeiam o riso. “A língua não é cômica por si só mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio.”(PROPP, 1992, p. 119) Os principais instrumentos linguísticos de comicidade são o trocadilho, o paradoxo e a ironia. O primeiro é um jogo baseado no emprego cômico de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes quanto ao significado. Ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso, ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra a sua inconsistência. Quando dirigido contra os aspectos negativos da vida, torna-se uma arma de sátira afiada e precisa, pois costuma aniquilar, demolir o argumento do interlocutor. Segundo Sírio Possenti (1998, p. 28, 29), o trocadilho pode se dar por uma questão de ordem fonológica. Ele cita o caso da expressão “qué danoninho?” que permite a possibilidade de duas leituras: “Quer danoninho (marca de iogurte)?” ou então “Quer dar no ninho? (conferindo ao verbo “dar” conotação sexual)”. De qualquer forma, a relação entre forma e sentido é ambígua. O teórico brasileiro também assegura que o trocadilho pode ser de ordem morfológica, pois envolve a divisão das palavras. Ele menciona o exemplo da

seguinte frase: “Peru, farofa e *uma chuvinha por cima*”. Conforme a entonação de leitura, a expressão em *itálico* pode soar como “o macho vinha por cima”. Trata-se portanto de um trocadilho. Possenti (1998, p. 31) afirma que a língua utiliza outros recursos, que não são necessariamente trocadilhos, para provocar humor. É o caso das piadas lexicais que funcionam baseadas na ambiguidade de uma palavra ou como se fossem pegadinhas. Ele acrescenta que o humor pode ser extraído da língua, por meio da dêixis, da sintaxe, da pressuposição, da inferência, da variação linguística e da tradução. Enfim, são diversos os recursos linguísticos de comicidade cuja base está na relação entre forma e sentido.

Já os paradoxos são aquelas sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, ou a definição, o que está para ser definido, como é o caso de “Hipocondríaco é o homem que se sente bem somente quando se sente mal” ou “A frase a seguir é verdadeira: a frase anterior é falsa”. Há paradoxos involuntários, cuja comicidade se baseia em algum alogismo implícito, como por exemplo, “a ‘instrução’ só é útil quando ela não tem um caráter instruído”.(PROPP, 1992, p. 125)

Por outro lado, é difícil definir “ironia”, sem antes conhecer o que diz o senso comum e os textos acadêmicos sobre o termo, bem como, saber de seu percurso etimológico. Em geral, a ironia é entendida como a diferença entre o que alguém faz ou diz, em relação ao que é entendido sobre o que é feito ou dito. Muitos subtextos e trocadilhos e, em parte, sarcasmo e injúria, são dependentes de ironia. Acredita-se que a palavra ironia venha do grego “eironeia” e se refira aos verbos “disfarçar”, “mentir”, “omitir” ou “dissimular”. Durante o uso latino da palavra, a mentira por omissão foi abandonada a partir do seu significado e a ironia passou a significar simplesmente a ocultação da verdadeira intenção. Na conversão para o inglês, esta definição foi expandida para incluir não apenas mentiras, mas algumas piadas de sutileza. A ironia assume quatro formas principais com características muito bem definidas: ironia verbal, ironia socrática, ironia trágica ou dramática e ironia situacional.

A ironia verbal é o uso de palavras para transmitir algo diferente e, especialmente, o oposto do sentido literal das palavras, para enfatizar, engrandecer, ou trazer à luz uma circunstância ou assunto. Um exemplo comum desse uso da ironia verbal é o cenário de um homem olhando de uma janela, para um dia chuvoso e lamacento, e comentando: "Lindo dia para um passeio." Essa observação é irônica porque expressa o oposto do ocorrido. Ouve-se a ironia verbal em conversações o tempo todo; essa ironia é, de longe, a mais acessível e mais utilizada forma de ironia (e também de humor sarcástico), pois é sua forma mais simples -apenas envolve a equação de duas pessoas conversando entre si (ao passo que outras formas de ironia exigem um “terceiro”,

geralmente um público de algum tipo de interpretação de cenários irônicos). A ironia verbal é uma forma de arte que serve para provocar o riso e/ou apontar defeitos. O próprio Aristóteles comenta que a ironia serve para desnudar torpezas.(ARISTÓTELES, 1970) Com ironia verbal, abarca-se tudo.

Em outro contexto, a ironia socrática é quando uma pessoa finge ser ignorante de algo ou alguém, a fim de expor a fragilidade da posição do outro. Utilizada em um debate ou discussão, uma parte pode simular uma falta de conhecimento sobre um tópico e assim fará a outra parte, explicar detalhadamente a sua posição. É na explicação do tema, que o outro vai expor a falácia ou a fraqueza da posição. A ironia socrática pode ser vista como uma manobra tática. Está relacionada ao método “socrático” de ensino, em que o professor, o suposto dono do conhecimento, nunca responde às perguntas, nem explica os conceitos necessários para entender o material do curso, mas levanta questões a seus alunos em torno desse material. Nesse contexto, a “ignorância fingida” por parte do professor se torna um meio para um fim. A ironia socrática pode ser usada por razão menos nobre do que edificação intelectual. Vê-se a ironia socrática usada muitas vezes como uma maneira de evitar discutir um tema desconfortável. A ignorância fingida pode servir para sair de situações embaraçosas (por exemplo, dizer “eu não tenho ideia de quem colocou a embalagem vazia de leite de volta na geladeira”). Álvaro Valls (2000) discorda de Aristóteles quanto a sua afirmação de que a ironia revela os defeitos. Afirma que, pelo menos em Sócrates, a ironia é muito mais do que uma “ignorância fingida”. Ela “é certamente uma atitude galhofeira, sem seriedade, ou pelo menos, sem aquela seriedade carrancuda que tradicionalmente utilizamos, mesmo em coisas sem maior seriedade, quando a verdadeira seriedade deveria levar a sério somente o que é sério, e- justamente por seriedade- não levar a sério somente o que não é sério”.(VALLS, 2000, p. 20) O autor prossegue comentando que “a ironia é uma atitude diante da vida” e nesse sentido compreende que

rir não deixa de ser, além de uma forma de ataque, também uma forma de defesa, de defesa de sua própria subjetividade, talvez ameaçada por um grande mal objetivo, quiçá por alguma forma de reificação da personalidade: se o sujeito não pode, por exemplo, desenvolver uma dialética ou talvez uma atitude de fé, pode ao menos rir, pois deste modo se protege.(VALLS, 2000, p. 21)

Nesse sentido, Kierkegaard entende que a forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que, contudo, não é pensado seriamente. A outra forma, “em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente”. (KIERKEGAARD, 1991, p. 216)

Já a ironia trágica ou dramática é empregada para aumentar o suspense em dada situação. É

uma forma de ironia das palavras e das ações das personagens, geralmente ignoradas por algumas delas. O discurso do caráter faz com que o espectador, o leitor e/ou uma personagem percebam a ironia das palavras, enquanto o resto das personagens não percebem. Há momentos em que apenas o público percebe a ironia, como ocorre em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, quando Romeu comete suicídio ao acreditar que Julieta está morta. A ironia trágica ou dramática requer uma audiência, portanto, é encontrada exclusivamente nas artes performativas- teatro, cinema, livro, etc.

A ironia situacional ocorre na literatura e no teatro quando as pessoas e os eventos se reúnem em situações improváveis, criando uma tensão entre os resultados esperados e reais. Um exemplo disso seria uma cena onde um homem e uma mulher estão sentados em uma parada de ônibus e começam a conversar. A mulher divulga alguns dos seus segredos mais profundos e obscuros. O homem ouve e a aconselha. A mulher agradece-lhe e toma o ônibus. Depois que ela se foi, o homem tira o casaco para revelar que ele está de fato vestindo o traje de um sacerdote. A ironia reside no fato de que nunca a mulher soube que o homem com quem estava falando era um sacerdote, mas o público sabe o motivo por que o homem agiu daquela maneira. O sentimento de "injustiça" marca a ironia situacional.

Existe um procedimento de “fisiologização” da palavra que pode ser extremamente cômico. Consiste no uso apenas da forma fônica da língua, desviando-se a atenção ao conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. O discurso é completamente articulado e coeso, mas totalmente desprovido de conteúdo. Propp (1992) enumera vários outros procedimentos relacionados aos instrumentos linguísticos de comicidade como a eloquência vazia, o uso inadequado de expressões, o discurso insólito, os nomes próprios ridículos, a mistura da linguagem popular com a culta, etc.

Diante dessas manifestações do riso, nos capítulos seguintes, procura-se encontrar quais são os ativadores de comicidade, utilizados na construção das personagens principais, com base em imagens arquetípicas de orixás, e na jornada da heroína, como instrumento de desvelamento da sexualidade feminina.

3. FLOR, VADINHO E TEODORO: ARQUÉTIPOS DE ORIXÁS

[*Dona Flor*] seu anjo-da-guarda é *Oxum*[...]
Doutor Teodoro é de *Oxalá* [...]
o santo de *Vadinho* é *Exu*.
(AMADO, 1966, p. 187-297)

Este capítulo objetiva fazer a análise de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, à luz da teoria estudada. Nossa investigação se pauta pela perspectiva da construção das personagens Dona Flor, Vadinho e Teodoro, respectivamente, a fim de se compreender concretamente a batalha que a protagonista vive entre o desejo e o recato, entre a matéria e o espírito, entre o Self e o ego, entre a sombra e a persona, entre o inconsciente e a consciência. Primeiramente, analisa-se a construção da personagem Dona Flor, como a imagem arquetípica de Oxum, comumente sincretizada na Virgem Maria, embora também seja uma hipóstase de Afrodite, a deusa do amor. Todas essas representações oriundas do arquétipo da Grande Deusa ancestral. Partindo da convicção de que um arquétipo nunca se apresenta isolado numa narrativa, analisa-se, na personagem Vadinho, a representação arquetípica de Exu, que pelo seu caráter de *trickster* ou da carta do Louco do Tarô, tanto pode ser sincretizado na figura mítica cristã do Diabo quanto na simbiose entre os deuses gregos Dionísio e Hermes. Por outro lado, a personagem Teodoro pode ser abordada a partir da imagem arquetípica de Oxalá, divindade sincretizada no Senhor do Bom Fim, ou seja, na figura de Jesus Cristo, como paradigma do homem perfeito. Dessa maneira, permite um paralelo comparativo com as figuras mitológicas solares de Apolo ou da carta do Imperador, do Tarô. A partir da teoria dos arquétipos junguianos, busca-se compreender o dilema vivenciado por Dona Flor, mostrando as forças psíquicas que são ativadas no que se refere a seus impulsos sexuais, visto que, para completar seu processo de individuação, precisa integrar o seu *animus*, através de quatro estágios: o homem-força, o homem de ação, o homem-verbo e o homem-sábio. Cada estágio é projetado em menor ou maior grau ora em Vadinho ora em Teodoro, que aliados aos mecanismos de derrisão engendrados comunicam a sexualidade feminina, vigiada e encarcerada no plano psicológico e social.

3.1 Dona Flor e Oxum

A personagem Dona Flor foi concebida como representação arquetípica de Oxum, da mitologia dos orixás. Dessa forma, ela encarna o arquétipo do feminino em toda sua plenitude de

contradições, pois expressa sua feminilidade, ligada ao modelo mariano, paradigma feminino de humildade universal e obediência, e à imagem da Afrodite grega, associada à beleza, à sensualidade, ao poder de sedução e ao culto ao amor livre. A união dessas figuras arquetípicas, do modelo mariano e da deusa do amor, remete, em muitos aspectos, ao arcano da Imperatriz do Baralho de Tarô, à figura carnavalesca da Colombina e à figura da Renunciadora, uma das personagens que compõem o drama social brasileiro. Em termos psicológicos, Flor-Oxum simboliza o eixo Ego-Self, ou seja, a possibilidade de integração de faces do feminino, aparentemente antagônicas. Do conflito entre desejo e recato, entre essência e aparência, provém grande parte de sua comicidade, que, como parte integrante da narrativa, serve para comunicar a sexualidade feminina que se encontra social e psicologicamente vigiada e aprisionada.

3.1.1 As Faces Arquetípicas do Feminino

A personagem Dona Flor, considerando sua caracterização e função na narrativa, não é apenas a protagonista do romance, mas o centro regulador por onde todas as demais personagens e circunstâncias gravitam. Desde a adolescência, Florípedes Paiva, Flor como era conhecida, conviveu com a vontade impulsiva da mãe, dona Rozilda, em querer arranjar-lhe pretendente rico para casar. Esse “genro dos seus sonhos, o príncipe de sangue nobre e arcas de ouro” deveria oferecer o passaporte para a alta sociedade burguesa, ou seja, uma possibilidade de ascender socialmente. Embora Flor compreendesse as razões de sua mãe, acaba frustrando a aspiração desta, ao apaixonar-se, fugir e casar-se escondida com o vadio, boêmio e viciado em jogos, Vadinho.

A partir desse casamento, Flor experimenta uma vida paradoxal, ambivalente, de felicidade e sofrimento. Embora seja maltratada pelo marido e veja o dinheiro que ganha nas aulas de culinária ser usurpado por ele para gastar em cassinos, Flor alimenta um amor incondicional, permeado de paixão e desejo que vai além de limites racionais. Ela vive um pequeno e íntimo dilema, dado pelo embate entre sua postura de mulher honesta e honrada e a paixão carnal avassaladora por Vadinho.

Com a repentina morte do marido, Flor experimenta a dor do luto de forma exagerada, relembrando as noites quentes de amor e a alegria que Vadinho proporcionava em sua vida. Depois de um ano do falecimento, Flor consegue minimizar a dor e começa a ter acessos de desejos ardentes, que se revelam em sonhos e delírios. Percebe, com isso, que deve casar-se novamente. É nesse momento que surge Teodoro Madureira, que se tornará seu segundo marido. Um homem que vai ao encontro das expectativas de todas suas amigas e, principalmente, de sua mãe, Dona Rozilda,

pois era um cidadão respeitado na sociedade, era farmacêutico e era dotado de princípios.

Com o doutor, Flor experimenta uma vida completamente oposta àquela vivida com o malandro Vadinho, repleta de respeito, tranquilidade e paz, porém, sem paixão ardente e avassaladora. Novamente, Flor encontra-se num íntimo dilema, dado pelo embate entre sua vida de mulher honesta e honrada ao lado do segundo marido e a completa insatisfação sexual que sentia, sendo consumida secretamente por desejos carniais. As recordações dos tempos bons e ruins passados ao lado do primeiro marido lampejam na memória da protagonista. Com a força dessas lembranças e do desejo que provocam, eis que o fantasma de Vadinho passa a aparecer nu somente para dona Flor, atormentando-a e instigando ainda mais suas vontades sexuais. Embora tente resistir, acaba cedendo às tentações do astuto e sedutor Vadinho, ferindo, assim, sua honestidade matrimonial. Dessa maneira, ela encontra uma solução definitiva para seu dilema íntimo e secreto, passando a conviver com os dois maridos absolutamente opostos, mas que complementam sua feminilidade, satisfazendo seus desejos de mulher e nutrindo sua imagem de mulher honesta e de respeito. Ao conciliar o que parecia inconciliável, Flor consegue integrar todos os aspectos de sua personalidade e, ao final, sente-se inteira, aceitando e conhecendo a si mesma.

A biografia da protagonista revela uma heroína numa jornada de aceitação e autoconhecimento. Como ser de palavra, foi construída a partir de elementos simbólicos de conteúdo arquetípico, a começar pelo nome próprio: Flor. Sobre a designação nominal de personagens, David Lodge (1998) defende que

Os nomes próprios possuem um estranho e interessante status [a despeito da arbitrariedade do signo, proposta pelo estruturalismo]. Nossos nomes de batismo nos são dados geralmente com alguma intenção semântica: possuem para nossos pais algum significado agradável ou esperançoso, e nossa vida poderá estar mais ou menos à altura das esperanças contidas nele. (LODGE, 1998, p. 67, tradução nossa)⁴⁵

Portanto, por analogia, podemos supor que o nome de uma personagem carrega consigo esse singular aspecto dos nomes próprios, possuindo forte carga semântica que envolve a coerência existencial da personagem, não sendo, pois, mero signo arbitrário. Lodge (1998) complementa sua reflexão acerca da construção dos nomes de personagens, afirmando que na vida “não esperamos que nosso vizinho, o Seu Pastor, vigie rebanhos, nem lhe associamos mentalmente com essa

45 Los nombres propios tienen un extraño e interesante status [a respeto de la arbitrariedad del signo, propuesta por el estructuralismo]. Nuestros nombres de pila nos son dados generalmente con alguna intención semántica: tienen para nuestros padres algún significado agradable o esperanzador, y nuestra vida podrá estar más o menos a la altura de las esperanzas contenidas en él.

ocupação”. Contudo, “Se for uma personagem de um romance...será inevitável que suscite associações de ideias pastoris ou, até mesmo, pastorais.”(LODGE, 1998, p. 67, tradução nossa)⁴⁶ Portanto, a ficção não consegue evitar que sejam feitas associações entre os nomes e sobrenomes de personagens com sua existência ficcional, criando uma teia de associações infinitas. Desse modo, “Em um romance os nomes nunca são neutros. Sempre significam algo, mesmo que seja apenas o caráter comum e corriqueiro”.(LODGE, 1998, p. 68, tradução nossa)⁴⁷ Assim, é possível concordar com Lodge (1998) quando este comenta que a escolha do nome das personagens é uma tarefa importante do escritor, mas que este nem sempre está consciente das motivações verdadeiras de suas escolhas, sendo que a conotação dos nomes normalmente agem subliminarmente na mente do leitor. O fato é que “uma vez escolhido, [o nome] se torna inseparável da personagem”.(LODGE, 1998, p. 68-71, tradução nossa)⁴⁸ Toda vez que o nome da personagem aparece na narrativa faz lembrar os atributos que a caracterizam, as ações de que já participou; e passa-se a confrontar o que está sendo narrado no presente com a expectativa que se cria sobre ela a partir dessas reminiscências.

Isto posto, é inevitável a análise simbólica do nome Flor, à luz de sua representação arquetípica dentro da narrativa. Affonso Romano de Sant’Anna (2001), ao observar o nome de três importantes personagens femininas do romance, constatou a presença de um verdadeiro “código botânico”, assegurando que

o nome de dona Flor está plantado num verdadeiro jardim de significados. Seu extensivo nome é Florípedes Paiva Guimarães. Sua mãe, nesse roseiral familiar, chama-se nada mais, nada menos que dona Rozilda. E sua irmã, muito apropriadamente, é Rosália. Está formada uma tríada floral feminina.” (SANT’ANNA In: MOTA & ABDALA JUNIOR, 2001, p. 267)

Essa tríade floral feminina, na qual Flor é a única a portar um nome genérico, poderia, segundo o autor, indicar que ela funciona como um paradigma de toda uma espécie feminina engendrada por Jorge Amado, na qual as mulheres passam a lutar, não política ou ideologicamente, mas através de outras formas, através do processo de autoconhecimento. Portanto, está-se diante de um arquétipo feminino. A protagonista é filha de Oxum, orixá do amor, da maternidade e das águas doces. A cultura ocidental tem em Afrodite (Vênus) o modelo de deusa do amor mais conhecido. Ambas, Oxum e Afrodite, possuem muitos mitemas, ou seja, fragmentos de sentido, que as

46 Si es un personaje de una novela... será inevitable que suscite asociaciones de ideas pastorís o, incluso, pastorales.

47 En una novela los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea sólo el carácter común y corriente.

48 una vez elegido, [el nombre] se vuelve inseparable del personaje.

aproximam, pois são hipóstases da Grande Deusa Ancestral, porém uma pertencente à cultura helênica e a outra à tradição africana. Um desses componentes emblemáticos conciliativos é a rosa, ou seja, uma flor. Ela é o principal símbolo da deusa grega. Na cor branca a rosa significa pureza e na cor vermelha representa a paixão. Da mesma maneira, Oxum é reverenciada através de rosas amarelas, “amor do campo” e palmas cor-de-rosa. Portanto, a rosa é a flor de maior simbolismo na cultura ocidental e é consagrada, sobretudo, às divindades femininas ligadas ao amor. Ainda pode-se citar, como exemplo, a deusa egípcia Ísis, que é retratada com uma coroa de rosas, e a deusa hindu Lakshmi, que nasceu de uma rosa. Essa flor também, a partir da Idade Média, passou a ser símbolo da Virgem Maria, por seu significado de pureza. Emblema do feminino, as rosáceas adornam catedrais góticas dedicadas à Maria, em oposição à Cruz, ao princípio masculino. Na Alquimia, a rosa representa o feminino e corresponde ao órgão sexual da mulher. Diante dessas representações simbólicas, é evidente que a rosa/flor encerra em si diferentes faces do feminino, ligadas, sobretudo, à sexualidade, à fertilidade e à pureza

O nome da protagonista do romance carrega essa energia simbólica que se materializa na própria personagem. Durante a narrativa, Flor manifesta a dinâmica arquetípica do feminino, ligada à sexualidade e à pureza. O aspecto da pureza é verificado na imagem que ela procura não apenas demonstrar, mas alimentar intimamente, a de uma mulher honesta e recatada. Embora transgredindo o regramento moral vigente, ao fugir com Vadinho e a ele entregar sua virgindade, Flor vislumbra no simbolismo do ritual do matrimônio a possibilidade da redenção dessa transgressão. Essa concepção fica evidente no episódio em que procuram asilo na casa de Tia Lita:

Vinham confessar o irremediável; ele tinha lhe tirado os tampos, comido o cabaço, necessitavam casar. Quisesse ou não Dona Rozilda, com ou sem maioridade, tinham de casar, Flor deixara de ser moça donzela e só o matrimônio lhe restituiria a honra agora no bucho de Vadinho.(AMADO, 1966, p. 87)

O casamento passa a ser visto como necessária e única forma de restituição da honra, arruinada pela perda da virgindade ainda solteira. Isso é comunicado ao leitor comicamente através de uma linguagem considerada de “baixo calão”, como, por exemplo, “comido o cabaço”, “a honra agora no bucho de Vadinho”. Essa antropofagia sexual presente na linguagem do narrador provoca o riso, porque desnuda um “defeito” do próprio idioma: a ambiguidade do verbo “comer”, que tanto se refere a alimentar-se como ao ato sexual. Mais tarde, durante o tempo da viuvez, quando Flor passa a ter consciência de seus desejos e enxerga um segundo matrimônio como possibilidade de manter sua honra e imagem de mulher honesta, nota-se o retorno da concepção do casamento como

redenção. Essa concepção está demonstrada no episódio em que Flor desabafa para Dona Norma e é aconselhada por esta:

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. Conversa longa e benéfica, as duas amigas a sós, numa intimidade de estima verdadeira, duas irmãs não se entenderiam tanto, Dona Flor finalmente convencida. Talvez já estivesse antes, no cruel debate consigo mesma; não o confessaria jamais, no entanto, se Dona Norma não lhe arrancasse os véus do preconceito, de um falso luto apodrecido no desejo.(AMADO, 1966, p. 205)

O diálogo entre dona Flor e dona Norma, retrato arquetípico do contato entre discípula e mentora, no qual uma figura pueril é aconselhada por uma figura maternal, revela a percepção da viúva de que o ato sexual deve acontecer apenas entre cônjuges. A conversa entre elas é cômica, tendo em vista que dona Norma põe a nu os desejos inconfessos de dona Flor. Esse desnudamento do desejo, portanto, de um “defeito” interior, desencadeia o riso e revela que, para dona Flor, o casamento simboliza não apenas a união conjugal, mas também a possibilidade de purificação dos desejos, e conseqüentemente, de manutenção da honra e da honestidade, através da imagem de uma mulher casada. Imagem que Flor procura manter, mesmo quando, já insatisfeita sexualmente durante o segundo matrimônio, esquiva-se das visitas íntimas do espírito malandro de Vadinho, conforme se observa na cômica celeuma travada entre eles:

-Por que tu me trata assim, como a um cão? Terminou, meu bem. Ou hoje ou nunca mais. Quando esse barata tonta aparecer, diz a ele que tu não se sente bem, não está com disposição. Depois a gente vai arrosar a peladinha. -Ah! isso não... Sou mulher séria e honrada, não vou trair meu marido, quantas vezes já te disse?(AMADO, 1966, p. 353)

Esse embate entre Flor e o espírito zombeteiro é paradigmático da luta que ela trava entre manter a imagem de mulher honesta ou ceder aos desejos. Esse diálogo é cômico por duas razões. A primeira diz respeito às comparações que Vadinho faz entre si e um cão e entre Teodoro e uma “barata tonta”. Ele procura vitimizar-se, com base no tratamento que considera hostil por parte de Flor, ao mesmo tempo que tenta desqualificar o segundo marido, comparando-o a um inseto reputado asqueroso e desprezível. A segunda razão da comicidade é a linguagem que o espírito emprega para se referir tanto ao órgão sexual de Flor, quanto ao ato sexual que pretendia praticar. Essa menção ao corpo humano, aliada à linguagem erótica afetiva e de “baixo calão”, torna o episódio engraçado e comunica a relação entre as personagens.

A imagem de mulher séria e honrada que concebe o casamento tradicional e monogâmico, como ideal a ser perseguido, é uma constante na vida de dona Flor. Conclui-se, dessa forma, que o componente simbólico da pureza, associado à flor amarela de Oxum, reflete no nome da personagem, “Flor”, e materializa-se nas suas concepções da busca de purificação de sua sexualidade, via matrimônio, e de sua imagem de esposa. Além do nome Flor, há outros fragmentos de sentido ligados à personagem que a tornam uma representação arquetípica de Oxum, ou seja, do feminino em toda sua plenitude de contradições, a saber: a culinária, a relação com as artes, o sincretismo religioso e a sexualidade.

A culinária é um componente fundamental no romance amadiano. Cama e cozinha são espaços importantes na concepção do feminino e da sexualidade na literatura do escritor baiano, sobretudo em *Dona Flor e seus dois maridos* e *Gabriela, Cravo e Canela*. Contudo, no romance em análise, há um caráter aparentemente contraditório envolvido na representação do ato de cozinhar: se por um lado desenha-se a possibilidade de valorização dessa arte, por outro, a cozinha é vista como “lugar de mulher”, concepção oriunda da consciência coletiva, que delimita as ações da mulher a determinadas atividades. De qualquer forma, na obra analisada a culinária não apenas aparece como elemento indiciário da identidade negra de dona Flor e de toda sua baianidade, visto que suas receitas possuem raízes nessa tradição ancestral, mas também como componente arquetípico que habita o inconsciente coletivo da humanidade. Gildeci de Oliveira Leite (2008, p. 128-129) afirma que “dona Flor, os candomblés tradicionais e a cultura iorubá, através de Oxum, dona dos temperos em terreiros baianos, apropriam-se deste lugar como espaço de mando e território de realização pessoal”. Os mitos da orixá do amor revelam sua capacidade em manipular ervas para extrair seu poder curativo, como quando, graças a uma mistura natural que preparou, fez recobrar a visão de guerreiros cegos. (PRANDI, 2002, p. 326) Além disso, “Oxum era responsável pelos alimentos sagrados, desde o início dos tempos e que somente a ela era permitido cozinhar para os orixás.” Dessa maneira, Oxum fazia-se uma mulher poderosa e respeitada pelos orixás por ser cozinheira, pois “sem ela não haveria alimentação e a dinâmica do Axé, energia sagrada, estaria prejudicada.” (LEITE, 1998, p. 131) Assim como sua mãe espiritual manipula ervas e cozinha para os orixás, dona Flor domina temperos, ingredientes e receitas, impõe respeito e garante sua autonomia financeira:

Se era a 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. (AMADO, 1966, p. 50)

Cozinhar, nesse contexto, também faz parte das prendas aprendidas e estimuladas pela família. A consciência coletiva, representada no romance, sobretudo, por dona Rozilda, mãe de Flor, compreende que ser “moça prendada” faz parte da construção da imagem de mulher exemplar, como fica evidente pelo fragmento:

Lugar de donzela é no lar, sua meta o casamento, assim pensava Dona Rozilda.[...] 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 nos planos de Dona Rozilda, agora transformavam-se na peça fundamental de seus projetos. (AMADO, 1966, p. 48)

A opinião da mãe de Flor apenas reproduz o paradigma patriarcal que organiza a sociedade ocidental, que estabelece que a mulher deve seguir o modelo mariano, paradigma de humildade universal e obediência.(ROBLES, 2006, p. 398) Esse pensamento permeia toda a narrativa e aparece mais claramente durante os episódios que descrevem o tempo da viuvez da protagonista. O narrador utiliza da ironia, como instrumento linguístico de comicidade, para satirizar esse paradigma feminino, que compõe o imaginário ocidental:

E por falar em noivo, avisem a todos para que todos saibam: existe uma viúva jovem, com certa graça mansa e formosura, cor de mate, feita de ouro e cobre, cozinheira de mão cheia, tão trabalhadora, honesta e bem falada como igual não há na cidade inteira e no Recôncavo, uma viúva de primeira com um leito de ferro, um pudor de virgem e um fogo a lhe queimar o ventre.(AMADO, 1966, p.202)

Em devaneio, Flor age como uma espécie de alcoviteira de si mesma e, parodiando um texto publicitário, propaga seus atributos, que se encaixam perfeitamente, segundo a descrição, no modelo mariano, de mulher ideal para casar: bem falada, honesta, submissa e cozinheira. Portanto, a arte de cozinhar é concebida como pré-requisito indispensável para a escolha da mulher ideal para o matrimônio. A ironia fica evidente quando ela destaca, ainda que em devaneio, seus atributos sexuais. Haja visto que a principal atividade desempenhada por Flor, antes e durante seus dois casamentos, é o de cozinheira, ela modela-se a esse paradigma feminino, embora não completamente, pois evoca aspectos, como a sexualidade, que a associam às deusas do amor.

O componente maternal é também conjurado pela culinária da protagonista. Um dos atributos marianos é a maternidade, o acolhimento do “filho”. A imagem da Virgem Maria amamentando o menino Jesus está enraizada no imaginário cristão. Assim, a mulher que oferece o alimento é uma figura maternal. A personagem Tia Nastácia, na obra de Monteiro Lobato, evoca

essa imagem arquetípica, pois ela é a cozinheira do sítio e, ao mesmo tempo, exerce função maternal perante as crianças. No romance em análise, dona Flor toda vez que acolhia Vadinho bêbado, vindo dos castelos e cassinos, recuperava as energias do malandro com seus quitutes baianos. Portanto, há um caráter de acolhimento maternal presente na culinária de Flor e, dessa maneira, relacionada ao modelo mariano no que se refere ao paradigma de obediência universal. Na mitologia dos orixás, Oxum é a divindade da maternidade, ela protege as parturientes. Ironicamente, dona Flor é estéril, portanto é uma personagem que teve seu direito de ser mãe natural cerceado. Ela jamais escolheu não ser mãe, mas foi impulsionada por força alheia à sua vontade: a natureza. Contudo, a energia maternal de Flor acaba fluindo e sendo direcionada para o primeiro marido, conforme fica demonstrado: “Dona Flor, não vivia na ânsia de um filho, de criança a encher a casa de bulício e riso. Vivia a pensar em Vadinho, isso sim, era a sua criança, a ele queria em casa seu marido e seu filho, seu ‘menino grande’.”(AMADO, 1966, p. 106) Portanto, projeta no malandro a imagem arquetípica do filho. A cena que descreve a morte de Vadinho e o encontro da protagonista com seu corpo ilustra essa projeção:

Com um berro arrancado do fundo das entranhas, [Dona Flor] atirou-se sobre Vadinho, agarrou-se ao corpo, a beijar-lhe os cabelos, o rosto pintado de carmim, os olhos abertos, o atrevido bigode, a boca morta, para sempre morta.(AMADO, 1966, p. 17)

Essa cena pode ser comparada à imagem da Pietà, na qual Maria segura em seus braços o corpo do filho morto. Contudo, sendo o oposto da figura do ungido, o malandro representa a imaturidade, a irresponsabilidade, o filho que precisa “tomar juízo”. Em termos de cuidado e responsabilidade, a relação entre a cozinheira e seu primeiro marido é uma relação entre mãe e filho, o *sênex* e o *puer*. Ela compensava a possibilidade de ter um filho natural através da relação maternal que estabelecia com Vadinho. Nesse contexto, a culinária aparece como aspecto importante na materialização da maternidade. A nutrição do leite materno é compensado pelos temperos e cheiros da culinária da professora.

Contudo, há outro aspecto simbólico na culinária de dona Flor, associado à outra imagem do feminino. Dona Flor cozinhava por prazer, para ganhar dinheiro e, acima de tudo, porque era sua vocação. Portanto, o amor é o principal ingrediente de suas receitas e, não apenas maternal, mas erótico também. Rubem Alves (1995, p. 133) dizia que tinha “um fascínio enorme pelas panelas, pelo fogo, pelos temperos e por toda a bruxaria que acontece nas cozinhas, para a produção das coisas que são boas para o corpo.” A relação que o escritor faz entre a arte de cozinhar e a manipulação de poções mágicas pode servir de mote para compreender a culinária de dona Flor.

Durante os cultos à Grande Deusa ancestral, uma das atribuições das sacerdotisas era manipular o alimento sagrado que seria ofertado para honrar a divindade. Mais tarde, no período medieval, a inquisição católica com medo do retorno a esses cultos telúricos empreendeu uma implacável perseguição a mulheres consideradas bruxas, como, por exemplo, adivinhas, eruditas, parteiras, curandeiras e cozinheiras, etc. Portanto, a manipulação de ervas e de alimentos, quando exercida em círculos femininos, poderia ser considerada atividade suspeita, passível de perseguição, de prisão, de tortura e de morte na fogueira. Contudo, supõe-se que o recaimento de suspeitas sobre a cozinheira possui motivações presentes desde os primórdios da humanidade. O ato de cozinhar envolve necessariamente a manipulação do fogo, a primeira manifestação cultural do ser humano. Dominar o fogo é provavelmente a mais importante ação de subjugação da natureza que o homem realizou. O mito de Prometeu roubando o fogo dos deuses é representativo desse movimento evolucionário humano. Contudo, é provável que para o homem primitivo, o sujeito que manipulava os alimentos, cozinhava e temperava estava envolto de mistério, dado o domínio de técnicas, de temperos e de pontos desconhecidos. Atividades que, para o olhar primitivo, mais pareciam magia. A imagem de bruxas preparando poções em seus cadeirões aparece em muitas iconografias, pelo mundo todo, principalmente a partir da Idade Média. Dona Flor evoca essa imagem arquetípica do feminino, pois suas receitas aparecem impregnadas desse simbolismo mágico poder de sedução das feiticeiras.

No romance, culinária e sexualidade estão correlacionadas. Dona Flor estabelece uma espécie de culinária sensual, na qual a arte de cozinhar lhe confere sensualidade e poder de sedução. A conquista de seus dois maridos ocorre através de seus dotes gastronômicos. A culinária reforça tanto a imagem de mulher sedutora, astuta e manipuladora, quanto a imagem de homem seduzido, viril e manipulável. Esse recurso não é privilégio da personagem amadiana. Já na *Odisseia*, Homero brinda o leitor e o ouvinte de sua epopeia, com o poder de sedução que o alimento é capaz de provocar. No canto IX, Ulisses e seus homens desembarcam numa ilha onde as pessoas se alimentavam de uma flor chamada Lótus. Os Lotófagos dão esta mística e saborosa flor para os soldados de Ulisses, que ao comerem começam a ter alucinações. Quanto mais comiam, mais embriagados ficavam, passando a viver uma realidade fantasiosa, perdendo a noção do tempo, da realidade e o desejo de retornar para Ítaca. Independente das metáforas que essa flor é capaz de suscitar, resta demonstrado que ela, através de propriedades alucinógenas e entorpecentes, é símbolo literário do poder de sedução alimentar. Poder esse que se manifesta também no romance *Como água para chocolate* (1989), da escritora mexicana Laura Esquivel, através da protagonista

Tita e de suas receitas culinárias. Na obra, a gastronomia mexicana aparece como ligação e como metáfora dos sentimentos e emoções das personagens. O ato de cozinhar é a expressão do amor de Tita e mecanismo inconsciente de manifestação de sentimentos de culpa relacionados a esse amor. Os pratos que elabora são dotados de um poder mágico e expressam através do alimento o que ela não pode com sua voz. Pastéis, onde caem suas lágrimas, transmitem tristeza. Codornas com pétalas, transmitem paixão e erotismo. Tita, através de suas receitas, estabelece um novo código de comunicação, instrumento inconsciente de rompimento da tradição opressora e de viver sua sexualidade.

Os exemplos acima demonstram que a relação entre comida e sedução é um componente arquetípico, que povoa o imaginário ocidental, desde tempos imemoriais, servindo de *leitmotiv* em várias narrativas literárias para referir-se ao prazer. A comida seduz porque proporciona, através da percepção sensorial, regozijo, como se estivesse dotada de propriedades mágicas que, apenas, poderiam ser regaladas por divindades. As deusas, sobretudo às ligadas à maternidade e ao amor, cumprem perfeitamente essa função, por estarem intimamente associadas ao alimento materno e ao princípio do prazer.

Como já mencionado, a culinária sensual de dona Flor está relacionada à conquista de seus dois maridos. No primeiro casamento, o poder de sedução da comida se manifesta através das metáforas “gastro sexuais” de Vadinho e através da escola de culinária. Os episódios ilustrativos dessa representação são narrados através de mecanismos de comicidade que desnudam a sexualidade feminina.

Enquanto que no plano mitológico, Exu é visto dotado de voracidade descontrolada, tendo, inclusive, que ser contido pelos demais orixás, no romance amadiano, Vadinho, seu filho espiritual, é apresentado como sendo “sempre tão glutão, amando saborear os quitutes de Dona Flor, suas receitas sem igual”(AMADO, 1966, p. 99) Ele, inclusive, chegava a acompanhar as aulas de culinária, não tanto pelo interesse nos pratos, mas nas alunas. A voracidade de Vadinho se dá tanto em relação à comida quanto à própria cozinheira. Seu apetite se revela em metáforas “gastro sexuais”, fazendo referências a receitas tipicamente baianas:

Quem sabe, devido às atividades culinárias da esposa, nesses idílios Vadinho dizia-lhe "meu manê de milho verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda", e tais comparações gastronômicas davam justa idéia de certo encanto sensual e caseiro de Dona Flor a esconder-se sob uma natureza tranqüila e dócil.(AMADO, 1966, p. 15)

A analogia gastronômica realizada por Vadinho em relação à dona Flor, demonstra, através

do vínculo que estabelece entre ele e a comida e entre ele e a cozinheira, o grau de afetividade pela esposa. Dessa forma, além de manifestar afeto, a comparação também desperta o riso, visto que Bergson (1980, p. 36) assegura que “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa.”. Proop (1992) ainda acrescenta que a comparação entre homem e coisa serve, geralmente, para definir um caráter. O leitor ao imaginar Flor como manuê, acarajé e franguinha, sorri, pois ela produz as mesmas impressões que a comida produz nesse leitor. Tem-se a imagem de que ela “pode ser comida”. A conotação erótica implícita fica evidente pois, está ligada ao caráter malandro de quem profere, ao mesmo tempo que provoca o riso, por se inserir na fórmula de Freud (2006, p. 146, 147) de que um desnudamento fortuito de uma obscenidade, “tem em nós um efeito cômico porque comparamos”, inconscientemente, “a facilidade com que desfrutamos essa visão com a grande despesa, que de outro modo nos seria solicitada para atingir esse fim.”

As metáforas gastro sexuais também aparecem como trocadilho do nome da protagonista e fazendo referência a um tempero com sabor marcante e agradável, que aparece em muitas receitas: flor de manjericão. Aparece em episódios no qual Vadinho procura justificar suas traições, através de argumentos que atribuem à dona Flor poder de sedução que a torna permanente em sua vida:

Via apenas, ao baixar os olhos, Vadinho tocando-lhe o corpo com a mão, no leito de ferro, dizendo-lhe ao ouvido: "Tudo xixica para passar o tempo, permanente só tu, Flor, minha flor de manjericão, outra nenhuma".[...] Sorriu. Tudo xixica, permanente só ela, Flor, flor de Vadinho em sua mão desfolhada.(AMADO, 1966, p. 26, 27)

A analogia ente a protagonista e o tempero torna-se cômica tanto pelo mecanismo da comparação do indivíduo com objeto, quanto pelo desnudamento de uma obscenidade. Contudo, a comicidade dessa metáfora gastro sexual é amplificada pelo trocadilho entre o nome da personagem, Flor, e o nome do tempero, Flor de manjericão. Dessa forma, a comicidade serve de instrumento para denunciar o tratamento afetivo entre as personagens e o poder de sedução que o primeiro marido atribui à esposa.

Energia sedutora que se manifesta através da culinária e se materializa na escola “Sabor e Arte”. A cozinha aparece como possibilidade de emancipação feminina. Já nos tempos de solteira, dona Flor e sua irmã, Rosália, eram coluna financeira da família, em razão da ausência da figura masculina. Situação que se prolonga durante o primeiro casamento da protagonista. A consciência coletiva estabelece que o padrão geral do casamento ideal é aquele no qual o homem é o provedor financeiro. Contudo, Flor, como imagem arquetípica de Oxum, assume posições andróginas, posições de iniciativas femininas e masculinas. Leite (2008, p. 57) defende que a “androginia de

Flor consiste no fato de prover o sustento da casa” e no final do romance, inconscientemente se transformar na “dirigente do triângulo amoroso”. A arte de cozinhar, principalmente através da escola de culinária, é a principal arma que potencializa essa inversão de papéis, tornando Flor o “homem da casa”. Espelhando a Oxum, Flor torna-se uma espécie de Imperatriz do Tarô que “governa intuitivamente, em lugar de governar de acordo com leis feitas pelo homem. O seu domínio é flexível, quase quixotesco às vezes, porque o seu coração tem razões inacessíveis à mente.”(NICHOLS, 2001, p. 99) Ela não tem amor ao poder, mas exerce com firmeza e inconscientemente o poder do amor.

São seus dotes e conhecimentos culinários que seduzem várias mulheres das redondezas, pertencentes às diversas classes sociais, fazendo com que a vejam como referência nessa arte. Assim, Flor apropria-se da cozinha como espaço de mando, realização pessoal e conquista de respeito social. Apesar das críticas negativas proferidas pela mãe, Flor tinha prazer em cozinhar, sentia-se satisfeita e orgulhosa pelo ofício considerado pouco nobre na sociedade. É justamente por ser cozinheira que Flor frequenta as altas rodas, torna-se respeitada por suas alunas/ clientes e garante o sustento, diante de um casamento com um marido irresponsável.

Há um componente de sensualidade implicado no imaginário que envolve a culinária de dona Flor. A grande maioria das alunas procurava dona Flor para aprender receitas que agradariam aos maridos e, dessa forma, os conquistariam “pelo estômago”. A gastronomia baiana, com seus ingredientes e temperos típicos, enche-se de misticismo no romance amadiano, sendo a protagonista comparada a essa mulher sedutora que manipula sabores e aromas de modo a criar uma aura de sensualidade sobre suas receitas e sobre si mesma.

As primeiras partes do romance são abertas com dicas e receitas de dona Flor oferecidas às suas alunas, desde o que servir em velório até comidas e quizilas de orixás. Na abertura da segunda parte, aparece a receita de moqueca de siri mole que dona Flor ensina na escola de culinária. Ela aparece dividida na forma clássica de uma receita, com ingredientes e modo de preparo. Contudo, a receita não apenas está ali para exaltar a gastronomia baiana, mas também para desnudar comicamente a saudade da presença e do corpo de Vadinho que passa a consumir a professora, em razão de sua morte, ou seja, desnuda a sexualidade feminina.

Ralem duas cebolas, amassem o alho no pilão; cebola e alho não empestam, não, senhoras, são frutos da terra, perfumados. Piquem o coentro bem picado, a salsa, alguns tomates, a cebolinha e meio pimentão. Misturem tudo em azeite doce e a parte ponham esse molho de aromas suculento. (essas tolas acham a cebola fedorenta, que sabem elas dos odores puros? Vadinho gostava de comer cebola crua e seu beijo ardía).

Lavem os siris inteiros em água de limão, lavem bastante, mais um pouco ainda, para tirar o sujo sem lhes tirar porém a maresia. E agora a temperá-los: um a um no molho mergulhando, depois na frigideira colocando um a um, os siris com seu tempero. Espalhem o resto do molho por cima dos siris bem devagar que esse prato é muito delicado. (ai, era o prato preferido de Vadinho!)

Tomem de quatro tomates escolhidos, um pimentão, uma cebola, tudo por cima e em rodelas coloquem para dar um toque de beleza. No abafado por duas horas deixem a tomar gosto. Levem depois a frigideira ao fogo. (lá ele mesmo comprar o siri mole, possuía freguês antigo, no Mercado...)

Quando estiver quase cozido e só então juntem o leite de côco e no finzinho o azeite de dendê, pouco antes de tirar do fogo. (Ia provar o molho a todo instante, gosto mais apurado ninguém tinha).

Ai 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!).(AMADO, 1966, p. 36)

O uso dos parênteses no final de cada parte da receita é o modo gráfico do narrador expor os secretos pensamentos da professora. Dentro desses parênteses, dona Flor manifesta a saudade que sente do marido morto. Lembra de suas preferências culinárias, gostos, costumes, de seu beijo, de seus lábios, de sua língua e de sua boca. Busca a referência na ardência e no cheiro da cebola para fazer uma evocação erótica do relacionamento com o primeiro marido. A transcrição da receita, intercalada com parênteses que manifestam as memórias de dona Flor, permeadas de certo erotismo, tornam-se importante mecanismo derrisório, visto que faz uso do que Bergson chama de “interferências das séries”. Consiste numa situação que pertence, concomitantemente, a duas séries de fatos independentes (o modo de preparo da receita e as lembranças afetivo eróticas de Flor), e que pode ser interpretada, de modo simultâneo, em dois sentidos inteiramente diversos (a valorização da culinária baiana e o desnudamento da sexualidade feminina).

Na abertura da segunda parte, é transcrita a receita de cágado guisado e outros pratos incomuns. Dona Flor recomenda e dá dicas culinárias ao leitor. Começa indicando cágado e termina por sugerir que seja servida uma viúva, bonita e moça, fazendo referência a si mesma. Portanto, o leitor ao ler as recomendações da cozinheira, repentinamente, se depara com a situação inusitada da oferta da própria dona Flor como quitute:

Além de cágado, recomendo caças em geral e, em particular, um ensopado de teiú, carne tenra nos perfumes do coentro e do alecrim. Se lhes for possível, apresentem, envolto em folhas aromáticas, um caitetú assado inteiro, Ah! o rei dos grandes pratos, sabor de selva e liberdade. Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o non plus ultra, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses, porque então não lhe servir uma viúva,

bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo de seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado? Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida.(AMADO, 1966, p. 157)

O próprio inusitado da oferta de si mesma como quitute provoca o riso. Entretanto a derrisão se amplifica graças à presença de quatro mecanismos de comicidade: desnudamento eventual de uma obscenidade, indivíduo comparado a objeto, a interferência das séries e a paródia. O primeiro recurso ocorre porque o leitor, ao perceber a conotação sexual, compara a facilidade com que desfruta do prazer que a visão obscena desperta com grande gasto de energia, que de outro modo lhe seria solicitada para atingir esse fim. O segundo instrumento derrisório, chamado por Propp (1992) de homem coisa, é o tratamento que dona Flor dá a si mesma, comparando-se a um alimento pronto para ser servido e devorado. O terceiro, por sua vez, é o mecanismo da interferência das séries, na qual o leitor se depara com uma situação que pertence, concomitantemente, a duas séries de fatos independentes (o modo de servir e a descrição da carência e do desejo de dona Flor) e que pode ser interpretada, de modo simultâneo, em dois sentidos inteiramente diversos (o padrão formal de escrita de uma receita e o desnudamento da sexualidade feminina). Ainda é possível, inferir que se trata de uma paródia de receita culinária, preservando a forma, mas trocando o conteúdo culinário pelo sexual, conforme comprovam expressões como “cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato e luto”, “no fogo de seu desejo proibido”, “gosto de culpa e de pecado”, “em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida”.(AMADO, 1966, p. 157)

Por outro lado, no segundo matrimônio, a culinária sensual de dona Flor manifesta-se de modo diferente, pois a arte de cozinhar deixa de ser a coluna financeira da casa e suas receitas deixam de evocar conteúdo erótico. O protagonismo financeiro passa a ser exercido pelo farmacêutico, devolvendo ao marido a condição de “homem da casa”. Entretanto, a escola de culinária continua a existir, porém apenas como complemento financeiro e como atividade para dona Flor se ocupar. A arte de cozinhar, nesse período, perde a conotação sexual que tinha durante o matrimônio com Vadinho, adequando-se à nova persona que a protagonista assume diante do novo marido, ordeiro e recatado. Seus dotes culinários, apesar de continuarem a ser motivo de orgulho e respeito, ficam relegados a segundo plano no que se refere ao acesso à pequena burguesia baiana. Isso ocorre porque Teodoro torna-se o agente que conduz Flor a fazer parte de novos círculos sociais, como a Sociedade Baiana de Farmacêuticos e a Orquestra de Amadores “Filhos de Orpheu”. Nesta última roda social, acaba destacando-se por sua beleza, por seu caráter benévolo e

por suas aptidões culinárias, como fica demonstrado pelo fato de chamarem “Dona Flor de minha santa, morena linda, belezoca” e lhe pedirem “conselhos culinários”.(AMADO, 1966, p. 261) Mais uma vez se verifica que a culinária da filha de Oxum e, conseqüentemente, o fato de ser cozinheira, em vez de alimentar preconceitos ou estereótipos, acaba conferindo à personagem atributos arquetípicos referentes ao poder de sedução feminino.

Outro mitema associado à protagonista que a torna imagem arquetípica de Oxum, ou seja, do feminino em toda sua plenitude de contradições, é seu relacionamento com as artes. A definição da relação que ela estabelece com a música, a dança e com as artes plásticas está condicionada ao vínculo afetivo que é construído no romance entre dona Flor e seus dois maridos.

Vadinho insere na vida da esposa, desde os tempos de solteira, uma musicalidade malandra, associada à cultura popular, como serenatas, sambas e modinhas. São melodias populares, com teor romântico, alegre, sensual, muitas delas, associadas ao Carnaval e aos cultos de orixás. Todos esses ritmos despertam em dona Flor romantismo, alegria e sensualidade. Dessa maneira, paixão, festa e prazer são componentes que o primeiro marido traz à vida da protagonista. Diante de Vadinho, Flor interagia inconscientemente com a música e a dança como mecanismos de extravasar sentimentos e a própria sexualidade. É através da dança que a morena se sentirá atraída por ele, pois “nenhum dançarino podia comparar-se a Vadinho, nenhum com sua classe”(AMADO, 1996, p. 58), conforme pensava Mirandão, seu melhor amigo e se verifica na noite em que o casal se conhece na casa do Major. Nesse aspecto, Flor aproxima-se da personagem Colombina, da *Commedia dell'arte*, que, em uma das versões de suas histórias mais conhecidas, apaixona-se pelo malandro e bailarino Arlequim, durante a festa do Carnaval. Tal aspecto remete às danças dos rituais de veneração às deusas ancestrais e ao próprio feminino. Honrar a deusa através da dança era parte do ritual que procurava seduzir a divindade para receber seus favores, normalmente ligados à fertilidade da terra e do útero feminino.

Potência sedutora da dança que aparece depositada no inconsciente de Flor e manifesta-se em seus sonhos, assim como essa potência se manifesta no mito em que “Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja”. A jovem deusa, considerada bela e frágil por uma assembleia de orixás, consegue seduzir o violento Ogum e convencê-lo a voltar para a cidade e trabalhar na forja de armas e instrumentos. A narrativa mítica destaca que

Usava ela tão somente cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, como esvoaçante saia, os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador. Ogum foi imediatamente atraído, irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa. (PRANDI, 2002, p. 322)

Oxum, nesse mito, é apresentada como símbolo da liberdade sexual feminina. Seu corpo encontra-se seminu, sua saia e seus cabelos estão soltos ao vento e seus pés aparecem livres de calçados. A divindade negra, através dos movimentos de dança, comunga com a natureza e aproveita-se de sua energia libertadora. O orixá que forja o ferro, portanto, símbolo da rigidez, é seduzido por essa dança que desperta multi-sensorialmente seu desejo, deixando-se levar pela leveza da feminilidade oxumiana. Essa mesma liberdade se manifesta para dona Flor, no tempo de sua viuvez, através de um sonho erótico, no qual viu-se a protagonista no centro de uma roda, em praça pública, como que dançando a ciranda-cirandinha, formada por marmanjos e múltiplos pretendentes, indicados por amigas e comadres. Cada candidato oferece um dote, que de certa forma transmite um pouco da sua personalidade, para que dona Flor eleja o sucessor de Vadinho. Embora ela repila a todos, pois ainda não apagou as lembranças e recordações da sua vivência com o malandro, a viúva diverte-se na roda, brinca e ridiculariza os pretendentes. A dança aparece como materialização do poder de sedução de dona Flor. O corpo e os movimentos da dança associam dona Flor à imagem da orixá do amor. Com uma umbigada no pretendente ela determina o momento da entrada e o instante da saída da roda. Ela se diverte com a situação, pois “nem parecia a mesma; ria sem controle nem piedade”.(AMADO, 1966, p. 180) O modo como estava vestindo também alimenta a capacidade de sedução da morena:

Toda em branco e em rendas, filós e tafetás, na pureza do véu e da grinalda -com a saia longa e esvoaçante do vestido nupcial envolvia a ciranda inteira, a prender os candidatos em seu rastro de ofertante, em seu odor de donzelve.(AMADO, 1966, p. 180)

O figurino que Flor está usando durante sua dança onírica denuncia a intenção nupcial da roda com pretendentes, mas também alimenta sua capacidade de sedução pela imagem de mulher e cheiro de donzela. Liberta das amarras sociais, ainda que momentaneamente, ela toma iniciativa e demonstra completo domínio da situação, pois

Com ânsia e pressa, Dona Flor se propunha em casamento, a todos eles e a cada um se exibindo, como se fosse donzelona já nas vascas da agonia, sem esperança de casório. Ia de marmanjo em marmanjo, convidando-os a dançar com ela na roda da ciranda, na cirandinha a cirandar em desafio[...] (AMADO, 1966, p. 180)

A protagonista comanda a ciranda de candidatos, tal qual os orixás dirigem o destino dos homens. Contudo, a comparação que o narrador estabelece entre ela e uma “donzelona”, referindo-se a mulheres que passaram do tempo que a sociedade compreende adequado para casarem, provoca

o riso no leitor, pois ocorre o rebaixamento da figura da heroína, que é imaginada portando as mesmas angústias da primeira. O corpo, dança e canto revelam-se principais armas de sedução:

Reptava-os com seu canto de convite e os retava com sua dança de frete, a rebolar as ancas, os quadris e o busto, em meneios lascivos de rameira, trazendo-os, um a um, ao centro da roda com umbigadas como a mais oferecida das mulheres fáceis. Cínica, debochada, oferecida, tão oferecida puta de dar nojo e pena.(AMADO, 1966, p. 180)

O canto de convite evoca a imagem do canto hipnótico das sereias que atraíam marinheiros para o fundo do mar. Lembrando o balanço da cauda dos seres mitológicos, Flor também seduz pelos movimentos de sua dança que evidencia as curvas de seu corpo. Ao adjectivá-la de “rameira”, “a mais oferecida das mulheres fáceis” e “puta de dar nojo e pena”, o narrador desperta a comicidade, por que faz uso da ironia. Ele usa o discurso de desqualificação para inverter seu próprio sentido e enfatizar o valor dos mesmos movimentos e atitudes que permitem tal comparação com essas figuras que permeiam o imaginário sexual. Com isso, defende livres manifestações da sexualidade feminina em toda sua potencialidade sedutora. O sonho da roda de dança também mostra que a malandragem, vivenciada e aprendida com Vadinho, filho de Exu, se manifesta nas falas da protagonista, conforme se comprova na resposta da viúva a um dos pretendentes: “— Guarde, seu doutor, sua bênção, seu padre e sua confissão. Sem a licença do juiz, vá vosmicê me desculpando, sem ela não me come a peladinha, não desfolha a flor da viuvinha.”(AMADO, 1966, p. 181) Essa fala é cômica porque Flor utiliza a mesma expressão usada por seu finado marido para referir-se a seu órgão sexual. Também, pelo trocadilho “desfolhar a flor da viuvinha”, realizando uma metáfora botânica de caráter sexual e, ao mesmo tempo, brincando com seu nome próprio. Além disso, a descoberta eventual de uma obscenidade suscita o riso. Por todos esses aspectos, nota-se que o sonho é a representação inconsciente do desejo da protagonista, que se materializa nos pretendentes. A relação que ela estabelece entre a dança, o corpo e o canto caracteriza o poder de sedução feminina.

A ideia do canto como ingrediente de sedução é transmitido por seu primeiro marido. É por meio de uma serenata que Flor é seduzida, conquistada e tranquilizada. A descrição da execução do episódio em que isso ocorre demonstra a relação sentimental e erótica que a protagonista possui com a musicalidade associada a Vadinho:

Vadinho destacara-se, um pouco do grupo para melhor situar-se sob o foco elétrico e mais facilmente ser visto por Flor. Os sons da flauta do doutor Silveira subiam pela parede, os ais do cavaquinho penetravam na sacada, o violino de Edgard Cocô abria as janelas do quarto da moça, ia arrancá-la da cama num estremecimento.

(AMADO, 1966, p. 85)

Sons e instrumentos musicais, como violino, cavaquinho e flauta, fazem com que dona Flor saia, momentaneamente, do campo da racionalidade consciente e adentre no campo inconsciente dos sentidos e prazeres. É descrito como uma invasão sonora que provoca, na protagonista, a reação involuntária de despertar e de deixar-se conduzir pela musicalidade, de modo a vivenciar, ainda que inconscientemente, sentimentos e impulsos eróticos.

Por outro lado, no segundo matrimônio, a relação que Flor estabelece com a musicalidade serão de outra natureza. Teodoro confere maturidade ao relacionamento entre a protagonista e música. Trata-se de um envolvimento de ordem racional e intelectual. Nesse período, há um distanciamento entre corpo e música, pela ausência da dança, como expressão dessa musicalidade.

Primeiramente, o fato de Teodoro ser tocador de fagote de uma Orquestra de Amadores possibilita que Flor frequente ambientes sociais, diferentes daqueles que costumava frequentar quando do matrimônio com Vadinho. Ela passa a conviver com pessoas estimadas do bairro, portadores de certo requinte musical, alimentando, ainda que, inconscientemente, imagem de sua mulher honrada e honesta. Portanto, diante da figura de Teodoro, Flor conhece a formalidade que pode envolver a musicalidade. Enquanto que Vadinho executava suas canções, com amigos da boemia, sem qualquer tipo de formalidade, Teodoro toca seu único instrumento num conjunto musical organizado, com dias para ensaios e apresentações previamente marcadas. A música parece cumprir, dessa maneira, uma função formal. Consequentemente, dona Flor passa a testemunhar, através dos ensaios que ocorria na casa de membros da Orquestra e, eventualmente, em sua casa, a preocupação dos músicos, inclusive seu marido, em acertar a nota e o tom para a execução musical. Notas clássicas, típicas de sinfonias e sonatas, que representam a evolução do gosto musical de Flor. Portanto, há uma excessiva preocupação com a forma e erudição musical. Apesar disso, a protagonista depara-se com uma homenagem musical vinda de seu esposo:

—"Arrulhos de Florípedes", anunciou o maestro, com doutor Teodoro Madureira em solo de fagote". Certamente uma beleza.[...] Não era fácil acompanhar a melodia, sentir-lhe a graça, a beleza suave como a da homenageada, mansa e terna. Ainda assim comoveu-se Dona Flor: com o gesto do maestro e com a devoção do farmacêutico, quase a tremer na busca da perfeita escala com que brindar a esposa. Em sua frente à partitura e ele, numa tensão de nervos, quase rígido, a testa em suor, frias as mãos, mas disposto a exprimir nos sons graves do fagote sua alegria de homem vitorioso, de vida plena e realizada: com seu dinheiro, sua farmácia, seu saber, sua oratória, sua paz e sua ordem, sua música, sua esposa linda e honesta e o respeito geral. Buscava aquele acorde, havia de alcançá-lo.(AMADO, 1966, p. 263)

Assim como os trovadores medievais honravam suas senhoras, através das cantigas de

amor, idealizando-as, tendo por referência de feminino a Virgem Maria, Teodoro, através dessa homenagem, e toda vez que tocava para ela, procurava enaltecer a imagem de mulher mansa e terna e de esposa honesta e respeitada. Embora haja alusão à sua beleza, o corpo feminino não é reverenciado, sequer mencionado. Flor incorpora o arquétipo da Imperatriz do Tarô, pois age como *femme inspiratrice*, ou seja, o tipo da Virgem que “inspirava seus cavaleiros a feitos de temerária e criativa atividade. Trovadores lhe entoavam madrigais e artistas tentavam captar-lhe a essência em pinturas e esculturas.”(NICHOLS, 2001, p. 104) Representa as rainhas e imperatrizes cuja corte se tornou centro de artes criativas, em diversas civilizações.

Se por um lado, a musicalidade de Teodoro aparece como mecanismo de idealização do feminino, imagens católicas são dessacralizadas, através de recursos de comicidade, para provocar o riso e, dessa forma, desnudar a sexualidade feminina. Na Igreja Católica frequentada por Vadinho e Flor, a semelhança fisionômica entre o boêmio e um anjo talhado em madeira despertam a curiosidade inclusive do clérigo:

Havia no corredor, entre a nave e a sacristia, uma espécie de altar, e nele um anjo talhado em madeira, escultura anônima e popular talvez do século XVII, e era como se o artista houvesse tomado Vadinho de modelo; a mesma fisionomia inocente e desavergonhada, a mesma insolência, idêntica ternura. Estava ele ajoelhado ante a imagem, bem mais recente e barroca, de uma Santa Clara, e para ela estendia as mãos. Certa ocasião Dom Clemente levava Vadinho a ver o altar e o anjo, queria saber se o boêmio dar-se-ia conta da parença. Vadinho pôs-se a rir apenas enxergou as imagens.

— Por quê ris assim? -perguntou-lhe o frade. — Que Deus me perdoe, padre... Mas não parece que o anjo está fretando a santa?

— Está o que? Que termos são esses, Vadinho?

— Desculpe, Dom Clemente, mas é que esse anjo tem uma cara manjada de gigolô... Nem parece anjo... Espie o olho dele... olho de frete . (AMADO, 1966, p. 37)

A semelhança entre o anjo talhado e o primeiro marido de dona Flor, percebida pelo clérigo, se dá pela fisionomia virginal e amorosa e pelo descaramento e atrevimento. É cômica a afinidade encontrada porque desnuda a ambivalência das qualidades de Vadinho, enfatizando efetivamente os atributos negativos. Da mesma forma, a percepção e, conseqüente, riso de Vadinho acrescentam malícia à imagem angelical, ao afirmar, diante do clérigo, que o anjo tenha “cara manjada de frete”, “olho de frete” e parecia paquerar a imagem de santa. Esse episódio, que revela, através da semelhança, os atributos malandros do boêmio, é cômico porque faz uso outros três mecanismos de comicidade: a dessacralização, o alogismo e a obscenidade. O primeiro recurso consiste em esvaziar o sentido espiritual e mítico da imagem do anjo, rebaixando o seu significado da esfera sagrada para a esfera corporal. O segundo instrumento centra-se na personagem Vadinho,

que se torna ridícula, ao cometer um alogismo, quando além de não perceber a aparente semelhança entre ele e o anjo, insere malícia em seu olhar e em sua fisionomia facial. Outro desencadeador de derrisão é a descoberta eventual de uma obscenidade, ou seja, a percepção da imagem do anjo flertando a imagem da santa, que provoca riso no leitor em virtude do prazer que lhe é proporcionado por imaginar essa cena.

Erotizar imagens sagradas é um recurso que não é novidade na literatura, sobretudo, na de Jorge Amado. O romance *A relíquia* (1887), de Eça de Queiróz, por exemplo, lança mão desse instrumento no episódio em que o protagonista Teodorico, dominado pelo desejo e a saudade de sua amada Adélia, prostra-se diante do altar e observa a imagem de Jesus pregado na cruz. Nesse momento, ele passa a imaginar, a partir de detalhes do corpo do messias, particularidades do corpo da amante, como seu corpo nu de formas arredondadas, seus cabelos, seus seios e seus braços abertos prontos para abraçá-lo.(QUEIRÓZ, 1887, p. 68). Dispositivo semelhante Jorge Amado utiliza em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), ao construir analogia entre a personagem Mundinho e a imagem de São Sebastião. Ao comentarem nos bares da cidade sobre o assassinato do casal de amantes formado por ele e dona Sinhazinha, atribuem-lhe seu poder de sedução à semelhança entre ele e a imagem do santo:

A lábia do dentista e suas melenas ondeadas, seus olhos derramados, tristonhos como os da imagem de São Sebastião trespassado de flechas no altar-mor da pequena igreja da praça, ao lado do bar [...] primeiro ela achara Osmundo parecido com São Sebastião, santo de sua devoção, os mesmos olhos, iguaizinhos.(AMADO, 1958, p. 68)

Jorge Amado utiliza do expediente de erotizar imagens sagradas a fim de compor a descrição da personagem que se assemelha ao santo e de desnudar comicamente a sexualidade feminina. O romance em análise recupera a semelhança entre Vadinho e o Anjo, no episódio em que dona Flor vai à missa para convidar o pároco para o aniversário de um ano de casamento com Teodoro. Na igreja,

A meio caminho, pelo corredor, Dona Flor se deteve em frente ao extravagante grupo composto pela imagem barroca de Santa Clara e pela madeira antiga e popular onde fora esculpido aquele anjo de cinismo e de candura tão igual ao finado, com a mesma insolência e a mesma graça irresponsável. Coitada da santa: sua santidade, por maior e mais defesa, por mais forte de virtude, não resistia ao olhar de frete do tihoso, rendendo-se a ele a pobre bem-aventurada, entregues seu decoro e sua vida, por ele pondo a perder sua salvação já conquistada, trocando pelo inferno o paraíso, por que, sem ele, de que valem o paraíso e a vida?(AMADO, 1966, p. 290)

A relação que Flor estabelece com as artes plásticas é um mitema que a torna

representação arquetípica de Oxum. A semelhança percebida por dona Flor desencadeia as lembranças de Vadinho e de seu olhar sedutor. A ambivalência do olhar do anjo é comparada à do malandro pela união de desfaçatez e de doçura. Da similitude nasce a imaginação de Flor sobre a narrativa de tentação do anjo em relação à santa, servindo, na verdade, como metáfora para o conflito íntimo que começava a se desenvolver na protagonista, materializando-se, mais tarde, nas tentações que sofrerá do “espírito” de Vadinho. A percepção da metáfora amplifica o efeito cômico, despertando a derrisão e, conseqüentemente, desnudando a sexualidade feminina. A santa, nesse contexto, aparece dividida entre manter-se firme na santidade ou ceder às tentações. Ela pode representar Oxum em virtude de que a orixá também aparece associada a aspectos aparentemente contraditórios como maternidade e sexualidade erótica.

Outro mitema ligado à protagonista e que a torna imagem arquetípica da orixá do amor é o sincretismo religioso. Flor não difere de muitos baianos que frequentam tanto igrejas católicas, quanto terreiros e casas dedicados ao culto aos orixás. Ao mesmo tempo que ela ia às missas, pagava o dízimo e fazia penitências, também ela respeitava os tabus e quizilas de orixás, chegando, por exemplo, a aceitar que se fizesse, inclusive, uma oferenda para que o espírito do finado marido fosse embora, deixando de atentá-la. Portanto, o sincretismo está presente no cotidiano da morena, pois possui amizades tanto de carolas quanto de batuqueiras de primeira linha. Sua mãe presidia um grupo de religiosas católicas e sua comadre Dionísia de Oxóssi, era adepta assídua do candomblé. Trata-se de uma convivência pacífica, no qual cultos e crenças migravam de uma concepção religiosa à outra, sendo impossível identificar onde termina uma e onde começa a outra.

A afirmação de que Flor é filha de Oxum é feita por Dionísia de Oxóssi, que, aproveita para explicar como é a orixá através de referências do imaginário cristão e de mitos iorubás:

- Minha comadre, seu anjo-da-guarda é Oxum, eu mandei um eluô olhar nos búzios.
- E como é Oxum, comadre Dionísia?
- Pois eu lhe digo que é o orixá dos rios; é upia senhora de semblante muito calmo e vive em sua casa retirada parecendo à própria mansidão. Mas vai se reparar, é uma faceira, cheia de melindre e dengue; por fora água parada, por dentro um pé-de-vento. Basta lhe dizer, minha comadre, que essa enganadeira foi casada com Oxóssi e com Xangô e, sendo das águas, vive consumida em fogo.(AMADO, 1966, p. 18)

Ao dizer que o anjo-da-guarda de Flor era Oxum, Dionísia faz referência a anjos, seres celestiais que pertencem ao imaginário cristão, em vez de utilizar a expressão mais corrente nos Candomblés: “Orixá de cabeça”. A opção da comadre reafirma o sincretismo religioso que ocorre entre os cultos aos orixás e o cristianismo católico. Na descrição de como é a orixá, Dionísia destaca as duas facetas que compõe sua personalidade: calma e mansa mas também faceira e

sedutora. Portanto, depreende-se dessa explicação que a divindade possui uma imagem social muito próxima do modelo mariano e um lado sombrio afiliado aos aspectos eróticos das deusas do amor, como Afrodite, por exemplo. Dessa forma, a comadre retrata simbolicamente a personalidade da própria dona Flor, que como filha de Oxum, possui uma persona de mulher honesta e recatada, mas também uma sombra, repleta de desejo e sensualidade. A expressão “sendo das águas, vive consumida em fogo” para referir-se às duas faces da divindade provoca o riso, porque instala um paradoxo, no qual se evidencia uma aparente contradição envolvendo causa e efeito. Apesar de ser a orixá das águas, é constantemente consumida por fogo, fazendo referência aos desejos sexuais da divindade. Portanto, a descoberta eventual da obscenidade contribui para a derrisão.

Resta demonstrado que o sincretismo religioso, a relação com as artes, a culinária e o nome próprio, todos permeados, sobretudo, de referências à sexualidade feminina, são mitemas que coligam a figura da protagonista à imagem arquetípica de Oxum. Porém há outro ingrediente emblemático importante nessa equação, a cor amarela. Trata-se da cor atribuída à orixá do amor, cor do ouro e do bronze. Lembrando que essa cor, a partir de seus diferentes matizes, encerra em si contradições. O ouro e o amarelo representam a união da alma com a divindade, mas também traduzem o amor que rompe com essa união em virtude do desejo carnal. Portanto, a cor amarela sintetiza incongruências e, dessa maneira, simboliza o arquétipo do feminino em toda sua plenitude de contradições, cujo símbolo mítico na cultura iorubá é Oxum.

No romance, as referências a essa cor, quando associadas à dona Flor, possibilitam construí-la à imagem de Oxum, ou seja, do feminino em toda sua integralidade. Logo nos primeiros capítulos, quando são narrados os eventos que compõem o período da mocidade da protagonista, um dos primeiros pretendentes que aparecem na vida dela é um pintor de retratos, que se propõe a pintá-la como forma de eternizar sua beleza: “Propusera-lhe ele um dia, vencendo a extrema timidez, pintar-lhe o retrato e o iniciara, numa tela de ocres e amarelos lancinantes onde a cor mate de Flor ressaltava transfigurada.”(AMADO, 1966, p. 76) Portanto, as cores que o pintor elege para retratá-la são as cores que remetem à Oxum. Dessa maneira, durante toda narrativa, a cor amarela aparece, de alguma forma, coligada à Flor, evocando todo seu simbolismo. Na grande maioria das cenas noturnas, por exemplo, em que a protagonista está presente, a lua, mitema feminino, é testemunha dos eventos. Sua coloração amarela, além de contribuir para criar um ambiente feminino, distante do domínio paternal diurno, conjura o simbolismo dessa cor, ligado ao amor espiritual e ao amor carnal: “Onde encontrara Flor aquela rosa de tão vermelha quase negra? Vadinho a recolhia no ar, noite romântica de namorados, no céu a lua amarela e um perfume de

alecrim, toda a ladeira a cantar em coro para Flor presa em seu quarto”.(AMADO, 1966, p. 86) Nessa cena, o romantismo é instaurado pela descrição multi-sensorial de elementos como a visão da lua, o cheiro do alecrim e o canto do coro de toda a ladeira.

Nos cultos à Oxum, os alimentos que compõem as oferendas são de cor amarela. Como a orixá é uma divindade melíflua, o mel é um dos principais ingredientes de seus *ebós*: “De espelho e leque, de melindre e dengue, Oxum gosta de acará e de ipeté feito com inhame, cebola e camarão. Para acompanhar carne de cabra, sua carne predileta, sirvam-lhe adun: jubá de milho em dendê e mel de abelhas.”(AMADO, 1966, p. 297) A doçura e, sobretudo, a cor são os motivos da atribuição simbólica do mel.

Esse ingrediente serve de metáfora culinária para referir-se ao poder de sedução erótica de Flor, como imagem arquetípica de Oxum. A descrição de como Vadinho vestia-se ao retornar do mundo do além para o mundo dos vivos serve de ilustração: “Vestira-se com as roupagens do desejo, com os ouropéis da paixão imorredoura e em sacrifício desejava tão somente o riso e o mel de Dona Flor.”(AMADO, 1966, p. 314) A personalidade alegre, materializada no riso, e a sexualidade de Flor, incorporada no mel, são referidos como componentes de sedução, capazes fazer retornar o primeiro marido do mundo dos mortos. Vadinho tinha essa convicção desde quando estava vivo e, ao comparar Flor a alimentos, reforça a ligação entre o mel e a sexualidade feminina: ““Meu doce de côco, minha flor de manjerição, sal de minha vida, minha quirica pelada, tua xoxota é meu favo de mel””(AMADO, 1966, p. 96, 97) Isso fica evidente também quando o primeiro marido de Flor retorna, na forma de Egum⁴⁹, e explica para ela o que a torna tão desejada por ele:

— Teu rabo de sereia, tua barriga cor de tacho, teus peitos de abacate. Tu cresceu, Flor, está mais opulenta, tu é gostosa da cabeça aos pés. Vou te dizer: já colhi muita xoxota em minha vida, uma boa safra: nenhuma como a peladinha, é a melhor de todas, te juro, minha Flor...
— Que gosto tem? -Dona Flor despudorada e cínica.
— Tem gosto de mel e de pimenta, e de gengibre...
Falava e Dona Flor em ais se desfazia:(AMADO, 1966, p. 354)

A união de ingredientes, mel, pimenta e gengibre, constituem, na perspectiva de Vadinho, o gosto do corpo, principalmente do órgão sexual, de Flor e, por consequência, de sua sexualidade, tornando-se um convite ao prazer, tal qual os pratos saborosos que ela prepara com esses mesmos ingredientes. A descrição que o malandro faz do corpo de Flor, através de analogias, que vão desde referências mitológicas até metáforas culinárias, além de desnudar o relacionamento erótico entre o casal, provoca o riso, pois usa de mecanismos cômicos como o “homem com aparência de objeto” e

49 Conforme José Jorge M. Zacharias (1998), egum termo de origem iorubá, usado nas religiões de matriz africana que designa a alma ou espírito de qualquer pessoa falecida, iniciada ou não.

a “comicidade das semelhanças”. A própria Flor apropria-se da analogia entre sua sexualidade e o mel, acrescentando outros alimentos para referir-se metaforicamente ao desejo que a consome durante sua viuvez: “Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida.”(AMADO, 1966, p. 157) ou ainda “Esse manto de recato me asfixia, de noite corro as ruas em busca de marido. De marido a quem servir o vatapá doirado e meu cobreado corpo de gengibre e mel.”(AMADO, 1966, p. 202) Essa metáfora culinária, envolvendo sobretudo o mel e o todo simbolismo da cor amarela, prossegue durante o segundo matrimônio da protagonista, conforme se flagra na narração da noite de núpcias do casal:

Envoltos em ais, suspiros e langor, e em frio, pois o lençol, no aceso daquele embate, resvalara cama abaixo, deixando os esposos descompostos, Dona Flor desabrochada em mel, de vergonha à mostra (e que galanteza de vergonha!, como em relance tímido, de esquelha, deu-se conta doutor Teodoro).(AMADO, 1966, p. 353)

O mel aparece, portanto, como um aspecto subjacente de dona Flor, remetendo, assim, aos momentos em que ela vivencia sua sexualidade. Essa cena é cômica, não apenas pelo resvalo do lençol pela cama, deixando a nudez do casal a mostra, e que revela um “malogro da vontade”, mas também pela tentativa frustrada de Teodoro de não olhar para o corpo nu da esposa, em virtude de sua timidez. Acanhamento que não se revela em Vadinho, durante o ato sexual, o que o qualifica como um exímio amante, capaz de proporcionar o prazer supremo a dona Flor.

Assim como Oxum adora receber mel como oferenda, a cozinheira adora receber o “mel” de Vadinho, ou seja, o supremo prazer através do ato sexual. As várias menções à prática sexual entre os dois ocorrem através da metáfora do mel e do fel: “Caída no leito de ferro, estremeceu Dona Flor. Nessa noite o fel se transformou em mel, novamente a dor abriu-se no supremo prazer;” (AMADO, 1966, p. 139) Isso prossegue, inclusive, após o retorno do Egum, quando as mesmas sensações tornam a ser sentidas:

Assim, tranqüila com essas reflexões, forte de ânimo, e tendo chupado uma pastilha de hortelã para limpar a boca do gosto de pimenta e mel daquele beijo impudico, Dona Flor recebeu doutor Teodoro com a mesma afetuosa mansidão(AMADO, 1966, p. 309)

O mel, portanto, ofertado por Vadinho é o supremo desejo que envolve dona Flor. Embora a pimenta aparece para dar o tempero exato do desejo que há entre a protagonista e seu primeiro marido, é o mel, através de sua pigmentação amarela, que evoca paradoxalmente o amor espiritual e o amor carnal. Simbolismo da cor que aparece também no ouro e no cobre, metais associados a Oxum, quando referidos à cor da pele da cozinheira:

E por falar em noivo, avisem a todos para que todos saibam: existe uma viúva jovem, com certa graça mansa e formosura, cor de mate, feita de ouro e cobre, cozinheira de mão cheia, tão trabalhadora, honesta e bem falada como igual não há na cidade inteira e no Recôncavo, uma viúva de primeira com um leito de ferro, um pudor de virgem e um fogo a lhe queimar o ventre.(AMADO, 1966, p. 202)

Nesse devaneio de Flor, ela se autodescreve como portadora de duas faces do feminino. A primeira face alimenta uma imagem muito próxima do modelo mariano, pois cultiva valores como o trabalho, a honestidade, a mansidão e o recato. A outra face remete à imagem do feminino ligada à deusa do amor, pois atrela-se a aspectos terrenos como corpo, beleza, desejo e sexualidade. As duas faces, aparentemente antagônicas, fundem-se no amarelo do ouro e do cobre e convergem numa única imagem: Flor. O fragmento é cômico, pois revela uma eventual obscenidade, sobretudo pelo uso da metáfora “um fogo a lhe queimar o ventre”, para referir-se ao desejo sexual da protagonista. O mesmo ocorre também no episódio em que a viúva recebe Teodoro para a fazer o pedido de noivado:

Dona Flor resplandecia num vestido novo, formosa e simples em rubor e pudicícia, toda de cobre e ouro. Ninguém poderia adivinhar, vendo-a tão tranqüila, de ânimo tão seguro, como por dentro estava morta de agonia, oprimida em aflição, como crescera sua ânsia naqueles dias de esperança e dúvida. Finalmente ia transpor o duro tempo, a negra noite, o deserto de luto e solidão: outra vez em cavalgada partiria a vadiar.
(AMADO, 1966, p. 224)

O narrador descreve os estados de ânimos de dona Flor. Externamente, passa a imagem de tranquilidade e confiança, mas intimamente, encontra-se aflita e ansiosa, em virtude da expectativa de que o casamento vai apaziguar o desejo sexual que está lhe corroendo. As referências ao cobre e ao ouro sintetizam essa aparente contradição que faz parte do estado de ânimo da protagonista. A comicidade dessa cena ocorre pela aparente incongruência entre o que Flor transparece para os convidados e o que, intimamente, ela sente. O riso é amplificado pelo uso de termos de baixo calão como “cavalgada” e “vadiar”, tipicamente utilizados pelo primeiro marido, referência sexual de Flor. Assim como Oxum aprecia o ouro, Flor aprecia “a penugem de ouro”(AMADO, 1966, 334) de Vadinho, expressão que remete aos pelos louros que recobrem o corpo do malandro e que despertam o desejo da protagonista.

A cor amarela, como demonstrado, manifesta-se nas metáforas gastro sexuais e nas analogias entre pele e ouro. Portanto, trata-se de mitema, que aliado a outros elementos simbólicos como o nome próprio, a culinária, a relação com as artes e o sincretismo religioso, possibilita

vislumbrar Flor como imagem arquetípica de Oxum. A sexualidade feminina, dessa maneira, é desnudada através de mecanismos de comicidade que gravitam em torno das personagens, das situações, da linguagem e dos mitemas.

3.1.2 Flor-Oxum: Eixo Ego-Self

Dona Flor, como protagonista, é a heroína do romance amadiano. Nas narrativas, mitos e sonhos, a figura do herói representa o ego, ou seja, o centro da consciência, cuja função é fornecer sentido de consistência e direção para que haja adaptação à realidade. Esse arquétipo representa a busca de identidade e totalidade. No processo de se tornar um ser humano completo e integrado, Flor enfrenta “guardiões e monstros internos”, contando com a ajuda de aliados. No final de sua jornada, porém, ela não pode mais ser confundida unicamente com o ego, visto que assimilou outros aspectos de sua personalidade tornando-se, assim, integral e completa. Esse impulso de totalidade, que conduz a heroína em sua jornada de autoconhecimento e transformação, é o Self, que no romance é projetado em Oxum.

Jung define o Self como uma imagem arquetípica do potencial mais pleno do homem, ou seja, da totalidade. Ele representa o destino do indivíduo, ou seja, sua meta inconsciente. Nas narrativas, mitos e sonhos aparece como uma “personalidade supra-ordenada”, uma “divindade interior”. É comumente projetado em divindades externas, dentro dos sistemas religiosos. No romance, Oxum, simbolicamente, encarna essa personalidade, como realização mítica do feminino, em toda sua plenitude de contradições. Trata-se da centelha divina ou imagem da deusa em dona Flor. A função de Oxum, na vida íntima da heroína, é manter o sistema psicológico como um todo num equilíbrio fluido. Em alguns episódios, ela se manifesta através de sonhos, em momentos cruciais em que dona Flor toma uma atitude unilateral na consciência, seja durante o luto fechado experimentado após a morte de Vadinho ou durante a indecisão vivenciada no final do romance a respeito de mandar o egum embora ou aceitá-lo. Assim, os sonhos aparecem para compensar essa atitude, trazendo o que pesa do outro lado da balança.

Há dois capítulos que descrevem sonhos de dona Flor. O primeiro sonho é descrito na metade do romance, quando dona Flor encontra-se mortificada pelo luto de Vadinho, mas, ao mesmo tempo, acha-se consumida em desejo. O sonho possui mitemas que remetem ao Self, ou seja, à Oxum. É comum esse arquétipo materializar-se em formações abstratas, como círculos e mandalas. No sonho, a roda da ciranda dos pretendentes, lembra muito as danças dos orixás, com

dona Flor dançando, rindo e comandando o giro. Essa imagem também remete ao giro de uma entidade pombagira, uma vez que a cozinheira revela-se no sonho repleta de desejos libidinosos. Sobre esse aspecto, Gildeci de O. Leite (2008, p. 76) afirma que o “aparecimento do arquétipo Pombagira não retirou nem viabilizou o arquétipo Oxum”, tendo em vista que “a pombagira, ainda é, em parte, representação deste orixá de origem africana, mesmo possuindo aspectos da prostituição”. Essas imagens arquetípicas são manifestações do Self que procura alertar a vida anímica de dona Flor sobre a necessidade de superação do luto e de que é preciso deixar de projetar seu *animus* no marido morto e passar a projetá-lo em outro homem. No final do sonho, o Self esclarece o conflito psicológico experimentado por Flor, pois ela vislumbra na personagem do Príncipe a possibilidade de este transformar-se num novo amor, porém é atormentada e seduzida pelas memórias de Vadinho.

O segundo sonho também revela um conflito psicológico vivenciado pela cozinheira, porém, nesse, o Self, além de desnudar a crise, aponta a solução. Zelia Gattai, num documentário que trata da biografia de Jorge Amado, ao comentar sobre o modo como o escritor criava suas personagens e estabelecia seu arco narrativo, testemunha que a ideia de concluir o romance *Dona Flor e seus dois maridos*, com Flor optando por ficar com Vadinho e Teodoro, em vez de escolher entre um ou outro, surgiu, para o escritor, quando este estava dormindo. Ela sustenta que, antes de dormir, ele comentou da indecisão sobre o final da obra e do destino de Flor. Sendo assim, provavelmente, a solução para o impasse tenha emergido, para Amado, durante um sonho, haja visto que no plano da consciência não estava conseguindo.⁵⁰ Interessante perceber que o penúltimo capítulo do romance descreve o sonho, mas não explicita quem é sonhador. Acredita-se que seja a protagonista. De qualquer forma, é um sonho que descreve a luta entre orixás sobre a cidade de Salvador pela alma de Vadinho. Exu defendendo seu egum para que este permaneça no mundo dos vivos e os demais orixás batalhando para conduzi-lo para o mundo dos mortos. Essa visão onírica metaforiza a crise de consciência vivenciada por Flor, que ao mesmo tempo deseja que Vadinho fique e durma com ela, mas não quer trair seu segundo marido, um homem direito e sério. O fim do conflito se dá quando, no sonho, Flor, transformada na própria encarnação de Oxum, aparece e salva Vadinho. “Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira.”(AMADO, 1966, p. 374) A imagem de Flor rompendo os ares e a distância, iluminada pelo poder do amor, é o arquétipo do Self se manifestando concretamente no sonho da protagonista, organizando seu sistema psicológico e indicando uma solução para a contenda.

50 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lwg0412cPew>>, Acesso em 05 jul 2017.

Oxum, como centro regular da psiquê de Flor, apresenta-se como a energia capaz de unir os opostos da personalidade, como uma dualidade unida, como por exemplo, no tao, com a interação do yin e do yang. Ela coordena o processo de autorregulação da psiquê, equilibrando aspectos conscientes e inconscientes. Embora seja um processo natural e ocorra o tempo todo, torna-se visível na crise de consciência de Flor que esboça sua dificuldade em adaptar-se à realidade externa, a morte de Vadinho, e à realidade interna, seu retorno dele na forma de Egum.

A relação entre Flor e Oxum representa o eixo Ego-Self, que procura religar o eu consciente da heroína ao seu eu mais profundo, à essência da sua feminilidade, equilibrando e centralizando as energias psíquicas. Essa dinâmica relacional, porém, depende da interferência de outros arquétipos como a persona, a sombra e o *animus*. Oxum impulsiona o desnudamento da persona de Flor, de mulher honesta e recatada, tornando-se consciente de sua feminilidade, em toda sua plenitude, principalmente no que se refere à sua sexualidade. Contudo, não há um esfacelamento da persona, visto que ela possui funções protetoras importantes, pois representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade acerca daquilo que aparenta ser. Teodoro recebe a projeção da persona de Flor, pois ele representa o esforço de adaptação de Flor aos valores e regramentos impostos pela consciência coletiva brasileira.

Também é a orixá do amor que potencializa o confronto entre Flor e sua sombra. Inicialmente, os aspectos sombrios da personalidade da cozinheira são projetados em Vadinho. Contudo, sob influência de Oxum, Flor passa a aceitar a existência da sombra, dentro de si mesma, distinguindo-se dela e ficando livre de sua influência. Dessa forma, um valioso material inconsciente que é organizado ao redor da sombra, como a sexualidade, por exemplo, passa a ser assimilado. Tanto Vadinho quanto Teodoro são projeções do *animus* de dona Flor. O primeiro representa a potência ativa masculina ligada à malandragem, tendo a trapaça e a sexualidade, como fios condutores das trocas energéticas entre a consciência e o inconsciente. Já o segundo simboliza a força dinâmica do masculino associada à maturidade, tendo a ordem e o respeito, como elos de ligação das mesmas trocas. Cada um, como é próprio do *animus*, representa a contraparte sexual de Flor.

É através do Eixo Ego-Self, do eixo Flor-Oxum, que a protagonista integra essas duas faces aparentemente antagônicas. Ao fundir-se com a orixá do amor, ela consegue, concomitantemente, tanto adequar-se ao modelo mariano quanto vivenciar livremente sua sexualidade, sem tabus e preconceitos. Dessa forma, Jorge Amado renuncia a separação que o imaginário coletivo brasileiro faz da imagem do feminino: de um lado a “mulher para casar”, cujo modelo é a mãe e Virgem

Maria, e a mulher “para a prática sexual”, cujo paradigma é a prostituta e a pecadora Eva. Ao unir em si mesma essas duas imagens e desenvolvê-las ao extremo, abolindo ainda que fantasticamente a monogamia, a heroína torna-se uma renunciadora. O arquétipo do renunciador, conforme Roberto DaMatta (1997, p. 265) é “aquele que, por meio de instrumentos diversos, rejeita o mundo social como se apresenta”. Ele deseja efetivamente criar outra realidade, para isso “inventa sua própria música e procura expressar-se por seu próprio código.”(DAMATTA, 1997, p. 265, 266) No caso de Flor, ela rejeita escolher entre Vadinho e Teodoro e opta por criar o seu próprio código moral, ainda que no plano imaginário, no qual a sua poligamia é livremente aceita e vivenciada. O arquétipo do “renunciador procura juntar o interno e o externo e criar um universo alternativo e novo.” É o que faz Flor ao não abrir mão de sua persona de mulher honesta e recatada, e tampouco abandonar os aspectos sombrios de sua personalidade, ligados a desejos inconfessos e íntimos. Pelo contrário, ela acaba integrando essas duas faces do feminino em nome de seu autoconhecimento e autorrealização, estabelecendo, assim, um universo diferente, no qual é possível a integração.

Nessa perspectiva, a figura do renunciador individualiza-se e consegue reinventar e recriar o mundo social em novas bases. Flor estabelece, ainda que no plano do imaginário, um novo paradigma social, ao romper com a hierarquia de gênero, reservando para o feminino e para o masculino os mesmos espaços e posições, sem qualquer tipo de supremacia. Comumente, o renunciador surge como uma obra do destino, “quando alguém decide sair da ordem por algum motivo trágico, especial, que lhe abre as portas da marginalidade, mudando sua orientação deste para um outro mundo.”(DAMATTA, 1997, 270) Isso ocorre com a protagonista, a partir da morte de Vadinho e, mais tarde, com seu retorno. Essa força das circunstâncias, aliada às suas forças internas, impulsiona dona Flor a sair dos padrões preestabelecidos e ingressar num novo modelo, com novas regras criadas por ela e para serem seguidas apenas por ela. Escolher um dos dois maridos, não resultaria numa solução que satisfaria o seu Self, a sua feminilidade como um todo, pois seria obrigada a renunciar a uma de suas faces. Optar por Teodoro significaria renunciar aos seus desejos inconscientes, à sua sexualidade e à sua liberdade interior, em troca de uma aparência de mansidão e felicidade. Por outro lado, preferir Vadinho representaria renunciar à sua imagem de mulher honesta e recatada, deixando-se dominar completamente por seus desejos e fantasias inconscientes. Por essa razão, ela escolhe renunciar a ambas alternativas e criar a sua própria, ou seja, ficar com os dois maridos, ainda que essa renúncia signifique recusar e fugir das convenções sociais. Ao optar por essa terceira via, ela incorpora o arquétipo da renunciadora, que foca “sua atenção e energias para o ‘outro mundo’, zona localizada fora do espaço social conhecido e

programado.”(DAMATTA, 1997, 270)

Como isso ocorre no plano do imaginário, Flor não ataca diretamente as regras sociais, pois somente ela consegue enxergar o finado marido nu e desfrutar de sua companhia. Esse privilégio, permite que mantenha sua imagem de mulher honesta e recatada, em conformidade com o modelo mariano, podendo assim esquivar-se do preconceito e do julgamento social. Porém, o maior benefício de Flor, ao optar por ficar com os dois maridos, é integrar na sua vida as várias faces de sua feminilidade, satisfazendo, ao mesmo tempo, o ego e o Self, tornando-se, assim, completa e inteira, e em contato direto consigo mesma, liberta, naturalmente, das influências arquetípicas negativas.

3.2 Vadinho e Exu

A personagem Vadinho foi construída como representação arquetípica de Exu, da mitologia dos orixás. Seu caráter de *trickster*, malandro e trapaceiro permite associá-lo ao arcano do Louco do Baralho de Tarô, ou ainda ser sincretizado na figura do Diabo, do imaginário cristão, ou, então, como uma simbiose entre os deuses Hermes e Dionísio. Diante disso, pode-se relacioná-lo ao Arlequim carnavalesco e ao anti-herói malandro Pedro Malasartes. Portanto, como personificação de uma imagem arquetípica do inconsciente coletivo, representaria a projeção dos arquétipos da sombra e parte do *animus* da personagem dona Flor. Da sua malandragem, de suas trapaças e de seu papel de mensageiro entre o mundo dos vivos (o *Ayé*) e o além (o *Orum*), entre o inconsciente e a consciência e entre o mundo sério e do cômico, advém grande parte de sua comicidade, que comunica a sexualidade feminina social e psicologicamente vigiada e aprisionada.

3.2.1 O Arquétipo do Orixá Malandro

Antes do início da análise é importante biografar a personagem Vadinho, primeiro marido da protagonista dona Flor. Waldomiro dos Santos Guimarães, popularmente conhecido como Vadinho, teve uma infância conturbada. Foi gerado do relacionamento de um dos filhos dos Guimarães, família pertencente a pequena burguesia baiana, com a copeira da casa, que faleceu durante o parto. Fato que fez com que Vadinho ficasse aos cuidados do pai até que este encontrasse uma mulher de posses para contrair matrimônio. Com idade suficiente, foi entregue ao seminário, onde residiu e estudou durante alguns anos. Foi nesse ambiente religioso que conheceu a mãe de um colega e se

apaixonou, motivando a fuga do “safado” do seminário para viver essa aventura amorosa. O relacionamento fugidio logo acabou e Vadinho ficou mais uma vez sozinho no mundo sem ter notícias do pai, tampouco desfrutando de uma vida familiar. Foi nesse momento que Vadinho começou a viver a malandragem e da malandragem, a frequentar cassinos e castelos, como são conhecidas as casas de prostituição. O seu relacionamento com outros viciados em jogos e com prostitutas, na noite de Salvador, conduz Vadinho a uma vida desregrada e desprovida de limites.

Ao entrar de penetra numa festa, conhece a jovem Flor, pela qual se apaixona e passa a seduzi-la. Fingindo ser rico para impressionar a mãe de Flor, dona Rosilda, uma viúva sem posses que sonhava casar sua filha com um homem da alta sociedade, o malandro passa a cortejar a moça. Descoberto seu plano e estando Flor, completamente, apaixonada por ele, fogem juntos e casam-se com a ajuda de amigos do casal. Com a esposa, passa a sentir o que, de fato, pode representar uma família, contudo o malandro permanece com sua vida boemia. Embora possua um emprego, não gosta de trabalhar e gasta tudo o que ganha com jogos e prostitutas, chegando em momentos extremos a usar da violência para obrigar Flor, que trabalha para sustentar a casa, a lhe dar dinheiro para as suas “fanfarrônicas”. Apesar disso, dona Flor consegue amá-lo, pois sabia que era um sedutor amoroso nos momentos de intimidade, não tendo hora nem lugar para suprir suas vontades. Conduta que estarecia as demais pessoas, ao se depararem com suas indecências. Desonesto, cambalacheiro, trapaceiro e indecente, mas generoso, solidário, afetuoso e viril, a personagem representa um comportamento perverso que não se enquadra nos paradigmas sociais, que julgam a decência, a honestidade e o decoro como as bases elementares para o convívio social. Morreu ainda jovem, num domingo de Carnaval, fantasiado de baiana, e com uma mandioca amarrada na cintura, representando um falo, no momento em que sambava numa rua tradicional de Salvador, acompanhado de amigos e mulheres.

Vadinho é uma personagem zombeteira, filho de Exu Orixá, cuja malandragem é o principal traço de sua personalidade, capaz de conciliar os opostos: amizade e agressividade, generosidade e cinismo, companheirismo e trapaça. Embora fosse oficialmente marido de dona Flor, mostra-se muito mais no papel de amante nos instantes e lugares mais inapropriados. Essa encarnação do malandro que zomba, se diverte e usa suas artimanhas como *modus vivendi*, não deixa de ser fascinante por possuir espírito dotado liberdade. Ele representa, enquanto matéria e enquanto espírito, os opostos, a contradição inata à alma humana, pois ora se assemelha a um “don Juan” conquistador de várias mulheres, ora a um cavalheiro romântico que vê na esposa seu único e verdadeiro amor.

Verificando a caracterização e a função narrativa dessa personagem, percebe-se a convencionalização feita por Jorge Amado, emprestando-lhe uma linha de coerência para o estabelecimento de sua existência ficcional. Como ser de palavra, percebemos a simbologia que envolve a construção da personagem Vadinho, no sentido de percebê-la como conteúdo arquetípico, a começar pelo nome próprio. O nome completo da personagem Vadinho apareceu somente pela primeira vez no romance, no final do primeiro capítulo, numa sessão intitulada “Intervalo”, no título de um poema escrito postumamente para homenageá-la e que gerou forte polêmica, entre letrados e amigos, por sua autoria, que rompeu os limites da Cidade de Salvador: “Elegia à definitiva morte de Waldomiro dos Santos Guimarães, Vadinho para as putas e os amigos” (AMADO, 1966, p. 29) Conforme Gildeci de Oliveira Leite (2008, p. 102), “o poema em homenagem ao defunto consolida a memória do boêmio, introduzindo-o no rol dos homens memoráveis”. Nesse caso, “Até mesmo com algo em sua homenagem, a irreverência de Exu e sua capacidade de promover a desordem e a ordem ressoaram nas confusões e nos tapas que tentavam afirmar a autoria do poema” (SILVEIRA, 1981, apud LEITE, 2008, p. 102) Durante a narrativa, o nome “Waldomiro” aparece em várias ocasiões, mas de forma a designar a personagem artificialmente, como espécie de persona oficial. Esse nome, como uma variante de Valdemir, comumente significa “homem célebre”⁵¹ e, ao denominar a personagem em análise, fixa-lhe a contradição de sua personalidade, pois Vadinho jamais foi, nem desejava ser, considerado uma pessoa ilustre, adequada aos padrões sociais e morais. Contudo, perante o círculo de amigos, frequentadores de bares, casas de jogos e prostíbulos, de fato a personagem é considerada célebre, mas não por atributos notáveis do ponto de vista da ordem, mas sim pelo excesso de reconhecimento, conseguido pela fama de viciado em jogos, de generoso amigo dos bêbados e formidável amante das prostitutas. Portanto, Waldomiro (Vadinho) é um homem célebre controvertidamente às avessas.

O fato do nome começar com a letra “W”, cuja grafia, à época do lançamento do livro *Dona Flor e seus dois maridos*, não fazia parte do alfabeto da Língua Portuguesa, empresta à personagem certa pomposidade, devido ao estrangeirismo que lhe é concedido. Característica complementada pelo último sobrenome “Guimarães” que remete a uma pretensa origem familiar nobre, visto que provinha de uma família da pequena burguesia baiana. Por outro lado, o sobrenome do meio “dos Santos” permite duas associações que se interligam. Num primeiro momento, faz alusão ao sobrenome da mãe, uma copeira de origem humilde que engravida do filho dos patrões, como já mencionado. Já neste aspecto, Vadinho possui uma ambivalência de nascimento, pois é fruto do

51 Disponível em <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/valdemir/>> Acesso em: 23 jan 2016.

cruzamento de dois universos sociais: o dos dominadores e o dos dominados, o dos patrões e o dos empregados, o da dominação patriarcal e o da subserviência feminina. Conforme acentua Mary Del Priori (2011), essa conduta faz parte da formação colonial brasileira, materializada na exploração sexual do colonizador em face às nativas americanas, mais tarde, do Senhor perante as escravas, e modernamente do patrão perante a empregada. Os filhos que nasciam dessa prática eram chamados “bastardos”, que pode ser definido como o filho concebido fora da legitimidade matrimonial, mas que, dependendo do momento histórico, possui os mesmos direitos legais dos considerados legítimos. Portanto, a figura do filho bastardo, como é o caso de Vadinho, encontra-se no liminar na organização familiar, numa condição ambivalente de aceitação e discriminação.

Num segundo momento, a natureza ambivalente da personagem ainda é mais destacada pela associação do sobrenome “dos Santos”, um dos mais recorrentes no Brasil, ao seu significado: “àqueles que pertencem aos santos”. Portanto, a significação do sobrenome está repleto de forte religiosidade. No Brasil, sobretudo na Bahia (também conhecida por Bahia de Todos os Santos), ele adquire um caráter sincrético, pois pode ser associado tanto aos santos católicos, quanto aos orixás das religiões de matriz africana. Discorrendo sobre o sincretismo entre o catolicismo popular e os cultos de invocação dos orixás, o psicólogo José Jorge M. Zacharias (1998) comenta que

[...] devido à influência do catolicismo popular, muito disseminado entre os escravos, estes afirmavam que nos batuques estariam louvando os santos católicos em seu próprio idioma. Nesta prática era muito comum observar uma pequena mesa com imagens de santos católicos em cima, e sob esta mesa uma série de objetos mágicos referente aos antepassados e aos deuses tribais. (ZACHARIAS, 1998, p. 21)

Dessa associação sincrética, resulta o nome da função sacerdotal, exercida no culto afro-brasileiro aos orixás: pai de santo (babalorixá) e mãe de santo (Ialorixá). Portanto, é possível referendar o pensamento de que o sobrenome “dos Santos” remete a, no mínimo, duas linhas transversas de conteúdo mítico religioso: o catolicismo popular e as religiões de matriz africana. Esse fato confere à personagem Vadinho, mesmo a partir de seu nome oficial, um sentimento de ambiguidade, de habitar a encruzilhada, de transitar entre o sagrado e o profano, entre o oficial e o não-oficial. Algo que é confirmado pelo *modus vivendi* de Vadinho, principalmente, pela maneira como harmoniza os opostos. Para confirmar tal hipótese, deve-se lembrar sua condição de “bastardo”, considerado “filho do pecado” e o fato de, embora tivesse chegando a cursar o segundo ano secundário no Seminário, ter preferido seguir uma vida profana, contrária, em absoluto, aos ensinamentos cristãos, por “haver-se apaixonado, num domingo de visitas, pela mãe de um colega,

distinta quarentona, mulher de comerciante da Cidade Baixa, considerada naquele tempo a mais fácil puta da alta sociedade- paixão devoradora e correspondida.” (AMADO, 1966, p. 78).

Da mesma maneira que nas ordens religiosas e nas sociedades iniciáticas os nomes próprios adquirem caráter simbólico, verifica-se que, no romance amadiano, eles também estão revestidos dessa qualidade. O psicólogo junguiano José Jorge M. Zacharias (1998), ao descrever os passos “do caminho no santo”, do candomblé, comenta que a primeira relação de intimidade entre o filho-de-santo e seu orixá se dá através de um nome secreto que define o orixá e serve como símbolo estruturante. Mais à frente, estabelece que, em outro contexto:

No apocalipse de S. João, lemos que será dado aos que forem salvos, uma pedrinha com **um novo nome**. No Velho Testamento, **quando se alterava um nome, alterava-se o destino**, além disso, é prática comum a alteração do nome original quando alguém entra para uma ordem religiosa ou sociedade iniciática. (ZACHARIAS, 1998, p. 112, grifo nosso)

Na Bíblia, um dos exemplos mais conhecidos, em que alguém mudou seu *modus vivendi*, e, conseqüentemente, seu nome, refere-se ao apóstolo Paulo. Durante o período em que perseguia cristãos, esse discípulo era chamado Saulo, passando a se denominar Paulo, apenas, após a sua conversão ao cristianismo. Por outro lado, no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, o nome completo e oficial da personagem em análise, como restou demonstrado, já oferece um rastro implícito, porém coerente, de sua personalidade malandra e controversa. No entanto, é a alcunha de “Vadinho” que efetivamente “se agarra”⁵² à personagem, denuncia seu caráter e define seu destino. Como o próprio título de sua elegia póstuma destaca, esse apelido era “para as putas e amigos”. (AMADO, 1966, p. 29) Contudo, alguém poderia acrescentar “e para Dona Flor”, pois esse era o modo usual como ela também se referia a ele. Conforme o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, um “apelido” designa alguém, sem que seja preciso usar o nome de batismo, embora, muitas vezes, possa ser derivado deste, como é o caso de “Vadinho”. Como uma espécie de diminutivo de “Waldomiro”, Vadinho é composto do radical “Vad” acrescentado do sufixo “inho”. Normalmente, o uso do diminutivo na forma de sufixo de nomes próprios, de designações de membros da família ou de pessoas pertencentes ao círculo de relacionamento, em muitas regiões do Nordeste, especialmente no estado da Bahia, é utilizado para conotar afetividade, como é o caso de “mainha” em vez de “mãe” e de “painho” no lugar de “pai”. Notadamente, não ocorre apenas o uso do diminutivo, mas também o uso da abreviação, como observado nos exemplos anteriores.

52 Foi José J. Veiga que em *A Personagem* (1985, p. 80), publicado por Beth Brait, usa essa expressão no sentido de que há nomes de personagens que inequivocamente fixam-se e tornam-se parte integrante e essencial delas.

Procedimento semelhante ocorre no apelido “Vadinho”, pois a letra inicial “v” substitui o uso do “w”, portanto, despiando o apelido e a personagem de qualquer intenção de pomposidade, advinda da letra de origem estrangeira.

Além disso, ao subtrair o dígrafo consonantal “nh”, do apelido “Vadinho”, tem-se “vadio”. Na própria leitura da alcunha, percebe-se sua semelhança com o adjetivo “vadio”, visto que a única diferença é tão somente uma sutil nasalização. Vadinho, como imagem arquetípica de Exu, é uma personagem que ri e faz rir. Seu caráter cômico já é construído a partir de seu apelido, por ser este um trocadilho. Conforme Vladímir Propp (1992), o trocadilho é um dos instrumentos linguísticos de comicidade, por tratar-se de “um jogo de palavras, baseado em sua semelhança fônica e na diferença de sentido.” (PROPP, 1992, p. 120) A palavra “Vadinho” desperta o riso quando na consciência do leitor o significado mais geral, o apelido da personagem, passa a ser substituído pelo significado mais estrito, o adjetivo “vadio”. A capacidade de encontrar e de aplicar rapidamente o sentido estrito, substituindo o mais amplo, constitui um tipo de argúcia. Trata-se de uma rápida e inesperada aproximação de dois objetos, resultando no desnudamento de uma intenção cômica. O riso é amplificado, num efeito derrisório chamado de “bola de neve”, por Henri Bergson (1980), quando o leitor percebe que Vadinho é um vadio.

Conforme assinala Davi Santana de Lara (2012), efetivamente “Vadinho lembra vadio. E vadiagem, no romance, tem um significado bem específico: significa sexo.” Desse modo, configura-se um de seus principais atributos: “Ele é o amante ideal, que faz dona Flor desabrochar, ainda nova, de menina em mulher.” (LARA, 2012, p. 4) A vadiagem é um dos aspectos da malandragem e a própria palavra “vadio” adquire duplo sentido em se tratando de Vadinho. A palavra “vadio”, segundo o dicionário de Língua Portuguesa, Michaelis, vem da palavra latina “*vagativu*” e define aquele que não tem ocupação ou que não faz nada. Essa primeira acepção do termo se enquadra perfeitamente ao modo de ser e viver de Vadinho. O narrador destaca o fato da personagem possuir emprego, na Prefeitura, como fiscal de jardins, não por mérito e esforço de Vadinho, mas graças à indicação de um parente distante e influente. O emprego é descrito como um “lugar dos mais modestos”, em que o ordenado era mísero e “não dava para uma noite gorda no Tabaris”. Neste breve fragmento, o narrador resume o uso irresponsável, sob o ponto de vista da ordem, que Vadinho faz do salário que recebe, gastando em cassinos. Além disso, ele ressalta “a completa negligência do jovem funcionário municipal” que “jamais fiscalizara jardim de nenhuma espécie” e que “só aparecia na repartição para receber os magros caraminguás mensais.” (AMADO, 1966, p. 20) O importante é sublinhar que, sob o ângulo judaico-cristão da valorização do trabalho e do

mérito, ocorre a condenação social de Vadinho. Entretanto, o modo como são narrados os eventos, e descritas as circunstâncias, ridiculariza a “vagabundagem”, porém não a condena nem a defende, simplesmente a aceita, como parte da vida, independente do juízo de valor que se faça. Admitir com naturalidade a não-valorização do trabalho por parte de Vadinho é admitir a existência do “jeitinho brasileiro”.

Desse modo, circunscreve-se Vadinho como representação literária da imagem arquetípica de um dos heróis que, segundo o sociólogo Roberto DaMatta (1997), compõem o triângulo heroico que dramatiza nossa sociedade hierarquizante⁵³: o malandro. Por todas as suas qualidades de vadio, de desregrado, de espertalhão e de conquistador, Vadinho pode ser comparado à personagem folclórica Pedro Malasartes e, portanto, no contexto social definido por DaMatta, encaixa-se no paradigma do malandro. Na definição de DaMatta (1997), “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se.” (DAMATTA, 1997, p. 263) O trabalho representa para o malandro as amarras que procuram ligar o indivíduo às estruturas hierarquizantes da sociedade, contrariando o espírito livre e criativo que domina sua existência malandra. DaMatta (1997) considera Pedro Malasartes o malandro por excelência, graças a sua natureza paradoxal de vadio astuto e errante. Com base nesse paradigma, Vadinho encaixa-se perfeitamente na natureza da vadiagem, da astúcia e, conseqüentemente, da malandragem: “O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair, ou, ainda, a ela transcender.” (DAMATTA, 1997, p. 290, 291) A aversão ao trabalho e à qualquer regramento, portanto, são coerentes à caracterização de Vadinho como malandro. Ele retém para si sua força de trabalho e suas qualificações, recusando-se a transacionar comercialmente com a própria força de trabalho, tendo em vista que colocá-la no mercado, implicaria a apresentação da persona moral nesse mercado, aprisionando seu espírito livre e imprevisível.

Nessa mesma linha de percepção, a “astúcia [...] pode ser vista como um equivalente do *jeito* (ou do *jeitinho*) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa”. (DAMATTA, 1997, p. 291, grifo do autor). Nessa circunstância, pode ser comparado ao trunfo do Louco nas cartas do Tarô, definido por Sallie Nichols (2001) como sendo “um andarilho, enérgico, ubíquo e imortal...o mais poderoso de todos os Trunfos do Tarô. Como não tem número fixo, está livre para viajar à

53 DaMatta (1997) refere que figuras como o Malandro, o Caxias e o Renunciador compõe o triângulo heroico do drama social brasileiro.

vontade, perturbando, não raro, a ordem estabelecida com as suas travessuras.” (NICHOLS, 2001, p. 35) Algo que fica mais evidente quando associa-se a personagem Vadinho com Exu. Não se discorda de Gildeci de O. Leite (2008), quando afirma que “[Vadinho era] pouco afeiçoado ao trabalho, diferente de seu pai espiritual [Exu], trabalhador incansável, desbravador de caminhos, desconstrutor e construtor de obstáculos.” (LEITE, 2008, p. 98) Entretanto, essa diferença é apenas aparente. O próprio Leite (2008) faz uma abordagem muito rica no sentido de aproximar o mito em que Exu ganha seus poderes sobre as encruzilhadas à existência ara-ayê⁵⁴ de Vadinho:

Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,
não tinha profissão, nem artes, nem missão.
Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.
Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.

[...]

Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
vendo o velho fabricando seres humanos.

[...]

Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
Exu prestava muita atenção na modelagem
e aprendeu como Oxalá fabricava
as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.
Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
Exu não perguntava.
Exu observava.
Exu prestava atenção.
Exu aprendeu tudo.

[...]

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada

[...]

Assim, quem viesse à casa de Oxalá
teria que pagar alguma coisa a Exu.
Exu ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.
Exu ficou rico e poderoso.
Ninguém pode mais passar pela encruzilhada
sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2002, p. 40, 41)

Leite (2008) já assinala que “Também como no mito, Vadinho foi discípulo de alguém mais velho- Anacreon- e nas ruas aperfeiçoou seu aprendizado” (LEITE, 2008, p. 120) O nome “Anacreon” normalmente significa “aquele que domina” e, de fato, essa personagem dominava as artes da malandragem soteropolitana, principalmente as relacionadas aos jogos de azar. Ele representa o arquétipo do mentor, que segundo Christopher Vogler (2006), pode ser encontrado “nos sonhos, mitos e histórias” e, em geral, constitui “uma figura positiva que ajuda ou treina o herói.” É

54 “Ara-ayê” são os seres naturais que vivem no ayê, o mundo material e palpável.

a imagem arquetípica do *Velho Sábio* ou *Velha Sábia* que “se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons. (VOGLER, 2006, p. 62). Representa as aspirações do herói, pois são “aquilo em que o herói pode transformar-se”. “Muitas vezes, o mentor foi um herói que sobreviveu aos obstáculos anteriores da vida, e agora está passando a um mais jovem a dádiva de seu conhecimento e sabedoria.” (VOGLER, 2006, p. 63) Esse é o modelo arquetípico de Anacreon, pois é ele quem introduz o discípulo Vadinho na vida noturna de Salvador. Uma característica do arquétipo do mentor refere-se à sua íntima relação à imagem de um dos pais do herói. “Muitos heróis buscam Mentores porque seus próprios pais não desempenham papéis que possam ser modelos convenientes.” (VOGLER, 2006, p. 63). Anacreon desempenha essa função arquetípica paternal, ligada à proteção e ao ensinamento, razão pela qual despertou a afeição do jovem herói da vadiagem. Nessa época de aprendizado malandro, Vadinho era um

rapazola de dezessete anos, ao qual se afeiçoara Anacreon, batoteiro afamado, carteador de fino estilo. Ninguém melhor para revelar ao moço inexperiente as sutilezas e as finuras da ronda, do vinte-e-um, do bacará, do pôquer, para introduzi-lo na dialética das mesas de roleta e na mística dos dados, pois Anacreon não era apenas competente, era também um coração leal, de frente para a vida, um tanto quixotesco. (AMADO, 1966, p. 79)

A descrição do narrador amadiano demonstra que Anacreon pode ser classificado como um mentor Escuro. Conforme sistematização proposta por Vogler (2006), há sete tipos mais recorrentes de Mentores: escuros, caídos, continuados, múltiplos, cômicos, xamãs e internos. Afirmar que a personagem amadiana é um mentor Escuro, significa defini-lo como um anti-mentor que guia o anti-herói no caminho da contravenção, onde os valores heroicos convencionais estão invertidos. (VOGLER, 2006, p. 66) Desse modo, Anacreon ensina Vadinho a enfrentar a vida, a habitar o espaço da rua que é regida por suas próprias regras. Sobre isso, o antropólogo DaMatta (1997) já comentava que o romance *Dona Flor e seus dois maridos* constitui um romance relacional, pois mostra a ética diversificada brasileira manifesta em três ideias metafóricas: a casa, a rua e o outro mundo. Enquanto *ara-ayê*, Vadinho passa mais tempo no espaço coletivo da rua, do que em casa, estando, assim, regido pela ética malandra desse ambiente, da qual tornou-se *expert*, graças aos ensinamentos de seu mentor. Consequentemente, em nenhum momento ele tomou posse da casa, visto que era mantida pelos rendimentos de dona Flor, imagem arquetípica de Oxum, através da Escola de culinária. Trata-se de ação coerente com outro mito referente a Exu. Narrativa evocada por Prandi (2002), no mito “Exu atrapalha-se com as palavras”, no qual, por determinação de

Orunmilá, Exu iria viver fora de casa, nos campos, nas encruzilhadas, a céu aberto. Desse modo, Vadinho, assim como Exu, habita a rua, espaço da desordem, mas protege a casa, espaço da ordem. Circunstância que o aproxima do arquétipo do Embusteiro, na forma do Louco do Tarô, que “se apresenta como ponte entre o mundo caótico do inconsciente e o mundo ordenado da consciência.” (NICHOLS, 2001, p. 40) Além disso, enquanto Vadinho esteve casado com dona Flor, a realização do sonho da esposa de comprar a casa não se concretizou. Desejo somente consumado durante seu segundo matrimônio, com Teodoro, imagem arquetípica de Oxalá. Esse é outro ponto que converge com o mito de como Exu ganhou o poder sobre as encruzilhadas. Na narrativa mítica, Exu guarda a casa de Oxalá, assim como Vadinho, enquanto *ara-ayê*, cuidava não apenas da casa, mas principalmente da futura esposa de Teodoro, dona Flor, mas nunca exercendo, de fato, a função tradicional de marido e “chefe de família”. “O fato de Vadinho ser pouco afeito ao trabalho vai dezoito, também de suas ações de *ara-orum*⁵⁵, em prol dos amigos como um Exu.” (LEITE, 2008, p. 98). O período de “vadiagem” do boêmio, enquanto estava vivo, se parece a um período de aprendizagem e de observação, visto que suas experiências de *ara-ayê* foram úteis para a formação da entidade trabalhadora *ara-orum*, pois, na forma de “morto” vem ajudar Flor na sua insatisfação sexual e os amigos na mesa de jogos. Há vários episódios em que Vadinho, na forma de um Egum, tranca e abre caminhos, na vida de Dona Flor, tanto no tempo da viuvez, como no período de seu segundo matrimônio.

Um desses episódios se refere ao momento que Dionísia de Oxossi afirma ter visto no jogo de búzios que “Foi Exu quem fechou os caminhos para o Príncipe, gigolô, especialista em viúvas e pretendente a cercar Flor”. Contudo, “O próprio Vadinho, após sua volta, disse que mandou Mirandão, seu amigo e companheiro de farras, vivo, para desmascarar o Príncipe.” (LEITE, 2008, p.122) Não resta dúvida de que Vadinho se apresenta no *ayê* na forma de Egum com atribuições de Exu para proteger Dona Flor. Aqui deve-se sublinhar mais uma vez um traço característico de sua personalidade, herdada da representação arquetípica de Exu: a ambivalência. A marca característica dos exus umbandistas é serem eguns, portanto, espíritos de pessoas desencarnadas que se tornaram personalidades míticas. Leite (2008) afirma que

O egum amadiano, toma emprestadas características dos Egum-agba, dos Apaaraká e dos obsessos kardecistas, culminando num Exu, à moda umbandista, um egum com atribuições de Exu, sem o exacerbado discurso do embranquecimento, mas em vida um cristão oscilando entre o respeito e o sarcasmo ao cristianismo. (LEITE, 2008, p. 104)

55 “*Ara-orum*” são os seres sobrenaturais que vivem no *Orum*, o mundo imaterial.

Portanto, novamente vemos o caráter ambivalente de Vadinho manifesta na sua relação religiosa, ficando nas situações limítrofes entre a aceitação e a zombaria dos tabus, dogmas e rituais do cristianismo, religião predominante. Mais uma vez se aproxima do malandro Pedro Malasartes, que faz “parte dos interstícios do sistema, onde vive comprometido do ponto de vista do equilíbrio entre a ordem e a desordem” (DAMATTA, 1997) Enquanto egum, Vadinho retorna perturbando a ordem, mas com a intenção de mantê-la, abrindo e fechando caminhos. A proteção dada a Flor aparece no sentido de amparo psíquico e de favorecimento sexual. Aparentemente, Vadinho retorna para causar confusão na vida consciente da viúva, porém, como a trama evidencia, ele torna-se o agente que contribui para restaurar seu equilíbrio psicológico e sexual. A personagem, construída a partir do modelo de Exu, encarna o Louco arquetípico que “personifica o poder transformador que criou a civilização- e que também pode destruí-la. O seu potencial para a criação e a destruição, para a ordem e a anarquia”. Ele aparece “liberto de todos os estorvos da sociedade, sem ter sequer um caminho para guiá-lo; não obstante, enverga o traje convencional do bobo da corte, a indicar que ocupa um lugar aceito dentro da ordem reinante.” (NICHOLS, 2001, p. 42)

Nesse aspecto é importante destacar que, assim como Jorge Amado recebeu inspiração claramente das liturgias afro-brasileiras, para compor sua obra, esses mesmos cultos aos orixás são influenciados pelo contexto social e cultural da sociedade brasileira, predominantemente europeizada. Vadinho, enquanto manifestação de um Exu da Umbanda, ou egum de Exu, do candomblé, retorna ao *ayê* e torna-se o protetor *ara-orum*, o guia espiritual, de Flor. Ele volta como “espírito zombeteiro e erotizado” e como “pecador incorrigível”, tpois continua assediando as alunas de Flor, indo jogar nos cassinos, frequentando “castelos” e vagando sem compromisso pelas ruas de Salvador. Essa situação dúbia ressalta o traço malandro da personagem, imagem arquetípica de Exu. Segundo José Jorge M. Zacharias (1998),

Aproximando-se da malandragem, Exu adquire aspectos de Trickster, enquanto satírico, e brincalhão, além de briguento e crítico da moral e das formas estabelecidas. Lidando mais de perto com os polos opostos da existência, tem a prerrogativa de subverter a ordem das coisas [...] ele faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. (ZACHARIAS, 1998, p. 139)

Sendo o mais controvertido dos orixás, Exu representa essa dimensão do imprevisível e do contraditório. Da mesma forma que o Louco do Tarô, Exu encerra os polos opostos de energia tornando-se “impossível segurá-lo. No momento em que cuidamos haver-lhe captado a essência, ele se transforma ladinamente no seu oposto e tripudia, escarnindo, nas nossas costas.” (NICHOLS, 2001, p. 42) Como agente do caos, esse espírito zombeteiro subverte o regramento moral e o

ordenamento das coisas e, ainda, é capaz de olhar para trás para contemplar a confusão que provocou e gargalhar. Esse riso de Exu se manifesta no romance amadiano, principalmente pelas peripécias de Vadinho e por seu *modus vivendi*. O caráter cômico de Vadinho e os desencadeadores do riso serão abordados mais à frente, pois primeiramente é importante continuar a encontrar convergências entre a figura mítica de Exu e a personagem em análise, para ver nela a representação literária da imagem arquetípica do *trickster*.

Segundo José Jorge M. Zacharias (1998), Exu “está sempre envolvido no comércio, e por isso tem afinidade com a malandragem e astúcia próprias desta atividade. Nisto incluem-se os ladrões e espertalhões.” (ZACHARIAS, 1998, p. 138) Interessante notar que também o deus grego Hermes Trimegisto (Mercúrio para os romanos), “Como uma divindade da comunicação, tornou-se protetor dos viajantes, dos mercadores e dos ladrões” (ZACHARIAS, 1998, p. 137) Por serem hipóstases de deuses da negociação representam a essência mítica da malandragem, do *jeitinho* e consequentemente da vadiagem. No caso específico da mitologia dos orixás, Pierre Fatumbi Verger (1997) ressalta que “Exu é o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás. Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal-entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhes armadilhas.” (VERGER, 1997, p. 12) A personagem Vadinho, construída sob o mesmo aspecto da malandragem de Exu, é um vadio que precisa usar de sua esperteza e de seu discurso ardiloso para sobreviver na sociedade hierarquizante e para burlar as regras e imposições da ordem preestabelecida. Talvez os episódios mais ilustrativos desse fato sejam aqueles em que são narradas as artimanhas de Vadinho para livrar-se do pagamento de credores. Um desses momentos se passa durante o velório da personagem, no qual o narrador amadiano comenta seu incrível poder de persuasão. Talento este comprovado pela circunstância da ida de seu Celestino, o banqueiro de origem portuguesa, a seu velório, demorando-se, recordando suas façanhas e demonstrando estima, apesar das dívidas não pagas:

Vadinho tinha lábia, que lábia! Certa vez arrancara a assinatura do próspero lusitano numa promissória de alguns contos de réis. Não esqueceu de pagar, pois jamais esquecia as datas de vencimento dos diversos títulos por ele firmados e espalhados em Bancos e em mãos de agiotas. Não pode pagar, o que era diferente. Em geral nunca podia pagar, e não pagava; no entanto a cada dia o número dos títulos aumentava, aumentava o número dos avalistas. Como ele o conseguia? [...] avalizavam duas e três vezes, como se fosse Vadinho o pagador mais correto, o de melhor cadastro bancário. **Todos vencidos por suas manhas, sua conversa dramática e convincente.** (AMADO, 1966, p. 21, grifo nosso)

O poder da comunicação como instrumento de criação e de solução de impasses faz parte de

entidades mitológicas como Hermes Trimegisto, Mercúrio e Exu. Desse modo, Vadinho se aproxima dessas imagens arquetípicas, por ser dotado de grande “lábria”. Segundo a versão digital do Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, o termo “lábria” originou-se da palavra latina “*labiu*” e designa “falas melífluas para embair alguém, ou captar agrado ou favores; verbosidade; loquacidade”, mas também significa “astúcia, manha, esperteza”. A lábria de Vadinho também é utilizada como componente de sedução amorosa, aproximando-se de uma figura donjuanesca. Uma das formas de manifestação dessa lábria cativante e sedutora se dá através da música. Esse aspecto inerente à imagem arquetípica do malandro, aproxima-o da carta do Louco do Tarô. Essa figura, conforme Sallie Nichols (2001) possui várias versões do Tarô e numa versão antiga suíça aparece

como o *puer aeternus*, moço de vigor imortal.... O seu cetro sugere a flauta mágica de *Papageno*, que fazia seus inimigos dançar e assim dissipava-lhes a cólera. Trata-se, por certo, de uma bela maneira de evitar a desarmonia e a guerra, bastando para isso capturar a melodia. (NICHOLS, 2001, p. 44)

Essa figura arquetípica refere ao poder de encantamento mágico da música, como forma de, astutamente, desarmar o espírito conflitivo, evitando o confronto e estabelecendo a harmonia. A personagem Vadinho encarna essa potencialidade, pois, utilizava a música para seduzir e conquistar dona Flor, bem como para apaziguar sua cólera, transformando uma situação de conflito em momento de reconciliação. Algo demonstrado pela circunstância de ter sido através da dança de um tango que Vadinho conquistou dona Flor, na primeira noite em que se conheceram, na casa do Major. Mais explícita fica essa afirmação pelo fato dessa personagem arquetípica ser um seresteiro. É exemplar o episódio em que Vadinho lança mão do expediente da serenata para conquistar e seduzir dona Flor, durante a fase do namoro, especificamente após dona Rozilda, mãe de Flor, a haver proibido de se encontrar com o malandro, razão pela qual a espancou. No dia seguinte ao evento fatídico da surra de Flor, Vadinho voltou “depois da meia-noite” e abriu “todas as janelas das redondezas”, acordou “a ladeira e as ruas próximas com a mais maviosa serenata, tão maviosa e apaixonada como muito poucas até hoje se fizeram” em Salvador ou “qualquer outra cidade. Quem escutou guarda lembrança imperecível nos ouvidos e no coração”. (AMADO, 1966, p. 84)

A respeito das intenções da personagem sobre o uso da música, o narrador afirma que “grande era sua causa, sua paixão proibida: o desejo de desagrar a namorada, curar suas tristezas, apaziguar seu sono, trazer-lhe o consolo da música, prova de seu amor”. E, de fato, Vadinho conseguia o seu intento de usar a música como forma de aplacar a ira, alcançando inclusive os vizinhos: “Alguns despertavam com raiva, na ideia de protestar, mas a doçura da canção os vencia,

adormeciam ouvindo o chamado de amor.” (AMADO, 1966, p. 85) Ele aparece como um maestro regendo sua orquestra mágica, como fica demonstrado no trecho:

Vadinho destacara-se, um pouco do grupo para melhor situar-se sob o foco elétrico e mais facilmente ser visto por Flor. Os sons da flauta do doutor Silveira subiam pela parede, os ais do cavaquinho penetravam na sacada, o violino de Edgard Cocô abria as janelas do quarto da moça, ia arrancá-la da cama num estremecimento. (AMADO, 1966, p. 85)

Nesse trecho os sons e instrumentos musicais parecem possuir vida própria e poderes encantatórios, levando a protagonista a ceder ao seu feitiço, sair do campo da racionalidade consciente e adentrar no campo dos sentidos e dos prazeres. O violino, o cavaquinho e a flauta são instrumentos que possuem forma fálica, circunstância que sugere certa erotização da música, dos músicos e do maestro regente. Tal aspecto filia Vadinho ao Louco do tarô, na forma do *Pied Piper*:

A flauta sugere também aquele infame escroque, o *Pied Piper*. (Existe, com efeito, um baralho alemão que retrata o coringa especificamente como o *Pied Piper* seguido de um bando de ratos enfeitados.) De maneira semelhante, o *Piper* suíço enfeitador pode desviar-nos das maneiras convencionais de pensar e levar-nos de volta à terra da fantasia e da imaginação das crianças. (NICHOLS, 2001, p. 44)

A potência arquetípica da música, enquanto instrumento de sedução e de religação entre a consciência e o inconsciente, faz parte da imagem do Louco do Tarô, bem como de Exu, das liturgias afro-brasileiras. No final do mito “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”, Reginaldo Prandi (2001) narra que “Exu cantava e dançava, Exu estava vingado”. A manifestação da alegria *elegbariana* do mais jovem dos orixás é feita através do canto e da dança, divertindo-se com sua vingança diante dos amigos que não o louvaram. Apesar desse mito não associar o canto à sedução, José Jorge M. Zacharias (1998) define Exu como “Sedutor e envolvente com sua conversa matreira”. É nesse aspecto de Exu que se aproxima a lábria envolvente de Vadinho. Componente de sedução amorosa que aparece mesmo após sua morte, o que contribui para despertar o riso. Isso fica evidente no episódio do velório da personagem, em que Dona Flor, ao perceber a fascinação que o cadáver provoca em uma de suas alunas de culinária, intui que esta pode ter sido seduzida por Vadinho, quando este estava vivo:

Agora, no velório, cercavam Dona Flor e a confortavam, mas uma delas, a pequena Ieda, com sua cara de gata arisca, mal podia conter as lágrimas e não desviava os olhos da face do morto. Dona Flor logo percebeu o exagero do sentimento, sentiu

um baque no peito. Teria se passado alguma coisa entre eles? Nunca notara nada de suspeito, mas quem podia garantir não se encontrassem os dois fora da escola, fossem terminar num castelo qualquer? Vadinho, desde o caso com a sirigaita da Noêmia aparentemente deixara de pastorear as alunas. Mas **era homem de muita manha**, bem podia esperar a desbriada na esquina, **botar-lhe conversa, e que mulher resistia à lábia de Vadinho?** Dona Flor acompanhava o olhar de Ieda, descobria o beicinho trêmulo da moça. Não lhe restava dúvidas, Ah! Vadinho mais sem jeito... (AMADO, 1966, p. 26, grifo nosso)

Um breve exercício de literatura comparada permite que se visualize, através desse fragmento, aproximações e distanciamentos ao episódio do clássico romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1994), no qual o narrador-protagonista, Bentinho, narra o modo suspeito como sua esposa Capitu contempla a face do cadáver de seu melhor amigo Escobar, levando a conjecturar a possibilidade de um pretérito relacionamento extra-conjugal entre os dois:

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas [...] Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 1994, p. 111, 112)

Ambos episódios, do romance machadiano e do romance amadiano, narram uma personagem feminina contemplando o cadáver de uma personagem masculina durante seu velório e a desconfiança que esse momento de contemplação gera no cônjuge de um dos dois. Apesar da aparente similaridade dos episódios, as coincidências terminam aqui, pois está-se diante de situações completamente diferentes na intenção narrativa. O narrador machadiano, Bentinho, procura assegurar-se de que o narratário, a partir de sua narração, convença-se do possível envolvimento extraconjugal havido entre sua mulher, Capitu, e seu melhor amigo, Escobar. Por essa razão, Machado de Assis confere ao seu narrador um tom mais dramático e o uso de uma linguagem carregada de analogias, comparando o olhos de Capitu às ondas agitadas do mar. Por outro lado, o narrador amadiano descreve a contemplação da personagem Ieda de modo mais realista e, imediatamente, através do discurso indireto livre, como esse ato afetou a viúva, Dona Flor. Esta, sabendo do poder de sedução de Vadinho e de sua vida libertina, aventa a possibilidade dele haver estabelecido um relacionamento amoroso com a aluna da escola de culinária. Esse episódio do romance amadiano não possui o tom dramático do episódio machadiano, mas sim jocoso.

A confusão gerada pela mistura da fala do narrador e da fala de Dona Flor, através do uso da técnica do discurso indireto livre, é fundamental para que os mecanismos linguísticos de comicidade possam conferir esse tom zombeteiro, provocando o riso, mas, acima de tudo,

chamando a atenção para o caráter cômico de Vadinho, como irresistível sedutor. A comicidade do discurso se dá pela ridicularização de personagens femininas, principalmente pela perspectiva da viúva enciumada, Dona Flor. O formalista russo Vladímir Propp (1992) afirma que na “literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso.” (PROPP, 1992, p. 66) Tal instrumento derrisório é utilizado, no fragmento do texto amadiano, em “Ieda, com sua cara de gata arisca”. Obviamente que essa analogia suscita o riso, porque se encaixa naquelas situações descritas por Vladímir Propp em que a aproximação do ser humano com animais provoca a derrisão. O gato, por sua aparência e modo arisco de comportar-se, faz lembrar essa qualidade negativa na personagem Ieda. Propp (1992) comenta que chamar “uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto na vida como nas obras literárias.” (PROPP, 1992, p. 67) Portanto, o uso da expressão “a sirigaita da Noêmia”, ao se referir a um dos casos extraconjugais do sedutor Vadinho, constitui uma injúria cômica, um xingamento que, além de não provocar terror ou piedade, desperta o riso. Escárnio que aumenta à medida que, no mesmo trecho, substantiva-se o adjetivo “desbriada” para referir-se também a personagem Ieda. Esse adjetivo, por significar “sem-vergonha e mau-caráter”, é um termo de baixo calão, claramente, com intenção humorística.

Humor que se amplifica quando a perspectiva narrativa segue o olhar de Dona Flor percebendo detalhes no corpo de Ieda que denunciam o possível envolvimento com o sedutor Vadinho: “Dona Flor acompanhava o olhar de Ieda, descobria o beicinho trêmulo da moça.” Citando Henri Bergson, Propp (1992) afirma que “É cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual” (PROPP, 1992, p. 45) A comicidade ocorre quando o sujeito ridente enxerga na pessoa, antes de mais nada, seu ser físico, isto é, seu corpo. Portanto, ela se encontra onde a natureza física do homem desnuda os defeitos da natureza espiritual. O formalista russo estabelece que o rosto humano, em circunstâncias específicas, pode tornar-se cômico, como por exemplo, a “boca pode provocar o riso quando exprime sentimentos recônditos hostis ou quando o homem perde o controle sobre ela.” (PROPP, 1992, p. 54) Dessa forma, o “beicinho” de Ieda desnuda o excessivo sentimento que esta nutria por Vadinho, levando Dona Flor a ter certeza que ela fora seduzida pela lábia dele. Além disso, a comicidade se intensifica pelo duplo sentido da expressão “beicinho trêmulo”, sendo que não apenas remetem aos lábios que tremem pelo possível desejo de Ieda com relação a Vadinho, mas também faz alusão, implícita, aos lábios genitais e a movimentos sexuais. Esse recurso é chamado

por Freud (2006) de *double entendre*, isto é, um duplo sentido no qual o efeito cômico depende especialmente do significado sexual e objetiva, em se tratando de uma sugestão, comunicar algo considerado socialmente inadequado ou ofensivo. (FREUD, 2006, p. 27) Contudo, o alívio cômico que encerra esse fragmento passa um recado claro ao leitor a respeito do tom jocoso que predomina nesse episódio do romance em análise, quando Dona Flor exclama “Ah! Vadinho mais sem jeito...” (AMADO, 1966, p. 26) Essa frase deixa evidente o modo condescendente como Dona Flor percebe o marido e tolera sua vadiagem.

Aqui, o sentido atribuído à palavra “vadiar” e “vadiagem” remete a outra faceta da malandragem, já apontada por Lara (2012): o sexo. O verbo “vadiar” aparece várias vezes no romance como sinônimo da prática do ato sexual, como evidencia-se em vários episódios. Antes do velório de Vadinho, Dona Flor contempla o cadáver nu do marido sobre a cama do casal, que serviu várias vezes de ninho de amor.

Ao vê-lo assim, porém, largado sobre o leito, **inteiramente nu**, não podia Dona Flor, por mais esforço que fizesse, deixar de recordá-lo como era na hora do **desejo desatado**: Vadinho não tolerava peça de roupa sobre os corpos, nem pudibundo lençol a cobri-los, o pudor não era seu forte. Quando a chamava para a cama, dizia-lhe: "vamos **vadiar**, minha filha"; era o amor, para ele, como uma festa de infinita alegria e liberdade, à qual se entregava com aquele seu reconhecido entusiasmo aliado a uma competência proclamada por múltiplas mulheres, de diferente condição e classe. Nos primeiros tempos do casamento Dona Flor ficava toda encabulada e sem jeito, pois **ele a exigia nuinha por inteiro**: -**Onde já se viu vadiar de camisola?** Por que tu te esconde? **A vadiação é coisa santa**, foi inventada por Deus no paraíso, tu não sabe? (AMADO, 1966, p. 18, grifo nosso)

Nessa cena, fica claro pelas frases de Vadinho, “vamos vadiar, minha filha” e “Onde já se viu vadiar de camisola?”, que o verbo “vadiar” é usado no sentido de fazer amor e é parte integrante de seu vocabulário. Seu linguajar coloquial desnuda sua personalidade malandra, pois o uso desse verbo é tão natural para Vadinho como sua prática. Afinal, ele era despudorado e desalinhado em termos de prática sexual e “o pudor não era seu forte”. Para Vadinho, o desejo sexual era desinterditado e a mais forte forma de sua representação era a nudez. Na hora do ato sexual, Vadinho tanto preferia ficar nu quanto desejava que Dona Flor se desnudasse, pois “ele a exigia nuinha por inteiro”. Verifica-se no malandro a inversão da moral sexual que esteve vigente durante a formação cultural brasileira, pois para ele “a vadiação”, o prazer do ato sexual, está no campo do sagrado, diferentemente do que a moral sexual pregava. Segundo Mary Del Priori (2011),

a noção de intimidade no mundo dos homens entre os séculos XVI e XVIII se diferencia profundamente daquela que é a nossa no início do século XXI. A vida cotidiana naquela época era regulada por leis imperativas. Fazer sexo, andar nu ou

ter reações eróticas eram práticas que correspondiam a ritos estabelecidos pelo grupo no qual se estava inserido. Regras, portanto, regulavam condutas. Leis eram interiorizadas. E o sentimento de coletividade sobrepunha-se ao de individualidade. (DEL PRIORI, 2011, p. 08)

Como resquício da Idade Média, durante e após o Renascimento, procurou-se, através da Igreja Cristã, demonizar o ato sexual. Esse é o período que constitui a base para a formação cultural e moral brasileira, no qual a conduta sexual era controlada por regras coletivas, bem específicas: a virgindade, sobretudo a feminina, deveria ser preservada até o casamento, o ato sexual tinha como finalidade única e exclusivamente a procriação; sendo o corpo considerado portador do pecado, deveria estar sempre encoberto. Essas eram algumas das principais regras morais que ditavam o comportamento sexual. Conforme acentua Del Priori (2011), foi nesse período considerado “moderno”, que

Um fosso era então cavado: de um lado, os sentimentos, e do outro, a sexualidade. Mulheres jovens da elite eram vendidas, como qualquer animal, nos mercados matrimoniais. Excluía-se o amor dessas transações. Proibiam-se as relações sexuais antes do casamento. Instituíram-se camisolas de dormir para ambos os sexos. O ascetismo tornava-se o valor supremo. Idolatrava-se a pureza feminina na figura da Virgem Maria. Para as igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação confundia-se com prostituição. (DEL PRIORI, 2011, p. 22)

É perceptível, pelas ações de Vadinho, que o sedutor malandro inverte a moral vigente, ao colocar a nudez como parte do rito sexual, sacralizando o corpo e, conseqüentemente, o próprio prazer sexual. A libertação do corpo, através da nudez, metaforiza a liberdade do prazer. Diferentemente do tom solene e sério que a moral impõe ao ato sexual, ele coloca em cena o sexo como festa de contentamento e de desinterdição. Para isso, Vadinho possui dois instrumentos que possibilitam seu desempenho satisfatório na prática sexual: a vontade e a competência. A personagem consegue juntar seu entusiasmo e sua reconhecida habilidade em dar e receber prazer, dando origem a procedimento sexual admirado e recordado pela viúva, Dona Flor.

A alegria do rito sexual contagia também a própria narrativa, pois essa cena, além de proclamar o celebrado talento de Vadinho como amante, lança-mão de diferentes dispositivos desencadeadores do riso. Há vários instrumentos derrisórios que tornam cômico esse episódio, contudo, podem ser sublinhados dois, dada sua importância para a inversão malandra da ordem moral sexual: a natureza física do homem e a inversão.

O corpo, assim como a carne, sempre foi associado, pelo doutrinamento e pelo imaginário cristão, ao cárcere da alma, à luxúria, à concupiscência, e considerado como lugar do desencontro do ser humano consigo mesmo e com o divino. O único corpo venerado é o corpo de Cristo,

principalmente entre a Sexta-feira da Paixão e o Domingo de Páscoa, quando toda a comunidade católica venera e adora o corpo de Cristo morto, com procissão, exposição e prostração diante dele, como forma de redenção pela ingratidão dos homens, de purgação dos pecados e de lembrança do infinito amor de Deus para com a humanidade. Esse discurso do catolicismo se materializa no uso do crucifixo como principal objeto de adoração e pelo sacramento da eucaristia. Por outro lado, o corpo morto do homem comum se despe de todo pecado e malícia, como se Deus ao carregar o “espírito” do pecador, levasse consigo os seus pecados, para prestar contas no dia do Juízo Final. Dessa forma, o corpo morto passa a ser considerado uma materialidade sagrada, passando a fazer parte de um rito de veneração, para amigos e conhecidos, mas não adoração. Essa pode ser uma das razões, pela qual os cemitérios cristãos costumam ser chamados “campos santos”. Após essa breve explanação sobre a sacralidade do corpo morto, é possível analisar a cena em que a viúva dona Flor admira a nudez do cadáver de Vadinho, recordando de suas proezas sexuais. Essa situação torna-se cômica, porque provoca um alívio de tensão. Conforme já destacava Freud (2006), o riso seria um tipo de alívio, um dispêndio psíquico decorrente da liberação de energia alocada na tensão. A presença em cena do corpo morto da personagem, materialização da morte, poderia desencadear tensão, em forma de tristeza, medo, vazio e lembrança insuportável da finitude humana. Contudo, a focalização de sua natureza física e das recordações impudicas de Dona Flor, conduzem a atenção do leitor para outro aspecto do corpo: o prazer sexual que ele pode despertar. Assim, além do leitor ser poupado do sofrimento tensional que a presença do corpo morto, em estado de veneração, poderia gerar, é conduzido a pensar nele como fonte de prazer. Portanto, conforme afirma Freud (2006), “o motivo original” do chiste obsceno é “o desejo de ver desmascarado o que é sexual”. E completa:

Um desejo de ver desnudados os órgãos peculiares a cada sexo é um dos componentes originais de nossa libido. Ele próprio (o desejo) pode ser o substitutivo de algo anterior, voltando a um hipotético desejo primário de tocar as partes sexuais. Como se dá com tanta freqüência, olhar substitui tocar. (FREUD, 2006, p. 66)

Assim, o riso aparece como consequência do prazer provocado pela enunciação de palavras que levam o leitor a imaginar a parte do corpo ou um procedimento sexual, ao mesmo tempo em que é compelido a imaginar o que a personagem, o narrador e o escritor estão imaginando. Dessa forma, o riso colabora para desnudar o desejo e o prazer sexual que ainda não foram efetivamente conscientizados pela sociedade e pelos indivíduos.

Ainda que morto, Vadinho continua a perturbar a ordem e a moral, pois seu corpo prossegue

aguçando os sentidos e despertando o desejo de dona Flor, provocado pelas recordações de seu desempenho sexual em vida. Numa dessas lembranças, a recém-viúva recorda que Vadinho apenas “vadiava” desnudo e costumava dizer que “A vadiação é coisa santa, foi inventada por Deus no paraíso, tu não sabe?” (AMADO, 1966, p. 18). Tal afirmação é risível, pois o principal recurso cômico utilizado nessa situação é a inversão, conforme a teoria bergsoniana. Para Bergson (1980), obtém-se “uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam” (BERGSON, 1980, p. 53) Assim, ao ler a afirmação de Vadinho, imediatamente o leitor pensa no discurso judaico-cristão-romano, referente ao ato sexual, e no texto do livro do Gênesis da Bíblia, em que são narrados os eventos do paraíso terrestre, sem entraves ao sexo. Fica evidente que Vadinho está usando sua lábia para convencer Dona Flor a ver na vadiação (ato sexual) uma origem divina, invertendo a moral cristã que prega a interdição dos desejos sexuais, como forma de santificar o espírito. Além disso, a personagem apela à nudez das figuras bíblicas de Adão e Eva para justificar a sua durante o ato sexual, interpretando, do seu jeito, a lei divina “crescei e multiplicai”, presente no livro de Gênesis, excluindo o caráter da procriação e divinizando o prazer sexual. Assim, Vadinho, enquanto representação arquetípica de Exu, é o combustível da criação de um “mundo às avessas”, no qual a inversão é o oxigênio da comicidade. Dessa “reação química” resulta a explosão de riso que acaba comunicando o desejo e a busca do prazer sexual, aspectos ainda não completamente integrados pela consciência coletiva brasileira.

O corpo, a nudez, as ações e falas libertinas são os ingredientes da erotização e da voluptuosidade de Vadinho, resultando no estabelecimento da inversão carnavalesca no romance amadiano. Como elementos integrantes do contexto narrativo, denunciam a filiação de Vadinho a Exu e a outras figuras míticas do panteão universal, demonstrando tratar-se de imagens arquetípicas. Isso fica aduzido logo na primeira frase do romance, quando o narrador amadiano descreve as circunstâncias da morte da personagem, quase num tom noticioso: “Vadinho, 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. (AMADO, 1966, p. 13) Notadamente, a primeira qualificação de Vadinho é ser marido de dona Flor, aspecto essencial para a razão de ser do romance, afinal a trama gira em torno do relacionamento de Flor, com seus dois maridos: Vadinho e Teodoro. A existência ficcional e a construção da personagem Vadinho inequivocamente estão condicionadas às de dona Flor, como será demonstrado mais à frente. Porém, Vadinho é a primeira personagem de que se tem notícia no romance, restando à protagonista um papel coadjuvante, ao menos nos capítulos iniciais. O leitor amadiano é inserido num contexto

de morte e de carnaval, duas situações aparentemente antagônicas e contraditórias.

O teórico Mickail Bakhtin, ao lançar o debate sobre a natureza do riso medieval, com a célebre obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, estabelece que ritos e espetáculos, tais como Carnavais e peças cômicas, exprimem a visão cômica do mundo. Georges Minois (2003), com base em Bakhtin, comenta que “Nas festas carnavalescas, o povo representa a própria vida, parodiando-a e invertendo-a; uma vida melhor, nova, livre, transfigurada. 'O Carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É sua vida de festa.' (MINOIS, 2003, p. 156) É o Carnaval que introduz Vadinho na narrativa e marca sua passagem para o *orum*. Segundo Gildeci O. Leite (2008), “Pode parecer muito destoante que um filho de Exu morra em pleno Carnaval, festa da alegria e aberta às 12 horas em ponto, hora mística de descomunal poder e ligada a seu pai”. E afirma não compreender a razão pela qual Exu permitiu que seu filho morresse no Carnaval, festa muito parecida com esse orixá, por “ser um exemplo de dinamismo, alegria, em que ocorre a des-hierarquização” (LEITE, 2008, p. 93) Embora o corpo de Vadinho tenha sido enterrado numa segunda-feira, dia consagrado nos calendários afro-baianos a Exu, foi num domingo que ele morreu. Domingo é o dia de Oxalá, o mais velho e mais respeitado dos orixás, afinal ele é o pai, o criador de todos os homens, o rei do pano branco. A morte de Vadinho poderia ter uma origem mítica. Seria ela uma punição imposta por Oxalá a Vadinho por seus excessos de embriaguez e procedimentos exagerados? Essa espécie de acerto de contas do criador com a criatura torna-se irônica pelo fato de Vadinho morrer pelo excesso de cachaça no corpo, justamente o alimento sacrificial favorito de Exu, seu pai espiritual. A sugestão de que Oxalá possa ter solicitado a Ikú, a Morte, que viesse buscar o filho de Exu fica mais evidente pela circunstância de Vadinho estar vestido de baiana. Como é de conhecimento comum, os vestidos típicos das baianas são de cor branca, consagrada a Oxalá. Desse modo, Vadinho poderia ter ofendido o santo ao quebrar o tabu do uso de roupa branca, consagrada a Oxalá, orixá da serenidade, distinto da desordem carnavalesca. Portanto, é possível interpretar que Exu permitiu que seu filho espiritual fosse levado por Ikú durante a festa do Carnaval, na rua, e em razão do excesso do consumo da cachaça, seu alimento espiritual, por que sabia, que na forma de Egum, Vadinho seria um grande mentor espiritual para dona Flor. É simbólico o malandro boêmio morrer no dia de Carnaval completamente embriagado, em plena rua, lugar consagrado de Exu.

Embora o Carnaval não tenha surgido no Brasil, nem seja uma festa exclusiva sua, foi aqui que efetivamente fincou raízes, pois seu caráter popular, livre e espontâneo harmonizou-se perfeitamente às singularidades que caracterizam a identidade brasileira, mestiça e multicultural. O

Carnaval pode estar relacionado às festas orgiásticas greco-romanas, como as bacanaís (dedicadas ao deus do vinho, Baco, para os romanos) e às dionísíacas (consagradas ao deus Dionísio, para os gregos), marcadas pela embriaguez e pela entrega aos prazeres da carne. Também havia em Roma as Saturnálias que ocorriam no solstício de inverno, em dezembro, e as Lupercálias que ocorriam em fevereiro, mês das divindades infernais, mas também das purificações. Tais festas caracterizavam-se pelo excesso de comidas, bebidas e danças, no qual os papéis sociais eram invertidos temporariamente, onde escravos portavam-se como senhores e vice-versa.

Evidentemente que, com o advento do poder do cristianismo, a Igreja Católica Medieval procurou controlar tais festas. A partir do século VIII, com a criação da quaresma, estas comemorações passaram a ocorrer nos dias anteriores ao período religioso. A intenção da Igreja era manter uma data para as pessoas cometerem seus excessos, antes da severa temporada religiosa. Tradição que se perpetuou e pode ser confirmada pelos registros históricos do século XI, que dão conta de que, durante os carnavais medievais, que coincidiam com o período fértil para a agricultura, homens jovens que se fantasiavam de mulheres, saíam às ruas e campos, dizendo-se habitar a fronteira do mundo dos vivos e dos mortos. Invadiam casas para festejar, fartando-se de comida, embriagando-se e aproveitando-se das moças da casa.

É evidente que o aspecto da inversão carnavalesca está presente nesse costume, concretizado pelo travestismo masculino, o hábito de fantasiar-se com roupas do sexo feminino. Tal prática encontra remanescente no Brasil, conforme acentua Leite (2008), ao afirmar que “Atualmente, no Carnaval Baiano, homens se travestem, abrigados em blocos carnavalescos como As Muquiranas, As Sapatonas e outros”. (LEITE, 2008, p. 95, 96). Tal prática adquire, no contexto do Carnaval e do romance amadiano, um caráter absolutamente ambivalente, pois possui “conteúdo sarcástico e machista”, ao mesmo tempo em que apresenta-se como um ritual da redenção masculina frente ao feminino. Demonstro essa afirmação ao considerar o travestir-se de Vadinho como atitude de afirmação machista e sarcástica, como fica evidente na passagem seguinte:

O fato de estarem fantasiados de baiana não deve levar a maliciar-se sobre os cinco rapazes, todo eles de macheza comprovada. Vestiam-se de baianas para melhor brincar, por farsa e molecagem, e não por tendência ao efeminado, a suspeitas esquisitices. Não havia chibungo entre eles, benza Deus! (AMADO, 1966, p. 15)

O narrador amadiano adverte o leitor sobre o caráter farsesco do travestismo da personagem e de seus amigos, sublinhando o tom jocoso da inversão carnavalesca. Expressões como “macheza comprovada”, “tendência ao efeminado”, “suspeitas esquisitices” e “chibungo” são marcas presentes no discurso do narrador que revelam um machismo preconceituoso que indireta e sarcasticamente

expressa o discurso corrente não apenas dos cinco amigos, mas da própria sociedade em que estão inseridos. No discurso social, tais expressões conferem conotação pejorativa à homossexualidade, por considerá-la um desvio de conduta. Por outro lado, a jocosidade e a ironia do discurso literário amadiano procuram subverter o caráter pejorativo do discurso homofóbico, esvaziar o discurso machista e, na forma de mecanismo linguístico de comicidade, provocar o riso. Além disso, a inversão carnavalesca que vem desse discurso sarcástico e a própria situação cômica da personagem travestida prestam referência, ainda de parodisticamente, ao feminino, materializado na imagem da baiana, símbolo emblemático das mães-de-santo, da Bahia e da mulher brasileira. Afora o caráter ridículo, essa atitude adquire aspecto ritualístico, pois “A indumentária de Vadinho remonta o ritual praticado no Festival Gelede, quando os homens nagô pedem clemência às mães ancestrais para que tudo ocorra bem para as plantações e a vida.” (SANTOS, 1996; PRANDI, 2003 apud LEITE, 2008, p. 95) Desse modo, “Vestir-se de mulher conota o desfazimento de características masculinas”. (LEITE, 2008, p. 95) Essa perspectiva remonta as origens do próprio Carnaval, com as festas da primavera, em que as deusas da fertilidade eram referenciadas a fim de fertilizarem a terra e os ventres maternos, para gerarem bons frutos e bons filhos. Esse aspecto ambivalente do travestismo carnavalesco, concretizado na atitude de Vadinho, remete, inequivocamente, à ambivalência da figura arquetípica de Exu.

Conta o mito que Oxum, a orixá da fertilidade, deitou-se com Exu a fim de descobrir o segredo do jogo de búzios. Esse oráculo não coincidentemente é feito de conchas. A concha, como se sabe, representa no imaginário popular o útero feminino, e, portanto, a própria fecundidade. Isso fica evidente na narrativa mítica da origem da deusa da fertilidade Vênus, representada magistralmente na pintura renascentista de Boccicelli, “O nascimento de Vênus”, em que a deusa surge do mar, com uma concha servindo-lhe, concomitantemente, de barco e de berço. Desse modo, pode-se supor que no mito iorubano, o jogo de búzios representa o fruto da fecundação de Oxum por Exu. A imagem de uma divindade feminina sendo fecundada por outra masculina a fim de fertilizar a terra e frutificar o humano constitui uma representação arquetípica. Remete ao *hieros gamos*, o casamento sagrado, que consistia no “casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amante, o jovem e viril deus da vegetação... É o 'acerto de destinos!'.” (QUALLS-COLBERT, 1990, p. 31)

Através do Carnaval, esse encontro divino aparece jocosamente simbolizado na conjunção do travestir-se e do falocentrismo de Vadinho, marcando a passagem da personagem do *ara-ayê* ao *ara-orum*, saindo do mundo dos mortais para passar a compor o universo mítico. A seguinte

passagem é esclarecedora no sentido de demonstrar o ritual fálico na brincadeira carnavalesca da personagem: “Vadinho, inclusive, amarrara sob a anágua branca e engomada, enorme de 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.” (AMADO, 1966, p. 15)

Nos cultos falocêntricos, que remontam ao período paleolítico e percorrendo toda a história da humanidade, o falo é venerado por seu estado de ereção. Sendo que nessa forma, “como frutificador e doador da vida, se transforma em emblema da divindade” e “que o culto ao falo não é, ao contrário do que pode parecer um culto ao patriarcado e ao homem”⁵⁶ A estudiosa ressalta que o falo, não é somente o pênis, mas sim o pênis ereto. “E a ereção só acontece diante da presença (mesmo que apenas imaginária) da figura sexual passiva que é admirada e desejada ardentemente.”⁵⁷ Dessa maneira, o falo é antes do símbolo do homem, o representante do desejo de união entre o macho e a fêmea. Considerando que nos cultos fálicos existiam uma união e uma perda de identidade entre quem é adorado e quem adora, percebe-se que a presença de um símbolo fálico aliado ao travestismo de Vadinho reatualiza, dentro do contexto carnavalesco, esses cultos. Representa a união e a confusão dos opostos assemelhando-se ao que ocorre no ato sexual em que as figuras masculina e feminina se unem e se confundem. Durante todo romance amadiano, Vadinho é a personagem que exala sexo, afinal adorava “vadiar” com dona Flor e era assíduo frequentador do “castelos”. Característica que comunga com seu mentor espiritual, Exu, que, na forma de Pomba Gira, evoca “os aspectos da sensualidade e da voluptuosidade imoral, sempre invocada para resolver casos amorosos, não importando os meios”. (ZACHARIAS, 1998, p. 141). Aspecto confirmado pelas lendas coletadas por Pierre Verger e Reginaldo Prandi e pela atribuição erótica que o imaginário coletivo denota a esse orixá. Além disso, Exu é a divindade de abertura dos caminhos, assemelhando-se ao deus Hermes Trimegisto da mitologia grega e a Mercúrio, para os romanos, que notadamente são deuses fálicos. Conforme Zacharias (1998),

Hermes, um dos mais populares deuses gregos, possuía a função de mensageiro entre os deuses e entre estes e os humanos. Provavelmente seu nome vem do costume grego de se erigir pilhas de pedras, nos caminhos e encruzilhadas para orientar os viajantes. Hermes presidia os caminhos, este monte de pedras era conhecido por *hermanaion*. (ZACHARIAS, 1998, p. 137)

A respeito desses montes de pedras, que guiavam os viajantes e que possivelmente deu

56 Disponível em <<http://www.mortesubitainc.org/magia-sexual/textos-sexuais/cultos-falicos>>. Acesso em 23 mar 2016.

57 Disponível em <<http://www.mortesubitainc.org/magia-sexual/textos-sexuais/cultos-falicos>>. Acesso em 23 mar 2016.

origem ao nome do deus grego Hermes, a historiadora Carol Beck afirma que o *hermainon* “foi se transformando em um bloco quadrado, com um falo e dois testículos talhados frontalmente.” Essa possível origem falocêntrica do deus é acentuada pelo fato de que, segundo Zacharias (1998), “Hermes trazia nas mãos um bastão de arauto, o *kerykeion*...” Além disso, o autor esclarece que a exemplo de Hermes, “Exu carrega um instrumento fálico, um bastão, que tem a forma de um pênis.” (ZACHARIAS, 1998, p. 137, 138) Portanto, a circunstância de Vadinho portar e exibir uma raiz de mandioca, objeto fálico, permite que afiliemos à personagem a uma construção com base nas figuras arquetípicas de Exu, de Hermes e de Mercúrio, hipóstases de deuses fálicos, que ligam-se diretamente com a erotização da vida. Assim, pode-se afirmar, inequivocamente, que a personagem foi construída a partir de um substrato arquetípico. A cena do travestimento e do carregamento do objeto fálico por Vadinho remete a característica erótica-sexual da personagem que percorre toda sua existência ficcional, tanto no *ara-ayê* quanto no *ara-orum*. Qualidade esta que encontra seu ápice no Carnaval, festa que remonta antigos rituais fálicos e da fertilidade, e que, como já foi exposto, marca a passagem de Vadinho do mundo dos vivos para o mundo espiritual.

O episódio da morte de Vadinho em pleno domingo de Carnaval, que abre o romance *Dona Flor e seus dois maridos*, marca a transição entre dois períodos aparentemente antagônicos na vida íntima de dona Flor e que representam seu conflito amoroso: um período de prazer e gozo, simbolizado pelo Carnaval, no qual a máxima representação encontra-se em Vadinho, e um período de castidade religiosa e sublimação, simbolizado pela Quaresma, na qual Teodoro é a figura representativa. Segundo Georges Minois (2003), o combate do Carnaval e da Quaresma é um tema alegórico

que aparece desde o século XIII em uma fábula parodística de combates cavaleirescos, *A batalha da Quaresma e da Carnalidade*. Vê-se aí o confronto de dois senhores: um, Quaresma, equipado de peixes (arenques e enguias), é um traidor, amigo dos ricos e dos abades, detestado pelos pobres; o outro herói positivo, armado de carnes e gorduras, distribui riquezas. (MINOIS, 2003, p. 163)

Esse tema perpassa vários textos do século XIII ao século XVII, e a partir do século XIV passa para o teatro, representado nos vilarejos. O pintor renascentista Bruegel immortalizou a cena dessa batalha, no quadro *Combate do Carnaval e da Quaresma*, em 1559, no qual aparecem várias personagens, na maioria loucos, bêbados e barulhentos que riem e se divertem na frente de uma pousada, contrastando com crianças silenciosas e bem comportadas, que estão sentadas em frente à Igreja. No centro, um homem gordo, com uma torta na cabeça, é a representação do “carnaval”. Segundo Minois (2003), “Bruegel ilustra, na verdade, o enterro do Carnaval. Empoleirado sobre sua barrica, ele faz um sinal de adeus. Ele reencontrará o diabo...” (MINOIS, 2003, p. 164) Apesar do

triumfo da Quaresma, o humor e a sagacidade estabelecem uma crítica satírica sobre os conflitos trazidos pela Reforma Protestante.

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, Vadinho personifica o Carnaval. Ele representa a liberdade, a diversão, os excessos e a vadiagem. Uma possível origem do vocábulo carnaval seria a expressão latina “carne-vale” que significa “adeus à carne”. Expressão que se consolidou por referir-se aos três dias que antecedem à Quaresma, 40 dias de penitência e de jejum, instituída pela Igreja Católica na Idade Média. Comida, sexo e violência são temas principais presentes no Carnaval, que remetem aos excessos da carne. A comida devido à carne que faz parte da etimologia da palavra carnaval; o sexo, a carnalidade, representa o corpo físico e o prazer sexual; e a violência refere à permissão momentânea de se insultar a quem quer que fosse, provocando alguns excessos.

Na Idade Média, o Carnaval era visto como a festa da fartura e do excesso de riso, comida e de bebida. A escassez e a economia de alimentos que acompanhava o ano todo era suspendida momentaneamente nesse período, e substituídas pela gargalhada, glotonaria e bebedeira. Da mesma forma, Vadinho é um alegre glutão e bêbado, características arquetípicas que remetem a Exu e a outras hipóstases dessa divindade.

O orixá do primeiro marido de dona Flor comia de tudo com voracidade, conforme mostra o mito em que Exu come de tudo e ganha o privilégio de comer primeiro:

Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro

Exu era o filho caçula de Iemanjá e Orunmilá,
irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi.

Exu comia de tudo

e sua fome era incontrolável.

Comeu todos os animais da aldeia em que vivia.

Comeu os de 4 pés e comeu os de pena.

Comeu os cereais, as frutas, os inhames, as pimentas.

Bebeu toda a cerveja, toda a aguardente, todo o vinho.

Ingeriu todo azeite-de-dendê e todos os *obis*.

Quanto mais comia, mais fome Exu sentia.

Primeiro comeu tudo de que mais gostava,

depois começou a devorar as árvores,

os pastos, e já começava a engolir o mar.

Furioso, Orunmilá compreendeu que Exu não pararia
e acabaria por comer até mesmo o Céu.

Orunmilá pediu a Ogum

que detivesse o irmão a todo custo.

Para preservar a Terra, e os seres humanos e os próprios Orixás,

Ogum teve que matar o próprio irmão.

A morte, entretanto, não aplacou a fome de Exu.

Mesmo depois de morto,

podia-se sentir sua presença devoradora,

sua fome sem tamanho.

Os pastos, os mares, os poucos animais que restavam,
todas as colheitas, até os peixes iam sendo consumidos.
Os homens não tinham mais o que comer
e todos os habitantes da aldeia adoeceram
e de fome, um a um, foram morrendo.
Um sacerdote da aldeia consultou o oráculo de Ifã
e alertou Orunmilá quanto ao maior dos riscos:
Exu, mesmo em espírito, estava pedindo sua atenção.
Era preciso aplacar a fome de Exu.
Exu queria comer.

Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou:
“Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes,
sempre que fizerem oferendas aos Orixás
deverão em primeiro lugar servir comida a ele”.
Para haver paz e tranquilidade entre os homens,
é preciso dar de comer a Exu,
em primeiro lugar”. (PRANDI, 2002, p. 45, 46)

Nesse mito, verifica-se os perigos dos excessos da voracidade, demonstradamente um elemento de desequilíbrio cósmico, e a necessidade de controle. Por outro lado, revela que o aspecto voraz não deve ser negligenciado e esquecido. Portanto, Exu é uma divindade que representa emblematicamente as forças contidas no desejo exagerado de devorar qualquer ingrediente da existência. No Brasil, o alimento ultrapassa a dimensão material, indo ao encontro do valor espiritual herdado dos antepassados, principalmente dos povos africanos. Nas religiões afro-brasileiras, dar de comida ao orixá, voduns e inquices significa dar de comer ao deus interior. Trata-se de fortalecer o conjunto de características de uma pessoa assim como ela é, ultrapassando o maniqueísmo “bom” e “mau”. Nos rituais, deve-se primeiro dar de comer a Exu, para abrir os trabalhos e, conseqüentemente, os caminhos. Trata-se de um controle ritualístico, através da comida, dos perigos de se adentrar no mundo espiritual e no inconsciente.

No romance amadiano, Vadinho encarna essa potência arquetípica da glotonaria. O narrador, já nos primeiros capítulos, define Vadinho como “sempre tão glutão, amando saborear os quitutes de Dona Flor, suas receitas sem igual...” (AMADO, 1966, p. 99). Outro aspecto que revela a glotonaria da personagem encontra-se nas metáforas alimentares que usa ao dirigir-se a dona Flor: “meu manuê de milho verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda” e outras variações. Ao defini-la como comida saborosa, demonstra o tamanho da relação física entre dois amantes, em que um nutre-se do outro. Conforme o narrador, essas “comparações gastronômicas davam justa ideia de certo encanto sensual e caseiro de dona Flor.” (AMADO, 1966, p. 15) Por outro lado, essas comparações transcendem o seu tratamento como expressões de afeto, pois servem como mecanismos de comicidade. Segundo Propp (1992), “A representação do homem como coisa é

ridícula pelas mesmas razões e nas mesmas condições em que é cômica sua representação em vestes de animais” (PROPP, 1992, p. 73) Ou seja, para as comparações humorísticas são úteis apenas os objetos e animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Quando o leitor percebe que Vadinho enxerga na figura de dona Flor um alimento, reconhece o que Affonso Romano de Santana denomina de “canibalismo amoroso”. Esse aspecto, na afirmação do autor, é parte constituinte da identidade brasileira e aparece claramente no verbo “comer”. Para o brasileiro, esse vocábulo tanto pode significar “alimentar-se” como “praticar o ato sexual, estando um parceiro exercendo papel ativo e o outro papel passivo”. Ele aparece no romance, no episódio que narra o momento em que dona Flor perde a virgindade com Vadinho. O narrador comenta que ela, “Convencida, precipitou-se a atender: abriu as coxas e deixou que ele a comesse como há muito lhe pedia e suplicava.” Na fala de Vadinho, as metáforas alimentares tornam-se instrumentos que despertam o riso, dada a relação gastronômica e sexual existente entre o malandro e a cozinheira. De fato, Vadinho pode ser considerado um comedor. Não apenas comia a saborosa comida de sua esposa, como a comia por completo. Além disso, ele sentia enorme voracidade sexual por outras mulheres também, pois era frequentador de “castelos” e não escondia sua intenção maliciosa para com as alunas da escola de culinária de dona Flor. Tal peculiaridade fica evidente no comportamento da personagem durante as aulas:

Vadinho, nos raros dias em que, acordando mais cedo, permanecia em casa, rondava as alunas, envolvendo-se nas aulas de culinária, perturbando-as [...] elas anotavam as receitas...Vadinho interrompia com uma piada sobre ovos, de duplo sentido, riam-se as descaradas. (AMADO, 1966, p. 25)

O narrador, ao descrever a conduta de Vadinho com relação às alunas e ao julgar a reação delas e a forma como retribuía os gracejos, com risos de anuência, retrata a personagem como caçador envolvendo a caça num jogo de sedução, ao mesmo tempo em que é seduzido pelo desejo de devorá-las sexualmente. A descrição desse instinto predatório e voraz fica evidente no modo como observa as alunas:

Lá estava ele, com seu ar trêfego e altivo, escornado numa cadeira ou estendido num degrau da porta da cozinha, a la godaça, a medi-las de cima a baixo, demorando-se atrevido nas pernas, nos joelhos, no caminho das coxas, na altura dos seios. Elas baixavam os olhos, o não-sei-que-diga não baixava os dele. (AMADO, 1966, p. 25, 26)

Vadinho é representado como um predador prestes a dar o bote e apanhar a sua presa. Porém

longe de amedrontar ou intimidar, desencadeia o riso pela falta de dissimulação, exigida pela situação social, e pelo uso de mecanismos linguísticos de comicidade. O desnudamento desse desvio de conduta, aliado a complacência da esposa e das alunas assediadas, provoca a derrisão devido o mecanismo da inversão cômica. Inversão demonstrada pelo uso de expressões como “ar trêfego e altivo”, “a la godaça”, “demorando-se atrevido”, “o não-sei-que-diga”. Zombaria amplificada pelas referências diretas ao corpo e à voracidade sexual da personagem.

A analogia entre culinária e erotismo encontra-se, igualmente, no trocadilho de Vadinho com o nome da Escola Sabor e Arte: “quero saborear-te” (AMADO, 1966, p. 74). Cama e mesa são os lugares em que Vadinho e Flor se completam. Enquanto Vadinho compara metaforicamente Flor a comida, ela o compara a bebida: “A presença noturna de Vadinho a embriagava, vinho de buquê inebriante, como resistir à sedução de sua boca de palavras e língua”. (AMADO, 1966, p. 96). De fato bebida e embriaguez, aliados à voracidade sexual, são elementos carnavalescos que encontram-se misturados homogenicamente no romance amadiano, sobretudo no que refere à personagem Vadinho, imagem arquetípica de Exu e do próprio Carnaval. Conforme Gildeci de Oliveira Leite (2008), a cachaça é o ingrediente presente nos mais populares rituais de Exu. Portanto, é normal que Vadinho, como filho de Exu, “fosse fascinado por bebidas alcoólicas, por sexo...e que possuísse alegria *elegbariana*. (SANTOS, 1986 apud LEITE, 2008, p. 93)

Na Grécia antiga, o deus Dionísio (Baco, para os romanos) era conhecido por ser o deus do vinho. Os festivais em sua honra, conhecidos por “dionisíacos”, deram origem às primeiras manifestações teatrais. Dessa mistura de elementos sagrados e profanos originou-se o Carnaval. Como parte dos ritos de celebração ao deus, encontrava-se o ditirambo, no qual havia muita música, vinho e sexualidade extremada. Essas festividades, que tinham licença ético-social, apresentavam ainda ritos sexuais, tais como as orgias e as bacanais. Havia homens embriagados vestidos de sátiros, usando falos postiços, que compunham um Coro que tocavam vários instrumentos, dançavam e representavam uma ode entusiástica e exuberante em homenagem a Dionísio. É a partir desse contexto que nota-se a relação arquetípica entre riso, sexo, dança e embriaguez.

A propósito da embriaguez é importante destacar que, no êxtase provocado pelo vinho, os gregos esperavam aproximar-se dos deuses. A embriaguez era considerada, ao mesmo tempo, um delírio inebriante que paradoxalmente trazia lucidez. Não por acaso, o dramaturgo grego Aristófanes disse: “Rápido! Tragam-me vinho para que eu umedeça a minha mente e diga algo inteligente”. Havia um máxima enófila *in vino veritas* (no vinho, a verdade) que pode ser invocada para ilustrar a crença de que beber vinho permite ao enófilo descobrir a verdade. Como afrodisíaco,

relaxando as barreiras morais, criou-se a ligação entre vinho, sexo e fertilidade. A mesma relação arquetípica pode ser encontrada no que refere à cachaça nos cultos afro-brasileiros. Se Dionísio é o deus do vinho, Exu é o orixá da cachaça, bebida emblemática que compõe a identidade brasileira. Vadinho, como imagem arquetípica de Exu, é descrita como uma personagem “cachaceira”⁵⁸ por excelência, pois bebia aguardente imoderadamente. Há vários episódios de demonstram sua qualidade de beberrão. Na abertura da última parte do romance, em que se descrevem comidas e quizilas de orixás, encontra-se a filiação explícita da personagem Vadinho a Exu, que comungam dos mesmos gostos e manias:

Comida de Exu é tudo quanto a boca prova e come, mas bebida é uma só, a cachaça pura. Nas encruzilhadas Exu aguarda sentado sobre a noite para tornar o caminho mais difícil, o mais estreito e complicado, o mau caminho no dizer geral, pois Exu só quer saber de reinação. Exu mais reinador o de Vadinho. (AMADO, 1966, p. 297)

Efetivamente Vadinho, como filho e imagem arquetípica de Exu, adorava cachaça, razão pela qual durante sua morte “Os amigos ainda pensaram tratar-se de cachaça”. (AMADO, 1966, p. 13) Adoração que foi apontada pelos médicos como uma das causas de sua morte: “A cachaça, as noites nos cassinos, a esbórnica, a correria doida à cata de dinheiro para o jogo haviam arruinado aquele organismo belo e forte, deixando-lhe apenas a aparência.” (AMADO, 1966, p. 17) Característica que aparece durante a narração da tomada de consciência de dona Flor com relação à falta que Vadinho faria após sua morte: “Não ia mais ter de esperá-lo madrugada a fora...nem de apanhar dele nos dias de cachaça”. (AMADO, 1966, p. 19) Qualidade notória apresentada na narração de momentos ternos entre ele e Dona Flor: “Quase sempre bebido, várias vezes bêbado, adormecia de imediato, não sem antes correr-lhe a mão numa carícia” (AMADO, 1966, p. 97) Ou ainda nos momentos que descrevem a vadiagem de Vadinho: “Vadinho acordou tarde, depois das onze, tinha chegado em casa, de manhãzinha, numa cachaça bruta.” (AMADO, 1966, p. 139) De fato, a cachaça aparece como um elemento sempre presente na vida de Vadinho: “estando Vadinho e Mirandão em São Pedro, no Bar Alameda, a tomar as primeiras cachaças do dia” (AMADO, 1966, p. 61). Aparece, principalmente como combustível de suas trapaças. Exemplo disso, ocorre no episódio em que ele e Mirandão disfarçam-se para conseguir entrar de penetra na festa em que conheceu dona Flor, sem serem desmascarados: “engoliram umas cachaças para animar, apresentaram-se na porta do Major como o russo do serrote e seu empresário”.(AMADO, 1966. p. 66) De fato, é no carnaval que manifesta-se amplificadamente o espírito livre de Vadinho, através da

58 Aquele que bebe muita cachaça.

embriaguez, do sexo e da dança:

...dos carnavais de Vadinho, que emendavam do sábado à terça-feira num porre só. Integrando blocos de mascarados, às voltas com as raparigas, a sambar no meio da rua, a bebida a lá vontê. Caindo de bêbedo nos fins das noites num fovoco qualquer da zona; assim nos quatro dias. (AMADO, 1966, p. 80)

Além disso, a embriaguez é utilizada como dispositivo derrisório. Nos exemplos acima, ela aparece destituída de carga negativa, pois é vista como elemento constituinte de liberdade malandra de Vadinho. Enquanto para Propp o bêbedo é aquele que se deixa dominar pelo vício do álcool, atrapalhando a sua vida, para o narrador amadiano, esse vocábulo refere a alguém que percebe na bebida alcoólica fonte de ampliação de prazer e com a qual é possível conviver harmoniosamente. Dessa forma, todas as situações em que Vadinho está embriagado são risíveis, pois harmonizam-se com a alegria *elegbariana* que faz parte de traços arquetípicos do malandro e do Carnaval.

Além da embriaguez, da glotonaria e da voluptuosidade sexual, temas presentes no Carnaval, Vadinho, enquanto representação da figura arquetípica de Exu, enfatiza também outra temática carnavalesca: a violência. Esse aspecto dentro do contexto carnavalizado representa os excessos e insultos permitidos nesse período do ano. A cultura ocidental associa violência à maldade, por ser vista como retorno do homem à barbárie e à sua natureza animal. Dentro da mitologia dos orixás, essa associação aparece, sobretudo, em Exu. Pierre Verger (1997), ao descrever as potencialidades e características de Exu, enfatiza que “Exu pode também ser muito malvado, se as pessoas se esquecem de homenageá-lo. É necessário, pois, fazer sempre oferendas a Exu, antes de qualquer outro orixá.” (VERGER, 1997, p. 12) Há vários mitos que mostram esse lado sombrio do orixá mais jovem, entre os quais pode-se destacar “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”, “Exu promove uma guerra em família”, Exu vinga-se por causa de ebó feito com displicência”, “Exu provoca a ruína da vendedora do mercado”, “Exu corta o nariz do artesão que não fez o *ebó* prometido”, “Exu instaura o conflito entre Iemanjá, Oiá e Oxum”, “Exu provoca a rivalidade entre duas esposas” e “Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens”. (PRANDI, 2001) Todos esse mitos revelam um Exu vingativo, malvado e violento. Conforme José Jorge M. Zacharias (1998), Exu é “astuto e briguento” e “Prefere o convívio das ruas e dos bares, tendo inclinação para a intriga de ordem moral ou política.” (ZACHARIAS, 1998, p. 96) Ainda o psicólogo comenta que

Geralmente os Exus apresentam muita violência e agressividade, falam de maneira

bruta utilizando-se de muitos palavrões... Quanto meno *luz* tem um Exu mais violento e agressivo ele se torna, é o chamado Exu Pagão, dedicado à prática do mal. (ZACHARIAS, 1998, p. 43)

Portanto, conclui-se que a violência física e verbal são manifestações de Exu, na crença de diferentes cultos afro-brasileiros, o que demonstra que estes são traços arquetípicos do orixá malandro. A personagem Vadinho apresenta essas marcas primitivas de Exu, manifestadas em vários episódios na qual torna-se violenta e agressiva. Entre os momentos mais significativos encontra-se a cena em que ele, ao ter um grande palpite para o jogo, procura roubar o dinheiro que dona Flor conseguiu dando aulas de culinária para jogar no cassino clandestino Tabaris. Na investida, bate na esposa que tenta defender o dinheiro e impedir sua atitude, chamando atenção das vizinhas:

Foi ela quem bateu primeiro: arrancando-se dele e não querendo deixar-se agarrar novamente, socou-lhe o peito com os punhos fechados, com a mão aberta atingiu-lhe o rosto. “Sua puta, tu me paga!”, disse Vadinho, enquanto Dona Flor gritava: “me deixa; desgraçado, não me bata, me mate logo, é melhor”. Então ele a empurrou, ela caiu por cima de umas cadeiras, gritando: “assassino, miserável”; e ele a esbofeteou. Uma, duas, quatro bofetadas. O estalo dos tapas levantou, na rua, o coro de revolta e lástima das comadres. (AMADO, 1966, p. 126)

A violência de Vadinho é suavizada por, pelo menos, três motivos. Primeiramente, porque o narrador esclarece que ele era viciado em jogatina, razão pela qual fazia o que fosse necessário para conseguir dinheiro, inclusive ser agressivo com a esposa amada. Outro motivo refere-se ao destino nobre que acabou dando ao dinheiro surrupiado naquela noite: em vez de gastar no Tabaris, acabou utilizando para ajudar a pagar o funeral de Dona Agnéla, mãe de seu amigo Cigano, num gesto de grande generosidade. A terceira razão para suavizar a violência de Vadinho relaciona-se com o paralelismo percebido por dona Flor entre a vida dela e da falecida Dona Agnéla, que quando em vida, também apanhava do marido, mas que o perdoava por compreendê-lo como “sua sina”. Tal suavização retira a gravidade do defeito de Vadinho tornado-a leve. Bergson (1980) afirma que, embora seja difícil definir o limite entre o defeito leve e o grave, um defeito faz rir quando “o achamos leve”, sendo desarmado pelo riso. (BERGSON, 1980, p. 66) O modo como é descrita a violência de Vadinho desestimula a comoção do leitor no momento preciso, de tal modo que a situação, mesmo séria, não seja tomada a sério. Trata-se do mecanismo cômico de desviar a atenção do leitor dos atos, fazendo-o concentrar-se nos gestos. Bergson (1980), nesse contexto, entende gestos como

as atitudes, os movimentos e mesmo o discurso pelos quais um estado de alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, pelo efeito apenas de certa espécie de arrumação interior. O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é intencional, ou pelo menos consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação a pessoa empenha-se toda; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, à revelia ou pelo menos destacada da personalidade total. (BERGSON, 1980, p. 69)

Desse modo, a personagem Vadinho deveria pertencer ao drama por suas ações, mas, ao levar-se em consideração os seus gestos torna-se cômico. A insociabilidade da personagem, aliada à insensibilidade do leitor e ao automatismo dos gestos torna risível o aspecto agressivo do primeiro marido de dona Flor. A comicidade de Amado conduz o leitor a rir do episódio em que Vadinho agride dona Flor, quando deixa de prestar atenção na atitude em si, mas percebe os gestos das duas personagens que xingam-se exageradamente. Ele a xinga de “puta”, esquecendo-se momentaneamente da conduta ilibada de Flor e ela o chama de “assassino”, xingamento exagerado para a atitude dele. Tais gestos automáticos esvaziam a gravidade das ações de Vadinho e fazem o leitor tomar consciência da distração das personagens, desencadeando nele o riso. O recurso da comicidade nos episódios que retratam o traço arquetípico da violência de Vadinho serve para mostrar o elemento carnavalesco da agressividade e do xingamento como aspectos da natureza humana que não devem ser negligenciados. Há em Jorge Amado, portanto, um elemento emancipador feminino que é a possibilidade de uma mulher se organizar subjetivamente em torno da satisfação e do desejo sexual, não de forma submissa. Embora muitas vezes pareça que isso se perca no romance, principalmente nesses trechos que insinuem que há comicidade por trás de situações de violência doméstica, o riso, oriundo da inversão das dicotomias do masculino e do feminino, possibilita a tomada de consciência desses aspectos sombrios da personalidade, destravando os mecanismos de defesa do ego, comunicando diretamente ao inconsciente e equilibrando as energias psíquicas.

Nesse sentido, percebe-se que Vadinho, ao incorporar os principais temas do Carnaval, ou seja, a comida, o sexo e a violência, encarna a essência primordial da Carnalidade: a alegria *elebgbariana*. Esses aspectos, notadamente manifestos pela glotonaria, a voracidade sexual, a embriaguez e a agressividade, aparecem comicamente no romance, de modo a provocar o riso. Inequivocamente, restará demonstrado, em momento oportuno, que a protagonista do romance vive o conflito arquetípico entre a matéria e o espírito, representado pelo Carnaval e a Quaresma, respectivamente. Vadinho representa, como verifica-se, as forças arquetípicas carnavalescas. Assim, a morte de Vadinho no romance simboliza o término, ao menos momentâneo, do período de Carnaval, ou seja, da alegria e do dinamismo presente na vida de dona Flor. Momento que será

seguido por um período de luto, abstinência e monotonia, tal qual o tempo da Quaresma, no qual a figura de Teodoro terá destaque.

Há, contudo, mais um forte indício de que Vadinho, como hipóstase de Exu, encarna potências arquetípicas do Carnaval como a liberdade, o prazer, a sedução e a comicidade. Trata-se da analogia que pode ser feita com o Arlequim, personagem conhecido da *commedia dell'arte* italiana, que, juntamente, com o Pierrô e a Colombina formam um clássico triângulo amoroso. Como assevera José Vendramini (2001), essas personagens “habitam as telas de cinema e as letras de músicas populares brasileiras desde 1916, quando foi realizado o filme carnavalesco em cinco partes *Pierrô e Colombina*, aproveitando o sucesso da valsa, de mesmo nome, de autoria de Oscar de Almeida e Eduardo das Neves.” (VENDRAMINI, 2001, p. 79) Com base nesse contexto carnavalesco e artístico, Affonso Romano de Sant'Anna (2001) aproxima Vadinho da representação de Arlequim:

O Arlequim é um dançarino. A sedução começa pela sua expressão corporal elástica, inquieta, nada rígida, nada burocratizada. Enquanto Arlequim, Vadinho significa o espaço do prazer puro e irresponsável. Assemelha-se a um Don Juan, com sua multiplicidade de mulheres... (SANT'ANNA, 2001, p. 278)

Verifica-se na analogia de Sant'Anna a caracterização de Vadinho, como força arquetípica carnavalesca, alicerçada no prazer, na liberdade irresponsável e na flexibilidade física e moral. Enquanto imagem da dança carnavalesca e sedutora de Arlequim, Vadinho conquista Flor no primeiro dia em que se conheceram:

Mirandão suspirou de bucho farto, num sorriso beato. Lá ia Vadinho pela sala, a bailar, a dama linda em seus braços, morena rechonchuda, servida de carnes- e quem gosta de ossos é cachorro- com uns olhos de azeite e uma pele cobreada, cor de chá, formosa de ancas e de seios.
— Pedaco de descaminho, perdição de morena! -louvou Mirandão, apontando a moça a dançar com o amigo. (AMADO, 1966, p. 61)

Nesse fragmento, o narrador amadiano acompanha o ponto de vista do melhor amigo de Vadinho, vendo-o dançar com dona Flor, ainda desconhecida. Momento em que o leitor encontra uma descrição sensual do corpo da morena, sendo comparada a alimento e aguçando todos os principais sentidos como visão, paladar e tato. Essa mescla de sentidos, dada pela percepção de Mirandão, testemunha ocular da dança de Vadinho com Flor, revela que essa visão só é possível graças a magistral condução do dançarino Vadinho, como um Arlequim conduzindo a Colombina. O riso despertado por esse fragmento é estabelecido pela comparação que Mirandão faz do corpo da

morena com alimentos, como azeite, chá e carne, num mecanismo de comicidade que Vladímir Propp (1992) chama de “o homem-coisa”. O forte apelo erótico-corporal dado pelo uso de expressões do dialeto malandro como “rechonchuda”, “servida de carnes”, “formosa de ancas” e da expressão popular “quem gosta de ossos é cachorro” também servem ao mesmo mecanismo de derrisão. Ainda com relação à qualidade de dançarino de Vadinho, que possibilita compará-lo ao Arlequim, o narrador afirma que “Vadinho era exímio pé-de-valsa” e “espelhava-se à farta, sem controle, por esse mundo afora, em cabarés e gafieiras, em forrobodós e fovocos, no Pálace, no Tabaris, no Flozô, com quengas e bruacas” (AMADO, 1966, p. 147)

Além disso, a dança do Arlequim Vadinho é usada como arma de aplacar a fúria e driblar os infortúnios. Isso fica demonstrado no episódio em que fazendo uma serenata para dona Flor, ele e seus acompanhantes são atacados por dona Rozilda, que não admitia o namoro da filha com o malandro e considerava a serenata um desaforo. Foi nesse momento que Vadinho adiantou-se “em direção a sua futura sogra e diante dela, ao som da flauta”, executou “com perfeição e donaire, num catado de pés e num gingo de corpo, o passo do siri-boceta, o difícil e famoso passo do siri-boceta.” Fazendo com que dona Rozilda, “sufocada, em pânico, sem voz” recolhesse “suas últimas forças, o suficiente para correr escadas acima.” (AMADO, 1966, p. 86) Esse episódio, além de referir-se ao poder arlequinesco de Vadinho no uso da dança, provoca o riso pois agem vários mecanismo de comicidade, principalmente pelo “trocadilho”, o “exagero cômico”, na forma da caricatura, e o “muito barulho por nada”. (PROPP, 1992) O trocadilho é verificado no nome da dança praticada por Vadinho, que une a imagem de um crustáceo e a designação popular do órgão sexual feminino. O defeito que provoca o humor é a descoberta inesperada de alguém movimentando-se como um animal. Riso ampliado pela evocação da imagem do órgão sexual feminino, que lembra prazer e desejo masculino. Já a reação exagerada de dona Rozilda diante da dança de Vadinho, demonstra uma reação desproporcional em relação à causa, revelando um aspecto caricatural da personagem: rígida mantenedora dos costumes social e culturalmente aceitos e opositora da desordem. Tal procedimento revela um defeito e, conseqüente, desencadeia o humor.

O atributo de dançarino que torna Vadinho um involuntário sedutor deriva de sua astúcia e inteligência. Potências arquetípicas também encontradas no Arlequim, que é definido por Vendramini (2001, p. 64) como “simples e ingênuo”, sempre alegre, não se perturbando “com nada nem com ninguém”, dotado de inteligência, cuja ingenuidade é “uma arma de sua astúcia”. Nesse aspecto, o Arlequim apresenta traços arquetípicos da irreverência e da picardia, que podem ser encontrados em personagens da arte popular e da arte erudita, como o malandro Pedro Malasartes, o

Macunaína marioandradino, o João Grilo, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Todos representam o arquétipo do Embusteiro ou do Malandro, o *Trickster*, que personifica o avesso da atitude “normalmente” esperada. São figuras como o palhaço e o Coringa, bem como personagens do folclore brasileiro como o Curupira e o Saci Pererê, ou ainda, na mitologia dos orixás, Exu. Da mesma forma, alia-se a esse arquétipo, Vadinho, que também representa a antítese dos valores culturais estabelecidos e integrados pela consciência coletiva. Ele personifica o arquétipo da inversão, trazendo à tona tudo o que é recalcado e reprimido na cultura. Torna-se uma figura simbólica apta a recuperar, frente à consciência, uma dimensão sombria de aspectos “abominados” e renegados. Dessa maneira, destaca-se o seu caráter ambivalente e demoníaco, pois Vadinho é muitas vezes violento e voluptuoso, assim como o Curupira é o ogro devorador, mas também capaz de transformar-se num mentor espiritual de ritos de passagem, equiparando-se à personagem folclórica.

Por todos esses aspectos, Vadinho, como imagem arquetípica do Carnaval, do Embusteiro e de Exu, catalisa os elementos “malditos” da vida, ingredientes que, no imaginário cristão, são associados à figura arquetípica do Diabo. Conforme Carlos Roberto F. Nogueira (2002), o diabo e seus agentes sempre desempenharam um papel decisivo dentro de uma crença oficial, o Cristianismo, que sentiu necessidade de personificar um elemento como o representante do Mal. José Jorge M. Zacharias (1998) comenta que “Originalmente os Orixás não são bons ou maus, a exemplo de várias divindades de outras religiões, como o Judaísmo antigo ou o Helenismo, [onde] não há uma divisão entre deuses bons e maus.” (ZACHARIAS, 1998, p. 42) O mesmo deus poderia, nessas crenças, dispensar favores ou provocar destruição. “No entanto, devido a forte influência cristã presente na Umbanda, a sua cosmogonia apresenta uma tendência a ter entidades de *luz* ou *sem luz*.” Os primeiros são chamados de guias de luz e os demais são conhecidos como guias sem luz (Exus e Pombagiras). Conforme o psicólogo, essas questões levam Exu, muitas vezes, a ser associado ao Diabo cristão, sendo representado de duas formas:

Suas imagens representam seres fantásticos de pele vermelha, chifres, rabo, pés de cabra, tridentes, capas pretas, esqueletos, e outras formas distorcidas do ser humano, fazendo referência a aspectos primitivos da evolução ou à morte; ou ainda de cartola, bengala e cavanhaque a exemplo do Diabo teatral, uma espécie de Mefistófeles. (ZACHARIAS, 1998, p. 42)

Por essa razão, os médiuns que nos terreiros incorporam esse orixá se utilizam de capas, garfos, cartola ou bengala. Os Exus bebem cachaça e fumam, sendo, muitas vezes, identificados como seres meio humano e meio animal, estabelecendo um meio passo entre o primitivo animal e o

humano. Para Zacharias (1998), eles representam “três aspectos sombrios da personalidade, pelo menos aspectos identificados como negativos em nossa sociedade cristã, e, por isso mesmo, associados ao mal, são eles a agressividade violenta, a volúpia e a malandragem.” (ZACHARIAS, 1998, p. 43)

Os Exus personificam “marginais e desvalidos sociais de baixo nível cultural pelo abandono social” e por pessoas que não se importam “em prejudicar qualquer um para atingir seus propósitos”. (ZACHARIAS, 1998, p. 43) O livro do Apocalipse busca dar uma explicação para o aumento vertiginoso da violência nos últimos dias, alegando que o diabo, progenitor da violência, sabendo da escassez de tempo para sua prisão, cresce sua ira progressivamente: “Por isso alegrai-vos, ó céus, e vós que neles habitais. Ai dos que habitam na terra e no mar; porque o diabo desceu a vós, e tem grande ira, sabendo que já tem pouco tempo.” (Apocalipse 12:12) A ira é um dos Sete Pecados propostos pela Igreja Católica durante a Idade Média, imediatamente opostos às Sete Virtudes. Esses pecados afastam o homem do amor de Deus.

Já com relação à glotonaria e embriaguez de Exu e de Vadinho relacionam-se ao pecado da gula e conseqüentemente referem-se ao Diabo do imaginário cristão. Beelzebub é o demônio que provoca o desejo insaciável, além do necessário, em geral, por comida e bebida. Esse pecado está relacionado ao egoísmo do homem, no sentido de desejar possuir sempre mais, não se satisfazendo com o que já possui. Trata-se de uma forma de cobiça. Além disso, a embriaguez é demonizada por permitir o domínio das forças do inconsciente que invadem à consciência.

Outro aspecto sombrio representado pelos Exus, e que aparece como traço arquetípico de Vadinho, é a sensualidade libertina. Faceta que Zacharias (1998) define como:

menos reginada e provocante, evidenciado pelo comportamento provocante e irreverente da Pomba Gira, equivalente feminino de Exu. Suas imagens apresentam mulheres semi-nuas, de seios expostos, pele vermelha, e longos cabelos soltos encimados por um par de chifres. (ZACHARIAS, 1998, p. 44)

A voluptuosidade sexual refere-se ao pecado da luxúria, comandada pelo demônio Asmodeus. Trata-se do desejo passional, considerado egoísta devido o prazer sensual e material provocado. Consiste no apego aos prazeres carnis, corrupção de costumes cristãos, sexualidade extrema, lascívia e sensualidade. No imaginário cristão, é comum a associação entre a luxúria, o diabo e a mulher. Nesse caso, a mulher aparece tanto como vítima preferida do diabo, como um dos seus disfarces para enganar o homem. Na Idade Média, “sua vítima é, por excelência, a *mulher*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos...e os

primeiros teólogos cristãos.” (NOGUEIRA, 2002, p. 42). O argumento primordial refere-se ao mito da criação do Gênesis, na qual Eva é manipulada pela Serpente do Paraíso, o que leva Adão a cometer o primeiro pecado, seguindo a orientação feminina.

Outro aspecto sombrio é representado por um Exu com características muito peculiares: o Zé Pelintra. Conforme José Zacharias (1998), essa hipóstase de Exu:

apresenta o submundo das grandes metrópoles, a malandragem e a boa vida de forma desonesta...Sua iconografia é a de um homem jovem mulato, com terno de linho branco, chapéu panamá branco, gravata branca, camisa de seda vermelha e sapatos vermelho e branco ou preto, e geralmente carrega uma bengala branca. (ZACHARIAS, 1998, p. 44)

Esse típico malandro, cujo nome lembra o termo “pilantra”, é “entendido como peralta, travesso e bem aprumado... sua figura é a do malandro da década de vinte que serviu de inspiração para a 'Ópera do Malandro' de Chico Buarque de Holanda.” O imaginário cristão enxerga essa figura como personificação do pecado da preguiça, dada sua aversão ao trabalho, frequentemente associada ao ócio e a vadiagem. Como Belphegor é o demônio da preguiça, associa-se o Exu Zé Pelintra à figura do Diabo cristão, pois este sintetiza todos os demônios.

Contudo, há um componente na construção da personagem Vadinho, a partir da figura arquetípica de Exu que, embora demonizado, foge ao controle da consciência: o riso. Esse ingrediente presente no romance, através da comicidade, permite que os aspectos sombrios, materializados como pecados, voltem à consciência, desativando os dispositivos de repressão do ego, mas sem representar ameaça imediata. Por essa razão, durante muito tempo o riso foi controlado pela Igreja Cristã. Jacques Le Goff (2000) assevera que

Durante sua primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo o riso bom do ruim, os modos admissíveis dos inadmissíveis. (LE GOFF, p. 70 In: BREMMER e ROODEMBURG, 2000)

Efetivamente, o riso, assim como o ócio, sempre foi considerado o segundo maior inimigo do monge. Considerava-se que o “riso é o jeito mais horrível e mais obscuro de quebrar o silêncio. Em relação a esse silêncio monástico, que é uma virtude existencial fundamental, o riso é uma violação gravíssima”. (LE GOFF, p. 72, 2000) Havia uma tendência para focalizar o corpo como um instrumento do demônio. Citando a *Regula Magistri*, documento que orientou o comportamento dos monges medievais, Le Goff (2000) ressalta que “Olhos, orelhas e boca são os filtros do bem e do mal e devem ser usados para permitir que o bem entre ou se expresse, e bloquear o caminho do

mal”. O riso é considerado “a pior de todas as formas de expressão do mal que vêm de dentro: a pior poluição da boca”. (LE GOFF, p. 73- 74, 2000)

A respeito da relação entre o riso e o Diabo, são paradigmáticas as cenas do teatro medieval em que os atores que representavam demônios deveriam dar gritos de alegria e bater nas caldeiras a fim de deixar transparecer o regozijo do inferno ao receber uma alma condenada. Conforme Nogueira (2002), as diferentes maneiras de apresentação da figura do Maligno nas peças medievais perpetuam uma tradição mais ou menos consciente:

tanto o tentador como o instrumento de sua tentação e o cortejo de entidades inferiores que participam da esfera do Mal aparecem com caracteres burlescos, objetos de ridicularização, que mostrem a sua inferioridade implícita frente a figuras revestidas de santidade. *O Diabo faz medo e faz rir...* Nas representações da Paixão, o Diabo fazia o papel de zombeteiro[...] (NOGUEIRA, 2002, p. 45)

Está clara a associação entre riso e Diabo no teatro medieval, bem como é visível a relação arquetípica entre esta figura mítica, Exu e a personagem Vadinho. A relação entre os pecados capitais e a demonologia cristã demonstram que tanto o Diabo como Exu encarnam os aspectos sombrios da personalidade. A agressividade brutal ou não dirigida e menos refinada, a sensualidade vulgar e promíscua, a voracidade, a embriaguez e a malandragem compõem a sombra pessoal em nossa cultura, pois em função de uma “aparência social”, chamada por Jung de *persona*, estes aspectos menos morais e cristãos são reprimidos no inconsciente pessoal. Contudo a construção de uma personagem de espírito zombeteira desativa, ainda que momentaneamente por meio dos mecanismos de comicidade, os dispositivos inibidores, possibilitando a integração desses aspectos sombrios pela consciência. A esse espírito zombeteiro, Jung chamou do arquétipo do *trickster*. Ele fez uma interpretação psicológica dessa figura precisamente num posfácio do livro do antropólogo Paul Radin *The Trickster: a study in American Indian Mythology*, que dá corpo e substância para o arquétipo, ao estudar o ciclo do mito do *trickster* na cultura dos índios americanos *winnebago*, personificado na figura de seu herói Wakdjuncaga. O mito do *trickster* pode ser encontrado nos gregos antigos, nos japoneses, no mundo semítico, na mitologia nórdica e dos orixás, por tratar-se de uma das mais antigas expressões humanas. Como motivo arquetípico, inspira palhaços e humoristas e se apresenta de forma diferente em cada cultura, mas com o mesmo enredo básico. A psicóloga junguiana Acací Alcantara (2007) assim define esse arquétipo:

O *trickster* é ao mesmo tempo criador e destruidor, trapaceiro e trapaceado. Suas ações são impelidas por impulsos sobre os quais não tem controle. Não tem

responsabilidade sobre suas atitudes, quer boas quer más. Riso, humor e ironia permeiam todas as suas ações. (ALCANTARA, 2007, p. 36)

Notadamente o *trickster* possui um caráter ambivalente que tem origem na luta primordial do homem primitivo com seu mundo interno e com o mundo em que vive. Nessa perspectiva, Alcantara (2007, p. 26- 37) ressalta que esse arquétipo não possui forma definida ou fixa, podendo assumir várias condições. Pode ser masculino ou feminino, bem como sofrer alterações morfológicas substanciais ou alterar o gênero, copular e engravidar, como no caso de Wakdjuncaga. Ele pode ser comparado ao Hermes Trimegisto, da mitologia grega (Mercúrio, para os romanos), ou ainda o Locki, da mitologia nórdica. O *trickster* é descrito como bufão e como vítima de suas próprias trapaças, inserindo-se, assim, no que se costuma chamar “mitologia picaresca”.

Como a desordem pertence à totalidade da vida e o espírito da desordem é o *trickster*, a psicóloga compreende que “a função de sua mitologia é adicionar desordem à ordem e assim compor uma totalidade.” Assim, ele torna “possível, dentro do limite do que é permitido, uma experiência do não-permitido.” (ALCANTARA, 2007, p. 37) Apesar das variações conceituais, predomina o seu caráter trapaceiro, cômico e protagonista de façanhas. Assemelha-se a bufões, mascarados e bobos da corte, aos quais é dada permissão momentânea para que possam zombar astutamente da ordem estabelecidas, destruindo aparências e ilusões. Por tratar-se de uma figura liminar e ambígua, desfruta de ampla liberdade de ação, colocando em cheque normas morais ou sociais de conduta, como se não estivesse a fazê-lo. Embora possa transformar-se em qualquer animal, é associado à raposa por ser esta, símbolo da astúcia.

Dessa maneira, o *trickster* é um arquétipo, ou seja, uma imagem arcaica que é possível manifestar-se no homem em qualquer tempo, mantendo imutáveis suas características básicas. Embora ele possa carregar características singulares concernentes ao contexto sócio-cultural onde se manifesta, ele expressa, acima de tudo, certas dimensões universais da existência humana. Jung depara-se pela primeira vez com o mito do *trickster* através da obra *The Delight-Maker* (1890), de Adolph F. Bandalier, que trazia uma coleção de histórias narradas pelos índios *pueblos*, os quais seriam visitados por Jung anos mais tarde. Com isso, estabelece similaridade entre esse arquétipo e o carnaval medieval, dada sua inversão da ordem hierárquica. Qualidade paradoxal encontrada “na designação do diabo como *simia dei* (macaco de Deus) e em sua caracterização folclórica em geral como diabo 'logrado' e 'bobo’”. Trata-se do arquétipo do Embusteiro, na forma do Louco do Tarô, que conforme Sallie Nichols (2001) “pode bancar o diabo, atraindo-nos para a loucura; mas também pode ajudar-nos a encontrar a salvação.” (NICHOLS, 2001, p. 48) Mercúrio, com seu caráter travesso, divertido e maligno, é visto por Jung como um típico *trickster*; devido à sua ambivalência:

Graças a essas propriedades, Mercúrio aparece como um *daemonium* ressuscitado dos tempos primordiais, até mesmo mais antigo do que o Hermes grego. Os traços "tricksterianos" de Mercúrio têm alguma relação com certas figuras folclóricas sobejamente conhecidas nos contos de fada: Dunga, o João Bobo e o Palhaço que são heróis negativos, conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade. (JUNG, 2000, p. 251)

Esse *trickster* mercurial reaparece na mitologia afro-brasileira na forma de Exu. Ele age de forma benevolente e cuidadosa, mas também vingativa. Na opinião de Zacharias (1998), “Nesta posição de construtor de pontes entre planos de consciência diferentes e o inconsciente, ele tem uma função muito próxima de Mercúrio ou Hermes”. (ZACHARIAS, 1998, p. 136) Traduz a inversão da ordem, num arquétipo em que o bobo e o sábio acontecem simultaneamente, através do embuste e da rapidez do malandro. Entre tantas particularidades também relacionadas ao arquétipo da sombra, incomoda a consciência coletiva dominante, zombando, iludindo, burlando e pregando peças. Como o Louco do Tarô ou o coringa, a carta selvagem da existência humana, pode fazer o papel de qualquer outro ou ter o poder de mudar a direção de jornada individual. As ações do arquétipo malandro mercurial parecem atos anti-sociais ou obscenos, contudo são efetivamente transgressores, catalisadores e ampliadores de horizonte. Jung considera que esse arquétipo é fundamental para a compreensão e transformação da alma humana, dada sua ligação com elementos cômicos. Trata-se do diabo travestido, da alma demoníaca do carnaval, saindo das sombras, mas trazendo um caráter burlesco, que possibilita que, ainda por instantes, veja-se o mundo de cabeça para baixo e perceba-se a existência de outras realidades.

3.2.2 A Sombra e o *Animus* de Dona Flor, pelo Viés da Malandragem

Vadinho personifica os aspectos de *trickster* da representação coletiva de Exu, da mitologia dos orixás. Segundo Zacharias (1998), no mito iorubá da criação do mundo, “Exu estava na passagem entre os dois mundos, o Orum e o Ayé”. Portanto, “Sua função é a de regular o fluxo de energia entre os dois mundos, servindo de mensageiro entre os deuses e os homens, liberando a passagem de energia ou não, dependendo da sua utilidade ou das reverências devidas a ele”. (ZACHARIAS, 1998, p. 136) Por transportar o axé (energia/poder) e mobilizar toda a existência, ele é o movimento, a vida e o dinamismo do mundo, principalmente porque apresenta conteúdos com tendências opostas ao padrão dominante, permitindo a conexão periódica entre a consciência e os centros arquetípicos, nossos lados instintivos. Isso se materializa sobretudo nas expressões afro-

brasileiras, através do culto aos orixás, concernentes à malandragem, às trapaças e ao papel de mensageiro. Essas expressões de Exu são reminiscências de imagens arquetípicas presente no Hermes Trimegisto (Mercúrio), no Arlequim, no Louco do Tarô, no malandro Pedro Malasartes, no próprio Carnaval e no Diabo cristão. Todas essas hipóstases representam projeções de aspectos sombrios da psique humana e possuem finalidade compensatória.

Como ficou demonstrado, a personagem Vadinho foi construída a partir da imagem arquetípica de Exu, no que se refere ao seu caráter e ao seu papel na narrativa. Tal construção possibilita interpretar essa personagem como projeção do arquétipo da sombra de dona Flor. Vadinho personifica, no campo da fantasia, emoções difíceis e partes inaceitáveis do ego de Dona Flor, controlando sua ansiedade, liberando seus desejos e fazendo-a sentir prazer e satisfação. Trata-se de um movimento de compensação à consciência coletiva que, através da educação e dos hábitos, obriga o indivíduo a fazer escolhas, em detrimento de outras, que são reprimidas. Dona Flor aprendeu com a mãe dona Rozilda e com seu círculo de amigas, representantes da consciência coletiva brasileira, determinadas normas de condutas que deveriam servir de ponto de referência para ser considerada uma mulher honesta e recatada, com base, sobretudo, no arquétipo da donzela, cujo modelo cristão revela-se na Virgem Maria. Deveria, assim, nutrir valores como a serenidade, o comedimento, a honestidade, o trabalho e o pudor. Isso fica evidente num fragmento que resume a orientação comportamental de Flor:

Dona Rozilda queria as filhas (Rosália e Flor) em casa, recatadas, ajudando-a, com o trabalho e com o comportamento, a manter aquela aparência de conforto, a afivelar aquela máscara de gente senão opulenta pelo menos remediada e de boa educação. (AMADO, 1966, p. 49)

Embora no decorrer da narrativa, sobretudo ao fugir e casar-se com Vadinho, Flor rebele-se contra a conduta de valorização das aparências, pregada por sua mãe, ela persegue adequar-se a determinados preceitos morais, como forma de integrar-se à consciência coletiva, tais como casar-se oficialmente, desejar possuir um marido exemplar e fiel, ser honesta e recatada. Dessa forma, emoções como a violência, a voracidade, a malandragem, a vadiagem e, principalmente, a voluptuosidade sexual são reprimidas. Esses aspectos constituem o arquétipo da sombra Pessoal de dona Flor, ou seja, os elementos não vivenciados por seu ego. Entretanto, eles são integrados à consciência da personagem através de sua projeção em Vadinho, que personifica esses ingredientes. Isso ocorre em dois momentos distintos que vale a pena ser especificado. Primeiramente, dona Flor projeta sua sombra em Vadinho, enquanto ele estava no *ara-ayê*, num período de extrema alegria

carnavalesca desenfreada, e, como tal, perturbadora. Após enviudar e casar-se com Teodoro, vivendo num período quaresmal e de repressão dos impulsos sexuais, não consegue contê-los completamente, projetando sua sombra novamente em Vadinho, mas agora na condição de *ar-arum*. O retorno fantástico do primeiro marido permite a Flor integrar, à consciência, aspectos de sua sombra, como seu desejo sexual, escondido no inconsciente, mas sendo sentido pelo corpo. Processo repleto de conflito e confronto. Contudo, esses temas são tratados no romance pelo viés da comicidade, cujos mecanismos desencadeadores encontram-se nas situações, nos caracteres e na linguagem. Nesse caso, materializa a função do cômico, defendida por Georges Minois (2003), quando afirma que o humor “permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada”. Assim, ele possui um “aspecto liberador e catalisador”, não colocando em risco os fundamentos da consciência coletiva, mas exorciza seus conflitos. Ocorre uma zombaria amiga que dessacraliza determinados valores, sem blasfemá-los, mas recuperando comicamente aspectos sombrios e negligenciados. (MINOIS, 2003, p. 565)

Flor elege Vadinho para incorporar os aspectos sombrios de sua personalidade, principalmente referentes à sua sexualidade, porque nele é projetado parte de seu *animus*. O pai espiritual do primeiro marido, Exu, exerce a função de mensageiro, transportando os aspectos sombrios do inconsciente até a consciência da protagonista. Assim sendo, representa o desenvolvimento dos quatro estágios do *animus*, porém vinculados aos elementos ainda não completamente integrados à consciência e que compõe uma sombra malandra.

A respeito do primeiro estágio, Daryl Sharp (1991) estabelece que esse nível de desenvolvimento encontra-se associado à força física, à coragem, à determinação, à virilidade e à agilidade. Vadinho personifica esse estágio, como fica demonstrado na descrição da imagem de seu corpo nu, contemplada por dona Flor no dia da morte dele:

Lá estava ele, nu como gostava de ficar na cama, uma penugem doirada a cobrir-lhe braços e pernas, mata de pelos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo. Tão belo e másculo, tão sábio no prazer! Mais uma vez as lágrimas assomaram aos olhos da jovem viúva. Tentou não pensar no que estava pensando, não era coisa para dia de velório. (AMADO, 1966, p. 17)

Nessa descrição, o aspecto físico de Vadinho e a recordação de seu desempenho viril desperta o desejo de dona Flor. A sexualidade e a sensualidade, demonizadas pela cultura cristã, são constantemente recuperados por essa personagem, principalmente no que se refere à valorização da nudez. Por essa razão, a comicidade desnuda o desejo de dona Flor pelo vigor masculino e sexual

de Vadinho, através de seu corpo e de suas habilidades sexuais. Desejo esse que aparece nos momentos mais inadequados, como, por exemplo, no seu próprio velório, provocando um “quiprocó”, uma inversão de papéis: em vez de se ter pensamentos “elevados” e “sublimes”, tem-se uma viúva com pensamentos “baixos” e “carnais”.

Ainda nesse mesmo episódio, há outro fragmento que liga Vadinho ao estágio do homem-força, no tocante à sua jovialidade:

Vadinho ficou nu como Deus o pôs no mundo, em cima da cama de casal, uma cama de ferro com cabeceira e pés trabalhados... Dona Flor, sozinha no quarto, abriu o envelope, estudou o parecer dos médicos. Balançou a cabeça, incrédula. Quem diria? Aparentemente tão forte e são, tão moço ainda! (AMADO, 1966, p. 17)

A personagem aparentava ser forte, saudável e jovem. Não são poucos os episódios que demonstram a juventude e vitalidade de Vadinho. Seu espaço é o da rua, dos cassinos, bares e castelos e suas atitudes são de *puer aeternus*, moço de vigor imortal. Embora tenha morrido seu corpo, seu espírito livre volta ao ayé para dar dinamismo e movimento à vida de dona Flor. Ainda com relação à juventude, cabe destacar que Exu, a imagem arquetípica que inspirou a construção da personagem Vadinho, era o mais jovem de todos os orixás, demonstrando coligação evidente com a personagem. Coligação que também se verifica entre Vadinho e o Arlequim, no que se refere à dança e à alegria carnavalesca, remetendo inequivocamente à vitalidade juvenil e à agilidade da personagem, combinando com o primeiro estágio de desenvolvimento do *animus*.

Por outro lado, no segundo estágio do *animus*, de acordo com Daryl Sharp (1991), a mulher projeta a imagem de um homem de ação, ligado às atitudes, à criação, à concentração de energia em benefício de uma meta. Embora Vadinho seja um “vadio”, seja o oposto ao regramento moral vigente, não valorizando a instituição do casamento tradicional, dentro do campo da inversão carnavalesca, ele dirige suas atitudes em objetivos que vão na contramão da ordem e do regramento moral. Ações essas que são dirigidas no sentido de permitir o fluxo de energia vital na vida de dona Flor, através da tomada de iniciativa para o ato sexual e para o estabelecimento de um ambiente de alegria e dinamismo. Essa afirmação se sustenta pelos episódios em que Vadinho demonstra ser um homem de atitude, embora às avessas. Pode-se citar a fase de namoro com Flor, no qual a personagem malandra faz suas trapaças para conseguir enganar dona Rozilda, passando-se por um homem célebre e respeitável ou, quando descoberto o engodo, foge com a pretendente. Entre suas ações está o de “fazer alguém de bobo”. Trata-se de um mecanismo de comicidade. Conforme Propp (1992) esse instrumento é muito comum na literatura satírica e humorística e faz com que o

leitor ou ouvinte simpatize com o enganador, por ser espertalhão e gozador. “O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado.” (PROPP, 1992, p. 102) O enganador é Vadinho e a enganada é dona Rozilda, personagem definida como “megera”, cuja natureza “era mesmo consagrada a infernar o próximo” (AMADO, 1966, p. 39), portanto digna de ser enganda.

Assim, Vadinho, como imagem arquetípica de Exu, do *trickster*, do Louco, tanto pode agir para o bem, quanto para o mal, dependendo das circunstâncias. Da mesma forma que o Orixá Malandro comporta-se ora como uma entidade prestativa, ora como um *daimon* vingativo, quando não homenageado corretamente, vivendo no limiar entre o *Orum* e o *Ayé*, o primeiro marido de Flor age no limiar entre o aceitável e a marginalidade. Suas atitudes são ambivalentes, porém, inegavelmente, extintoras da monotonia e da imobilidade da vida, principalmente no que se refere à sexualidade. Ele age inconsequentemente, seguindo os seus impulsos. Suas trampolinagens e sua existência mundana são repletas de ações livres de planejamento, irrefletidas e dirigidas unicamente à satisfação de desejos. É ele quem valoriza a nudez e o corpo de Flor, quem ensina as “artes de amar” na cama, quem, já bêbado, faz serenadas nas madrugadas, quem dá o estopim para o rompimento com os tabus sexuais. Todas essas ações são risíveis, visto que aparecem permeadas de desencadeadores de comicidade, como já restou demonstrado anteriormente. Contudo cabe ressaltar que o caráter derrisório das ações de Vadinho, o aproximam de um bufão, que segundo Georges Minois (2003), “é o correspondente terrestre do deus farsante, o *Trickster*. Seu papel seria...satisfazer as necessidades e os desejos da coletividade, violando os tabus e os interditos pelo riso, pela brincadeira e pela farsa”. (MINOIS, 2003, p. 563) O autor cita Exu Legba como paradigma desse palhaço ritual, na qual suas transgressões são permitidas ritualisticamente, fazendo rir e neutralizando o medo. “Esse deus farsante, que prega peças, endossa a responsabilidade; pode-se zombar dele como ele zomba de nós. O riso exorciza a angústia.” (MINOIS, 2003, p. 564) Vadinho, personagem construído nesse modelo, como projeção do segundo estágio do *animus*, desenvolve a mesma função do deus farsante no que se refere ao desencadeamento do riso, como livramento do mal.

Com relação ao terceiro estágio do *animus* que, segundo Daryl Sharp (1991), refere-se à imagem do homem-verbo, normalmente associado à linguagem, à oratória, ao poder de persuasão e às forças de sedução pela palavra, Vadinho é projetado como professor das “artes de amar” e como astuto sedutor. Como restou demonstrado anteriormente, Vadinho era um astuto sedutor e sua principal arma era sua “lábria”, herança arquetípica de Exu, divindade ligada à comunicação. De

igual modo, ao exercerem determinada função pedagógica, através da comunicação, Vadinho e Exu, personificam a imagem de professor, embora às avessas. No mito “Exu ajuda Olofim na criação do mundo” (PRANDI, 2001, p. 44), Exu ensina a divindade suprema a obter sucesso em tão grandiosa obra, através do sacrifício dos cento e um pombos, como *ebó*. Da mesma forma, no mito “Exu ajuda um homem a trapacear” (PRANDI, 2001, p. 51), ele ensina um homem a enganar o rei e a livrar-se de uma punição. Ainda no mito “Eleguá ajuda Orunmilá a ganhar o cargo de adivinho” (PRANDI, 2001, p. 60), instruí Orunmilá a superar o desafio proposto por Olofim, a fim de receber o segredo da adivinhação. Esses e outros mitos revelam a imagem de um Exu com falas de caráter pedagógico, auxiliando na criação do mundo, ensinando a trapacear e mostrando como superar um desafio. Também é portador do título de decano e de mensageiro dos orixás. O decano, pela sua vasta experiência, normalmente tem a função de instruir os menos experientes, e o mensageiro é aquele encarregado de comunicar uma mensagem. Ambas atribuições remetem inequivocamente à figura de um professor. Além disso, a imagem de Exu, como já demonstrado, está ligada à atividade sexual, sendo símbolo por excelência da fecundidade e portador mítico do sêmen e do útero ancestral.

Fruto dessa correspondência arquetípica, Vadinho personifica o arquétipo do “professor das artes de amar”, expressão do homem-verbo. Percebe na professora de culinária sua principal aprendiz e que mais tarde irá pôr em prática seus ensinamentos, conforme afirma no seu retorno ao *ayê* na forma de egum: “— Tu nunca vai mudar, meu bem. Tua única presunção é tua honra. Mas eu já comi ela uma vez, vou comer outra... Por mais professora que você seja, meu bem, na vadiação é minha aluna. E eu vim para acabar de te formar...” (AMADO, 1966, p. 303) Ele a ensina a valorizar a nudez, o corpo e principalmente o prazer sexual, tornando-os instrumentos de liberação de energia libidinal. Isso fica evidente nas falas de Vadinho durante os primeiros tempos de casamento com Flor: “— Onde já se viu vadiar de camisola? Por que tu te esconde? A vadiação é coisa santa, foi inventada por Deus no paraíso, tu não sabe?” (AMADO, 1996, p. 18) Também ele a instrui a explorar os vários sentidos que permitem extrair máximo prazer durante a prática sexual. Isso fica claro no episódio em que dona Flor recorda das palavras proferidas por Vadinho na noite de amor ocorrida em seu último aniversário, antes de enviivar: “Não sei o que você tem hoje, meu bem, está um pedaço de mulher, e eu estou doído por você. Vamos, depressa... Tu vai ver o que é vadiar, como tu nunca vadiou. É hoje o dia, te prepara. Te dei o que tu pediu, agora tu vai pagar.” (AMADO, 1966, p. 89) É também nessa mesma noite que dona Flor aprende com o malandro novas formas de “vadiar”. Noite em que

o fel se transformou em mel [...] nunca ela fora égua tão em violência montada por seu feroso garanhão, tão devassa cadela em cio e possuída, escrava submissa ao seu deboche, fêmea a percorrer todos os caminhos do desejo [...] Noite de penetrar as portas mais estreitas e trancadas...(AMADO, 1966, p. 139)

Nessa descrição, o ato sexual é reduzido a uma condição bestial, destituído de qualquer sentimentalismo ou emoção, prevalecendo unicamente o prazer da própria consumação carnal. O riso nessa exposição é desencadeado pelo mecanismo de comicidade do “homem com aparência de animal”. Propp (1992) afirma que a “comparação com animais é cômica quando serve para desvendar um defeito qualquer”. (PROPP, 1992, p. 67) O defeito posto a nu nesse fragmento é o rebaixamento da condição humana a macho e fêmea e do ato sexual a simples acasalamento. Contudo, apesar do caráter derrisório, subjaz o sentido pedagógico presente no fragmento, demonstrando a proficiência de Vadinho no ensino “das artes de amar”, expressão prosopopeica do homem-verbo, ainda que suas falas e atitudes contrastem com o regramento moral estabelecido.

Por fim, o quarto estágio de desenvolvimento do *animus* remete à projeção do homem-sábio, no qual, conforme Daryl Sharp (1991), está ligada ao sentido das coisas, à sabedoria e ao aspecto espiritual. Conforme, Marie-Louise Von Franz (1996), o *animus* torna-se a encarnação do significado, “um mediador da experiência religiosa, através da qual a vida adquire um novo sentido”, dando “força espiritual à mulher, uma invisível sustentação interior que compensa sua delicadeza exterior.” Funciona “como uma ponte para o Self”, visto que “personifica a capacidade de uma mulher ter coragem, espírito e verdade, estabelecendo uma ligação com a fonte da sua criatividade pessoal.” (VON FRANZ, 1996, p. 80) Tais atributos associam-se à imagem de Mercúrio ou Hermes e, sobretudo, de Exu. O primeiro na “função de Psicopompo, tem a função de conduzir as almas dos mortos para Hades”. Na psicologia, o Psicopompo “refere-se àquele elemento psíquico que conduz o ego em sua viagem ao inconsciente”.(ZACHARIAS, 1998, p. 137) Nessa função de condutor de elementos anímicos, encontra-se no limiar, na região intermediária entre planos de consciência e inconscientes:

A figura que guia a alma em ocasiões de INICIAÇÃO e transição: uma função tradicionalmente atribuída a Hermes no MITO grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra). No mundo humano, o sacerdote, xamã, feiticeiro, e médico são alguns que foram reconhecidos como capazes de preencher a necessidade de orientação e mediação espirituais entre mundos sagrados e seculares. Jung não alterava o significado da palavra, porém a usava para descrever a função da *ANIMA* E *ANIMUS* em conectar uma pessoa a um sentimento de seu propósito último, sua decisiva vocação, o destino; em termos

psicológicos, atuando como um intermediário ligando o EGO e o INCONSCIENTE (ver *SELF*).” (SAMUELS, SHORTER, PLAUT, 2003, p. 88)

Nessa descrição do *Dicionário Crítico de Análise Junguiana* (2003), fica evidente a associação entre a função de Psicopompo, o arquétipo do *animus*, em sua mais elevada manifestação, e a figura mitológica de Hermes Trimegisto mercurial. Da mesma forma Exu, exercendo a função de “guardião dos limites entre os mundos”, *Orum* e o *Ayé*, “e mensageiro dos deuses”. (ZACHARIAS, 1998, p. 131), ocupa a “posição de construtor de pontes entre planos de consciência diferentes e o inconsciente”, “liberando a passagem de energia ou não, dependendo da sua utilidade ou das reverências devidas a ele.” (ZACHARIAS, 1998, p. 136).

Portanto, Vadinho, como imagem arquetípica de Exu, também exerce essa função de guia espiritual, principalmente na condição de egum. Os acontecimentos singulares que descrevem as consequências do retorno do falecido marido de Flor são narrados na quinta e última parte do romance, que contém como epígrafe os versos de uma “cantiga de sotaque” tirada por Exu, a partir de um coro de atabaques e agogós: “Já fechei a porta já mandei abrir”. Versos esses que remetem à função limiar e ambivalente do orixá das encruzilhadas, de abrir e trancar caminhos, bem como de pertencer simultaneamente ao *Orum* e ao *Ayé*. Três anos após sua morte, a personagem Vadinho começa a transitar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, habitando a encruzilhada entre a consciência e o inconsciente de dona Flor. De forma mítica e sobrenatural, rompendo os limites entre o possível e o impossível, Vadinho passa a conectar dona Flor com seus desejos e sentimentos não confessados, intermediando a ligação entre o ego e o inconsciente, possibilitando o equilíbrio das energias psíquicas. Isso fica evidente, pela naturalidade com que Flor percebe o retorno do egum: “— Você?- disse numa voz cálida mas sem surpresa, como se o estivesse esperando.” (AMADO, 1966, p. 293) Evidência também presente na resposta de Vadinho, quando indagado sobre o motivo de sua vinda: “— Porque você me chamou. E hoje me chamou tanto e tanto que eu vim...— como se dissesse ter sido o seu apelo tão insistente e intenso a ponto de fundir os limites do possível e do impossível” (AMADO, 1966, p. 293) O chamamento a que se refere o egum aparece disseminado por todo o capítulo que antecede ao seu retorno, no qual é descrita a agonia de dona Flor com sua vida feliz e tranquila: “mesmo com essa vida tão feliz, por todos invejada, por vezes me dá uma agonia, tão sem pé e sem cabeça, difícil até de explicação, um não sei quê...” (AMADO, 1966, p. 289) Esse apoderamento de um não sei que, inexplicável, remete ao seu axé libidinal, materializado em forma de desejo, que está latente em seu inconsciente, exigindo manifestação. Trata-se do acúmulo de energia em lugar indevido, que deve ser transportada para outras partes da

psique, para que haja equilíbrio.

Se os olhos são o espelho da alma, como diz o adágio popular, os de Flor refletem a agonia de seu espírito, instigada pela imagem do anjo de madeira da igreja de Santa Tereza, cujo olhar de frete lembra o de Vadinho. Isso fica demonstrado pela percepção que seu Vivaldo tem dos olhos de Flor, transcritos pelo narrador amadiano: “Olhos de Quebranto, perdidos na distância, como se entregues a voluptuosos pensamentos”. Olhar corretamente comparado ao de quando olhava para o cadáver de Vadinho, completamente, ensimesmada:

Curiosa a expressão de seu olhar... Quando a vira antes com aquele mesmo olhar perdido, como se olhasse para seu próprio coração? Seu Vivaldo busca na memória e a reconhece: era aquele mesmo olhar do velório do finado. Com idêntica expressão, distante, recebia então os pêsames como hoje os parabéns, os olhos fitando mais além do tempo, como se não existissem em seu redor nem lágrimas de luto nem risos de festejo, apenas solidão. Sua beleza, deu-se conta seu Vivaldo, vinha também de dentro dela, numa dimensão que lhe escapava. (AMADO, 1966, p. 292)

É na imagem de Vadinho que dona Flor projeta parte do seu *animus*. A morte e ausência de Vadinho cria uma ruptura com essa projeção, interrompendo um período de Carnaval, de alegria, de dinamismo e de voluptuosidade sexual, proporcionando, assim, o sufocamento desses aspectos essenciais de sua psique, despejando-os completamente na sombra. Contudo, como principal defesa contra o desequilíbrio do axé, o inconsciente de dona Flor torna a projetar parte do *animus* no primeiro marido, que retorna ao *ayê* em forma de egum, para religar o ego da protagonista a esses elementos sombrios, que são trazidos a lume através da valorização da nudez, do contato com o corpo, do ato sexual e do riso.

A respeito da nudez é exemplar a primeira imagem que dona Flor tem do retorno de Vadinho, justamente na cama onde por muitos anos serviu de palco para o seu desnudamento:

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? (AMADO, 1966, p. 293)

Desejo e riso que se fundem e confundem, criando uma imagem de intimidade entre a mulher e o espírito, entre Flor e seu *animus*. Despertar de sentidos que se amplifica pela visão do corpo nu, principalmente das partes íntimas do egum:

Sentara-se Dona Flor na borda do leito, Vadinho novamente se estendeu a la vontée, abrindo um pouco as pernas e exibindo tudo, aquelas proibidas (e formosas)

indecências. Dona Flor se enternecia com cada detalhe desse corpo: durante quase três anos ela não o vira e ele permanecera igual como se não tivesse havido o tempo. (AMADO, 1966, p. 293)

A descrição da imagem do corpo nu do egum remete à primeira manifestação do *animus*, do homem-força, que não desaparece, mas incorpora-se para formação do último estágio: “Ele saiu com sua nudez inteira, tão belo e másculo! Doirada penugem a lhe cobrir braços e pernas, mata de pelos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo, o insolente bigode e o olhar de frete.” (AMADO, 1966, p. 295)

No encontro com o arquétipo, rompe-se a cisão entre matéria e espírito, sem qualquer explicação racional, como se pode ver pelo contato físico-corporal de Flor com egum: “— Ai! Vadinho, ai...-e mais não disse, lábios, língua e lágrimas (de pejo ou de alegria?) mastigados na boca voraz e sábia. Ah! Esse sim, um beijo!” (AMADO, 1966, p. 295) Os desejos sexuais reprimidos de dona Flor são somatizados no corpo, através do aguçamento dos sentidos, provocando, num primeiro momento, desordem íntima: “Aquiesceu Dona Flor, mas com os sentimentos em desordem. Seus lábios machucados, a boca em fogo, a adusta língua guardavam o sabor picante de Vadinho, seu ardido gosto...” (AMADO, 1966, p. 300) Não apenas o paladar é amplificado, mas também o tato: “Então Dona Flor acomodou-se na borda do leito, com Vadinho estendido junto a si, a espiá-la... Mal sentara, no entanto, e já o trapaceiro descia a mão pela cintura até a ânfora do ventre.” O embusteiro tanto rompe os recalques como burla as lógicas que separam o *ayé* e o *orum*, ao afirmar que “Toda vez que puder te tocar, vou te tocar, quando puder te dar um beijo, vou dar. Não te engano, minha Flor, vou fazer tudo, tudo, e depressa, pois estou doido para te comer todinha, cheguei morto de fome.” (AMADO, 1966, p. 305) Não somente o toque parte do guia espiritual em direção à dona Flor, mas também no sentido inverso, como na ocasião em que o egum “Deitara a cabeça no colo de dona Flor e ela mexia em seus cabelos... A mão de Dona Flor na cicatriz da navalhada: gostava de sentir a lembrança da rixa anterior a seu conhecimento, o talho largo e fundo, briga da adolescência”. (AMADO, 1966, p. 307) Estrategicamente, o embusteiro procurava, como mensageiro e guia, comover os sentidos de Flor:

Tão suave a carícia da mão de Vadinho em seu braço, em seu cangote, em sua face, e a cabeça repousando em seu colo, buscando posição mais cômoda, pesada e quente em suas coxas, dando-lhe um calor e uma dormência. Cabeça linda de cabelos loiros. Dona Flor foi baixando o rosto pouco a pouco, Vadinho suspendera o seu, de súbito lhe tomou da boca e não a pulso. Arrancou-se Dona Flor do beijo e dos braços onde já se via desfalecente. (AMADO, 1966, p. 307)

Trava-se uma luta entre desejo e recato, no qual o primeiro sagra-se vencedor, porém sem

abolir o segundo. Vadinho, como mensageiro entre o inconsciente e a consciência, torna-se uma tentação na vida de Flor. Procura derrubar as barreiras e interditos sexuais através do aguçamento dos sentidos, no qual o corpo e a nudez tornam-se os principais mecanismos para tal intento. O ato sexual torna-se a meta principal a ser alcançada, porém adquirindo um caráter ritualístico e sagrado, rompendo, momentaneamente, com os tabus judaico-cristãos que enxerga o sexo como pecaminoso e polêmico. A atividade sexual passa a ser encarada como saudável e natural, como a mais poderosa energia que o indivíduo pode experimentar, através dos próprios sentidos, com manifestação afetiva ou simplesmente compartilhando prazer e desejo carnal. O sexo converte-se no principal instrumento de fruição harmoniosa das energias positivas e negativas do corpo. Fluxo harmonioso que é simbolizado pelo *Caduceu* que Hermes Trimegisto carrega. Equilíbrio energético que Vadinho, como imagem arquetípica de Exu e na forma de egum, proporciona para dona Flor, através do ato sexual:

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 fimbria da manhã. (AMADO, 1966, p. 354)

O ato sexual aparece como uma forma de saciar uma carência corporal que se expressa pelo desejo. A analogia entre o ato sexual e o ato de comer é emblemática, pois traduz uma relação de transferência energética. O alimento digerido transforma-se em energia no corpo daquele que come, tornando-se, portanto, parte deste, tal qual o ato sexual, sob a perspectiva sagrada e mítica, em que os praticantes tornam-se uno, através da mútua absorção energética.

Nunca se dera assim; tão solta, tão ferosa, tão de gula acesa, tão em delírio. Ah! Vadinho, se sentias fome e sede, que dizer de mim, mantida em regime magro e inosso, sem sal e sem açúcar, casta esposa de marido respeitador e sóbrio? Que me importam meu conceito na rua e na cidade, meu nome digno? Minha honra de 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, 1966, p. 354)

Este fragmento que descreve o primeiro ato sexual entre Flor e o egum aparece como um rito de passagem, no qual a protagonista tem acesso, graças a intermediação de Vadinho, a aspectos até então negligenciados do seu *animus*. Ela contacta os sentidos e deixa-se dominar pelos instintos, abandonando provisoriamente a sobriedade, os tabus e os padrões morais da ordem. Ação que

contribui para que dona Flor consiga dominar sua sexualidade, necessária para o seu amadurecimento, enquanto mulher. Esse domínio será fundamental para dar dinamismo e sabor para o seu relacionamento com seu segundo marido, Teodoro, através da valorização do corpo, dos sentidos e da atividade sexual, como fica evidente no trecho:

Homem metódico, cumpridor de leis e ritos, veio Teodoro colocar-se na posição habitual e tomou do lençol para cobrir o amor com recato e com o respeito que lhe são devidos, entre esposos. Mas não lhe deu tempo Dona Flor: de improviso atirou com o lençol fora da cama, com o recato, com o respeito, e o doutor se viu nos braços dela. Nunca mais ele esqueceu essa manhã de chuva, esse domingo bento, esse dia santo e feriado, esse extra sem igual, extra e super para tudo dizer e definir com exatidão. (AMADO, 1966, p. 356)

Enquanto projeção do *animus*, o controvertido egum Vadinho, imagem *elegbariana* e mercurial, guia espiritualmente dona Flor, permitindo que ela conscientize-se de sua própria sexualidade, como fica claro pela resposta dada por ela a Dionísia de Oxóssi quando esta questionou se o finado marido já tinha deixado de perturbar: “— Ou eu deixei de me assombrar. Já não preciso mais de nada.” (AMADO, 1966, p. 364) Mais evidente ainda são as últimas páginas do romance, nas quais Vadinho revela à Flor exatamente o que ela precisa para tornar-se satisfeita, inteira e uniforme, “não mais contraditória, dividida ao meio, em luta o espírito e a matéria.” (AMADO, 1966, p. 365) Afirma que ela necessita dos dois maridos para completar-se: “Nem só comigo, nem só com ele, com nós dois, minha Flor enganadeira. Ele também é teu marido, tem tanto direito quanto eu.” (AMADO, 1966, p. 365) Salienta que ela começou a ter consciência de si e a comandar sua sexualidade e a integrar todos os aspectos de sua personalidade: “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, 1966, p. 365) Sublinha que ela precisa para tornar-se inteira dos aspectos ligados a sua persona, representado por tudo referente a Teodoro e dos elementos associados a sua sombra, materializados naquilo que diz respeito a Vadinho:

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 [...] 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, 1966, p. 366)

Vadinho deixa transparecer a ideia de que a cisão entre a ordem e desordem, entre consciência e inconsciência, desaparecem na medida em que se rompe a dicotomia entre persona e sombra, no momento em que dona Flor conscientiza-se de que precisa de seus dois maridos e de que estes são partes dela mesma:

Para mim tua ânsia, teu secreto desejo, teu chão de impudicícia, teu grito rouco. Para ele as sobras, as despesas, e o plantão, teu respeito grato, o lado nobre. Tudo perfeito, meu bem, eu, tu e ele, que mais desejas? O resto é engano e hipocrisia, por que ainda queres te enganar? (AMADO, 1966, p. 366)

Hipocrisia que é desintegrada pela valorização da nudez, pelo contato como o corpo e pelo ato sexual. Esses três elementos são trazidos a lume pela projeção de parte do *animus* de dona Flor em Vadinho, por meio do riso das personagens e da comicidade do romance, dispositivos fundamentais para desarmar as defesas do ego. A primeira comunicação entre Flor e Vadinho ocorre através da visualização do sorriso, sem a necessidade do uso da verbalização. Há reciprocidade visual, com mútua influência entre ambos. O sorriso e logo depois o aceno são pontes lançadas em direção do outro. A comunicação não-verbal permite o entendimento, antes mesmo da verbal, e chama a atenção para a nudez do corpo do egum:

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, 1966, p. 293)

A comicidade desse episódio está associada à nudez do “espírito” de Vadinho. O imaginário ocidental opõe o aspecto espiritual ao físico. Quando Jorge Amado une esses dois elementos comumente opostos, cria uma situação inusitada, dessacralizando o “espiritual” e rebaixando-o ao nível carnal, desencadeando, desse modo, o riso (PROPP, 1992). Efeito também despertado em dona Flor, quando passa a considerar a possibilidade de possuir dois maridos, contrariando os tabus sociais e seus próprios preceitos morais:

No corredor cruzaram-se os dois homens e vendo-os passar um pelo outro, Dona Flor sentiu ternura pelos dois, tão diferentes mas ambos seus esposos na igreja e no juiz “Os dois colegas” pensou a rir da graça chula. Logo se conteve: “Meu Deus, estou ficando cínica que nem Vadinho”. Aliás, o cínico lhe piscava um olho

cúmplice, enquanto punha a língua para o doutor, a mão num gesto pornográfico. (AMADO, 1966, p. 301)

O mecanismo que provoca a derrisão nesse episódio é o “fazer alguém de bobo”, conforme a definição de Propp (1992). O embusteiro Vadinho vale-se de sua condição de egum, invisível para todos, exceto dona Flor, a fim de escarnecer Teodoro, fazendo gestos obscenos e infantilizados direcionados a este, tornando ridícula a seriedade deste, em contraste à zombaria daquele. Da mesma forma, Vadinho debocha da resistência de Flor a suas investidas amorosas, revelando como é frágil sua defesa:

Por duas ou três vezes naquele fim de tarde, Vadinho lhe repetira com voz matreira, num sorriso de motejo:

— Vamos ver quem pode mais, minha santa... Tu com teu doutor e teu orgulho, e eu...

— Tu, com quê?

— Eu, com meu amor... (AMADO, 1966, p. 303)

A ironia é o principal instrumento linguístico de comicidade presente neste fragmento. Propp (1992) ressalta que nesse recurso de linguagem “expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário.” Quando Vadinho refere-se a dona Flor como “minha santa”, está sendo irônico, pois, ao contrário, está expressando algo oposto aos elementos de santidade. Considerando todo o contexto do diálogo, a ironia na expressão “minha santa” revela alegoricamente os aspectos sombrios, nada santificados, da protagonista. Além disso, dentro do dialeto soteropolitano, essa forma de tratamento é utilizada em contextos não apenas de informalidade, mas também de intimidade, dessacralizando o termo, rebaixando-o ao nível humano. Intimidade que se verifica em toda a conversa do egum com a protagonista, sendo o riso o componente de harmonia entre os dois, desarmando a tensão criada pela resistência de Flor às tentações de Vadinho:

Nesse pagode, com risos e pilhérias, e com ternura, ficavam a conversar até quase a hora da janta. Dona Flor, cheia de vento e de jactância: jamais Vadinho dobraria seu capricho de mulher honesta, rompendo sua virtude de casada. (AMADO, 1966, p. 303)

Esse trecho é irônico quando já se conhece o desfecho do romance, no qual Vadinho dobra os caprichos de mulher honesta e rompe sua virtude de casada. Trata-se do que se costuma chamar de “ironia do destino”, que revela o descontrole que o ser humano tem sobre si e sobre os acontecimentos. Vadinho, pelo contrário, prediz o que vai acontecer, como se na condição de egum,

tivesse um conhecimento superior sobre as coisas. O seu sorriso é o riso de quem conhece o “ironia do destino”.

Fitou-a longamente, voltando a sorrir: — Tu vai me dar, Florzinha linda, e eu estou doido que chegue a hora de comer a peladinha... Mas é tu quem vai me dar, quem vai abrir as pernas, pois eu só te quero quando tu também quiser. Não te quero com gosto de ódio, meu bem. (AMADO, 1966, p. 305)

A comicidade desse trecho repete o mecanismo do rebaixamento do “espiritual” ao nível do “carnal”, quando o egum expressa seu desejo de possuir sexualmente dona Flor. Derrisão amplificada pelo uso da expressão “peladinha” para referir-se ao órgão sexual feminino, conferindo-lhe nome próprio, que remete ao seu formato e ligando-se unicamente ao sexo como prazer.

O riso do egum serve para demonstrar como são ridículas e ineficazes as tentativas de Flor de resistir a suas investidas, razão pela qual Vadinho andava “com um sorriso de debique” (AMADO, 1966, P. 308). Também é utilizado para marcar território e anunciar sua presença:

Dona Flor sentiu “o som de um riso” e uma presença, Dona Norma não se dava conta, felizmente: o maligno surgia do ar e para cúmulo vestia aquela camisa de mulheres nuas, trazida da América por Dona Gisa para o doutor. Só a camisa a cobrir-lhe o peito, o resto a mostra, mais indecente ainda. (AMADO, 1966, p. 324)

A descrição é cômica pelo mecanismo do rebaixamento do “espiritual” ao nível do “carnal”. Aspecto derrisório ampliado pela roupa utilizada pelo egum, remetendo à sexualidade e à erotização da vida. Vadinho, efetivamente, zomba da resistência que Flor impõe a esse aspecto de sua personalidade, como também fica evidente no fragmento: “ele a envolvia num abraço, sussurrando explicações ou fazendo burla de seu pudor e de sua seriedade, e dentro em pouco lhe mordiscava a orelha, num afago de arrepios.” (AMADO, 1966, p. 325) O guia espiritual *tricksteriano*, paulatinamente, vai ganhando a confiança de Flor e vai derrubando suas defesas morais. Torna-se risível o modo como ele engana Flor e usa de artimanhas para poder burlar seu pudor e seu corpo:

Descia-lhe o tentador a mão pela anca ou a levava ao seio, Dona Flor querendo saber:
— E Deus, como ele é?
— Deus é gordo.
— Tira a mão daí, tu está é me embromando...
Vadinho ria, a mão a conter o seio túrgido, o lábio a buscar a boca de Dona Flor, como saber se era verdade ou bem mentira? (AMADO, 1966, p. 327)

Torna-se risível o modo como Vadinho refere-se a Deus, classificando-o como gordo,

atributo de rebaixa ao nível material e humano um aspecto “espiritual”. Essa dessacralização do divino através da comicidade, liga o riso inevitavelmente ao aspecto demoníaco. O diabo na Idade Média era chamado de “o macaco de Deus” (NOGUEIRA, 2002) e Exu é, como já demonstrado, associado a essa figura. Vadinho, como imagem arquetípica de Exu

Costumava vir fazer macaquices, obrigando Dona Flor a morder os lábios para não rir quando, metido na camisa de mulheres nuas, saía bailando e se exibindo; ou para não se irritar ao vê-lo por detrás da cadeira do doutor a lhe pôr chifres na testa com os dedos, o pervertido!(AMADO, 1966, p. 328)

Portanto, Vadinho, mesmo na função de guia espiritual, projeção do *animus* de dona Flor, não perde o seu caráter demoníaco. No romance, há várias menções ao egum através de alcunhas normalmente relacionadas ao Diabo, como “tinhoso”, “tentador”, “maligno”, “coisa-ruim”, “Belzebu”, “Tirano”, “cão”, “danado”, “perdido”, “pervertido”, etc. Ele zomba da resistência de Flor às suas investidas, numa infrutífera tentativa de manter os princípios que considera atributos de uma mulher recatada, aspectos relacionados à sua persona. Como Teodoro, por ser ordeiro, sério e disciplinado, alimenta essa máscara social de Flor, Vadinho o torna alvo constante de suas chacotas, buscando revelar que a persona apenas não basta para a constituição de uma personalidade completa, devendo Flor, pois, integrar seus aspectos sombrios. Isso fica evidente no trecho:

Vadinho respondia zombeteiro:

— Teu marido, esse paspalhão, esse bocó... Só tem tamanho... Que é que ele sabe dessas coisas, esse frouxo?

— Teodoro não é um ignorante como você, não é um capadócio, é um homem de muito saber...

— Muito saber... Pode ser que para fazer um xarope ele seja uma capacidade... Mas para o que é bom, para a vadiação, ele deve ser a maior toupeira desse mundo... Basta olhar para ele, é um capão... (AMADO, 1966, p. 326)

As expressões de baixo calão como “paspalhão”, “bocó” e “frouxo” para referir-se a Teodoro são ridículas pelo rebaixamento da linguagem. Ridicularização aumentada quando, para contraditar dona Flor, ele inusitadamente reduz o conhecimento de Teodoro a fazer xaropes, rebaixando a capacidade do segundo marido da protagonista. Além disso, o egum aparece durante o ato sexual entre o farmacêutico e a esposa e ri debochadamente, como a censurar o procedimento metódico, ordeiro e comportado:

Assim, naquela quarta-feira à noite [...] Dona Flor acolheu seu esposo Teodoro, com ele iniciando o discreto e doce ritual. Apenas, porém, o doutor crescera sobre ela, qual confortável guarda-chuva, o riso de Vadinho ressoou aos ouvidos de Dona Flor

e a fez estremecer [...] seu riso de deboche, aquele falso ar de piedade no rosto de zombaria e pagodeira. (AMADO, 1966, p. 329)

O dispositivo derrisório desse fragmento é a definição do caráter repetitivo de Teodoro através da comparação de seu corpo cobrindo dona Flor como a um guarda-chuva durante o ato sexual. Bergson afirma que “Poses, gestos e movimentos do corpo humano são ridículos na medida em que o referido corpo desperta em nós, a representação de uma simples máquina”. (BERGSON apud PROPP, 1992, p. 77). Propp acrescenta que “o homem-mecanismo não é sempre ridículo”, mas apenas “porque revela sua natureza íntima”. (PROPP, 1992, p. 77) Desse modo, o riso é despertado pela percepção de que Teodoro age mecanicamente durante o ato sexual, onde deveria, na concepção de Vadinho, haver dinamismo. Riso que contagia dona Flor, demonstrando que ela passa a comungar dessa mesma opinião, embora não expresse verbalmente, por imposição de sua persona de mulher recatada:

Estava a divertir-se o coisa-ruim, suspendendo a ponta do lençol para melhor apreciar e escarnecer. Dona Flor ouvia sua voz dentro do peito, seu riso libertino, de troça e de debique:

— É isso que você chama de vadiação? É esse o doutor Sabe-tudo, o mestre das putas, o rei da sacanagem? Essa porqueira, meu bem? Nunca vi coisa mais insípida... Se, eu fosse tu, pedia a ele, em vez disso, um frasco de xarope: cura tosse e é mais gostoso... Porque o que ele está fazendo, meu bem, é a coisa mais triste que eu já vi... Ela ainda quis dizer “pois eu gosto e muito”, mas não pode. O doutor chegava ao fim e ela se perdera nos risos de Vadinho, morta de vergonha (e de desejo). (AMADO, 1966, p. 330)

A ironia é o principal desencadeador derrisório desse fragmento. Primeiramente ela se manifesta pela voz do narrador, quando este afirma que o egum suspendeu parte do lençol “para melhor apreciar”. O verbo “apreciar” é utilizado para expressar exatamente o contrário do que significa, como fica demonstrada pela depreciação de Vadinho ao ato sexual do casal, Flor e Teodoro. Contudo, essa censura expressa na fala do egum também ocorre através da ironia, quando este questiona Flor, “É isso que você chama de vadiação? É esse o doutor Sabe-tudo, o mestre das putas, o rei da sacanagem?”, ou quando sugere “Se, eu fosse tu, pedia a ele, em vez disso, um frasco de xarope: cura tosse e é mais gostoso... Porque o que ele está fazendo, meu bem, é a coisa mais triste que eu já vi...”

Como se nota, o riso do egum não apenas serve para censurar, mas também torna-se convidativo para fazer retornar o dinamismo sexual na vida íntima de dona Flor. Agindo, como um

íncubo⁵⁹, dona Flor sente a invasão dessa figura demoníaca, mas prazenteira: mescla uniforme da imagem do anjo da Igreja de Santa Tereza e da figura de Vadinho:

As portas do inferno se abriram e o anjo revel transpôs a entrada do quarto de dormir (e amar) de Dona Flor, aceso o olhar em frete, a boca num convite e todo inteiro nu. Se nem uma santa resistiu a esse olhar, ao apelo desse riso, a esse peito aberto, como poderá fazê-lo Dona Flor? (AMADO, 1966, p. 352)

Esse fragmento torna-se cômico através do mecanismo do rebaixamento do sagrado ao nível do “carnal”, destituindo a espiritualidade do anjo rebelde e convertendo-o em objeto de desejo, tentação e “fetiche” sexual. A partir desse trecho, Flor, por meio da fantasia, começa a integrar os elementos sombrios de sua personalidade, especialmente referentes à sua sexualidade. O mesmo riso, que serviu para guiá-la na aquisição do domínio de sua potencialidade erótica, vai servir como arma para seduzir Teodoro e conduzi-lo na obtenção do dinamismo sexual. Ela começa com um riso manso, passa por um riso malicioso e termina com um sorriso de satisfação. Isso é demonstrado quando “Dona Flor correu-lhe a mão curiosa pela testa [de Teodoro], riu de mansinho, nunca tão mansa Dona Flor e tão dengosa”. Também quando toma a iniciativa do ato sexual, dizendo “— Se sou eu quem deve, então se pague, que eu não gosto de dever -oculta o rosto nas mãos, rindo toda cheia de malícia, Dona Flor” e quando, depois de tornar inesquecível essa manhã de “vadiação” com Teodoro, “Dona Flor se enrolou como um novelo, nos lábios um sorriso, no embalo da chuva adormeceu, de um sono bom dormiu, tão sossegada e satisfeita que só vendo. (AMADO, 1966, p. 356)

Satisfação que será refletida no episódio final, em que dona Flor passeia sorridente e feliz pelas ruas de Salvador, acompanhada de seus dois maridos:

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, 1966, p. 375)

Esse episódio representa a perfeita harmonia conquistada por dona Flor entre sua imagem de mulher recatada e sua face malandra, plenamente consciente de sua sexualidade, integrada com seu *animus* e em contado com sua humanidade essencial. A comicidade é o instrumento pelo qual essa harmonia entre matéria e espírito se expressa. Cômica é a imagem do egum tocando maliciosamente

59 Durante a Idade Média, havia a crença de demônios invadiam os sonhos de homens e mulheres para acasalarem. Conforme Carlos Nogueira (2002), “Os íncubos (os que se deitam por cima) representavam a contraparte masculina, buscando corromper a mulher, deflorando-a, se fosse virgem, ou arrastando a esposa ao adultério. No caso das religiosas, esse demônio assumia o papel de Cristo, de santos ou de anjos.” (NOGUEIRA, 2002, p. 51)

no corpo de dona Flor, provocando um involuntário rebolado, dando a impressão de movimentos mecânicos acontecendo, onde deveria haver flexibilidade. Maior ainda fica a derrisão quando se observa a ignorância daqueles que olham dona Flor rebolando na rua, sem suspeitarem da existência de uma força invisível agindo para provocar tal rebolado, e ainda afirmarem “[as ancas] soltas, até parece que alguém está bulindo nelas...” (AMADO, 1966, p. 375)

Portanto, a personagem Vadinho foi construída a partir da imagem arquetípica de Exu, da mitologia dos orixás, cuja malandragem é o principal traço de sua personalidade e a zombaria, o principal mecanismo de sua expressão. Representa, enquanto matéria e enquanto espírito, os opostos, a contradição inata à alma humana. Os desencadeadores de comicidade encontram-se nas situações, nos caracteres e na linguagem. A comicidade presente na construção de Vadinho constitui uma zombaria amiga que dessacraliza determinados valores relacionados à sexualidade feminina, recuperando comicamente aspectos sombrios e negligenciados pela consciência coletiva brasileira.

3.3 Doutor Teodoro e Oxalá

Oxalá, o mais velho do panteão do orixás e que sincretiza a figura mítica de Cristo, é a imagem arquetípica que molda a construção literária da personagem Teodoro. Por representar essa divindades solares, a personagem permite um paralelo comparativo com figuras mitológicas como Apolo, da mitologia grega. Ainda pode ser associado aos arcanos do Imperador e do Papa do Tarô, ao Pierrô da *Commedia dell'arte* ou à figura heroica social, apontada por Roberto DaMatta, como o *caxias*. Como projeção da persona de dona Flor, ativa aspectos inconscientes que alimentam a imagem de mulher honesta e recatada da viúva e atinge os quatro estágios de seu *animus*. A rigidez de seu caráter e de suas ações são ridicularizadas pelo uso de mecanismos derrisórios que contribuem para desnudar a sexualidade feminina, através de sua relação com dona Flor.

3.3.1 O Arquétipo do Orixá Maduro

Teodoro Madureira é fundamental para a constituição da narrativa de *Dona Flor e seus dois maridos*. Trata-se de um “senhor de ânimo pacato e maneiras comedidas”, que dedicou toda sua vida aos estudos, ao trabalho e a cuidar da mãe doente. Quarentão, solteirão, exercia a profissão de farmacêutico, sendo considerado “personalidade de vulto nas redondezas, bem visto e benquisto”.

(AMADO, 1966, p. 208) Sua vida era regida pela busca da ordem e da tranquilidade. Em sua biografia encontra-se o juramento que fez à sua mãe parálitica de estar em sua permanente companhia, mantendo-se solteiro enquanto ela vivesse, como forma de retribuição pelo esforço desta em pagar seus estudos, após a morte do pai, trabalhando arduamente. Sua característica mais visível refere-se à manutenção da vida regrada, prudente e equilibrada, acima de qualquer coisa. Demonstrando comportamento de homem civilizado e obediente, Teodoro edifica sua imagem a partir de aspectos referentes a um padrão de conduta impoluto e modelar.

A respeito desse comportamento, Suzana Bisognin Zanon (2010) assevera que

A música clássica faz parte do cotidiano das horas vagas do farmacêutico, elemento que enaltece ainda mais a personalidade serena do segundo marido de Flor. Tocador de fagote, Teodoro era capaz de arrancar suspiros de sua esposa, com a delicadeza e a singeleza daquilo se fazia brotar. (ZANON, 2010, p. 85)

Efetivamente, o doutor era um amante do equilíbrio, da previsibilidade e da serenidade. De tal modo, que nem mesmo as noites de amor com dona Flor fugiam ao seu comportamento regrado e sistemático, sendo precedidas por agenda de dia e horário e regras: “Às quartas-feiras e aos sábados, às dez da noite, minuto mais, minuto menos, Teodoro tomava da esposa em honesto ardor e em prazer constante, sendo certo o bis aos sábados e facultativo às quartas-feiras.”(AMADO, 1966, p. 244) Dona Flor recebia do marido tudo que estava ao seu alcance de modo a lhe proporcionar uma vida matrimonial de paz e de tranquilidade. Sendo exatamente o oposto do primeiro marido, Vadinho, Teodoro possibilitava à esposa o conforto de um lar, vestuário fino e requintado, jantares em casas de pessoas da alta sociedade baiana. Ele inconscientemente concretizava todas as expectativas geradas pela mãe de Flor, quando imaginava um “marido ideal” para esta. Destacava um comportamento ordenado, respeitoso e honrado, coerentemente adequado ao seu dístico de organização, pendurado sobre sua mesa de trabalho: "Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar". (AMADO, 1966, p. 276)

Trata-se de uma personagem construída a partir de uma imagem arquetípica presente no inconsciente coletivo da humanidade e que se materializa em divindades mitológicas e religiosas, arquétipos literários e tipos sociais e culturais. Há variados indícios simbólicos no texto amadiano que permitem construir associações entre esta personagem com Oxalá, da mitologia iorubá, com a figura de Cristo enquanto arquétipo do homem perfeito, com Apolo, da mitologia grega, ou ainda, Pierrô, do trio carnavalesco, do Imperador do Tarô e do Caxias brasileiro. As dinâmicas combinatórias dessas figuras arquetípicas permitem compreender profundamente a construção da

personagem no romance em análise de modo a perceber sua personalidade e sua função narrativa.

O nome da personagem é significativamente simbólico. O designativo “Teodoro”, conforme o Dicionário de Nomes Próprios, significa “presente de Deus”, ‘dádiva divina’... que surgiu a partir do nome grego *Theódoros*, formado pela união dos elementos *théos* ‘deus’ e *dôron* ‘dom, dádiva’”.⁶⁰ Portanto, o nome da personagem é coerente com o papel simbólico desempenhado por ela na vida da protagonista, dona Flor: ser um presente divino. Assim como Cristo foi enviado pelo Deus-Pai para redimir a humanidade, fazendo-a superar o sofrimento e reconstruir suas vidas segundo os propósitos divinos, Teodoro aparece na vida da viúva exatamente no momento em que ela precisa superar a perda do primeiro marido e reconstruir a sua vida amorosa. Sua presença permite à dona Flor atingir um novo patamar, até então inacessível em sua vida, baseado na ordem, na paz e no progresso. Da mesma forma, o sobrenome “Madureira” caracteriza a personagem, como “maduro”, no sentido de alguém que já atingiu a maturidade, prudente, evoluído, velho e experiente. Esse designativo remete à personificação da dinâmica do *sênex*. Para o professor Carlos Bernardi (2008), esse arquétipo manifesta-se através de dois dinamismos: a rigidez e a sabedoria. A primeira possibilidade está associada à paralisia do tempo e ao apego à tradição:

O tempo está em suas entranhas, daí sua grande dificuldade com tudo aquilo que ainda não entrou ou acabou de entrar no tempo, com tudo aquilo que é recém-chegado, seu apego à tradição, à rotina, à uma visão conservadora da vida. Decorre também daí sua semelhança com os padrões de comportamentos instintivos, visto que os próprios instintos podem ser vistos como tradicionais, rotineiros e conservadores. O *sênex* rígido é como um animal que segue e cumpre seu padrão instintivo desde a sua origem. (BERNARDI In: MONTEIRO, 2008, p. 43)

A personagem Teodoro Madureira constrói-se na narrativa como um *sênex* rígido, como uma figura que oferece pouca oportunidade ao aparecimento de novidades”. Essa grande dificuldade em lidar com o surgimento do novo, pode ser encarado como a faceta negativa de sua maturidade senil. Entretanto, a rigidez, própria do *sênex*, também possui também aspectos positivos, pois “pode servir como ponto de resistência à mudanças que não geram nenhum sentido”, “uma defesa de certos valores que precisam ser lembrados por alguém”.(BERNARDI In: MONTEIRO, 2008, p. 44)

A segunda possibilidade, ligada à sabedoria do *sênex*, é aquela que o torna sinônimo do arquétipo do velho-sábio. Nas culturas tradicionais, o ancião se constitui a própria imagem do saber. “Seus cabelos brancos, suas rugas, seu olhar muitas vezes cansado são inequívocos sinais de conhecimento acumulado através de suas experiências e de sua duração temporal. O ancião sabe porque já passou inúmeras vezes pelas mesmas ou similares situações.”(BERNARDI In:

60 Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/theodoro/>> Acesso em: 12 mar 2017.

MONTEIRO, 2008, p. 45) Portanto, Teodoro Madureira, com sua maturidade, aparece como figura arquetípica de um bom conselheiro, devido seu saber acumulado e título acadêmico, o que lhe dota de um sentido de capacidade e de grandiosidade. Entretanto, sua maturidade e sua vasta experiência pode apresentar traços negativos. Muitas vezes por sua autoconfiança, descuido ou por não perceber as diferenças e nuances que se apresentam, tomando como já conhecido o que, na verdade, é totalmente novo, conduz a determinada arrogância.

Portanto, tais dinamismos alinham-se coerentemente com a faceta “madura” da personalidade de Teodoro Madureira. A descrição da personagem, a partir da perspectiva de dona Norma, amiga de Flor, resume e evidencia essa constatação: “Partido igual, filha minha, só muito de raro em raro: cidadão maduro, na boa idade para Flor, feito na vida, doutor em grau e anel, dono de farmácia, ressumando em saúde, se o tivessem inventado não faria melhor”. (AMADO, 1966, p. 210) Esse trecho além de destacar a maturidade etária e social de Teodoro, também destaca sua pseudo titulação de doutor. A atribuição popular desse título à personagem evidencia seu *status* social perante o nicho cultural no qual está inserido. Remete a seu notório saber no que se refere a seus conhecimentos farmacêuticos. Essa forma de tratamento estabelece uma linha de coerência com o nome e sobrenome da personagem, pois coloca-na num patamar superior aos demais, seja pela sua maturidade, seja pelos seus conhecimentos acadêmicos e profissionais. Assim como o rei é chamado majestade e Deus é invocado como Pai e Senhor, a personagem é intitulada doutor. Portanto, no contexto narrativo, Teodoro Madureira designa grandeza e soberania, na forma da imagem arquetípica de Oxalá, o orixá maduro.

As características físicas e psicológicas da personagem permitem associá-la ao Grande Orixá. Na abertura do capítulo V, no qual se descrevem as “Comidas e Quizilas de Orixás”, o narrador, conforme informação prestada por Dionísia de Oxóssi, assegura que:

Doutor Teodoro é de Oxalá, logo se vê pelo modo sério e pela compostura. Quando está luzindo terno branco e leva seu fagote igual a um poxorô, parece Oxalufan, Oxalá velho, o maior dos orixás, o pai de todos.[...] Oxalá não gosta de temperos, não usa sal nem tolera azeite. (AMADO, 1966, p. 297)

São características físicas e psicológicas que conferem à personagem associação com Oxalá. Comparação nada gratuita, pois tanto Teodoro quando o rei dos orixás são imagens arquetípicas que pertencem ao inconsciente coletivo. O figurino do primeiro inspira respeito, simpatia e capricho, como demonstra o fragmento descritivo a seguir:

De imaculada camisa branca e colete cinza, grossa corrente de ouro de bolso a bolso numa curva de efeito, a prender respeitável patacão também de ouro, herança paterna, as calças de perfeito vinco, os sapatos no capricho do lustre, o anel de grau, um tipão, alto e simpático. (AMADO, 1966, p. 208)

Não por acaso Teodoro usa traje branco, carregando, dessa maneira, toda a carga simbólica da cor branca e de sua associação com o grande rei dos Orixás, visto que este é o Senhor do Pano Branco. É essa cor também que associa a personagem a Pierrô, personagem da *commedia dell'arte* e do Carnaval, que usa roupas e maquiagem brancas. Madeleine Mouget-Renault (2002) assim define essa figura dramática:

Na antiga comédia italiana encontrava-se Pedrolino ou Pierroto e Piero (abreviação de Pietro ou Pierre), como era conhecido no norte da Itália. Tratava-se de um criado ignorante e ingênuo. Foi introduzido na França por Gelosi e se tornou uma personagem francesa.[...] Seu traje branco foi emprestado de Pulcinella. Nele foi adicionado um enorme colarinho, uma boina que deixa aparecer suas orelhas e botões pretos. Seu rosto é coberto de farinha. (MOUGET-RENAULT, 2002, p. 15, tradução nossa)⁶¹

Também Gemma Beltran (2011), ao falar das origens da personagem Pedrolino, procura explicá-la, enfatizando não apenas seu aspecto físico, mas também suas características psicológicas, como honesto e apaixonado:

Aparece na segunda metade do século XVI, sendo que, no início, não é muito diferente dos demais criados, mas logo se converte numa personagem de intenção mais séria, mais terno, fino e ingênuo como um apaixonado pastoril [...] Provoca efeitos cômicos por sua candura. Não usa máscara, mas sim possui o rosto coberto de farinha. É o antecedente do Pierrô francês.(BELTRAN, 2011, p. 9, tradução nossa)⁶²

Portanto, a cor branca é elemento fundamental na caracterização física de Pierrô. Affonso Romano de Sant'Anna (In: MOTA & ABDALA JUNIOR, 2001, p. 277), quando compara o triângulo amoroso do romance em análise ao triângulo clássico *da commédia dell'arte*, constata que “Como Pierrô, Teodoro veste-se de branco e preto, até o seu pijama é de listas. Seu cabelo com brilhantina, o peitilho branco de suas camisas [...] contrastam com o Vadinho enquanto Arlequim.” Partindo dessa perspectiva, portanto, a cor branca serve como elemento indiciário de associação arquetípica entre a personagem carnavalesca e a personagem amadiana. Como já referido, essa cor

61 Dans l'ancienne comédie italienne, on trouve Pedrolino et, dans l'Italie du Nord, Pierroto ou Piero (diminutif de Pietro : Pierre), valet ignorant et naïf. Il est introduit en France par les Gelosi et devient un personnage français.[...] Son habit blanc est emprunté à Polichinelle. On y ajouta une grande collerette, un béret qui met en évidence les oreilles, et des boutons noirs. Il a le visage enfariné.

62 Aparece en la segunda mitad del siglo XVI, al comienzo no es muy diferente de los otros criados, pero luego se convierte en un personaje de intención más seria, es tierno, fino e ingenuo como un enamorado pastoril. [...] Provoca efectos cômicos por su candor. No emplea máscara, sino la cara enharinada. Es el antecedente del Pierrot francés.

remete inequivocamente à velhice, à sabedoria e à ordenação do caos, o que aproxima Teodoro e Pierrô também do ponto de vista psicológico. Assim como Pierrô e Arlequim disputam o amor de Colombina, Dona Flor cria uma disputa íntima entre Teodoro e Vadinho. Tal qual um Pierrô, Teodoro é sério, ordenado e sábio. Vários são os momentos que demonstram a sabedoria de Teodoro, no âmbito profissional, no mundo dos negócios e no cotidiano doméstico. Profissionalmente, possui notório saber:

Na Drogeria Científica, na esquina do Cabeça, consultou o farmacêutico, doutor Teodoro Madureira. No dizer de Dona Amélia, com geral apoio, sendo apenas farmacêutico, doutor Teodoro podia dar quinau em muito médico; competente em seu ofício, para achaques corriqueiros ninguém melhor, receita sua era tiro e queda, cura garantida.(AMADO, 1966, p. 191)

Da mesma forma, a intromissão de Teodoro na gerência racional dos gastos na casa de dona Flor e a tomada das devidas medidas protetivas, antes de fechar sua compra, demonstra prudência e sabedoria no que se refere à administração financeira:

O banqueiro considerou o boticário, tipo honesto, cheio de escrúpulos, incapaz de lesar quem quer que fosse. Não era homem para correr o risco de operação bancária sem a certeza de absoluta cobertura – doutor Teodoro não jogava nunca. (AMADO, 1966, p. 310)

Pudor e mansidão que servem de mecanismos implícitos e pacíficos de controle por parte de Teodoro, de modo a não receber resistência quanto à imposição de suas regras e métodos no âmbito doméstico, como resta demonstrado pela voz do narrador amadiano:

Ah! em verdade, ela, Dona Flor, não possuía noção de regra e método, andava longe de ter ordem em casa e na Escola e, em sua existência, medida e pauta, como deveria! Foi-lhe necessário viver com doutor Teodoro para dar-se conta de como sua ordem era anarquia, seus cuidados tacanhos e insuficientes, de como ia tudo mais ou menos ao deus-dará, a la vontê, sem lei e sem controle. Não decretou doutor Teodoro lei e controle de imediato e com severidade; nem sequer falou em tal. Sendo homem tranqüilo e suspicaz, de educação cutuba, nada sabia impor e não impunha; no entanto tudo obtinha sem estardalhaço, sem que os demais se sentissem violentados; um fode mansinho o nosso caro farmacêutico. (AMADO, 1966, p. 237)

A claridade oriunda de suas vestes brancas representa a luz de Oxalá que ordena e controla as coisas, transformando o submundo de sombras em terra fértil e luminosa. Essa representação arquetípica remete a um dos heróis que compõem o panteão das figuras paradigmáticas do mundo social brasileiro, seja como um exemplo a ser imitado e possivelmente seguido, ou como um tipo a ser evitado e banido para as zonas escuras do inconsciente coletivo: o *Caxias*. O sociólogo Roberto

DaMatta (1997, p. 264) define essa figura icônica como, sendo “o personagem oposto ao malandro”, é “o ator das paradas militares e dos rituais da ordem”, cujo nome deriva do “venerável patrono do Exército, o duque de Caxias” e representa o “poder do domínio uniformizado e regular do qual saiu para ganhar popularidade numa sociedade também fascinada pela ordem e hierarquia”. Remete às “vertentes formais mais controladas do nosso universo social”. Diferentemente do mundo criativo, invertido e carnavalesco do malandro Pedro Malasartes ou do próprio controvertido Exu, o *Caxias* propõe “uma outra ‘leitura do mundo’, definindo-o por suas regras, leis, decretos, regulamentos, portarias e regimentos, isto é, pela presença nítida e poderosa da totalidade materializada na lei e na regra”.(DAMATTA, 1997. p. 264).

Por conseguinte, Teodoro, como personificação do *Caxias*, simboliza as leis que regem a sociedade, o *status quo*, os tabus e as imposições morais, tal qual seu pai espiritual, Oxalá, o rei dos orixás, ordena e separa o *Orum* do *Ayé*. No entanto, é importante salientar que, apesar da personagem possuir essa representação arquetípica da ordem, que remete, conseqüentemente, à descrição de situações cerimoniais, Amado não perde de vista o caráter cômico na construção de Teodoro. Para este propósito, os mecanismos de comicidade que integram a narrativa amadiana são fundamentais.

O decoro é algo estimado por Teodoro, cujas motivações encontram-se na sua personalidade tímida, bem como numa opção de estilo de vida calcado na decência e no respeito a si mesmo e aos outros. Há vários episódios cômicos no romance em análise que retratam e enfatizam a timidez da personagem. Há uma cena na qual o acanhamento de Teodoro, atrelado a outros mecanismos, constrói uma situação cômica e tornam a personagem engraçada. Trata-se do momento em que dona Flor visita, na forma de cliente, a farmácia do boticário. Essa parte da narrativa dedica-se a explicar como se deu o interesse do farmacêutico por dona Flor e as origens do namoro. Teodoro encontra-se concentrado preparando um medicamento. Ao ouvir o nome de dona Flor, por quem nutre amor platônico, e verificar sua presença ao seu lado nos fundos da farmácia, fica tão timidamente assustado que derruba o frasco com o preparo:

Dona Norma não perdeu a deixa, sua voz ressoou, adaladora:

— Repare, Flor, minha querida, doutor Teodoro até parece um bruxo todo cercado de enxofre... T'esconjuro!

Estremeceu o doutor ao ouvir o nome, não o seu, mas o de Dona Flor: erguendo os olhos sobre os óculos (úteis apenas para enxergar de perto), constatou a presença da poesia entre os remédios, vacilou em suas bases mais recônditas, um frio no baixo ventre. Quis erguer-se, ficou atarantado e zozzo, e lá se foi pro chão o tubo de ensaio em mil cacos e o remédio quase pronto (mezinha para alívio da tosse crônica de Dona Zezé Pedreira, uma velhinha de cristal, da rua da Fôrca) virou mancha escura no chão, enquanto a fumaça de sangue

persistia em torno ao austero rosto do doutor.(AMADO, 1966, p. 213)

Um dos mecanismos de comicidade desse episódio é a comparação feita por dona Norma entre a imagem do boticário manipulando enxofre e a imagem de um bruxo, portanto, aproximando duas visões aparentemente incongruentes, o conhecimento científico e a superstição popular. A frase da amiga de dona Flor, amplia seu caráter derrisório, ao culminar com a interjeição “T'esconjuro!”, que significa exorcizar algo amaldiçoado. Entretanto, a inabilidade do doutor em lidar com situações que fogem ao seu controle, além de revelar esse traço de sua personalidade, tornam a situação cômica, pelo ativador derrisório que Propp (1992) chama de “malogro da vontade”. O riso é provocado pelo inesperado malogro de uma vontade humana devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Propp (1992, 94) defende que é “cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais.[...] As pessoas [...] querem, fazem ou empreendem algo, mas um obstáculo inesperado interrompe todos os seus planos.” O revés de Teodoro é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso inesperado das intenções. A distração de Teodoro é consequência de uma concentração. Entregando-se com exclusividade ao pensamento e à preocupação de preparar o medicamento, ele não presta atenção ao seu redor, executando seus atos automaticamente, o que leva à consequência inesperada de derrubar o tubo de ensaio. O mecanismo cômico do malogro ainda se repete quando, na sequência da cena, o narrador afirma que “Doutor Teodoro tentou articular uma palavra, não pode”.(AMADO, 1966, p. 213) Situação ridícula ampliada pelo recurso cômico que Bergson (1980) chama “boneco de mola”, definido como o conflito de duas obstinações, uma das quais puramente mecânica, que acaba sempre por ceder a outra, que se diverte com ela. Isso ocorre na sequência da cena:

[...]Dona Norma riu-se pagando a conta do algodão, pois era cômica a figura do droguista, semi erguido na cadeira, a mão no ar, como se ainda sustentasse o tubo de vidro, os óculos resvalando pelo nariz, mudo e estupefacto.(AMADO, 1966, p. 213)

O fato de Teodoro agir mecanicamente como se ainda estivesse segurando entre as mãos um tubo de ensaio que já caíra no chão, cria a imagem de um mecanismo agindo e sobrepunhando o vivo, tornando, dessa maneira, a situação e o ato da personagem cômicos. A percepção inconsciente de uma engrenagem mecânica funcionando por trás das ações e do modo de ser de Teodoro também colaboram para torná-lo uma personagem cômica. Como impoluto defensor das regras morais, das interdições, da conjuntura e do ordenamento social, sua comicidade reside principalmente na rigidez

de seu caráter cerimonioso. Decoro que se manifesta em situações que contradizem o próprio comportamento decoroso. Esse paradoxo com finalidade satírica aparece na descrição das visitas de Teodoro à casa da prostituta Otaviana Malemolência:

Às vinte horas em ponto, cada quinta-feira, doutor Teodoro atravessava o batente da porta, sendo recebido com especial estima e cortesia. Aboletado em cadeira de balanço, com Otaviana em sua frente a tricotar sapatinhos de nenê, bebericando um licor de frutas, especialidade das freiras do convento da Lapa, mantinham doutor Teodoro e a mundana proveitoso diálogo, passando em revista os acontecimentos da semana, o noticiário dos jornais. Na convivência de senhores ilustrados, adquirira Tavinha um verniz erudito, era de conversa agradável, uma intelectual, e no Beco do Sapoti consultavam-na a qualquer propósito. Ao demais de muita moralidade, a criticar os costumes atuais, esse disparate que vai pelo mundo, devassa e incrédula juventude.(AMADO, 1966, p. 215)

Essa cena é perfeitamente coerente com o traço de personalidade de Teodoro no que se refere ao seu zelo pelo decoro. Mesmo envolvido numa situação essencialmente indecorosa, conforme os paradigmas judaico-cristãos da sociedade brasileira, age com decoro. Portanto, embora buscando satisfazer seus desejos na prostituição, não abandona, ainda que provisoriamente, sua máscara social de homem decoroso e circunspecto. Isso revela a inflexibilidade de caráter, sendo, desse modo, classificado como uma personagem plana, ou seja, com pouca densidade psicológica e que não se transforma durante a narrativa.

Cabe destacar que um dos traços psicológicos negativos de Oxalá, conforme Zacharias (2008), é a teimosia, definida como apego obstinado às próprias ideias e gostos. Característica que faz com que o rei dos orixás, devido sua falta de maleabilidade, acabe sofrendo reveses em vida divina. Como percebido, o mesmo ocorre com seu filho espiritual, Teodoro, que acaba não percebendo a insatisfação sexual de dona Flor e sendo ridicularizado por Vadinho, quando retorna ao *Ayé*, na forma de *egum*. Oxalá em vários mitos acaba sendo enganado por Exu, que o coloca em situações de perigo e desonra. Algo que poderia ter sido evitado, se o Senhor do Pano Branco não se deixasse dominar pela teimosia e levasse em consideração as orientações dos oráculos. Todos os mitos que demonstram essa situação arquetípica de teimosia, fazem um apelo à maleabilidade, deixando a mensagem de que, em situações atípicas, deve-se abolir provisoriamente as regras e imposições. Exu aparece nessas narrativas míticas como forma de exigir maleabilidade dos demais orixás, principalmente de seu líder supremo, Oxalá. Da mesma forma, Vadinho, na condição de espírito mensageiro, tem, diante de dona Flor, como alvo predileto de suas chacotas a sisudez do caráter de Teodoro. Logo nas primeiras tentações do espírito zombeteiro perante dona Flor, este, ao ser recusado por ela, que alegava ser mulher honesta e estar muito feliz com o segundo marido, argumenta debochando:

— Teu marido, esse paspalhão, esse bocó... Só tem tamanho... Que é que ele sabe dessas coisas, esse frouxo?
— Teodoro não é um ignorante como você, não é um capadócio, é um homem de muito saber...
— Muito saber... Pode ser que para fazer um xarope ele seja uma capacidade... Mas para o que é bom, para a vadiação, ele deve ser a maior toupeira desse mundo... Basta olhar para ele, é um capão...(AMADO, 1966, p. 326)

A zombaria do espírito criativo de Vadinho nesse fragmento em relação a Teodoro é estabelecida por xingamentos como “paspalhão”, “bocó” e “frouxo”. Toda a carga negativa dessas expressões não é levada a sério, pois a intenção jocosa é evidente, pelo fato de Vadinho, que não considera fundamental a capacidade profissional, mas sim a habilidade da prática do ato sexual, que, segundo ele, Teodoro não possui. Ao chamá-lo de “toupeira” e “capão”, Vadinho evidencia um aspecto da inflexibilidade de caráter de Teodoro: excesso de decoro, aliado à falta de maleabilidade. A cena de sexo entre dona Flor e seu segundo marido, testemunhada pelo fantasma do primeiro, evidencia, principalmente através do riso de Vadinho, a sisudez metódica da personalidade “*Caxias*” de Teodoro, presente, inclusive, na sua sexualidade.

Dona Flor acolheu seu esposo Teodoro, com ele iniciando o discreto e doce ritual. Apenas, porém, o doutor crescera sobre ela, qual confortável guarda-chuva, o riso de Vadinho ressoou aos ouvidos de Dona Flor e a fez estremecer.[...] Estava a divertir-se o coisa-ruim, suspendendo a ponta do lençol para melhor apreciar e escarnecer. Dona Flor ouvia sua voz dentro do peito, seu riso libertino, de troça e de debique:
— É isso que você chama de vadiação? É esse o doutor Sabe-tudo, o mestre das putas, o rei da sacanagem? Essa porqueira, meu bem? Nunca vi coisa mais insípida... Se, eu fosse tu, pedia a ele, em vez disso, um frasco de xarope: cura tosse e é mais gostoso... Porque o que ele está fazendo, meu bem, é a coisa mais triste que eu já vi...(AMADO, 1966, p. 329, 330)

A comicidade desse episódio encontra-se na linguagem de Vadinho e do narrador e na situação em si. Primeiramente, a linguagem de Vadinho é jocosa, ao ironizar a “vadiação” praticada por Teodoro, referindo-se a ele com expressões como “doutor Sabe-tudo, o mestre das putas, o rei da sacanagem” e, logo em seguida, com “essa porqueira” e “coisa mais insípida”. A derrisão é ampliada através do exagero cômico que aparece quando Vadinho sugere à dona Flor que um xarope é mais gostoso do que “vadiar” com o boticário. Da mesma forma, o narrador lança mão de uma metáfora cômica para definir o ato sexual entre dona Flor e Teodoro como um “discreto e doce ritual”. Também compara a imagem do corpo do farmacêutico a um guarda-chuva aberto sobre o corpo de sua esposa. Assim como a atenção do leitor é desviada para sobreposição do enorme corpo de Teodoro sobre a pequena esposa, durante o ato sexual, inconscientemente pressupõe-se que os desejos dele, o método e o tempo dele também prevalecem sobre os dela. Portanto, a comicidade surge do confronto de algumas qualidades do espírito ou da alma de Teodoro com as formas

exteriores de sua manifestação, sendo que essa comparação é de tal modo a pôr a nu as qualidades negativas da personagem, ou seja, a inflexibilidade de sua personalidade disciplinada. Trata-se do mecanismo derrisório que Propp (1992, p. 66) chamou de homem-coisa. Além disso, a situação é ridícula em si mesma, visto que se narra uma atitude de “voyeurismo jocoso”. O espírito de Vadinho, ao observar a transa de dona Flor e Teodoro, longe de sentir prazer, procura escarnecer. De qualquer forma, a situação é risível já na sua gênese, ao fazer o leitor imaginar a cena fantástica do fantasma do primeiro marido assistindo o ato sexual entre a viúva e seu segundo marido.

O disciplinamento sistemático do caráter de Teodoro aparece também através da observação dos ambientes que ele frequenta. Diferentemente do malandro Vadinho que transitava os espaços da rua, castelos e cassinos, como já referido, o boticário trafega entre a casa, a farmácia, a sede da Sociedade Bahiana de Farmácia e os ensaios da orquestra de amadores. Cabe ressaltar que são quatro os espaços sociais que Teodoro transita. O número quatro remete imediatamente ao trunfo do Imperador do Tarô, que, assim como Oxalá, representa o domínio do espírito sobre a natureza. Simboliza a civilização, a soberania do verbo e a tomada de consciência. Esses aspectos arquetípicos personificam-se em Teodoro e traduzem-se nos quatro espaços sociais nos quais circula, simbolizando a totalidade do quadrado. Em tais espaços, a personagem desempenha uma função específica e veste uma determinada máscara social que vai ao encontro do posto exercido. Em casa, age como chefe de família, na farmácia, trabalha como boticário, na Sociedade Bahiana de Farmácia, como sócio renomado, e nos ensaios da orquestra de amadores, como componente tocador de fagote.

Como chefe de família, Teodoro comanda e organiza o espaço da casa. É através dele que dona Flor consegue comprar a residência, tornando-se proprietária. Também é no matrimônio com ele que a protagonista encontra definitivamente a materialização daquilo que a sociedade compreende como casamento perfeito. Paz e tranquilidade, ordem, discricção, são alguns substantivos que passam a compor o cotidiano de dona Flor, durante sua convivência com Teodoro. Diversamente de Vadinho, que era um vadio que gastava seu minguado salário em cassinos, bebidas e castelos, Teodoro considera o lar um espaço sagrado e, por essa razão, provem todas as suas necessidades, pois compreendia que essa era a função do marido. Com essa atitude evidencia claramente a valorização dos princípios patriarcais que regem a sociedade brasileira. Além disso, Teodoro é amigo do relógio e do calendário, pois o controle do tempo não escapa à rigidez de sua essência organizada. Assim como coube a Oxalá, durante a criação dos seres humanos, decidir que “os homens deveriam morrer; cada um num certo tempo, numa certa hora”.(PRANDI, 2002, p. 505,

506), Teodoro possui um certo tempo e hora para cada coisa no seu cotidiano. Horário para sair, para retornar, para as refeições. Nem mesmo os momentos de intimidade com sua esposa escapam a seu controle temporal. Assim como um medicamento possui dias certos e horários exatos para ser ingerido, o ato sexual entre o farmacêutico e sua esposa possui dias específicos e horários marcados: todas as quartas e sábados, às 22 horas.

Às quartas-feiras e aos sábados, as 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.[...] As quartas e aos sábados, à mesma hora invariavelmente, Dona Flor vislumbrava os discretos e repetidos movimentos do esposo, nas sombras do leito.(AMADO, 1966, p. 244, 245)

Identifica-se, pelo menos, dois mecanismos de comicidade que tornam a imagem dessa cena risível. O primeiro recurso é um instrumento linguístico de comicidade: a ironia. O uso de expressões como “honesto ardor”, “prazer constante”, “discretos e repetidos movimentos do esposo” pelo narrador denunciam o tom irônico que visa debochar do próprio ato narrado, conferindo adjetivo nada usuais para essa finalidade. Essa ironia só é possível graças a outro mecanismo derrisório chamado por Bergson (1980) de “interferência das séries”, quando se utiliza uma narração em tom solene para descrever o ato sexual, que também ganha conotação cerimonial. Contudo, durante o ato sexual pressupõem-se valer as regras do próprio ato íntimo, que foge às formalidades e no qual impera a busca do prazer e do gozo como finalidade última. Nesse sentido, o tom solene da descrição metódica do ato sexual dessas personagens, inclusive com data e hora marcados invariavelmente por Teodoro, constrói a imagem de duas séries distintas agindo simultaneamente: a busca da satisfação carnal e o cumprimento de uma obrigação. O ridículo controle temporal dos dias e horários certos para o ato sexual reafirma a sisudez de caráter de Teodoro como homem metódico, cumpridor de seus deveres, que não abandona os escrúpulos nem mesmo nos momentos mais íntimos.

Esse tipo de controle é característico da representação arquetípica de Oxalá, como orixá da ordem e da autoridade inabalável. Esse aspecto se manifesta em Teodoro não apenas na esfera do lar, mas também no ambiente de trabalho: sua farmácia. Na sua função de boticário, é respeitado por clientes e frequentadores do lugar, como alguém possuidor de notório saber. Portanto, consiste em reconhecimento de saberes e competências que é atestado não apenas pelo seu diploma, mas também pela sua prática farmacêutica. É nesse espaço que Teodoro exhibe seu lema “Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar”. Dístico exposto na parede da farmácia e, também, na abertura da obra *Dona Flor e seus dois maridos*, como forma de, a partir de frases características,

permitir um vislumbre da personalidade dos protagonistas do romance. O mito *Exu ganha poder sobre as encruzilhadas* (PRANDI, 2001, p. 40, 41) narra que o velho Oxalá fabrica os seres humanos em sua casa. De forma análoga, Teodoro cura as pessoas, através dos medicamentos que vende e manipula em sua farmácia, como dever de ofício. É nesse ambiente que a máscara social da personagem é reforçada, calcada na discrição e no decoro. A profissão de farmacêutico já exige, em sua essência, esses atributos e Teodoro amplifica-os, construindo uma imagem de honradez e confiança. Tal imagem de doutor honrado e honesto se sobrepõe ao homem Teodoro de tal maneira que a própria posição física ocupada na farmácia denuncia essa situação. Ele sempre ficava nos fundos do lugar, quase escondido, alimentando nos clientes a representação de alguém circunspecto e sério. Tais características são associadas à honradez e honestidade na cultura ocidental, principalmente na consciência coletiva brasileira. Foi a partir do pequeno laboratório nos fundos da farmácia que ele via dona Flor cruzar o Largo, fazendo crescer sua admiração e seu interesse por ela. (AMADO, 1966, 207) Por outro lado, ocupar este espaço aliado a um caráter circunspecto o tornavam uma pessoa “socialmente invisível”. Essa “invisibilidade social” ocorre pela circunstância do homem por trás da roupa de doutor estar suplantado pela imagem que esta evoca, “pois doutor Teodoro, sumido nas profundezas da farmácia, não se fazia visível.” (AMADO, 1966, p. 212) Essa não-visibilidade, oriunda de suas maneiras comedidas e pacatas, não o colocaram na lista dos possíveis pretendentes da viúva de Vadinho, elaborada pelas comadres da quituteira:

Nem erro nem engano e, sim, uma espécie de obtusidade coletiva impedindo que comadres e amigas o descobrissem no fundo discreto da farmácia, os óculos sobre o nariz, o correntão de ouro, curvado sobre drogas, a misturar venenos para transformá-los em remédios, distribuidor de saúde a domicílio e a preços módicos. (AMADO, 1966, p. 214)

O narrador amadiano explica que a razão para essa cegueira coletiva, para o esquecimento, para o fato de verem-no, mas não enxergarem-no, era por considerarem-no um homem comprometido, pois sabiam da promessa que fizera a sua mãe, de nunca se casar a fim de cuidá-la pelo resto de sua vida. A “invisibilidade social” de Teodoro materializa-se na construção de sua persona como doutor, cuja imagem trabalhando no pequeno laboratório nos fundos da Farmácia Científica assemelha-se a um alquimista ou mago:

Ao fundo, no pequeno laboratório, por detrás de grandes frascos azuis e vermelhos, como uma gravura de livro de alquimia, viram doutor Teodoro moendo sais e venenos num pilão de pedra. Tinha posto os óculos e, muito atento, após moer, pesava, em pequena balança de brinquedo, quantidades mínimas de pó e sais. (AMADO, 1966, 213)

A circunspeção e a concentração da personagem constroem uma imagem de mistério e de sabedoria, remetendo à figura de um alquimista. Sallie Nichols (2007, p. 63) afirma que em “seus escritos, contudo, os alquimistas davam a entender repetidamente que o ouro que de fato procuravam não era o ouro exterior, senão o ouro interior transcendente, no centro da psique que Jung chama de *eu*.” Teodoro, tal qual o arquétipo do alquimista, é uma personagem introvertida que fabrica remédios não apenas para o corpo, mas também para a alma. Como representação de um “velho sábio”, ele aparece como o modelo de homem espiritualmente evoluído e consciente de si mesmo. Dessa forma, consegue alimentar parte da personalidade de dona Flor, notadamente aquela que envolve a construção de sua persona de mulher honesta e íntegra.

É possível supor que a ridicularização da profissão de farmacêutico constitui o principal mecanismo de comicidade que torna as ações dessa personagem ridículas, enfatizando implicitamente sua firmeza de caráter regrado e circunspecto. Assim como os médicos eram o alvo preferido de escritores satíricos do teatro popular e das primeiras comédias europeias, a figura do farmacêutico também torna-se ridícula. O riso decorre porque os pacientes ignorantes enxergam apenas os procedimentos e os atos exteriores desses profissionais, mas não veem e não entendem o sentido deles ou não acreditam neles. (Propp, 1992, p. 82) Observar Teodoro moendo e pesando pequenas substâncias e usando óculos, conduz o leitor a pensar no aspecto exterior da profissão de boticário, sem considerar seu sentido, tornando-o engraçado. Da mesma forma, quando o narrador comenta que ele era um “distribuidor de saúde a domicílio”, guia o pensamento do leitor no sentido da mercantilização de uma necessidade vital: a saúde. Entretanto, é importante destacar que o narrador afirma que Teodoro oferecia seus medicamentos a preços módicos, tornando-se, conseqüentemente, acessível a muitas pessoas. Dessa maneira, o leitor concentra-se na ação exterior do boticário, esquecendo-se, momentaneamente, das conseqüências nefastas do tratamento da saúde como mercadoria, provocando o riso.

Outro ambiente frequentado por Teodoro é a Sociedade Bahiana de Farmácia, formada exclusivamente por farmacêuticos, possuindo diretoria e sede social. É nessa associação que o doutor caracteriza-se por ser um exímio orador. A oratória da personagem enfatiza a inflexibilidade de sua natureza no que se refere a ser disciplinado, circunspecto e formal. Também é nela que a máscara social de Teodoro encontra sua máxima manifestação, encobrendo absolutamente o indivíduo por trás da representação social:

Quando Dona Flor se deu conta, quem estava ao microfone não era Marilda e, sim, doutor Teodoro. Tentou seguir-lhe a dialética, apreendendo os argumentos com que ele confundia

os adversários. O rosto grave, a face circunspecta, os gestos polidos mesmo quando fogosos, era a imagem do homem digno, do íntegro cidadão a cumprir o seu dever – no momento seu dever de farmacêutico, honrando seu diploma de doutor (mesmo contra seus interesses de comerciante).(AMADO, 1966, p. 256)

Seriedade, circunspeção, polidez, dignidade e integridade são adjetivos que qualificam Teodoro, permitindo associá-lo ao arquétipo da ordem e da maturidade, cuja manifestação na mitologia dos orixás é Oxalá. Assim como o rei das divindades iorubanas impõe o respeito aos tabus e às regras que regem o *ayé* e o *orum*, a personagem amadiana cumpre seus deveres profissionais e honra seu diploma, demonstrando a rigidez de seu feitio ordeiro e sistemático. Buscar um renome científico através dos discursos na Sociedade de Farmacêuticos significa alimentar a imagem de honradez e capacidade de trabalho, indo além da garantia de situação financeira. Imagem criada numa tentativa de fortalecer o arquétipo do Velho Sábio e, dessa forma, orgulhar a esposa. Isso fica evidente durante as discussões na Sociedade Bahiana de Farmacêuticos:

Da mesa diretiva para onde volta, doutor Teodoro busca com os olhos a esposa e recebe o estímulo de um sorriso, prêmio maior para seu esforço e brilho. A discussão continua: ocupa a tribuna o doutor Nobre, cabeça de muito tutano sem dúvida, mas voz ciciada e neutra, em tom menor, irresistível convite ao sono.(AMADO, 1966, p. 257)

Essa cena é cômica na medida em que o narrador amadiano utiliza recursos linguísticos como a ironia, por exemplo. Esse mecanismo derrisório se manifesta quando este satiriza a inabilidade de oratória de dr. Nobre, usando a expressão “irresistível convite ao sono” para referir-se ao seu discurso. Além disso, enfatiza os aspectos físicos da alocação, desconsiderando o seu conteúdo, colaborando para despertar o riso. Embora essa cena não enfoque necessariamente Teodoro, metonimicamente refere-se aos monótonos discursos dos farmacêuticos da Sociedade, na qual estava inserido. Portanto, destaca, ainda que indiretamente, a solidez da personalidade regrada do segundo marido de dona Flor.

Outro ambiente social frequentado por Teodoro são as casas onde ocorriam os ensaios da Orquestra de Amadores, na qual é tocador de fagote. O pertencimento a esse grupo musical, que reúne pessoas estimadas do bairro, alimenta, ainda que inconscientemente, sua persona de homem pacato, refinado e honesto. Isso ocorre desde sua entrada para a orquestra, através de indicação de conhecido músico amador:

[Teodoro] Durante anos e anos pouco saiu do bairro, onde se fez popular e estimado. Tendo conhecido o músico Agenor Gomes, ingressou com seu fagote na orquestra de amadores que, em torno ao competente maestro, reunia médicos, engenheiros, advogados, um juiz,

um balconista, dois lojistas. Aos domingos, ora na casa de um ora na de outro, juntavam-se a tocar, felizes com seus instrumentos e suas composições.(AMADO, 1966, p. 217)

Para o segundo marido de dona Flor, o ato de frequentar os ensaios é encarado como algo imperioso, pois através deles exercia a convivência social e estabelecia relações, ainda que deliberadamente restritas. Isso fica demonstrado quando o narrador afirma que

Duas vezes por semana, pelo menos, após a janta, ele ensaiava o seu fagote para à tarde dos sábados, sagrada, quando se reunia a orquestra em casa de um ou outro musicista. Eram reuniões das mais alegres e cordiais, em torno à gorda mesa de merenda -a Dona da casa excedendo-se para acolher os amadores -com refrigerantes e sucos de frutas para as damas, cerveja farta para os cavalheiros, por vezes uma cachacinha, se o tempo era de frio ou se era tempo de canícula. Sentava-se a assistência, admiradores do maestro ou dos intérpretes, "seleta assistência" dos amigos a ouvir sonatas e gavotas, valsas e romanzas, na emoção das fugas e dos pizicatos, dos graves e agudos, dos estudados solos; excelsa hora de arte. (AMADO, 1966, p. 243)

Contudo, estar inserido nesse ambiente musical não apenas serve para demonstrar a identidade cultural e social de Teodoro, ligado a pequena burguesia baiana, mas também fornece importante traço arquetípico que constitui a personalidade "madura" de Teodoro. A musicalidade da personagem está intimamente ligada ao instrumento que toca: o fagote. "De alegria e diversão restou-lhe apenas o fagote, instrumento que aprendera ainda ginásiano, na Lira Municipal." (AMADO, 1966, p. 216) Portanto, o instrumento musical e a própria concepção de música convertem-se em raros e privilegiados manifestações de relaxamento por parte da personagem. Seu entretenimento é tocar um solo de fagote. Aparelho descrito como mavioso, tal qual seu tocador que é compassivo e sereno, associado, irremediavelmente, ao ordenamento das coisas, como imagem arquetípica de Oxalá.

No decorrer da narrativa, instrumento e instrumentista se confundem, de tal maneira, que fica evidente a associação entre ambos. Numa das cenas, Teodoro ressona num ritmo que lembra o do fagote. "No leito de ferro, Teodoro dorme o famoso sono dos justos, a nobre figura em plácido repouso, a respiração uniforme, como se roncasse ao ritmo do fagote." (AMADO, 1966, p. 338) A comparação entre a cadência uniforme, plácida e serena do instrumento e a regularidade do ronco do farmacêutico denunciam a sisudez de seu jeito sistemático. Além disso, trata-se do mecanismo cômico de comparar o homem a "coisas", pois, na cena analisada, a derrisão origina-se na comparação entre o ronco sistemático de Teodoro e o ritmo cadente do instrumento que toca, o fagote, de tal modo a desnudar sua principal qualidade negativa: a rigidez de sua personalidade metódica.

O mesmo recurso cômico é utilizado num trecho da cena da lua-de-mel, logo após Teodoro externar a Flor votos de fidelidade para a vida toda, ao que até mesmo a natureza confirmou: “— Amém ! — repetiram sapos e jias na noite de lua e núpcias de Paripe. — Amém! Amém! — dirse-ia um solo de fagote.”(AMADO, 1966, p. 236) Propp (1992, p. 69) afirma que, na literatura principalmente, a “humanização dos animais [e dos objetos] às vezes é levada ao absurdo, e esse absurdo reforça o efeito cômico.” No caso específico, o leitor percebe o absurdo presente no fragmento, ao imaginar um sapo e um solo de fagote falando, e falando em uníssono, e confirmando os votos de Teodoro. O absurdo possui finalidade evidentemente cômica, haja visto a utilização da repetição da expressão “Amém! Amém!” para referir-se ao coaxar do sapo e ao som do fagote. A repetição pressupõe um mecanismo agindo por detrás daquilo que jamais deveria naturalmente repetir-se, a natureza e os objetos. Portanto, tal recurso além de despertar o riso, evidencia a inductibilidade do temperamento metódico e repetitivo de Teodoro, de tal maneira que leva a crer que tudo que está associado a ele, inclusive a natureza orgânica e inorgânica que o cerca, também metodiza-se.

Apesar de ser um instrumento de forma fálica, o fagote de Teodoro não evoca, em nenhuma circunstância narrativa, esse detalhe simbólico. Por outro lado, o som grave do equipamento musical é constantemente mencionado, ainda que implicitamente, nas várias referências ao solo de fagote executado pela personagem, seja em casa, nos ensaios em casa de amigos, ou em eventos específicos nos quais a Orquestra de Amadores era convidada. A gravidade do som do fagote é associada à personalidade grave de seu tocador. Som musical que serve como “remédio para a alma”. Já foi referido que Teodoro, como farmacêutico, aparece como o arquétipo do “velho sábio”, como grande Oxalá, que cura o corpo e o espírito, tal qual a lira de Apolo, deus solar grego. Bulfinch (2002, p. 10), ao explicar a rotina das divindades no Monte Olimpo, afirma que os deuses “Ali discutiam os assuntos relativos ao céu e à terra; enquanto saboreavam o néctar, Apolo, deus da música, deliciava-os com os sons de sua lira e as musas cantavam.” Ao referir-se a Apolo como o deus da música, o autor destaca o poder sedutor do som que saía de seu instrumento e associa, inequivocamente, ao canto das musas que acompanhavam o seu ritmo. Importante notar que esse deus grego é um deus solar e pode ser comparado a Oxalá, na sua forma jovial, Oxaguiã. Ambas são divindades ligadas à luz, à purificação e à consciência humana, no que se refere a seus pecados. Portanto, a música, nesse arquétipo, é símbolo e manifestação não apenas de relaxamento, mas também de meditação, de autoconhecimento e de acrisolamento. Primeiramente, o solo de fagote de Teodoro vem aliviar a penura do isolamento social, no qual se encontrava a mãe

adoentada:

Doutor Teodoro alugou casa por ali perto e viveu exclusivamente para o trabalho e para a Mãe entrevada, inútil numa cadeira de rodas, o olhar de espanto, a voz rouca e difícil, ciumenta do filho. Sentando-se ao seu lado, à noite, ensaiava ele solos de fagote, para suavizar a terrível solidão da enferma. (AMADO, 1966, p. 217)

O farmacêutico deixa-se possuir pela persona de “filho amado e amoroso”, relegando à sua sombra Pessoal o arquétipo de homem, de “namorado”. Todas suas energias e atenção são dirigidas à sua mãe. O solo de fagote personifica essa energia:

Muitas pretendentes surgiram a rondar o fagote do moço farmacêutico, mas ele, sério e incapaz de roubar tempo à moça casadoira, a nenhuma deu trela ou esperança. Finuras de namorados reservava-as todas para a parálitica: flores, caixas de chocolate, lembranças delicadas e uma sonata composta pelo maestro em homenagem àquela devoção de filho e mãe: "Tardes de Itapagipe com o amor materno". (AMADO, 1966, p. 217)

Efetivamente, o amor materno sempre foi o único tipo de amor que Teodoro conheceu. Interessante sublinhar que na Mitologia iorubá, tanto os mitos de Oxalá como de sua forma mais jovem, Oxaguiã, não mencionam uma figura materna progenitora. De qualquer modo, Oxalá, assim como Apolo, são divindades sincretizadas em Jesus Cristo. No imaginário cristão, há duas imagens icônicas de Jesus, uma na qual aparece como menino, que personifica o arquétipo do “protegido”, e outra, na qual aparece como homem, que encarna o arquétipo do “protetor”. Seja qual for a imagem ligada a Jesus, em ambas ele incorpora o arquétipo do “filho amado e amoroso”. Trata-se de um filho que, na figura de uma criança, é protegido por Maria, que, por exemplo, foge para o Egito, quando da perseguição de Herodes, e, mais tarde, como Cristo, protege, não só Maria, mas toda a humanidade. Da mesma forma, Teodoro, primeiramente teve seus estudos pagos pela mãe, e, mais tarde, diante da velhice e enfermidade desta, como forma de retribuição, dedica-se exclusivamente a cuidá-la e protegê-la. Essa mesma energia arquetípica, aparece na mitologia de Apolo, pois quando criança, sua mãe Leto, o protege da esposa ciumenta de Zeus, Hera, e, mais tarde, o deus da música defende sua mãe de ser raptada pelo Titãs. (BRANDÃO, 1987)

Com a morte da mãe, a energia do arquétipo de “filho amado e amoroso” é transferida para a esposa, que passa a ser a projeção da musa inspiradora. Mais uma vez, o solo de fagote encarna essa energia e metaforiza essa transferência. Agora as composições não são mais para a mãe enferma, mas sim para a esposa repleta de mansidão e ternura. Se antes Teodoro tocava seu fagote para aliviar a solidão da mãe e retribuir seus esforços, agora, ele toca para agradar a esposa e

retribuir por ter-lhe escolhido por esposo:

— "Arrulhos de Florípedes", anunciou o maestro, com doutor Teodoro Madureira em solo de fagote". Certamente uma beleza.[...] Não era fácil acompanhar a melodia, sentir-lhe a graça, a beleza suave como a da homenageada, mansa e terna. Ainda assim comoveu-se Dona Flor: com o gesto do maestro e com a devoção do farmacêutico, quase a tremer na busca da perfeita escala com que brindar a esposa. Em sua frente à partitura e ele, numa tensão de nervos, quase rígido, a testa em suor, frias as mãos, mas disposto a exprimir nos sons graves do fagote sua alegria de homem vitorioso, de vida plena e realizada: com seu dinheiro, sua farmácia, seu saber, sua oratória, sua paz e sua ordem, sua música, sua esposa linda e honesta e o respeito geral. Buscava aquele acorde, havia de alcançá-lo.(AMADO, 1966, p. 263)

Seja diante da mãe ou da esposa, Teodoro não abandona a energia arquetípica, que aparece em Apolo e em Jesus Cristo, a devoção diante de uma figura maternal. Na mitologia dos Orixás, Oxalá também devota-se diante de uma figura feminina: Oxum, sua filha. Os mitos esclarecem que Oxalá é um pai zeloso, que protege e enche de mimos sua filha preferida. Teodoro, como imagem arquetípica do rei dos orixás, também constantemente procura mimar dona Flor. O solo de fagote em sua homenagem exemplifica isso e revela o caráter meditativo da música. É nos momentos de audição da música produzida por Teodoro que Flor encontra paz e tranquilidade, como uma criança embalada pelos braços do pai.

Esses episódios, que manifestadamente evocam o arquétipo do “filho amado e amoroso”, metaforizado no solo de fagote de Teodoro, embora revestidos de componentes líricos, na medida em que exaltam os sentimentos pessoais da personagem, não deixam de possuir mecanismos de comicidade que, conseqüentemente, provocam o riso. Um dos dispositivos derrisórios que agem nesses episódios é o “um no papel do outro” ou “quiprocó”.(PROPP, 1992, p. 144) Esse recurso dá-se pela ação de um no lugar de outrem, onde um é trocado por outro. Verificar um rapaz conceber firulas românticas para sua namorada não provoca o riso. Entretanto, quando o leitor depara-se com um filho reservando todas as finuras de namorados, tais como flores, caixas de chocolates, lembranças delicadas e a composição de uma sonata, para a mãe parálitica, acha graça, na medida em que concentra-se nas ações externas do filho e desconsidera o sentido afetivo da atitude.

Outro recurso cômico presente é o malogro da vontade. Quando “Acontece *um inesperado malogro de uma vontade humana* devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos.” Mas nem todas as frustrações são engraçadas. “Será a cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais.”(PROPP, 1992, p. 94) Esse mecanismo ocorre na cena que descreve a execução do solo de fagote por parte de Teodoro em homenagem à dona Flor. A situação na qual um marido músico toca uma canção de modo a cortejar sua amada não

é cômica. Entretanto, quando o leitor verifica o esforço deste marido em acompanhar a melodia, tremendo na busca da perfeita escala, com nervos tensionados quase rígidos, suando frio, tentando alcançar o acorde ideal, e não consegue devido a falta de perícia, provoca o riso, porque a ele sobreveio um revés, um malogro de sua vontade. Evidentemente, que, para que ocorra a derrisão, é preciso que a atenção do leitor volte-se para as ações externas do músico, desconsiderando, ainda que momentaneamente, o sentido afetivo da atitude.

Esses dois mecanismos derrisórios enaltecem o principal traço característico da personagem Teodoro, destacando a rijeza de seu caráter repetitivo e ordeiro. Seja zelando pela mãe, através de atitudes que desviam-se da normalidade, exagerando muitas vezes nas atenções, seja procurando agradar a esposa, tocando uma melodia, ainda que sem o menor talento para tal, Teodoro é a imagem arquetípica da ordem e do método, cuja correspondência mitológica está em Oxalá, Apolo e Jesus.

A musicalidade também aparece como elemento distintivo entre a personalidade madura e pacífica de Teodoro e o caráter malandro e caótico de Vadinho. Essa diferença manifesta-se pela ótica de duas importantes figuras femininas do universo amadiano, dona Rozilda e dona Flor. Primeiramente, ao descrever como Teodoro conquistou a confiança de sua futura sogra, mesmo sendo membro de uma orquestra de amadores, o narrador estabelece, pela ótica de dona Rozilda, a diferença de concepção musical entre o falecido marido de Flor e o novo pretendente:

Só depois, na Bahia, ao constatar a situação financeira do farmacêutico, sócio de estabelecimento sólido como a Científica, na esquina da rua Carlos Gomes com o Cabeça (só o ponto valia uma fortuna), sua respeitabilidade, as maneiras e as atitudes, o soberbo e vasto círculo de relações, apagou-se a falsa impressão inicial, deixando a sogra de confundir-lhe o erudito fagote com popular berimbau de capoeira e a orquestra de amadores com as serestas ao clarão da lua.. Muito e rápido subiu o genro em seu conceito. (AMADO, 1966, p. 248)

A distinção entre ambos se manifesta através do gosto e da prática musical. Enquanto o primeiro marido era tocador de berimbau de capoeira, instrumento de origem africana, muito popular na Bahia, o segundo marido tocava fagote, instrumento erudito, de origem europeia, muito comum nos círculos aristocráticos, e, portanto, símbolo de status. Enquanto Vadinho participava de serestas noturnas executadas nas ruas soteropolitanas, Teodoro era membro de uma orquestra de amadores e frequentava casas da alta burguesia baiana. Portanto, são personagens que possuem práticas socialmente antagônicas do ponto de vista musical. A comicidade dessa situação provém da diferença entre essas práticas musicais e dos instrumentos que as simbolizam. O desnudamento dessa diferença desencadeia o riso, sobretudo, quando materializam o caráter de cada personagem:

seja a formalidade e concepção erudita ligadas a Teodoro, seja a informalidade e o espírito popular associado a Vadinho.

A musicalidade também aparece como traço distintivo entre Teodoro e Vadinho, quando dona Flor, mesmo inserida e vivenciando um novo ambiente musical junto do segundo marido, não esquece as vivências musicais experimentadas com o primeiro.

Na sala quieta e morna, doutor Teodoro ensaia o solo da romanza composta em homenagem à Dona Flor. Curvada sobre a costura, ela ouve um tanto distraída, querendo pôr em ordem confusos pensamentos. Distante, a cabeça longe dali, em outras músicas.[...] Vinha Dona Flor de outras músicas, mas não das altas notas clássicas de Bach e de Beethoven, das sinfonias e sonatas [...] Vinha das melodias populares, das violas seresteiras, dos boêmios cavaquinhos, das gaitas de riso cristalino.(AMADO, 1966, p. 271)

Esse trecho expressa a memória e a baianidade de dona Flor, representa sua consciência em crise e estabelece evidente contraste entre a cultura de seus dois maridos, através das práticas musicais. Enquanto Vadinho traduz as melodias populares, o som de violas, cavaquinhos e gaitas, em boemias e serestas, Teodoro reproduz notas clássicas, típicas de sinfonias e sonatas. São universos musicais aparentemente antagônicos que retratam perspectivas distintas. Migrar de um universo a outro, requer mais do que uma prática externa, mas necessita de esforço da esfera psíquica. Dona Flor inevitavelmente deve vivenciar esse processo de readaptação:

Devia agora ajustar-se à orquestra de amadores, à grave melodia dos oboés, dos trompetes, dos violoncelos, aos acordes conspícuos do fagote. Tirar a cabeça daquelas outras músicas a fazê-la desatenta, perdida em obscuros caminhos, no mistério das encruzilhadas. Devia sepultar nos ensaios do fagote, nas escalas da orquestra, as lembranças de melodias mortas, de um tempo extinto, do que foi e já não era. O som do fagote vibra sobre as camisas do doutor. (AMADO, 1966, p. 271)

Nessa situação, Teodoro, com sua grave melodia, com seus acordes sisudos do fagote, representa uma perspectiva ascensional, tal qual imagem arquetípica de Oxalá, o rei dos orixás, e de outras divindades, como Apolo e Cristo, por exemplo. Dessa maneira, sua musicalidade é símbolo de elevação. Portanto, para dona Flor, aderir a esse estilo e prática musical significaria jogar em sua sombra Pessoal as lembranças de um tempo aparentemente extinto, ascendendo, dessa maneira, não apenas para uma nova condição social, mas adequando seus desejos aos rígidos padrões de comportamento feminino impostos pela sociedade patriarcal, a ponto de alimentar sua persona de mulher honesta e recatada:

Dona Flor semicerrara os olhos, ouvindo e reconhecendo através daquele solo de romanza quanto ele lhe dera, seu bom marido. Ali estava ela onde nunca imaginara, sentada nos jardins da casa mais aristocrática da Bahia, tendo a seu lado a ouvir complacente, Sua

Eminência, o Senhor Arcebispo Primaz, com sua púrpura e seu arminho. Tanto lhe dera, tanto: paz e segurança, tranquilidade, ordem e conforto, quanto ela desejou e ele pôde adivinhar, projeção e nem um só desgosto, nem um sobressalto. Agora ia buscar no ventre magro do fagote a grave nota de seu amor, de sua devoção. Ninguém poderia desejar melhor marido. (AMADO, 1966, p. 286)

A musicalidade de Teodoro expressa sua maturidade, associada ao arquétipo da ordem e da serenidade, cuja imagem simbólica é Oxalá. O desencadeamento do riso advindo dessa dinâmica ocorre no plano da comicidade das diferenças. O contraste entre distintas práticas e concepções musicais é cômico na medida em que transgressões de normas e códigos, ainda que não escritos, provocam o riso. Entretanto, cabe destacar que a comicidade das diferenças serve de pano de fundo para a construção de um discurso irônico, notadamente nas expressões que fazem referência a Teodoro, tais como “seu bom marido” e “Ninguém poderia desejar melhor marido”. Essas expressões tornam-se irônicas, tão logo percebe-se que, embora ele seja, efetivamente, um marido socialmente ideal, acaba dominado pelo retesamento de um caráter mecânico, faltando-lhe certa maleabilidade, principalmente em termos de compreensão da sexualidade feminina.

Por fim, resta demonstrado que a personagem Teodoro está construída a partir da imagem arquetípica de Oxalá, o mais velho dos orixás, e que sincretiza a figura mítica de Cristo. Desse modo, a personagem, por representar essas divindades, permite um paralelo comparativo com figuras mitológicas como Apolo, da mitologia Grega (Febo, na mitologia romana). Por estar associado à ordem e às leis, ainda pôde ser associado aos arcanos do Imperador do Tarô, ao Pierrô da *Commedia dell'arte* e à figura heroica social, apontada por Roberto DaMatta, como o *caxias*. Por tratar-se de uma figura arquetípica relacionada ao *sênex*, o principal mecanismo de comicidade que o envolve é a inflexibilidade de seu feitio repetitivo, o que o torna necessariamente ridículo. Cabe verificar em que medida Teodoro é a projeção da persona de dona Flor, como esposa recatada e honesta, e a projeção de parte de seu *animus*.

3.3.2 A Persona e o *Animus* de Dona Flor, pelo Viés da Maturidade

A personagem Teodoro foi construída a partir da imagem arquetípica de Oxalá, no que se refere ao seu caráter e ao seu papel na narrativa. Tal construção possibilita interpretar essa personagem como projeção do arquétipo da persona de dona Flor. Ele personifica, no campo da fantasia, determinadas normas de condutas que deveriam servir de ponto de referência para ela ser considerada uma mulher honesta e recatada, com base, sobretudo, como já referido, no arquétipo da

donzela, cujo modelo cristão revela-se na Virgem Maria. Trata-se do padrão de comportamento exigido pela sociedade e aprendido através de sua mãe dona Rozilda e do seu círculo de amigas, que representam a consciência coletiva. Valores como a serenidade, o comedimento, a honestidade, o trabalho e o pudor devem ser nutridos por dona Flor, como fica evidente pelo desejo de sua mãe em manter as filhas em casa, ajudando-a com o trabalho e procurando manter as aparências. A protagonista procura moldar-se a certos preceitos morais, como forma de integrar-se à consciência coletiva, tais como se casar oficialmente, desejar possuir um bom marido exemplar e fiel, ser honesta, recatada e madura. Esses aspectos constituem a persona de dona Flor que é projetada em Teodoro. Como já referido, por tratar-se de uma realidade psíquica, esse processo não ocorre sem um confronto direto com a sombra Pessoal, projetada em Vadinho.

A serenidade é um aspecto perseguido por dona Flor em toda a narrativa. Para ela não bastava estar serena, mas também parecer serena. No episódio da noite de núpcias entre Teodoro e Flor, a descrição da mansidão da natureza metaforiza a serenidade que a noiva encontra no noivo:

Outro homem, diferente, oposto. Cheio de tato, de compreensão, tão afetuoso, que delicadeza! Cabia à esposa moldar-se à forma e à vontade do marido, nele conter-se inteira e justa.[...] Tinham os dois, doutor Teodoro e Dona Flor, tudo quanto necessário para a vida mais doce e mais feliz. Não só todos o diziam, unânimes: também Dona Flor se dava conta. O perfume do jardim penetra pelas frinças das janelas. Lá fora, serena noite de golfo, sem os rudes ventos, sem as imprevistas tempestades, sem o tumulto, sem o insólito; golfo de bonança. Vida feliz, equilíbrio e garantia, nem carência nem dissipação, nem medo nem amargura, nem humilhado sofrimento. Por fim, depois de tantas voltas e andanças, Dona Flor vai conhecer o gosto da felicidade. (AMADO, 1966, p. 237)

Esse fragmento é indiciário de que efetivamente dona Flor procura moldar-se ao novo marido, que representa os aspectos ideais exigidos pela sociedade. Trata-se, desse modo, de um processo de adaptação e adequação ao mundo externo. O cheiro do jardim, a tranquilidade noturna, a calma do clima são metáforas daquilo que seria considerado pela sociedade como a felicidade, calcada na estabilidade e na segurança. São atributos encontrados em Teodoro, afinal ele possui estabilidade econômica, ânimo pacato e saúde física.

Entre os padrões de comportamento feminino arquetípicos impostos pela sociedade patriarcal encontra-se a submissão da mulher ao homem, seja a filha em relação ao pai, ou a esposa em relação ao marido. Essa sujeição passa necessariamente pela esfera econômica. Cabe à mulher aguardar resignada que o marido supra as necessidades econômicas da casa e da família.(DEL PRIORI, 2011, p. 34) Esse era um dos desejos de dona Rozilda: que sua filha, Flor, encontrasse marido para sustentá-la. É nesse aspecto que Teodoro vem ao encontro desse ideal, visto que, como

farmacêutico formado, sócio da Drogaria Científica, possuía meios para sustentar sua esposa. Isso transparece numa das falas de Teodoro sobre a necessidade de qualificar a organização da residência do casal:

Em nossa casa ainda 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...(AMADO, 1966, p. 239)

A partir do matrimônio com o farmacêutico, a escola de culinária “Sabor e Arte”, de propriedade de dona Flor, deixa de ser o principal meio de sustento econômico da casa, para tornar-se apenas um complemento monetário para as finanças do casal e um instrumento de espantar a monotonia da professora. Teodoro cria estabilidade econômica também na medida que não gasta o dinheiro com outros assuntos que não sejam de interesse do casal e da casa, diferentemente de Vadinho que gastava todo seu salário em cassinos e castelos, chegando, muitas vezes, a usurpar o dinheiro que Flor conseguia com seu trabalho. Portanto, nesse aspecto, Teodoro alimenta em dona Flor a persona de mulher submissa economicamente.

Outro padrão de comportamento feminino presente na estrutura antropológica do imaginário brasileiro é de que a mulher deve ser gentil, respeitadora, prestativa, atributos tipicamente associados ao arquétipo materno.(DEL PRIORI, 2011, p. 34) A coletividade compreende que tais atributos somente são conseguidos quando a mulher se relaciona com pessoas que comunguem desses mesmos adjetivos. É a lei da reciprocidade que paira no imaginário coletivo. Dessa maneira, essas qualidades almejadas são projetadas no cônjuge. Quando este encarna essas características, ele estaria contribuindo significativamente para que a mulher desenvolvesse uma persona que nutre gentileza, respeito e dedicação. Teodoro representa esses atributos, pois era homem de ânimo pacato, cortês e dedicado, chegando a realizar feito quase impossível, que é conquistar a confiança da sogra:

Dessa vez, ela [a sogra] acertou. Também já era tempo... Senhor de muita educação! Educação finíssima; doutor Teodoro, cordial e respeitoso, só a tratava de “minha cara sogra”, querendo saber a todo momento se ela de nada necessitava. Trazia-lhe pastilhas para a tosse, xarope para o catarro crônico e lhe oferecera um guarda-chuva novo, ao vê-la queixar-se de ter perdido o seu – antigo do tempo de seu Gil – na confusão do desembarque, no porto. (AMADO, 1966, p. 248, 249)

Teodoro concebe o mesmo tratamento, baseado na cordialidade, no respeito e na dedicação, à dona Flor. Como imagem arquetípica de Oxalá, orixá que ordena as coisas, ele nutre

essas características como forma de conferir ordem à sua vida e ao seu redor, conformando-se com o padrão social imposto. Com isso, a persona de dona Flor busca nesses aspectos de Teodoro o combustível para exercitar essas mesmas características. O dever do trabalho, o gosto pela música clássica e a busca pelo conhecimento acadêmico são outros elementos presentes no segundo marido de Flor, calcados em atributos que alimentam na protagonista a persona de mulher refinada e educada: outro padrão comportamental feminino imposto pela sociedade patriarcal.

O imaginário coletivo não distingue condição de saúde e aparência física. Cria, evidentemente, esteriótipos calcados no que considera a faixa etária perfeita, na qual o indivíduo estaria mais qualificado para o matrimônio. No romance em análise, Teodoro constantemente é referido como marido ideal pela sua maturidade etária. Para uma viúva como dona Flor, nada melhor do que um quarentão, esse é o pensamento de sua mãe dona Rozilda e do seu círculo de amigas, que representam a consciência coletiva. Imagina-se que ele, dada sua maturidade e sua condição física, seria capaz de suprir a carência sexual e afetiva da jovem viúva. Em, pelo menos duas ocasiões, Dona Norma, amiga de Flor, enfatiza a condição física do farmacêutico, juntamente com a condição financeira, social e de conduta: “Partido igual, filha minha, só muito de raro em raro: cidadão maduro, na boa idade para Dona Flor, feito na vida, doutor de grau e anel, dono da farmácia, ressumando saúde, se o tivessem inventado não fariam melhor.”(AMADO, 1966, p. 210); e “Impossível melhor partido, minha santa: doutor de diploma e anel de ametista verdadeira, proprietário estabelecido, bonitão, todo composto de colete e ouro, forte de saúde, morigerado de hábitos, um senhor de bem, soberbo quarentão.” (AMADO, 1966, p. 213)

Honestidade, decência e pudor também são alguns dos adjetivos que se manifestam na personalidade de Teodoro, enquanto imagem arquetípica de Oxalá, orixá da ordem e da paz, através da sua linguagem e das suas ações. Eles são notados em diferentes períodos da vida afetiva de Teodoro: no tempo de solteiro, no tempo de namoro e no tempo de casado. Portanto, é a projeção ideal para a construção de uma persona pudica, decente e honrada de dona Flor. No período que corresponde à sua solteirice, Teodoro cultiva a decência e o pudor, ao dedicar sua vida inteiramente aos cuidados da mãe enferma e parálitica. Mesmo quando procura uma prostituta para satisfazer seus desejos sexuais, o boticário escolhe uma cuja fama pautava-se na limpeza, na discrição e na seriedade. Tratava-se de uma mulata chamada Otaviana que “merecera a escolha e a frequência do doutor Teodoro, infalível às quintas-feiras após o jantar. Os fregueses de Tavinha, elite preclara e sigilosa, eram de dia (ou noite certa), cada um com seus hábitos e gostos, suas preferências”(AMADO, 1966, p. 215) Portanto, é próprio de Teodoro não expor sua intimidade,

como forma de domínio e ordenamento de sua vida afetiva e social.

No período que corresponde ao tempo do namoro e do noivado com dona Flor, o doutor nutre a decência e o pudor em várias ocasiões. Logo quando surge seu interesse pela viúva, procurando burlar a especulação do comadrio, ele procurou fazer-lhe “a corte de longe, sem lhe impor a presença, discreto.”(AMADO, 1966, p. 219) Além disso, sua proposta de matrimônio recebeu tratamento formal, visto que ocorreu por meio de uma carta pomposa, escrita em papel azul, com bordas de ouro e perfume de sândalo. O narrador assim descreve a epístola:

Declaração em regra, frases de galanteio em escoreito português, relação de bens e de qualidades postos uns e outros aos pés da dama, honestas intenções, palavras nobres, e o sopro de uma paixão verdadeira a transbordar dos retilíneos limites da prudência, fazendo com que aquele documento de um caráter fosse também requisitório de amor, fremente e vivo.(AMADO, 1966, p. 219)

Após a leitura em voz alta desta carta pelos amigos mais íntimos de Flor, reunidos em sua casa, resolveu-se “um respeitoso e parco noivado, durante o qual poderiam dona Flor e doutor Teodoro melhor se conhecerem e assim pesarem qualidades e defeitos, determinando se realmente cabia casamento”.(AMADO, 1966, p. 220, 221) Estabeleceu-se, numa espécie de ata, um roteiro predeterminado para os dias e horários dos encontros entre os noivos, incluindo, evidentemente, sempre a “presença de terceiros para não se poder arguir o menor rumor contra a respeitabilidade da viúva.”(AMADO, 1966, p. 222) Esse regramento, com certo grau de pomposidade, também reinou na cerimônia matrimonial, com direito a todas as formalidades devidas, tais como convite impresso, notícia em coluna social de jornal, referência elogiosa ao noivo, música, flores, luzes, Igreja, sermão eloquente, juiz, etc. Portanto, o segundo casamento teve tudo quanto faltou ao primeiro e “viu-se cada coisa em seu lugar, na devida hora, tudo de boa qualidade e por preço acessível”.(AMADO, 1966, p. 220)

Já na altura da vida matrimonial, a honradez e a decência do doutor se manifesta na convivência marital e principalmente na prática sexual. Ele possuía a convicção de que para a “luxúria existem as raparigas e seu triste ofício”, enquanto que as “esposas são reservadas para o amor [...] 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 obsceno.”(AMADO, 1966, p. 230) Essa separação que Teodoro faz entre esposa e prostituta no que se refere ao trato sexual se materializa arquetipicamente não apenas no metodismo que envolve dias e horários específicos para o ato sexual, mas também no próprio ritual cerimonioso que envolve sua prática:

Dona Flor, na desordem de certos hábitos anteriores, a princípio estranhou a discricção a envolver e a comandar a porfia de amor no leito de ferro sobre o novo (e espetacular) colchão de molas. Mas logo seu pudor congênito e o recato próprio à sua natureza acomodaram suas necessidades de fêmea, seus anseios de mulher, à maneira conveniente e pontual, podendo-se quase dizer respeitosa e distinta, de cobri-la o doutor, sob o abrigo dos lençóis mas com desejo firme e estrovenga em riste.(AMADO, 1966, p. 244)

Essa descrição cômica, cujo riso é despertado pela imagem do pênis ereto do doutor e pelo linguajar de baixo calão utilizado pelo narrador para referir-se a ele, destaca o respeito, a pontualidade, a conveniência, o pudor, o recato e a discricção envolvidos na prática sexual de Teodoro em relação a sua esposa. Esses adjetivos se manifestam no tratamento cerimonioso e terno do boticário para com Flor e retribuído na exata medida por ela, através, por exemplo, de vocativos como “Minha querida” ou “Meu querido”. Também aparecem nos diálogos que demonstram respeito e gentileza, em situações triviais do cotidiano, sejam a sós ou acompanhados.

De qualquer forma, fica evidenciado que aspectos arquetípicos de Teodoro, associados à valorização do trabalho, ao cumprimento do papel do marido como supridor das necessidades da casa, aos modos respeitosos, gentis e prestativos, à sua aparência física e ao seu linguajar e às suas ações pudicas, decentes e honradas, tornam-se, na narrativa amadiana, dispositivos fundamentais que colaboram para receber a construção da persona de dona Flor de mulher séria e recatada. Fomentando a imagem de mulher submissa, respeitadora, prestativa, pudica, decente, honrada e sexual e afetivamente madura.

Entretanto, a escolha de Teodoro como projeção da máscara social da personalidade de Flor, principalmente referente aos aspectos de controle e regramento da sexualidade, possui motivação inconsciente e ligados à sua contraparte sexual feminina, o *animus*. Dessa forma, o quarentão também torna-se projeção desse arquétipo, tal qual seu pai espiritual, Oxalá, exercendo a função de autoridade suprema do *ayé* e do *Orum*, e regulando o relacionamento do ego com o mundo exterior. Assim sendo, representa o desenvolvimento dos quatro estágios do *animus*, porém vinculados aos elementos de adaptação do indivíduo à consciência coletiva e que compõe, *lato sensu*, a persona de dona Flor.

Dessa forma, como representação arquetípica de Oxalá, Teodoro representa, na sua medida, os quatro estágios do *animus*, de dona Flor, a saber, o homem-força, o homem-de-ação, o homem-verbo e o homem-sábio, sobretudo, referindo-se a tudo que envolve as estratégias inconscientes de adaptação à consciência coletiva, escopo fundamental da constituição da persona, signo de maturidade. O casal C. G.Jung e Emma Jung compreendem que esses quatro níveis da contraparte sexual feminina, que habita o inconsciente coletivo da mulher, projetam-se na imagem

que esta faz do homem, normalmente uma figura paterna, divina ou um interesse amoroso, e manifesta-se na própria vida psíquica da mulher, externando-se, naturalmente, nos pensamentos, convicções, falas, atitudes e comportamentos femininos. Dependendo da maneira como a mulher relaciona-se com o seu *animus*, este pode agir positiva e/ou negativamente.

No primeiro estágio do *animus*, associado à força física, à virilidade e às ações, Teodoro encarna esses aspectos através da sua aparência e de suas ações. Primeiramente, tal qual Oxalá, o senhor do pano branco, ele é visto como um homem mais velho, porém saudável, muito próxima de uma figura paternal. Dona Flor observa em Teodoro o tamanho do seu corpo, visto que, em várias ocasiões, ela pensava “Que enorme que ele é!” (AMADO, 1966, p. 233) Ela enxerga nele também a figura masculina do provedor de bens materiais, considerando que foi por intermédio dele que Flor comprou a casa e conseguiu estabilidade financeira. Em termos psicológicos, ele, considerando sua altura, tamanho e aspecto paternal, simboliza o esquema da ascensão e elevação. Durand (2002), ao analisar esse esquema, compreende que essa estrutura antropológica do imaginário remete ao processo de condução do espírito humano para a luz e para o alto. Assim como na mitologia grega, os deuses, como Zeus e Apolo, residiam no Olimpo, o imaginário cristão estabelece o Céu como a morada de Deus, Cristo e santidades, tal qual o imaginário iorubá compreende que Oxumaré e Oxalá habitam o *ayê*, a morada celestial dos orixás. Portanto, tanto para gregos da antiguidade, quanto para cristãos, quanto para adeptos de culto aos orixás, os deuses habitam acima dos homens e para alcançá-los, estes devem empreender todos os esforços para elevar-se. Teodoro, percebido por Flor como enorme e provedor, aglutina simbolicamente esse esquema ascensional e, assim como Oxalá, representa a possibilidade e meta humana de conscientização e, conseqüente, ordenamento de aspectos inconscientes. Nesse sentido, contribui para a construção da persona de dona Flor, como esposa honesta recatada, em conformidade ao modelo imposto pela cultura judaico-cristã.

Entretanto, assim como os orixás podem agir positiva ou negativamente, de acordo com a reverência feita, toda energia arquetípica quando não adequadamente equilibrada também pode converter-se numa potência energética negativa. Ao enxergar o porte físico de Teodoro, Flor, ao mesmo tempo que sente-se protegida também sente-se diminuída diante dele. Esse sentimento é demonstrado pelo pensamento de Flor sobre Teodoro: “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 tua altura, Teodoro.”(AMADO, 1966, p. 289) A grandeza referida ultrapassa a condição física do segundo marido, remetendo, inequivocamente, à

sua personalidade estável e clara, atributos de grandeza, de acordo com a consciência coletiva brasileira. Ao comparar-se a ele, Flor sente-se possuída e dominada pelo *animus*, ao mesmo tempo que o admira, sente-se sufocada. Além disso, Flor não diferencia a imagem de farmacêutico e a imagem de marido. Pela perspectiva da esposa, Teodoro é aquilo que demonstra ser. Ego e persona são equivalentes, nesse sentido. Exatidão e lentidão, competências exigidas a um farmacêutico, aparecem em Teodoro, enquanto homem e marido, resultando numa certa solidez mecânica de caráter. Esse metodismo repercute inclusive na sua prática sexual, tornando-a fundamentalmente burocrática e solene, com dia e horário marcados e tempo definido. A falta de maleabilidade, a qual dona Flor estava acostumada, acaba conferindo rigidez mecânica ao ato sexual, extirpando o prazer. O corpo, que outrora desnudava-se todo, acaba sendo coberto, revestido de pudor e torna-se encouraçado. A rigidez do *animus* é, nesse contexto, componente castrador da flexibilidade e maleabilidade sexual.

No segundo estágio do *animus*, associado às atitudes, à criação e à concentração de energia em prol de um objetivo, Teodoro incorpora a figura do homem-de-ação. Assim como Oxalá ajuda na criação do mundo e fabrica os seres humanos, preservando a ordem e a lei, o segundo marido de Flor é empreendedor, dono de Farmácia, valoriza a instituição familiar e matrimonial. É um esposo socialmente exemplar, um guardião da honestidade. Portanto, suas energias são propositalmente direcionadas para uma meta, um objetivo. Não há desperdício energético e todas as ações materializam-se na aquisição de algo, seja um bem material ou uma condição social ou moral.

Porém, essa etapa do *animus* possui traços negativos. Projetado em Teodoro, esse arquétipo, tal qual Oxalá, mantenedor das aparências e do bom costume, dirige suas ações em favor de aspectos materiais, sociais e morais, com a finalidade de constituir uma persona adequada a padrões comportamentais presentes na consciência coletiva, desconsiderando, dessa maneira, elementos de subjetividade. Da mesma forma, Teodoro superestima o estatuto social do casamento, desconsiderando, inconscientemente, a maleabilidade e flexibilidade de foro íntimo, imbricados no matrimônio em si. Ainda que não de modo consciente, porém metodicamente, Teodoro, negligencia os desejos da esposa, desconsidera sua carência sexual e não toma iniciativa de caráter erótico e sensual. Assim como o rei dos orixás é o criador da morte, Teodoro possui nessas ações negligenciadas uma faceta castradora, na medida em que estas estabelecem simbolicamente a morte do erotismo e da sensualidade.

No terceiro estágio do *animus*, ligado à linguagem, à oratória, ao poder de persuasão e de

sedução, Teodoro evoca a imagem do homem-verbo. As sagradas escrituras cristãs atribuem ao verbo um poder demiurgo, de criador do mundo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.”(João 1:1) Essa passagem bíblica faz referência ao Verbo como a própria divindade criadora do mundo, confundindo-se, inclusive com o próprio Cristo. Oxalá também é uma divindade demiurgo, pois recebeu de Olodumaré a incumbência de criar o mundo e os homens. Portanto, o advento de Cristo e de Oxalá simboliza deixar o mundo matriarcal da ordem primitiva, não-verbal, que se expressa largamente através da música, da dança e das imagens, para entrar no mundo da ordem verbal, da ordem do *logos*. Em termos psicológicos, a aquisição da linguagem é concomitante à aquisição da consciência. A partir do momento que o homem foi capaz de se expressar, o mundo passou a adquirir sentido e fatos psíquicos passaram a ter significados. Portanto, divindade demiurgo, verbo e consciência pertencem à mesma constelação simbólica. Na mitologia iorubá, o rei do pano branco é o orixá da memória e do intelecto e um grande argumentador. Da mesma forma, Cristo aparece nos evangelhos como grande orador, de tal forma que se pode atribuir ao seu talento ímpar de narrador e articulador da linguagem a construção de sua imagem de guia e mentor espiritual. Teodoro herda as características dessas figuras solares, como grande orador, ora na defesa de teses na Sociedade Baiana de Farmácia, ora no cotidiano, com o domínio e conhecimento da norma culta padrão da língua portuguesa e das estratégias de articulação de ideias. Além dos atributos de grande orador, Teodoro é dotado de linguagem artística, como tocador de fagote na Orquestra de Amadores. Constantemente, Flor elogia a eloquência do marido e seu talento como instrumentista, pois tais qualidades, ligadas à palavra e à expressão musical, alimentam esse estágio de seu *animus*, associado ao domínio da linguagem verbal e da linguagem musical erudita, competências associadas à intelectualidade que habita o imaginário da consciência coletiva. Ela sente-se seduzida por esses aspectos e tem consciência disso, principalmente porque eles tocam sua alma, através do intelecto.

Contudo, Teodoro serve de projeção negativa dessa etapa do *animus*, vinculada ao homem-verbo, através do exagerado formalismo na sua fala e na sua expressão musical. Estando a oratória e a musicalidade da personagem dirigidas ao intelecto, acabam adquirindo um exagerado grau de formalidade, que se manifesta não apenas na vida social, mas sobretudo nos momentos de intimidade com sua esposa. O tratamento cerimonioso, o cuidado com a escolha do vocabulário impoluto e vocativos afetivos como “minha querida”, “nobre esposa”, demonstram o grau de formalidade envolvido na maneira como Teodoro trata sua esposa. Esse formalismo manifesto na linguagem, ligado ao intelecto, desvincula-se completamente de qualquer conotação sensual ou

erótica da palavra. Diferentemente de Vadinho, que era um “boca suja”, cujas palavras despertavam o desejo, o segundo marido, preso às convenções linguísticas e sociais, romantiza a relação amorosa e despe suas palavras de qualquer componente erótico ou sensual. Igualmente, como tocador de fagote, Teodoro preocupa-se mais em acertar as notas musicais do que efetivamente utilizar a melodia como arma de sedução amorosa ou como objeto de descontração. Ao embrenhar-se pelo caminho da intelectualidade, através da escolha de um repertório de músicas clássicas, fora, portanto, do rol de músicas da preferência de Flor, o segundo marido ao mesmo tempo possibilita um novo universo melódico, abre mão do componente sedutor da linguagem musical. Dessa forma, aparece como projeção negativa do *animus*, na medida que lhe falta a maleabilidade e flexibilidade, tornando-se rígido, procurando drenar a energia libidinal para o campo do intelecto.

No quarto estágio do *animus*, associado ao sentido das coisas, à sabedoria e ao aspecto espiritual, Teodoro incorpora a imagem do homem-sábio, por ser um estudioso da ciência, alguém respeitado e respeitador e mantenedor dos bons costumes. Esse arquétipo, manifestado em Oxalá e no Senhor do Bom Fim, como líder espiritual, como conselheiro, é ligado ao *sênex*, ao velho-sábio. No romance amadiano, Teodoro encarna esse aspecto ao exercer a função de mentor de dona Flor, buscando amadurecê-la no campo da consciência ao apresentá-la a um universo social até então não vivenciado. Por ser portador de ensino superior, Teodoro aparecerá para dona Flor como um guia que possibilitará o contato entre ela e o conhecimento do mundo, conferindo-lhe sentido objetivo. O casamento com Teodoro será a porta de acesso que permitirá Flor conhecer e ingressar na vida social que comunga de valores da pequena burguesia da Bahia, através da Sociedade Baiana de Farmácia e da Orquestra de Amadores “Filhos de Orfeu”. Diante disso, ela ampliará seus horizontes de conhecimentos, se aproximará de pensamentos, criações, invenções, descobertas da ciência, da matemática, da filosofia, da literatura, da música, dentre outras. O segundo marido de Flor também reúne a faceta do respeito como parte de sua imagem arquetípica de velho-sábio. Um traço distintivo que atravessa a personagem durante toda a narrativa é o sentimento de tratar as pessoas e as coisas com grande atenção, profunda deferência, consideração. Teodoro demonstra grande estima por sua esposa através de gestos e palavras de profunda reverência. Essa atitude transmite sensação de acolhimento, refúgio e asilo para Flor, bem como pacifica o relacionamento com a consciência coletiva. Por fim, Teodoro agrega a manutenção dos bons costumes como estrutura simbólica de sua imagem arquetípica do *sênex*. Ele possui hábitos salutares, é honrado, justo e empenha todos seus esforços para se tornar melhor a cada dia, como farmacêutico, como empreendedor, como tocador de fagote e como marido. Respeita a dignidade humana, auxilia aqueles que necessitam, dotado de

bom senso, organização e equilíbrio, esse é o retrato de Teodoro. Seu modo fraterno, cooperativo e altruísta de agir ultrapassa os valores sociais consagrados e se estende a um reto modo de vida. Portanto, os aspectos de conhecimento, de respeito e dos bons costumes projetados em Teodoro, fomentam a vida anímica de Flor no tocante ao quarto estágio de seu *animus*, relacionado à sabedoria e ao sentido das coisas. Em termos psicológicos, essa projeção contribui para dona Flor alimentar sua persona de mulher madura, honesta e recatada e, sobretudo, para a ampliação de sua atuação no mundo, deixando de habitar unicamente o espaço da casa e passando a transitar o mundo social.

Entretanto, essa etapa do *animus* possui facetas negativas. Na dinâmica arquetípica do *sênex*, muitas vezes, devido à confiança que o portador da sabedoria possui, ele pode ser descuidado ou mesmo não perceber diferenças ou pequenas diferenças naquilo que se apresenta, tomando como já conhecido o que, na verdade, é totalmente novo. Na mitologia dos orixás, por exemplo, Oxalá acredita apenas em seus poderes, fazendo com que não levasse em consideração os conselhos do oráculo, muitas vezes, resultando em risco de morte e/ou malogro da jornada. Essa teimosia inconsciente do rei do pano branco é espelhada em Teodoro, por este não conseguir ver além do racional, ser incapaz de visualizar e ter consciência de seus atos metódicos e, principalmente, não enxergar a sexualidade feminina em toda sua plenitude de desejos e de carências. Essa cegueira de Teodoro lança-o numa condição de estagnação, de rigidez, indo de encontro à dinâmica e flexibilidade que são próprias da vida. Em termos psicológicos, essa circunstância representa o *animus*, no estágio do homem-sábio, apoderando-se e sufocando o ego.

Resta demonstrado que dona Flor projeta em Teodoro parte de seu *animus*, enquanto imagem de homem maduro, o tipo ideal no imaginário coletivo, por estar adequado aos padrões e normas sociais. Dessa forma, ele alimenta em Flor a persona de mulher madura, honesta e recatada. Entretanto, como já mencionado, o *animus* é uma realidade inconsciente que não está a serviço do ego, mas sim do “Si-mesmo”. Esse centro regulador da psiquê de Flor contribui para que, mesmo inconscientemente, ela confronte a imagem que faz do homem ideal e Teodoro. Quando a diferença é instaurada, Flor passa a experimentar sentimentos confusos e de frustração, percebendo que não há correspondência entre seu *animus* e o homem que parecia incorporar essa imagem arquetípica. Dona Flor empenha esforços para enganar a si mesma a esse respeito, exaltando em pensamento a importância de Teodoro para si: “Não é um qualquer, bem o diz Dona Rozilda, os vizinhos têm razão. Deve orgulhar-se dele, agradecer à Divina Providência, que lhe enviara tão bom marido, dádiva do céu.” (AMADO, 1966, p. 257) Contudo, o Self age como um vigilante sempre atento e

denuncia o engodo, gerando frustrações e sentimentos confusos. Contudo, esse confronto entre expectativa e realidade é apresentado a partir de mecanismos de comicidade que provocam o riso e contribuem para desnudar a sexualidade feminina.

4. A JORNADA DE INDIVIDUAÇÃO DE FLOR

*[...] a prostituta sagrada é mulher humana
que, através de ritual formal ou de desenvolvimento psicológico,
conseguiu conscientemente conhecer o lado espiritual do seu erotismo,
e vive-o na prática, de acordo com suas circunstâncias individuais.[...]
É possível sentir certa presença em seu interior;
uma combinação de alegria e felicidade.
Ela é “uma-em-si-mesma”, livre dos confinamentos da convenção;
vive sua vida de acordo com sua própria escolha.
(QUALLS-CORBETT, 1990, p. 95)*

*— A cara séria, mas as ancas- olhem aquilo!— soltas,
até parece que alguém está bulindo nelas [...]
passeia dona Flor, feliz de sua vida,
satisfeita de seus dois amores.
(AMADO, 1966, p. 375)*

Este capítulo objetiva analisar o enredo do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, acompanhando o arco narrativo da protagonista, a fim de distinguir, na trama, os mitemas que permitem a reatualização da jornada arquetípica da heroína; os elementos simbólicos de reverência à deusa do amor que possibilitam associar a protagonista à figura mítica da prostituta sagrada; e os mecanismos de comicidade que facilitam o desnudamento da sexualidade feminina. Pretende-se comprovar que a reconstituição literária e cômica da jornada e do mito, ao mesmo tempo que provoca o riso, metaforiza o processo de individuação feminina.

Os estudos de Campbell (1997) a respeito do monomito e de Vogler (2006) sobre doze passos da jornada do herói permitem identificar os estágios da trajetória de dona Flor, que a conduzem para uma jornada interior, uma caminhada psicológica, uma viagem de sua alma. Nesse percurso, ela cresce e se transforma, fazendo a travessia de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, da unilateralidade à ambilateralidade, do corpo ao espírito e vice-versa. Já as considerações de Nancy Qualls-Colbert (1990), a respeito do mito da prostituta sagrada, possibilitam a associação do ritual mítico arquetípico à aventura de Flor na busca por tornar-se “uma-em-si-mesma”.

É possível dividir a vida de dona Flor em três atos. No primeiro ato, são descritos os eventos que compõem seu casamento com Vadinho, cujo dinamismo versa sobre a malandragem. No segundo ato, são narrados os episódios que integram seu matrimônio com Teodoro, cujo movimento alude à maturidade. No último ato, são relatados os acontecimentos que formam seu relacionamento concomitante com seus dois maridos, um na forma material e o outro na forma espiritual, que só é

possível porque Flor integra à sua personalidade a dinâmica da malandragem e a experiência da maturidade, rompendo preconceitos e vencendo hipocrisias.

4.1 Flor Malandra

A primeira parte da narrativa corresponde a etapa da separação nos rituais de passagem. Mostra a vida da protagonista ao lado de seu primeiro marido, bem como seu contato com o dinamismo paradoxal da malandragem, que lhe confere alegrias e sofrimentos. Contudo, essa vida é interrompida pela súbita morte do malandro que mergulha a protagonista em luto, sendo atormentada pela saudade, máxime, da vida sexual.

4.1.1 Mundo comum: A vida com Vadinho

O mundo comum de dona Flor abarca todo seu relacionamento com Vadinho, desde quando o conheceu até sua morte num domingo de Carnaval. O leitor tem contato com esse mundo através de *flashbacks*, oriundos das saudosas e cômicas lembranças da protagonista, já viúva. É nesse universo que a heroína é apresentada, a partir de suas características físicas e psicológicas. Seu corpo feminino aparece como mitema que remete à imagem das prostitutas sagradas que, segundo Qualls-Colbert (1990), honravam a deusa do amor. Sua beleza feminina é exaltada em vários episódios, inclusive naqueles que descrevem sua mocidade sob um prisma virginal: “Flor adolescente, apurando em moça bonita- delicado rosto, seios altos e altaneiras ancas”.(AMADO, 1966, p. 54) ou “Flor sorria com seu delicado rosto redondo, cor de mate, sorria com as formosas covinhas das faces, com os olhos surpresos, repetia com sua voz cansada, voz de denço e de madorna.”(AMADO, 1966, p. 56) A sensualidade também é revelada nessa etapa da jornada, sobretudo na fase de namoro entre Flor e Vadinho: “Vadinho tocava os seios rijos de Flor no escuro da escada, sentia o gosto sem igual da boca medrosa e sedenta da moça, mordida-lhe os lábios.”(AMADO, 1966, p. 74) O poder de sedução de dona Flor reside em honrar sua deusa interior, sua feminilidade. Isso fica evidente ao verificar o fascínio que ela exerce inconscientemente sobre os caprichos masculinos, através de seu corpo e da imagem virginal evocada diante de Vadinho:

Capricho mesmo, ele [Vadinho] tinha apenas um: estar a sós com Flor, tomá-la nos braços, vencer sua resistência e pudicícia, ir-se apossando dela pouco a pouco, a cada encontro. Amarrando-a nas cordas do desejo mas amarrando-se ele também, preso a esses olhos de azeite e espanto, a esse corpo fremente e arisco, ávido de vontade, contido de pudor. Preso

sobretudo à mansidão de Flor, à atmosfera doméstica, ao ambiente de lar próprio da graça simples da moça, de sua quieta beleza, atmosfera a exercer poderoso fascínio sobre Vadinho.(AMADO, 1966, p. 77)

Assim como as hetairas sagradas não apenas satisfaziam as necessidades carnis masculinas, mas também ofereciam a possibilidade de uma conexão que os homens não podiam encontrar em outra parte, dona Flor representa para Vadinho uma promessa de vínculo pessoal, a esperança de alcançar um fator mais profundo que viabilize a sensação de encontrar-se em sintonia com outra pessoa. Essa representação é descrita comicadamente em virtude do contraste entre a imagem que Vadinho quer alimentar de malandro e o desejo inconsciente que norteia sua vida: constituir uma família. Essa hipótese se verifica pelo impacto inconsciente que a protagonista provocava no malandro:

Flor trazia um novo sabor à sua vida, uma quietude, uma placidez, um gosto de ternuras familiares [...] [Vadinho] Amava a singeleza da moça, sua mansidão, sua alegria sossegada, e sua compostura. Lutando diariamente para derrubar-lhe a resistência e romper-lhe a castidade, sentia-se, no entanto contente e orgulhoso com ela ser assim recatada e séria. (AMADO, 1966, p. 80)

Como filha de Oxum, a heroína incorpora aspectos da orixá do amor, tais como a mansidão, a placidez e a simplicidade. Esses elementos são descritos como instrumentos inconscientes de sedução, possibilitando a conexão entre matéria e espírito, entre a terra e a água. Trata-se da ligação simbólica entre deusas ctônicas e deusas aquáticas. Assim como a sacerdotisa sagrada integrava os opostos no templo do amor, dona Flor aparece como elo que une recato e eroticidade, doçura e ferocidade. As vestes femininas de dona Flor reatualizam a imagem de uma prostituta sagrada de Oxum. Como forma de honrar a divindade interior do amor, o figurino virginal constitui-se inconscientemente em adorno sensual, de modo a provocar o desejo masculino. O episódio no qual Vadinho executa uma serenata para ela demonstra esse aspecto:

A serenata reconquistou a noite e a rua, prosseguiu rumo à madrugada.[...] Flor reclinada em sua alta janela, vestida de babados e rendas, coberta de luar. Lá embaixo, Vadinho, galante cavalheiro na mão a rosa de tão vermelha quase negra, rosa de seu amor.(AMADO, 1966, p. 87)

Elementos simbólicos próprios das deusas do amor, tais como a lua e a rosa rubro-negra, são evocados na descrição da cena da serenata para sublinhar o caráter erótico do corpo feminino. Aquilo que num primeiro momento parece uma cena unicamente romântica verte-se em imagem simbólica e cômica da erotização do amor. A adjetivação irônica concedida a Vadinho como “cavalheiro galante” transforma uma figura romantizada numa imagem erotizada, desnudando

desejos sexuais inconscientes. O aspecto físico da cozinheira aparece, nesse contexto, como componente feminino capaz de complementar o masculino:

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, única capaz de saciar sua fome e sua sede, de conter sua solidão.(AMADO, 1966, p. 88)

Nessa cena, dona Flor aparece como imagem arquetípica da prostituta sagrada ligada à Oxum, uma vez que desperta, inconscientemente, em Vadinho certa vitalidade do amor, da beleza, da paixão sexual e da renovação espiritual. Essa imagem se estende durante todo o romance como forma de contrabalançar o princípio patriarcal coletivo, representado pelos dois maridos. Contudo, a pretensa supremacia masculina recebe abordagem cômica nessa cena, uma vez que exagera o tratamento da mulher como objeto de consumo do homem, através do uso de termos e de expressões como “fome”, “sede” e “apetecível fêmea”.

Por outro lado, há episódios nos quais dona Flor deixa de ser objeto de desejo apenas e passa a exercer papel ativo na sedução, interpenetrando corpo, música e sensualidade. Ela incorpora a prostituta sagrada posto que usa o movimento do seu corpo para seduzir, através de gestos ritmados e de expressões corporais. Nesse mitema, as hetairas sagradas corporificavam a *anima*, ligada à manifestação do poder de sedução feminina, tal qual Helena manifestou sobre a Guerra de Troia. A dança da sensualidade já emerge durante o primeiro encontro entre dona Flor e Vadinho, na festa da casa do Major Tiririca:

Lá ia Vadinho pela sala, a bailar, a dama linda em seus braços, morena rechonchuda, servida de carnes- e quem gosta de ossos é cachorro- , com uns olhos de azeite e uma pele cobreada, cor de chá, formosa de ancas e de seios.

— Pedaco de descaminho, perdição de morena! - louvou Mirandão, apontando a moça a dançar com o amigo. O estupor pôs-se em guarda, alteou o busto seco, ganiu com voz batalhadora:

— É minha filha... Mirandão nem se alterava:

— Pois receba meus parabéns, minha senhora. Vê-se logo que é moça direita, de família[...] (AMADO, 1966, p. 61)

É através da dança de dona Flor que o círculo social de Vadinho, representado nesse episódio por Mirandão, sente-se seduzido por seu *corpo feminino*. O cabelo, os olhos e a silhueta do corpo são descritos de modo a evidenciar uma imagem de beleza e de sensualidade. Esse evento é descrito comicamente pela presença de dois mecanismos. O primeiro é o malogro da vontade de Mirandão, ao ser flagrado, por dona Rozilda, tecendo comentário “indecente” em relação à dona Flor, como “pedaco de descaminho” e “perdição de morena”. O segundo é o engodo de Mirandão

sobre dona Rozilda, ao elogiar a pretensa imagem de moralidade de dona Flor e mentir sobre a identidade dele e de Vadinho.

O mitema da dança da sensualidade se manifesta novamente quando dona Flor e Vadinho, já casados, participaram de um evento no hotel mais famoso de Salvador, o Pálace Hotel, e a sensualidade da dança da heroína não passou despercebida aos olhos dos demais presentes:

Na pista de dança o braço de Vadinho a envolve e ela sente seu corpo leve na cadência da música. [...] No salão do Pálace iam os dois a dançar, num tango de doçura e de volúpia, tão de jovens inocentes namorados e tão de lúbricos amantes. Era como se houvessem retornado ao fascínio da casa do Major, ao impacto do primeiro encontro, do primeiro olhar, do riso inicial, do enleio; sendo também os maduros amantes de sete anos depois, um tempo longo de padecer e amar. Casta donzela, Dona Flor, mocinha cândida; desabrochada mulher e ardente fêmea, Dona Flor, nas mãos de Vadinho, seu marido. Tango igual a esse jamais fora dançado, assim transparente de ternura, assim obscuro de sensualidade. Até da sala de jogo veio gente apreciar. (AMADO, 1966, p. 148)

Assim como a prelada da deusa do amor dançava para o estranho, dona Flor, como prostituta sagrada de Oxum, nessa oportunidade, incorpora a sensualidade através da dança. Pelo movimento do seu corpo, ela passa a sentir-se confortável em sua própria pele. Seu poder de atração deriva de sua confiança, em virtude de amar seu corpo e a si mesma, desfrutando verdadeiramente de todo o prazer que ele tem a lhe oferecer. Por intermédio do compasso do tango, dona Flor integra, ainda que momentaneamente, aspectos aparentemente contraditórios de sua feminilidade, tais como doçura e volúpia; transparência e obscuridade; candura de donzela e furor sexual de mulher; inocência de jovens namorados e eroticidade de amantes; em resumo, ternura e sensualidade. Apesar de servir de metáfora para o processo de incorporação de elementos da feminilidade de dona Flor, a descrição da cena não foge de sua natureza humorística, uma vez que faz uso de um recurso linguístico de comicidade, o paradoxo, que aproxima sentenças aparentemente contraditórias, tais como “tango de doçura e de volúpia” ou “Casta donzela, Dona Flor, mocinha cândida; desabrochada mulher e ardente fêmea”, etc.

É ainda nessa primeira etapa da jornada que a filha de Oxum reatualiza outro mitema referente à imagem de prostituta sagrada: a iniciação feminina. Esse elemento arquetípico, conforme Qualls-Colbert (1990), é celebrado quando a mulher é iniciada na plenitude de sua feminilidade. O episódio em que dona Flor perde sua virgindade aparece na narrativa como um rito de passagem pelo qual ela inicia sua vida sexual, mas também desenvolve seus instintos e amplifica suas potencialidades como mulher:

Flor resolveu atender à voz da razão. Ou seja: aos cochichados argumentos de Vadinho a tentar convencê-la da única solução prática, viável, possível, e, ao mesmo tempo, deliciosa, terna e doce prova de amor e confiança. Convencida, precipitou-se a atender: abriu as coxas

e deixou que ele a comesse como há muito lhe pedia e suplicava. Para referir toda a verdade, [...] deve-se dizer que Flor estava doidinha para dar, para dar e dar-se, entregar-se por inteira, um fogo a queimar-lhe as entranhas e o pudor, desatinada labareda. (AMADO, 1966, p. 89)

Essa explicação do narrador da decisão da filha de Oxum de entregar-se sexualmente ao malandro baseia-se em mecanismos de comicidade para provocar o riso. O destaque para o corpo feminino, através do “abrir das coxas”, e o uso ambíguo da palavra “comer”, para se referir a entrega sexual de dona Flor, são instrumentos derrisórios que ativam o riso, sobretudo, porque inesperadamente ocorre a descoberta de uma obscenidade. Além disso, o recurso do desnudamento de uma obscenidade também aparece na afirmação de que “Flor estava doidinha para dar”, amplificando o sentido cômico já construído nessa explicação do narrador. Como resta demonstrado, a comicidade desnuda a sexualidade feminina, em virtude de colaborar para a compreensão de que a perda da virgindade alça a heroína da sua máscara de “filha”, “frágil” e “dependente” da mãe, superprotetora e tirana, para elevá-la à persona de mulher, determinada e, acima de tudo, livre dessa tirania, como revela o fato dela começar a enganar dona Rozilda, inventando pretextos, para voltar a se encontrar intimamente com Vadinho, na casinhola da praia. (AMADO, p. 1966, p. 90) Nesse momento, ela passa a reconhecer-se como mulher, no sentido biológico, nota sua identidade feminina e percebe seu corpo como parte desse reconhecimento e dessa identificação. Essa circunstância aparece como metonímia de um processo de transformação pelo qual a heroína passa, libertando-se das primeiras imposições sociais e morais, para trilhar seu caminho de individuação. A maneira e as circunstâncias que envolvem o ato no qual dona Flor perde sua virgindade remetem inequivocamente à iniciação feminina de uma prostituta sagrada, visto que compõe-se de ingredientes simbólicos, tais como os elementos da natureza ligados à fertilidade. Assim como a brisa levanta os véus da prelada da deusa do amor, “deixando transparecer suas longas madeixas negras” (Qualls-Colbert, 1990, p. 27), a “viração desatava os cabelos lisos e negros de Flor, punha-lhe o sol azulados reflexos. No marulho das ondas e no embalo do vento, Vadinho arrancou-lhe a roupa, peça a peça, beijo a beijo.” (AMADO, 1966, p. 89) Portanto, a descrição física da filha de Oxum permite vê-la não mais como uma mulher comum, mas como a própria encarnação de uma divindade. A entrega de seu corpo à potência masculina é descrita como forma de devoção à própria feminilidade e cedência completa aos desejos inconscientes:

Com o seu corpo [Vadinho] cobriu-lhe o pudor, ela [dona Flor] cerrou os olhos. Rompeu a aleluia sobre o mar de Itapoã, a brisa veio pelos ais de amor, e, num silêncio de peixes e sereias, a voz estrangulada de Flor em aleluia; no mar e na terra aleluia, no céu e no inferno aleluia! (AMADO, 1966, p. 90)

O mitema da iniciação feminina presume um outro: o entregar-se ao estranho. Segundo Qualls-Colbert (1990), há um momento no qual a serva sagrada entrega-se sexualmente ao estranho, ao Outro. Essa entrega pode ser concreta ou imaginária. A cedência da virgindade a Vadinho reatualiza, concomitantemente, ambos mitemas. Em termos psicológicos, remete ao contato efetivo e concreto com a projeção de seu *animus*, estabelecendo sua identidade feminina a partir da diferença sexual. Em razão disso, o narrador descreve o ato da iniciação feminina de dona Flor através da expressão “aleluia”, como forma de metaforizar simbolicamente e comicamente o sentimento de satisfação da heroína, por reconhecer-se mulher. A expressão “aleluia”, de modo emblemático, surge, nesse contexto, como agradecimento à divindade pelo ato sexual, conferindo-lhe uma dimensão espiritual, da mesma forma como a prostituta sagrada, através do encontro sexual com o estranho, reverenciava à própria sexualidade e à deusa do amor. Embora fosse um momento de prazer, a sacerdotisa cultuava os rituais sexuais como forma de religar o homem mortal à divindade. No contexto narrativo de Amado, a expressão religiosa “aleluia” assume conotação erótica, provocando o riso, uma vez que o termo sagrado é utilizado numa perspectiva profana. Assim, o rebaixamento da palavra, aliada à descoberta inesperada de uma obscenidade, em virtude de seu uso para referir-se à sexualidade feminina, conduz à derrisão.

Outro mitema que associa dona Flor a uma prostituta sagrada é o local e ambiente no qual ela é iniciada sexualmente. Colbert (1990) compreende que o templo do amor era o santuário no qual a sacerdotisa da grande deusa realizava seu ritual de adoração, um ambiente preparado no qual os opostos, masculino e feminino, ligavam-se ritualisticamente pelo ato sexual. No romance amadiano, há dois espaços que incorporam pontualmente na narrativa esse mitema: a casinhola de Itapoã e a casa da protagonista. O primeiro presencia a iniciação sexual de Flor e o segundo acomoda as noites de “vadiação” entre ela e seus dois maridos. São ambientes simbólicos que remetem à sexualidade feminina e a rituais de amor. A descrição da casinhola de Itapoã é emblemática desse mitema:

Flor enrolava-se numa colcha vermelha. Tudo naquele quarto era excitante; quadros de mulheres nuas nas paredes, reproduções de desenhos onde faunos perseguiam e violentavam ninfas, um espelho imenso em frente ao leito, [...] uma atmosfera pecaminosa, perfumes na penteadeira, bebidas no gelo. Flor sentia um frio no ventre. (AMADO, 1966, p. 89)

Tendo em vista a sexualidade ter sido associada ao pecado, o quarto onde Flor inicia sua vida sexual é descrito como portador de um clima pecaminoso. Há, nesse ambiente, vários aspectos que o relacionam à sexualidade, remetendo à imagem arquetípica do templo do amor: a cor

vermelha, a nudez, a mitologia, os aspectos sensoriais e a embriaguez.

O vermelho da colcha pressagia simbolicamente a perda da virgindade, uma vez que remete ao sangue associado à ruptura do hímen, durante a penetração. Da mesma forma, o vermelho, representando a cor da paixão, associada à rosa do amor de Afrodite, sintetiza o amor erótico que faz parte do rito sexual pelo qual a mulher passa ao iniciar-se em sua sexualidade.(PORTAL, 2000, p. 47- 54) Portanto, a referência à cor vermelha nesse cenário amoroso aparece imiscuída ao ato ritual que acontece: a perda da virgindade. A imagem de Flor enrolada na colcha vermelha cria a representação de sua entrega ao homem e às forças da natureza humana. Igualmente, a nudez, sobretudo a feminina, é outro aspecto que aparece valorizado nesse ambiente, através das pinturas de mulheres nuas e do grande espelho em frente ao leito. Nesse ambiente, é abolida, provisoriamente, a visão de uma sociedade patriarcal, que divide de um lado a mulher-decorativa, feita para exibição e manutenção de *status* social, e de outro a mulher-sexo, submissa à libido masculina. Nesse contexto, ao valorizar a nudez, a mulher é representada a partir de uma perspectiva erótica que a vislumbra como portadora de energia vital, o que a torna digna de ser venerada. Destitui-se, momentaneamente, tanto o retrato da mulher de respeito quanto a imagem da mulher que se oferece como objeto de prazer e de consumo, e reencontra-se, assim, a aura simbólica que envolvia o corpo feminino nos tempos da prostituta sagrada, denotando consideração por suas qualidades humanas, e devolve-lhe toda sua idealidade mítica e simbólica, como senhora de sua sexualidade.

Por esse mesmo prisma, os desenhos de faunos e ninfas na parede do quarto da casinhola de Itapoã aparecem como elementos arquetípicos que enfatizam a sexualidade, a partir de uma perspectiva mitológica. Faunos, como Vertuno que perseguia a ninfa Pomona, são seres da mitologia romana associados à alta libido e remetem ao instinto animal que sobrevive submerso no inconsciente humano. Os desejos sexuais incontroláveis aparecem materializados nessas figuras que naturalizam a sexualidade como parte integrante e essencial da natureza humana. Da mesma forma, a exploração de aspectos sensoriais, através de perfumes, reconstroem a imagem arquetípica do templo do amor. O olfato, além de cumprir a função peculiar dos sentidos no campo amoroso, ou seja, direcionar as preferências e escolhas individuais, também é responsável por imprimir na memória o cheiro marcante de alguém. Assim sendo, o odor naturalmente provoca sentimentos e emoções, tanto quanto o aroma de almíscar da prostituta sagrada criava, nos tempos e templos ancestrais, uma aura que estimulava e enriquecia o desejo físico.(Qualls-Colbert, 1990, p. 27) Por fim, a presença de bebida no gelo no quarto remete, inequivocamente, à relação entre embriaguez e sexualidade, tal como a prostituta sagrada, que para cumprir no templo do amor a lei da terra, bebia vinho doce com o estranho, da mesma taça de prata (Qualls-Colbert, 1990, p. 28). A presença de

bebida alcoólica, nesse contexto, extrapola sua função de ferramenta desinibidora, relaxante, encorajadora ou amplificadora da potencialidade sexual, ela serve de componente essencial de um ritual arquetípico que possibilita que aspectos inconscientes sejam manifestos de modo a alargar a consciência.

Por fim, todos esses elementos, ao parodiar o templo do amor das prostitutas sagradas, compõem o cenário simbólico de enaltecimento da sexualidade, ingrediente emblemático do despertar sexual durante o processo de individuação feminina. Dessa iniciação sexual provém o princípio de autonomia feminina de dona Flor, sem abandonar, contudo, sua imagem de mulher honesta e pacata. Portanto, o contato com seu *animus* não pressupõe a desconstrução de sua persona. Pelo contrário, a perda da virgindade conduz inevitavelmente à construção da imagem de mulher, conduzindo ao seu primeiro matrimônio. Casamento, que travestido de cumprimento de uma obrigação moral, realiza-se para satisfazer tanto os desejos da heroína quanto os do malandro.

Enquanto solteiros, os encontros amorosos entre Flor e Vadinho, de forma marginal ao consentimento materno, ocorriam na casa de Itapõa. Por outro lado, o casamento abre a possibilidade de estabelecer e usufruir um diferente santuário do amor, que serve para a livre manifestação da vida sexual: o leito de ferro. Enquanto o primeiro espaço estabelece a guinada inicial da jornada sexual de dona Flor em direção a suas primeiras experiências eróticas, é no leito nupcial da casa de Salvador que ela expressa toda a potencialidade de seus impulsos sexuais. Essa hipótese é confirmada pela própria ênfase que a narrativa oferece às descrições das noites de amor vivenciadas pela protagonista.

Através dessa primeira etapa da jornada feminina de dona Flor, o quarto conjugal ultrapassa a dimensão de cenário mais apropriado para intimidade e assume simbolicamente a imagem arquetípica de templo do amor. Esse espaço privado denuncia o poder da sociedade patriarcal sobre a casa e sobre os corpos, no estabelecimento desse cenário como sendo o mais apropriado para a manifestação da sexualidade conjugal. Nesse contexto, a porta do quarto aparece como um limiar simbólico que estabelece um limite entre o sagrado e o profano. Religião, ordem doméstica, moral, decência, pudor, mas também o imaginário erótico, estabelece o quarto conjugal como ambiente de intimidade. Contudo, dona Flor extrapola esses limites, mas sem subverter a função simbólica do quarto de casal. É nesse ambiente que ela experimenta verdadeiramente todas as possibilidades de seu corpo e de sua sexualidade feminina. O leito conjugal incorpora a função simbólica de altar de honra ao amor livre em todas as suas manifestações. Várias vezes é destacado no romance que o leito é constituído de ferro para destacar sua resistência. O ferro na formação material do leito do casal, no entanto, ultrapassa essa concepção de resistência e assume a função simbólica de destacar que esse é um lugar sagrado do ponto de vista de uma prostituta sagrada afro-brasileira, haja visto

que é nele que masculino e feminino encontram-se no ritual sagrado do amor erótico. Além do ferro ser um metal duro, ele governa a força física e simboliza a energia predominantemente masculina. Essa é razão pela qual dona Flor entrega-se ao vigor masculino e à sua potencialidade, representado pelo primeiro marido:

Sobre a colorida colcha de retalhos, muda em seu recato, coberta apenas com a meia sombra de crepúsculo, Dona Flor finalmente casada [...] Agora, casados, com todo o direito ele a despia, e a seu lado, no leito de ferro, a olhava a sorrir. Seu marido bonito, penugem doirada a cobrir-lhe braços e pernas, mata de pelos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo. Estendida junto a ele, Dona Flor parecia uma negra, negra e pelada. Nua por dentro também, amargando de desejo, fremente, com pressa, muita pressa, como se Vadinho lhe despisse a alma. Ele dizia coisas, maluquices.(AMADO, 1966, p. 95)

A valorização da nudez e do corpo feminino remetem, ainda que comicadamente, ao simbolismo do ferro que constitui o leito do casal. Dessa forma, sua presença na constituição da cama representa a entrega da protagonista ao princípio masculino, ao vigor sexual, através do seu desnudamento. Além disso, em razão do imaginário popular fazer do ferro símbolo de proteção contra o mal, a cama de ferro de dona Flor aparece protegendo a livre manifestação da sexualidade contra o exagero de pudor e de moralidades que interrompem a liberação da energia libidinosa. O leito marital estabelece-se como templo do amor na medida em que é nele que, durante o ritual sexual, dona Flor “despe sua alma”, tornando-se “nua por dentro”, ou seja, permite que seus desejos inconscientes emerjam, assim como uma prostituta sagrada incorpora Oxum, a orixá do amor. A imagem da protagonista coberta no leito de ferro apenas com a “meia sombra do crepúsculo” metaforiza um ambiente dominado pelas forças da natureza, sendo o lusco-fusco o intermediário simbólico entre o pudor e a impudência, entre o desejo e a prudência, uma espécie de seminudez feminina que representa a entrega aos anseios inconscientes da mulher, mas sem abandonar sua imagem de recato.

O encontro das prostitutas sagradas com o estranho no templo do amor representava o encontro da energia feminina e da potência masculina. A divindade do amor era venerada pelo equilíbrio, alcançado simbolicamente pelo ritual sexual. No romance, esse mitema materializa-se no leito de ferro através dos momentos de amor entre dona Flor e Vadinho, seja na forma mortal ou como *egum*:

Ah! com Vadinho presente nem frio nem tristeza. Dele vinha um calor alegre a subir das pernas para o rosto de Dona Flor e a noite se abria em júbilo. Dona Flor sentia-se agasalhada e festiva, um pouco irresponsável como se houvesse bebido um copo de vinho ou um cálice de licor. A presença noturna de Vadinho a embriagava, vinho de buquê inebriante, como resistir à sedução de sua boca de palavras e língua? Eram noites de exaltado ímpeto, feéricas noites de aleluia. Escassas, porém, essas noites em que o tinha sem sair após o jantar, estirado no sofá, a cabeça em seu colo, a ouvir o rádio, a contar-lhe

histórias, a mão indiscreta a cutucá-la, a bulir com ela, tentando-a; e logo cedo no leito de ferro, na longa cavalgada. [...] Contadas a dedo essas noites inteiras de vertigem e euforia, de riso incontido e cócegas, cafunés, cariciosas palavras e o baque dos corpos desatados no leito de ferro.(AMADO, 1966, p. 96)

Nessa cena narrativa, a relação erótica entre dona Flor e Vadinho representa um ritual sexual, contudo sem perder o seu componente simbólico, sendo o leito de ferro o altar de devoção ao amor. Alquimicamente, o ferro representa Marte, divindade romana ligada à guerra e à virilidade masculina. Na mitologia, ele é amante de Vênus e, juntos, são os princípios criadores e formadores do Universo. Tudo teria um pouco de Marte e um pouco de Vênus, tudo teria guerra e amor, tudo teria masculino e feminino, projeção e recepção, muito e pouco, *Yin* e *Yang*. Vênus é o arquétipo da mulher, enquanto Marte é o arquétipo do homem. Vênus é a suavidade, a recepção, enquanto Marte é a agitação, a projeção. Representam a atração sexual entre a mulher e o homem, pois, sendo opostos, amam e desejam estar juntos, pois um completa o outro, formando a harmonia cósmica. (BRANDÃO, 1986, p. 217) Na dimensão arquetípica dos orixás, esses papéis são exercidos pelo violento, controvertido e insaciável Exu e pela doce, amorosa e bela Oxum. Vadinho cumpre a função arquetípica masculina e dona Flor, naturalmente, exerce o posto imaginário feminino.

A simbologia do ferro, associada à necessidade de moderar instintos primitivos e o fogo interno, também compõe o mitema do templo do amor da prostituta sagrada, uma vez que é no leito de ferro que a protagonista sente “um calor alegre a subir das pernas para o rosto”. Nessa mesma cena, há referência ao vinho, que aliado ao ferro, simbolizam o sangue, ingrediente preferido de Marte. Elemento emblemático da vida, o sangue, responsável pela oxigenação dos organismos vivos, é compreendido como portador da alma humana e conservador da própria vida. Nas escrituras místicas de Plutarco, o sangue e os ossos dos deuses são formados de ferro. Dessa maneira, ferro, sangue e vinho participam da mesma constelação simbólica, a qual remete, inequivocamente, à energia vital humana, através da qual aspectos inconscientes libertam-se, sobretudo a sexualidade.

É nessa primeira etapa da jornada que dona Flor aparece acostumada com a vida paradoxal ao lado do primeiro marido, boêmio, viciado em jogos, em mulheres e em cachaça, mas que, mesmo assim, a tornava feliz, pois tocava um lado de sua personalidade ligada à malandragem. A narração do contraste entre as noites em que Vadinho permanecia ao lado de Flor e as noites nas quais ele saía para vida boêmia resume parte da vida paradoxal vivenciada pela protagonista:

Sete anos decorreram entre aquelas primeiras lágrimas choradas por Dona Flor na noite de núpcias e as da aflita manhã de domingo gordo quando Vadinho caiu sem vida em meio a um samba de roda, entre fantasias e máscaras[...] Derramadas sobretudo à noite. Noites ermas da presença de Vadinho, noites insones de espera, longas de passar como se a aurora

recuasse para os limites do inferno[...] Com Vadinho presente - Ah! com Vadinho presente nem frio nem tristeza. Dele vinha um calor alegre a subir das pernas para o rosto de Dona Flor e a noite se abria em júbilo.(AMADO, 1966, p. 96)

Esse mundo comum em que Flor está acostumada é descrito comicamente, sobretudo, pela presença de Vadinho em sua vida. Embora as consequências nefastas das atitudes malandras do primeiro marido não sejam ignoradas, elas são apresentadas através de mecanismos derrisórios a fim de provocar o riso e, ao mesmo tempo desnudar a sexualidade feminina. Baseado na contraposição entre as noites frias e tristes em que Vadinho não estava presente e as noites quentes e alegres nas quais ele permanecia ao lado da esposa, o trecho acima é cômico porque o leitor se depara com a descoberta inesperada de uma obscenidade, em virtude da referência aos desejos de dona Flor. O uso do eufemismo na frase “um calor alegre a subir das pernas, para o rosto de Dona Flor” para remeter à excitação sexual feminina provocada por Vadinho, amplia a comicidade, pelo duplo sentido da palavra que é próprio dessa figura de linguagem.

A descrição desse mundo comum é importante para contrastar com o mundo especial que Flor conhecerá através do segundo matrimônio. É nessa etapa que é narrado o passado da heroína e a formação de sua personalidade. Com a morte da figura paterna, as mulheres de sua família assumem o protagonismo financeiro. Além disso, valores morais e éticos, como honestidade, recato e seriedade, são transmitidos através da autoridade materna que deseja inserir as filhas na alta sociedade baiana, por meio de um matrimônio com pretendentes de posses. Com isso, Flor assimila à sua personalidade uma imagem do feminino com traços aparentemente contraditórios, visto que envolve certo ativismo, mas também determinada passividade. Essa contradição inerente ao caráter da heroína lança as sementes da emoção e do desafio que mais tarde determinará seu destino.

A vida com Vadinho traz indícios das batalhas e dilemas morais que a heroína enfrentará no mundo especial, principalmente, porque já encontra-se dividida. Por um lado, sente-se feliz porque o marido é um amante amoroso, que conhece os mais profundos desejos da sua alma e do seu corpo. Por outro lado, sofre porque o marido não valoriza a instituição do casamento, não a respeita como mulher e nem cultiva a honestidade. Além disso, os episódios que compõem essa etapa da jornada de dona Flor são apresentados a partir de mecanismos de comicidade e revelam a sexualidade de Flor, como, por exemplo, a contraditória noite de núpcias da cozinheira:

Vadiaram até não mais poder, quando ela então puxou a colcha, se cobriu, adormeceu. Vadinho sorria e lhe catava cafuné, Vadinho seu marido. Belo e másculo, terno e bom. 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 suas primeiras lágrimas de casada, rolando no colchão, roída de desgosto, rangendo os dentes de desejo.(AMADO, 1966, p. 95)

A noite de núpcias é descrita como metonímia da contradição inerente ao matrimônio que a cozinheira manterá com Vadinho, mesclando noites de pleno prazer e satisfação amorosa a noites de tristeza e desgosto. Jorge Amado, ao narrar a circunstância do malandro fatigar e faltar dona Flor com prazer e carinho até ela adormecer, para, logo em seguida, sair sorratamente a fim de praticar seus vícios rotineiros, enganando-a, relativiza as traquinagens de Vadinho. Dessa maneira, conduz o leitor a concentrar-se apenas no embuste e esquecer, ainda que de forma momentânea, o sofrimento da mulher, provocando, conseqüentemente, o riso. Outro exemplo das malandragens de Vadinho se passa durante as aulas da escola de culinária “Sabor e Arte”, na qual

Vadinho, nos raros dias em que, acordando mais cedo, permanecia em casa, rondava as alunas, envolvendo-se nas aulas de culinária, perturbando-as.[...] Dona Flor preparava os pratos salgados e os bolos, tortas e doces, nas aulas práticas. Vadinho emitia conceitos, arrotava chalaças, comia os quitutes, circulando em torno delas, puxando conversa com as mais bonitas, arriscando a mão salafrária se alguma mais árdega se aproximava. Dona Flor ficava nervosa, agoniada, a ponto de errar as medidas da manteiga derretida no manué difícil, rogando a Deus fosse Vadinho para a rua, para a malandragem, para a desgraça do jogo, mas deixasse as alunas em paz.(AMADO, 1966, p. 25)

A cena traduz o dilema experimentando por dona Flor, envolta pelo erotismo do marido, mas, ao mesmo tempo, perturbada pelo modo como ele expandia esse aspecto para além do matrimônio, sentindo-se desvalorizada enquanto esposa e importunada enquanto professora de culinária. Flor aparece como uma espécie de “boneco de mola” nas mãos de Vadinho, pois quanto mais ela tenta concentrar-se nas receitas, mais ele, indiretamente, a perturba. Esse mecanismo derrisório faz com que o leitor tenha a impressão de certa rigidez mecânica por parte dos protagonistas onde deveria haver flexibilidade. A comicidade é amplificada através da descrição do modo como o malandro se aproxima das alunas, demonstrando astúcia e habilidade no jogo de sedução, desnudando de forma inesperada uma obscenidade em relação à personagem.

De qualquer forma, é durante o primeiro matrimônio de dona Flor que se evoca um mitema que religa a jornada da protagonista às antigas prostitutas sagradas: a culinária sensual. Ao longo do encontro com o estranho, as sacerdotisas do amor nutriam-no com alimentos frescos e bebida, conferindo à culinária um caráter ritualístico. No romance amadiano, o ato de preparar, de servir e de degustar os quitutes baianos transcende, através da protagonista, aspectos de nutrição e marcas de ancestralidade, pois simboliza, também, eroticidade. Como já referido no capítulo anterior, a culinária de dona Flor lhe confere sensualidade e poder de sedução, uma vez que seus dotes culinários colaboram significativamente para manter a união de seu primeiro casamento.

Assim como mencionado no capítulo anterior, existe um elemento sedutor implicado no

imaginário que envolve a culinária de dona Flor, uma vez que a maior parte das alunas da escola a procurava com a finalidade de aprender receitas que, supostamente, agradariam aos maridos e, assim, os conquistariam “pelo estômago”. A protagonista seduz através da manipulação de ingredientes, de temperos, de sabores e de aromas típicos da gastronomia baiana, criando uma atmosfera mística de sensualidade sobre suas receitas e sobre si mesma. A culinária sensual da cozinheira se evidencia através da enorme voracidade de Vadinho em relação à sua comida e a ela própria. As metáforas “gastro-sexuais” revelam o apetite sexual do primeiro marido no que diz respeito à filha de Oxum e demonstram o vínculo afetivo entre eles e a comida e entre si.

Sendo assim, Vadinho, por ser um agente da desordem e da marginalidade, imagem arquetípica de Exu, serve de projeção da sombra de Flor, o que contribui para aliviar o peso moral do ego, mas não contribui satisfatoriamente para alimentar a persona de mulher honesta, séria e recatada da heroína. O sofrimento, assim, advém do fato do marido não enquadrar-se no padrão socialmente aceitável de cônjuge, conforme fica demonstrado pelas noites em claro que ela passa chorando, enquanto ele se diverte nos cassinos e castelos, como já referido, e pelo constrangimento que ela sente ao ouvir os comentários maledicentes das amigas em relação ao malandro. Em virtude de seu dilema interno e externo, o leitor conhece a carência psicológica da heroína: ela sente-se satisfeita afetiva e sexualmente, mas desvalorizada na sua condição de mulher honesta e recatada, pelo marido.

Portanto, é no mundo comum que o leitor conhece o tema do romance que envolve os conflitos afetivos de dona Flor. Ele representa uma “zona de conforto” na qual a heroína deseja ficar, num primeiro momento. Ele configura o *status-quo*. Simboliza o momento em que o ego de Flor se identifica com a persona, em razão de que os aspectos sombrios de sua personalidade, como a sexualidade, estão projetados em Vadinho. Trata-se de uma situação patológica, pois ela vivencia sua sexualidade projetando-a no outro. Esse recurso inconsciente, com o objetivo de construir sua persona de mulher honesta e recatada, acaba limitando a sua sexualidade, desprezando toda sua plenitude e constituindo sua sombra pessoal. Com isso, Flor acaba sendo chamada a abandonar essa “zona de conforto” da consciência, para atravessar os limiares do inconsciente, enfrentar seus dilemas, para, no fim, triunfar, integrar, à consciência, determinados aspectos inconscientes, estabelecer o equilíbrio energético e tornar-se uma mulher integral. Entretanto, esse chamado não ocorre sem sofrimento.

4.1.2 Chamado à Aventura: A morte do malandro

A vida matrimonial com Vadinho, apesar do dinamismo da malandragem, é estática. Porém, há um componente de instabilidade latente: uma certa carência psicológica de Flor. Essa falta está intimamente ligada à condição paradoxal vivenciada nesse período: por um lado sente-se satisfeita sexualmente, por outro, sente-se desvalorizada na sua conduta de mulher honesta e recatada. Além disso, como sua sexualidade é projetada no primeiro marido, ela sente que não reconhece nem vivencia plenamente a si- mesma. Assim, o gatilho para a mudança, o catalisador da jornada, é a repentina morte do primeiro marido. Esse acontecimento é fundamental para dar a partida na história e no processo de individuação da protagonista, de tal modo que é o primeiro acontecimento do romance:

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. Não pertencia ao bloco, acabara de nele misturar-se, em companhia de mais quatro amigos, todos com traje de baiana, e vinham de um bar no Cabeça onde o uísque correrá farto [...] (AMADO, 1966, p. 13)

Portanto, o romance começa com um evento dramático que dinamiza a narrativa e a vida da protagonista. Essa morte gera desconforto e desorientação a ela. Trata-se de uma perda substancial no seu mundo comum, que a deixa num “beco sem-saída”, de tal modo que só lhe resta mergulhar na jornada em direção a si mesma, em busca de adaptação à realidade externa e interna. Contudo, Jorge Amado aborda literariamente o tema da morte, aspecto doloroso e controverso da experiência humana, e seus desdobramentos tais como o sofrimento, a desorientação e o luto, através de mecanismos de comicidade, conferindo, assim, “leveza” à narrativa, de modo a provocar o riso, e não compaixão. Elementos simbólicos e recursos cômicos que evocam a malandragem, sobretudo o caráter controvertido de Vadinho, revestem sua morte.

Ela é tratada como um acontecimento maior do que efetivamente é. A comicidade surge, assim, a partir do exagero e do “muito barulho por nada” como se observa na narração da reação das personagens logo que Vadinho cai morto na rua:

Foi um rebuliço no bloco e na rua, um corre-corre pelas redondezas, um deus-nos-acuda a sacudir os carnavalescos- e ainda por cima a escandalosa Anete, professorinha romântica e histérica, aproveitou a boa oportunidade para um chiquete, com pequenos gritos agudos e ameaças de desmaio.[...] Em torno ao cadáver reunia-se uma pequena multidão a acotovelar-se em comentários. Um médico residente em Sodré foi requisitado e um guarda de trânsito sacou de um apito e nele soprava sem parar como a advertir a cidade inteira, a todo o Carnaval, do fim de Vadinho.(AMADO, 1966, p. 14)

A reação exagerada da professora Anete, seguida da revelação, por parte do narrador, de que

sua verdadeira intenção era chamar a atenção para si, acaba tornando-se ridícula na medida em que o leitor deixa de sentir compaixão diante da morte e passa a concentrar-se nas ações mecânicas e desmedidas da personagem. Da mesma forma, a imagem do guarda de trânsito soprando “sem parar” afasta o sentimento de compaixão do leitor diante da tragédia e desvia sua atenção para seus movimentos e atitudes automáticas e descomedidas, desencadeando, conseqüentemente, o riso. Contudo, apesar do exagero e “barulho” em demasia na reação das personagens diante da morte de Vadinho, há coerência nessa atitude, ao levar em consideração a vida ruidosa do malandro, calcada em excessos de todo tipo, relacionado a vários aspectos controvertidos de sua existência, como a embriaguez, o desregramento moral, a voluptuosidade sexual, etc. Dessa forma, é coerente que sua morte desperte exageros tal qual sua vida.

A morte de Vadinho também recebe, ainda que no campo do imaginário, tratamento controvertido, a partir de aspectos próprios da inversão carnavalesca. Não bastasse morrer travestido de baiana, portando uma mandioca entre as pernas, simulacro de um falo, a imagem de Vadinho no caixão também remete à sua vida malandra, conforme demonstra a imaginação do dono da funerária:

Dona Gisa arrumou uma saudade roxa entre os dedos cruzados de Vadinho. Seu Vivaldo considerou para si mesmo o absurdo do gesto: deviam colocar entre os dedos do morto uma ficha de jogo, isso sim. Uma ficha em vez da saudade roxa, e se em lugar da música e dos risos do carnaval se elevassem por ali perto o ruído das mesas da roleta, a voz rouquenha do crupiê, o soar das fichas, as nervosas exclamações dos jogadores, era bem possível ver-se Vadinho levantar do caixão, sacudir dos ombros sua morte, como sacudia, num gesto característico, as complicações a perseguirem-no e encaminhar-se para depositar sua ficha no 17, seu número predileto.(AMADO, 1966, p. 20)

Essa cena é risível porque inverte elementos do ritual fúnebre e usa o absurdo para satirizar os costumes do malandro. O leitor ao acompanhar o pensamento da personagem seu Vivaldo, imaginando substituir a presença, entre os dedos do defunto, da flor “saudade roxa”, tipicamente utilizada em ritos mortuários, por uma ficha de jogo, ri porque se mostra uma cena e se pensa em outra. Trocando a flor pela ficha, inverte-se o significado simbólico do ritual fúnebre, que deixa de evocar saudade, para evocar uma característica de sua malandragem: seu vício em jogos. Já a imagem de Vadinho levantando-se do caixão para jogar é absurda e satiriza esse mesmo vício, ao exagerar seu desejo de jogar, capaz de vencer a morte, ao “levantar-se do caixão”.

A morte também é satirizada por meio da elegia produzida por um amigo e poeta anônimo em homenagem ao primeiro marido de Flor, na qual são destacadas suas qualidades de frequentador dos cassinos e castelos, viciado em jogos e prostitutas. Através dela inverte-se o sentido do próprio gênero literário, que comumente, ao lamentar o falecimento do ente querido, salienta atributos

considerados moralmente positivos e não os que são utilizados para qualificar Vadinho:

ELEGIA A DEFINITIVA MORTE DE WALDOMIRO DOS SANTOS GUIMARÃES,
VADINHO PARA AS PUTAS E OS AMIGOS
Jamais outro virá tão íntimo das estrelas, dos dados e das putas, mágico jogral
Estão de luto os jogadores e as negras da Bahia
Um momento de silêncio em todas as roletas,
Bandeiras a meio pau nos mastros dos castelos, bundas em desespero, a soluçar
Com ele partiu a madrugada cavalgando a lua
A ficha azul esquecida no tapete,
A bola girando na roleta, o baralho e os dados, a última parada.(AMADO, 1966, p. 29- 34)

Além do mecanismo cômico da inversão, a elegia também utiliza o exagero para destacar as características malandras de Vadinho e para satirizar a morte. Conforme o poeta anônimo da elegia, a morte de Vadinho provoca mudança na vida boêmia da Bahia. Entretanto, o romance enfatiza a modificação que esse evento desperta na vida íntima de dona Flor, que passa a conviver com o luto e a saudade do marido morto. Esse é o estágio do chamado à aventura, que no campo psicológico, se refere à necessidade de mudança. Flor projeta parte de seu *animus* em Vadinho. A morte significa a iminente ruptura dessa projeção. O ego teima em manter vínculo com o objeto de projeção, faz parte de sua condição *sine qua nom*. No plano da consciência, essa ruptura representa perigo para o *status quo* do ego de Flor, pois a projeção em Vadinho de seus aspectos inconscientes é um importante mecanismo de defesa pelo qual o indivíduo pode lidar com seus sentimentos. É por essa razão que, na iminência do chamado, ou seja, a morte de Vadinho, o potencial fim da projeção do *animus*, o ego de Flor apela para a recusa como principal barreira protetiva.

4.1.3 A Recusa do Chamado: O tempo de luto

Diante da morte de Vadinho, dona Flor enfrenta o primeiro dilema da sua jornada. Trata-se de um momento difícil, pois a vida lhe impôs subitamente uma significativa mudança não apenas de estado civil, mas de costumes, hábitos e expectativas. Diante da incógnita, ela vê-se perante um limiar de medo, e recursar esse chamado à mudança é uma reação compreensível:

Com a lembrança de noites assim, de luar e ternura, Dona Flor, insone, tenta aplacar a dor e o desespero de saber que nunca mais Vadinho virá tocar e acender as brasas de seu corpo. Na noite longa de espera, não voltará a ouvir na rua a sua voz desafinada, em outras serenatas.(AMADO, 1966, p. 103)

Apesar desse trecho do romance ser representativo da profunda mudança que a morte de Vadinho provocou na vida íntima da protagonista, a comicidade se impõe através de metáforas sexuais, referindo-se à excitação que Vadinho despertava em seu corpo. A comparação do ato sexual ao processo de combustão é simbólico, pois seu corpo comporta-se como comburente, sua libido

sexual funciona como combustível e Vadinho age como calor. A cor vermelha do fogo aparece, segundo Frederic Portal (2000, p. 59) como símbolo do amor em todas as suas manifestações, inclusive erótico, tal qual aparece no romance. Portanto, esse trecho é risível na medida em que sua base é a inesperada descoberta de uma obscenidade.

A função dramática da morte do primeiro marido também é permitir que o leitor conheça profundamente as emoções e sentimentos de dona Flor, pois o foco narrativo reside na exploração dos aspectos humanos e sobretudo, no tempo psicológico da protagonista. Embora as características físicas sejam elementos simbólicos básicos para a construção da personagem em análise, são as características psicológicas que efetivamente mostram seu lado íntimo. O sofrimento pela ausência e saudade do primeiro marido é acompanhado pelo leitor a partir das lembranças do corpo e da vida do malandro:

Agora também já não viria, e nunca mais, ai nunca mais!, Vadinho. Nem sua voz, nem seu riso de deboche, nem sua mão corrida, sua mata de pelos loiros, seu atrevido bigode, nem seu sono de fichas e paradas. Dona Flor já não tinha sequer a espera dolorosa. O que não se dispunha a pagar para novamente caber-lhe o direito ao sofrimento de aguardá-lo, à agonia de escutar o silêncio noturno da rua pacata, de sentir o passo do marido, incerto no peso da cachaça!(AMADO, 1966, p. 103- 104)

A descrição da dor que a falta do marido provoca na vida íntima de dona Flor é suavizada pelo uso de mecanismos de comicidade que procuram aliviar a tensão, através do riso, e destacar o conflito interno vivenciado pela protagonista, principalmente no que se refere à sua sexualidade. As referências à imagem sensorial do corpo de Vadinho (voz, riso, mãos, pelos, bigode) e de seu comportamento libidinoso, atrevido e debochado, desnudam uma obscenidade, despertando a derrisão. É natural que a primeira reação de dona Flor, diante dessa ruptura mórbida, seja a de procurar evitar a mudança, apesar de ter consciência da necessidade de seguir sua vida sem a presença e contínua lembrança do malandro. A recusa do chamado é um momento negativo no progresso da heroína, como demonstrado pela descrição da persistência da memória:

Dona Flor, no ruído ou no silêncio, não consegue esquecer. Nem os mal-feitos, as ruindades, quanto mais e principalmente as horas boas e a gentil presença, as doidas palavras do perdido e sua força de homem a possuí-la, e sua fragilidade de homem a acolher-se em seu corpo, a proteger-se em sua ternura. Sofrimento quase mórbido, doentio, amargo desinteresse pela existência. Em esforço quotidiano, no entanto, Dona Flor procurava superar o vazio interior, conter as lágrimas, ir adiante. (AMADO, 1966, p. 104)

Efetivamente a morte de Vadinho aparece como estopim do primeiro grande conflito de consciência da protagonista. É através das lembranças, as quais agem como catalisadoras do sofrimento da heroína, que fica mais evidente o paradoxo que regia a vida com o marido, repleta de alegria e amargura. Isso fica demonstrado no episódio que descreve os esforços das comadres e de

sua mãe em fazer com que dona Flor supere a morte do malandro, lembrando-a de seus “maus feitos”:

Nos primeiros tempos de viuvez, tempos de nojo, de luto fechado, permaneceu Dona Flor em preto e em silêncio, numa espécie de devaneio, nem sonho nem pesadelo, entre o crescente murmúrio das comadres e as memórias dos sete anos de casamento. As comadres eram dez, eram cem, eram mil, numa solidariedade rumorosa e constante; lá vinham elas no rastro de Dona Rozilda a cercá-la numa corte de mexericos, as vozes erguidas num coral de acusações a Vadinho, Dona Rozilda de solista, tendo como sua imediata Dona Dinorá, idênticas na língua de vitupérios. Dona Flor, trancada em sua aflição e anseio, fluía em meio àquele mundo de lembranças, recordando os momentos de riso e as horas de amargura, querendo reter a imagem de Vadinho, sua sombra ainda esparsa na casa, densa no quarto de dormir e vadiar.(AMADO, 1966, p. 119)

Embora demonstre o dilema íntimo vivenciado pela jovem viúva, esse episódio provoca o riso, em virtude da presença de instrumentos linguísticos de comicidade, tais como hipérboles e metáforas derrisórias. Esses mecanismos funcionam comicamente, em razão da intenção irônica implícita no seu uso. Primeiramente o narrador utiliza uma hipérbole (“eram dez, eram cem, eram mil”) para se referir ao número exagerado de comadres que vinham lembrar os “defeitos” do defunto. Em seguida, servindo-se de uma metáfora relacionada à composição de um coral ridiculariza a atitude de dona Rozilda e das comadres, no que se refere a maldizer Vadinho. Por fim, ao aludir às lembranças de Flor, qualifica o quarto do casal como sendo para “dormir e vadiar”, desencadeando o riso através da inusitada descoberta de uma obscenidade através do verbo “vadiar” que, no contexto, se refere à prática sexual com o malandro. Dessa maneira, o luto aparece permeado de sofrimento, porque o medo e a insegurança dominam a esfera psicológica da protagonista como fica demonstrado:

Dona Flor vivia com as boas e as más recordações, todas elas a ajudavam a carregar o nojo, a transpor aquele tempo gris de desespero e ausência, um deserto de cinzas. Mesmo ao rever lembranças e imagens tão detestáveis como a da ex-aluna com seu riso zombeteiro e sua cínica impudência, mesmo ao ferir-se novamente em tais espinhos, ao rememorar aquelas humilhações sentia uma espécie de agre consolo, como se lembranças e imagens, espinhos e humilhações, tudo quanto vivera com ele fosse lenitivo para esse sofrimento, esse de agora, sem medida e sem jeito. (AMADO, 1966, p. 119)

Dona Flor sente saudade de Vadinho em toda sua plenitude de contradições, algo que não era visto, nem presenciado pelas comadres, que apenas enxergavam o lado “negativo” do malandro. Dessa forma, trata-se do conflito íntimo da cozinheira que vive um luto controvertido, dividido entre “seguir a vida sem Vadinho” e entre não conseguir esquecer suas lembranças:

Mas esse exagero de sentimento, esse luto fechado, esse nojo mais além de toda aparência, mais além de todo o cerimonial obrigatório nos ritos da 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, 1966, p. 121)

O mundo visível das aparências, no romance, representado pelas comadres, não compreende que dona Flor projeta seu *animus* em Vadinho, ou seja, projeta parte de sua personalidade. Diante da morte, o ego da viúva cria mecanismos de defesa para continuar o processo de projeção, materializando esse aspecto nas lembranças de sua vida ao lado do finado marido. Assim, temor e indagação passam a perturbar a vida íntima de Flor, como demonstrado pelo discurso indireto livre: “Sem ele não sabe viver, não pode viver.[...] Como sair desse óvulo de morte, como atravessar a porta estreita desse tempo nu? Sem ele não sabe viver...”(AMADO, 1966, p. 129- 130) Recusar o chamado, assim, é para o ego da protagonista o jeito mais cômodo de preservar-se:

Como viver sem ele? Asfixiada de ausência, debatendo-se na névoa, presa em correntes, como transpor os limites do desejo impossível? Como reencontrar a luz do sol, o calor do dia a brisa matutina, a viração da tarde e as estrelas do céu, a face do povo? Não, sem ele não sabia viver e o recolhia então naquela bruma de tristezas, risos e emoções, em seu mundo sempre surpreendente.(AMADO, 1966, p. 132)

A insegurança e o medo de viver sem Vadinho e as lembranças da vida malandra que teve ao seu lado servem de pretexto para expor o desejo de dona Flor. Jorge Amado, misturando a voz do narrador aos pensamentos da protagonista, via discurso indireto livre, expõe a sexualidade feminina, como quando afirma: “No leito de ferro um único pensamento esmaga Dona Flor, atira-a contra o fundo de si mesma, em frangalhos: nunca mais o teria ali, em alvoroço, ao seu Vadinho; nunca mais.[...] Ai, nunca mais! Só o desejo a sustenta, e a memória.”(AMADO, 1966, p. 136- 137) A descoberta inesperada de uma obscenidade permite o despertar da comichão, em virtude do uso de termos com sentido erótico, como “leito de ferro” e “alvoroço”, referindo-se, nesse contexto, à vida sexual do casal. De qualquer maneira, forças externas, protetoras e sábias aparecem para ajudar a heroína a superar ou deixar de lado o luto, a insegurança e o medo e entrar numa nova fase de sua vida, regida pela maturidade. Elas representam a função e a energia de mentores.

4.2 Flor Madura

A segunda parte da narrativa corresponde a etapa da *iniciação* nos rituais de passagem. Mostra a vida da protagonista ao lado de seu segundo marido, uma fase em que ela inicia sua maturidade e passa a ter contato com novos ambientes sociais. Contudo, essa vida, repleta de paz e tranquilidade, não traz a plena felicidade à heroína, que prossegue sentindo falta do dinamismo da malandragem do primeiro marido, principalmente, no que se refere à erotização da vida.

4.2.1 Encontro com o Mentor: Flor encontra doutor Teodoro

Para ajudar dona Flor a superar o luto, o medo e a insegurança, aparecem algumas personagens que agem como mentores, orientando e conferindo à heroína o conhecimento e a confiança necessários para prosseguir sua jornada. A mãe dona Rozilda e as comadres exercem essa função, embora não consigam convencer dona Flor a ultrapassar efetivamente na alma o período do nojo. Por outro lado, Dionísia de Oxóssi aparece como uma personagem cuja função principal na narrativa é servir de mentora da protagonista em várias ocasiões, sobretudo, na fase de enfrentamento do luto. Sendo “filha de Oxóssi”, definido como orixá caçador e de grande importância para a vida, ela encarna essa imagem arquetípica. Zacharias (1998, p. 155) afirma que Oxóssi explora “as melhores localizações para uma mudança necessária”, interpretando que “o movimento de entrada e saída de regiões obscuras [...] pode ser associada ao movimento de ida ao inconsciente para de lá trazer elementos necessários à vida consciente”. Analogamente, Dionísia procura fazer isso na vida da protagonista, conforme demonstrado no episódio da sua visita:

Sua comadre Dionísia de Oxóssi viera visitá-la, trouxera o capeta do afilhado, chegara toda em escuro como exigiam os ritos de gentileza, mas chegara sorrindo, pois quase um mês já era passado e, com aquela, completava um turno de três visitas. A feição da tristeza de Dona Flor a preocupou, jururu assim a comadre ia mal.

— Enterre o xará de uma vez, comadre... Senão ele começa a feder e a consumir tudo por aqui, até vosmicê...

— Não sei como fazer. Só tenho descanso, quando me lembro dele...

— Pois junte tudo quanto é lembrança do xará. Junte o carregó dele e enterre no fundo do coração. Junte tudo, o bom e o ruim, enterre o carregó todo e depois deite e durma seu sono sossegada...(AMADO, 1966, p. 137- 138)

A personagem, por ser adepta do candomblé, usa do conhecimento dessa religião no tocante à realidade da morte para orientar dona Flor na retomada da vida e no sustento do diálogo social. Ela a instrui a se livrar do “carregó” de Vadinho, que pode ser interpretado como seus pertences e todas as lembranças que eles evocam. De acordo com Dalva Barbosa (2006, p. 165), os rituais de morte do candomblé objetivam “dar caminho ao espírito do morto e trazer ensinamentos àqueles que ficam”, sendo que um desses é “a quebra dos pertences do morto” que servem “não só para desligá-lo das coisas desse mundo, mas também para mostrar aos outros essa ruptura”. Na medida em que, nesse episódio, comparam-se as lembranças do morto ao seu corpo, ocorre o rebaixamento de uma condição espiritual a um aspecto físico, desencadeando, consequentemente, a comicidade. Dessa maneira, a derrisão nesse episódio surge como elemento indiciário das liturgias afro-brasileiras.

Outra personagem que exerce a função de mentor é o frade católico Dom Clemente Nigra que dona Flor encontra quando vai encomendar a missa de um mês do falecimento do marido. O

sacerdote sugere à Flor que ela siga sua vida e supere o luto, a partir do argumento de que Vadinho não gostava de tristeza e, por consequência, não desejaria ver sua esposa triste:

Dom Clemente Nigra no pátio do convento sobre o imenso mar de óleo verde-azul tocou-lhe a face triste, contemplando seu luto fechado e lancinante, magra e entregue. Dona Flor, viera encomendar a missa de mês.

— Minha filha - sussurrou o frade de marfim -, que desespero é esse? Vadinho era tão alegre, gostava tanto de rir... Sempre que eu o via me dava conta que o pior pecado mortal é a tristeza, o único que ofende a vida. O que ele diria se lhe visse assim? Não havia de gostar, ele não gostava de nada que fosse triste. Se você quiser ser fiel à memória de Vadinho enfrente a vida com alegria.(AMADO, p. 1966, p. 138)

Embora o apelo do padre evoque a personalidade alegre manifesta no riso de Vadinho para orientar a heroína a seguir sua vida, não provoca o riso, porque não faz uso de mecanismos cômicos. A comicidade nesse episódio é suspensa para criar a imagem de um mentor direcionando a heroína. Como parte da construção arquetípica da personagem dona Flor, o sincretismo religioso, como demonstrado no capítulo anterior, faz parte do seu cotidiano. Dionísia de Oxóssi, como representante do candomblé, e Dom Clemente Nigra, como sacerdote católico, simbolizam esse sincretismo, pois ambos almejam o alívio do luto, embora utilizem métodos e rituais próprios de sua doutrina religiosa. O início da terceira parte do romance sintetiza esse sincretismo referente ao alívio do luto:

A “alegre professora”, sim.[...] Porque, em verdade, Dona Flor aliviara o luto interior, despira os véus da morte, quando, na véspera da missa de mês, enterrou dentro de si o carregado do falecido. Manteve, em respeito aos costumes e aos vizinhos, o rigor do preto, retomando, no entanto, seu riso manso, sua atenta cordialidade, seu interesse pelas circunstâncias diárias, seu capricho de Dona de casa. Ainda com uma sombra de melancolia a fazê-la vez por outra pensativa e a dar à sua formosura doméstica uma nova qualidade, certo encanto nostálgico; curiosa, porém, da vida em derredor, imprimindo vigoroso alento à Escola de Culinária, de cujo renome descuidara naquele primeiro mês.(AMADO, 1966, p. 158)

A alegria evocada por Dom Clemente, na ocasião da encomenda da missa de mês, e o carregado sugerido por Dionísia de Oxóssi aparecem como elementos fundamentais para o alívio do luto e retomada da vida, visto que a protagonista segue a orientação de ambos. Isso fica mais evidente no episódio em que ela encontra o babalaô Didi, do terreiro dos *eguns*, quando estava comprando flores para levar ao túmulo de Vadinho:

Do bolso do paletó extraiu um fio trançado de palha da costa, um *mokan*, com ele amarrando cravos e saudades num pequeno buquê e dando um nó.

— Desamarre quando arriar na cova de Vadinho. É para o *egun* dele se aquietar- e disse em nagô, diminuindo a voz: — *Aku abó!* (AMADO, 1966, p. 154)

O babalaô aparece não apenas como um mentor de dona Flor, mas como um xamã capaz de conduzir técnica e instrumentalmente as ações da heroína. É através de um ritual do candomblé (realizar uma oferenda ao morto), feito em meio a um ritual cristão (levar flores ao túmulo) que flor consegue aliviar seu luto, “capaz de sentir a luz do sol e a doce aragem, capaz de riso e de alegria, conformada”.(AMADO, 1966, p. 155) Portanto, nessa tarefa de orientar a heroína no caminho de aliviar o luto, surgem mentores que agem numa perspectiva sincrética, visto que misturam-se rituais que convergem no mesmo objetivo.

Da mesma forma, o mitema da culinária sensual também retorna nessa fase da jornada da heroína, uma vez que o zelo, o modo de preparo e os ingredientes utilizados por dona Flor para preparar seus quitutes pode ser comparado a um *ebó* do culto dos orixás, tendo em vista que possuem um caráter ritualístico e simbólico, além de revelar um componente erótico. Nisso, ela se aproxima das ancestrais sacras sacerdotisas que faziam do alimento elemento de sedução ao estranho. No episódio no qual ela sugere a uma das alunas da sua escola servir *cágado* guisado como mais adequado prato de hospitalidade, faz com que ela vislumbre, ainda que no campo do imaginário, oferecer-se como alimento para um hóspede. Dessa forma, ela rompe a barreira entre comida e cozinheira e entre culinária e eroticidade:

se bem recordo, *cágado* é comida de orixá em candomblé,[...] o prato predileto de Xangô. Além de *cágado*, recomendo caças em geral e, em particular, um ensopado de teiú, carne tenra nos perfumes do coentro e do alecrim. Se lhes for possível, apresentem, envolto em folhas aromáticas, um caitetú assado inteiro, Ah! o rei dos grandes pratos, sabor de selva e liberdade. Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o non plus ultra, o *xispeteó*, o supra-sumo, o prazer dos deuses, porque então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo de seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado? Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida.(AMADO, 1966, p. 157)

Nessa abordagem culinária, dona Flor sugere guisado de *cágado*, alimento dedicado a Xangô, orixá da união e da justiça. O *cágado* representa o equilíbrio e a unificação dos opostos, uma vez que realiza parte de suas atividades na água e parte de suas atividades em terra. A dica culinária da heroína mescla o alimento sagrado e o alimento mundano, pois, ao mesmo tempo, sugere guisado de *cágado* e seu próprio corpo para ser experimentado. Ela também se autodescreve como símbolo de equilíbrio de unificação, em virtude de integrar aspectos aparentemente antagônicos, tais como viuvez e mocidade, recato e desejo, “apimentada” e doce. Essa descrição provoca o riso, como já mencionado no capítulo anterior, por comparar a si mesma à comida e por possibilitar a descoberta inesperada de uma obscenidade.

É nessa fase de luto aliviado, ou seja, de princípio de rompimento da projeção de Vadinho

como *animus*, que dona Flor possui um sonho emblemático dessa condição, no qual dança numa ciranda rodeada de pretendentes. O mitema da dança da sensualidade ressurgiu, provocado pela descrição dos movimentos ritmados e eróticos do seu corpo no meio do círculo:

Viu-se Dona Flor no centro de uma roda, em plena praça pública, como no jogo infantil da ciranda-cirandinha, mas a roda era formada por marmanjos, os múltiplos candidatos das amigas e comadres à sua mão de esposa.[...] Reptava-os com seu canto de convite e os retava com sua dança de frete, a rebolar as ancas, os quadris e o busto, em meneios lascivos de rameira, trazendo-os, um a um, ao centro da roda com umbigadas como a mais oferecida das mulheres fáceis. Cínica, debochada, oferecida, tão oferecida puta de dar nojo e pena. (AMADO, 1966, p. 179, 180)

Da mesma forma que a dança circular, em muitos rituais, simboliza o movimento circular dos astros e o fluxo cósmico espiral, dona Flor é descrita no centro da roda como a prostituta sagrada de Oxum que através de sua dança da sensualidade faz com que o masculino orbite o feminino. Assim como nos rituais do candomblé e da Umbanda as danças rituais circulares representam uma prece em movimento para harmonizar espírito, mente e corpo, a dança de roda do sonho da protagonista simboliza uma oração corporal, uma forma de canalização de energias sexuais. Nessa cena, os movimentos e ações dos pretendentes na dança de roda desencadeiam a comichão, tendo em vista que creem “falar e agir livremente, conservando, pois, o essencial da vida”(BERGSON, 1980, p. 46), ao passo que, encarado pela perspectiva do narrador, surgem como simples brinquedos nas mãos de dona Flor que com eles se diverte.

Apesar de aliviado o luto, conseguindo romper, suficientemente, com a projeção de seu *animus* em Vadinho e ocupando seu tempo com variados “que-fazer”, dona Flor passa a experimentar um determinado “vazio existencial”: “Se era assim tão repleta sua vida, como explicar a constante sensação de vazio, como se tudo aquilo, toda aquela atividade que a toma, domina e movimenta, fosse inútil e vã?”(AMADO, 1966, p. 161) Ela passa a vivenciar um “esgotamento interior, uma insatisfação”.(AMADO, 1966, p. 173) Paulatinamente, o cansaço acaba sendo substituído por uma inquietação angustiante, que se manifestava em seus sonhos na forma de desejo sexual:

A princípio, apenas de quando em vez e só pela noite, sonho de lascivas imagens a levava para um mundo interdito às virgens e às viúvas, a sacudi-la em seus alicerces de mulher, a lhe despertar instinto e ânsia. Acordava num esforço, punha a mão no peito, a boca seca. Tinha medo de dormir.(AMADO, 1966, p. 188)

Desejos esses que passam a se manifestar também na sua vida diária na forma de malícia que começa a ver e sentir a sua volta, inclusive, em assuntos e objetos considerados inocentes. Isso se verifica na leitura maliciosa que dona Flor faz de coleções de romances românticos:

Dona Flor descobria malícia nas páginas mais ingênuas, e força de sexo naquele barato e baixo sentimentalismo, dando outra dimensão aos insossos relambórios. Poluía o enredo, a transformar dramalhão e personagens, a virgem das campinas em lúbrica marafona; os adamados mancebos, quase eunucos, cresciam em ganhões brutais. Em vez de “Coleção Menina e Moça” para adolescentes, romances pornográficos, leitura para alcova.(AMADO, 1966, p. 189)

Através do imaginário, dona Flor projeta inconscientemente seus desejos sexuais na leitura do que o narrador amadiano define como “romances sentimentais”. Através desse mecanismo, a comicidade se instaura quando o leitor acompanha a imaginação de Flor transformando virgem em prostituta e rapazes sensíveis em homens brutos. Portanto, vislumbra, ainda que no campo do imaginário, “um no lugar do outro”. O seu aparente “mal-estar” é facilmente percebido pelas alunas da escola de culinária, que oferecem dica para aliviar essa sensação física desagradável:

Interveio com malícia Dona Dagmar, bonita aluna, turbulenta, sem papas na língua, boquirrota:

— Minha cara, enxaqueca de viúva é falta de homem na hora de dormir. Tem remédio fácil, compra-se com o casamento...

— Casamento? Deus me livre e guarde...

— Também não é obrigatório... Pode tomar o remédio sem casar, o que não falta por aí é homem, minha cara - e ria tagarela.

Ria-se o curso inteiro, Dona Flor sentiu no rosto o mesmo rubor da véspera, como ladra presa em flagrante ou mentirosa desmascarada.(AMADO, 1966, p. 177)

Nesse episódio, a comicidade se expressa por meio do uso de dois mecanismos de comicidade interconexos: a ironia e a inusitada descoberta de uma obscenidade. A linguagem irônica é empregada pela personagem Dona Dagmar quando se refere metaforicamente aos desejos sexuais de dona Flor, ao definir “enxaqueca de viúva” como “falta de homem na hora de dormir” e ao afirmar que o remédio era homem. Além disso, a aluna lembra que há a possibilidade de sexo sem casamento. Toda essa comparação conduz à inesperada descoberta de uma obscenidade, provocando o riso nas personagens e no leitor, ao mesmo tempo que desnuda a sexualidade feminina.

A personagem dona Norma compartilhava da mesma concepção da aluna, ao comentar para dona Flor que “Desejo de viúva é tão vivo quanto o de donzela ou o de casada, se não for mais”(AMADO, 1966, p. 205) A própria dona Flor foi conscientizando-se da necessidade de casar-se a fim de manter a reputação de mulher séria e honesta e, concomitantemente, suprir seus desejos sexuais. Nesse sentido, o conselho de sua amiga dona Norma foi fundamental para essa conscientização, como revela a narrativa:

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.[...] Dona Flor finalmente convencida. Talvez já estivesse antes, no cruel debate consigo mesma; não o confessaria jamais, no entanto, se Dona Norma não lhe arrancasse os véus do preconceito, de um falso luto apodrecido no desejo.(AMADO, 1966, 205)

A amiga dona Norma age, portanto, como mentora da heroína, na medida em que possibilita que ela possa compreender e aceitar melhor sua sexualidade e seus desejos, sem desconstruir a persona de mulher honesta e recatada. Esta conscientização permite que a viúva motive-se a atravessar o limiar de uma nova possibilidade de vida, em que possa viver plenamente todos os aspectos de sua personalidade. É nesse momento que a heroína encontra-se com Teodoro que, por representar uma figura paternal, também exerce a função de mentor da protagonista, contribuindo para sua evolução na narrativa, no campo social, intelectual, financeiro/ patrimonial e afetivo/ matrimonial.

4.2.2 Travessia do Primeiro Limiar: O casamento com o doutor Teodoro

O casamento com Teodoro representa a travessia do primeiro limiar na jornada de dona Flor. Uma carta enviada pelo farmacêutico desperta o movimento que impulsiona a heroína a se permitir sonhar com um novo matrimônio. A epístola é portadora de “frases de galanteio em escoreito português, relação de bens e de qualidades postos uns e outros aos pés da dama, honestas intenções, palavras nobres, e o sopro de uma paixão verdadeira a transbordar dos retilíneos limites da prudência.”(AMADO, 1966, p. 2019) Através dessa descrição, o narrador parodia a forma e o conteúdo da epístola de modo a torná-la objeto de comicidade. Assim, o riso é despertado pelo modo como o narrador imita a carta de Teodoro, procurando demonstrar a inconsistência interior da formalidade e os traços da personalidade metódica do autor.

As características formais, metódicas e ordeiras se manifestam também durante toda a fase de namoro e noivado, fase que representa o limiar de dois mundos da protagonista: o comum, referindo à vida malandra ao lado de Vadinho, e o especial, remetente à vida madura e tranquila ao lado do novo marido. O casamento com Teodoro passou a ser visto pelas amigas íntimas como a melhor solução para todos os problemas da viúva. Na intimidade, ela também nutriu a expectativa de que “Finalmente ia transpor o duro tempo, a negra noite, o deserto de luto e solidão, outra vez em cavalgada partiria a vadiar.”(AMADO, 1966, p. 224) O narrador descreve o pensamento da cozinheira a fim de expor sua esperança de que o novo casamento e o novo marido satisfariam seu anseio sexual. A metáfora utilizada para referir-se ao ato sexual, extraída do repertório vocabular de Vadinho, desperta o riso porque desnuda a sexualidade feminina e expõe a influência ainda presente

do primeiro marido na vida íntima da viúva. De qualquer forma, ela consegue projetar parte de seu *animus* na figura do farmacêutico, resultando, conseqüentemente, no interesse amoroso, que a faz vislumbrar no segundo marido a possibilidade de preenchimento do vazio sexual e afetivo deixado pela viuvez precoce.

4.2.3 Mundo especial: Uma vida madura e tranquila

Na jornada da heroína, a consumação do matrimônio com Teodoro representa sua entrada por completo no mundo especial. Tratam-se de circunstâncias e situações inteiramente novas que são vivenciadas pela protagonista. Adaptar-se rapidamente às novas regras que regem esse ambiente passa a ser seu principal desafio. São experiências ainda desconhecidas que ela vivencia a fim de provar sua capacidade de adaptação. Teodoro se torna o principal aliado que a conduz nesse processo de enquadramento. Exercendo a função de mentor, ele aparece como mobilizador do amadurecimento da protagonista na esfera social, no campo intelectual, na seara financeira e no terreno afetivo.

Na esfera social, Teodoro, imagem arquetípica de Oxalá, contribui para o amadurecimento de Flor em virtude de suas relações com farmacêuticos e músicos amadores, pois amplia seu círculo de amizades e de contatos. Na Sociedade de Farmácia, ela é respeitada como ilustre esposa do renomado doutor Teodoro Madureira, defensor de importante tese no ambiente profissional e acadêmico, e passa a conviver com intelectuais e profissionais de farmácia. Igualmente, através das reuniões da Orquestra de Amadores, ela passa a frequentar casas da pequena burguesia baiana, que compunha o grupo de músicos amadores. Nesse ambiente, ela tem contato também com as esposas desses músicos, saindo das limitações de assunto das comadres e das vizinhas. Jorge Amado explora essa nova experiência social da protagonista através de mecanismos de comicidade. O esforço de adaptação desperta o riso como fica demonstrado no episódio no qual a protagonista empenha-se para tentar compreender os discursos da Sociedade de Farmácia:

Dona Flor cabeceia, montou-lhe o sono no cangote. Muito ao longe parece-lhe ouvir a voz do marido. Um esforço a traz à tona, doutor Teodoro discursa pela segunda vez. Não entendo nada disso, meu querido, fórmulas de química e botânica, espessos argumentos. Perdoa-me se não consigo resistir ao sono, sou uma vulgar Dona de casa, uma burra, por demais ignorante, não sou feita para essas culminâncias.(AMADO, 1966, p. 256)

O riso é provocado pelo conflito de duas obstinações, sendo que uma das quais, puramente mecânica (a vontade de Flor de acompanhar os discursos), acaba sempre por ceder à outra (a

sonolência que os discursos provocam), que se diverte com ela. Esse recurso é denominado por Bergson (1980) de “boneco de mola” porque lembra o brinquedo do boneco comprimido que sai da caixa. Psicologicamente, mostra a tentativa da protagonista em agradar o marido, como forma de retribuir sua afetividade, criando uma imagem de esposa zelosa.

Já no campo intelectual, o farmacêutico, como imagem de um “velho sábio”, tal qual Oxalá, o rei do pano branco, conduz ao amadurecimento da esposa ao oferecer-lhe a possibilidade de ter contato com novos conhecimentos, através da Sociedade de Farmacêuticos e da Orquestra de Amadores. Ao acompanhá-lo nas reuniões da Sociedade de Farmácia e assistir às discussões teóricas e defesas de teses, ela toca um universo de saberes absolutamente novo, com vocabulário até então desconhecido e técnicas argumentativas de oratória, próprias do mundo acadêmico. Da mesma forma, ao frequentar os ensaios e os concertos da Orquestra de Amadores “Filhos de Orfeu”, ela tem a possibilidade de desenvolver apreciação intelectual para a arte, tendo contato com as “altas notas clássicas de Bach e de Beethoven”, devendo ajustar-se “à grave melodia dos oboés, dos trompetes, dos violoncelos, aos acordes conspícuos do fagote.”(AMADO, 1966, p. 271) Contudo, esse desenvolvimento é narrado a partir da perspectiva do cômico, como no episódio no qual a protagonista acompanha o ensaio do solo de fagote do segundo marido:

Curvada sobre a costura, ela ouve um tanto distraída, querendo pôr em ordem confusos pensamentos. Distante, a cabeça longe dali, em outras músicas.[...]Vinha das melodias populares, das violas seresteiras, dos boêmios cavaquinhos, das gaitas de riso cristalino. (AMADO, 1966, p. 271)

O esforço para ouvir a música do marido conflita com as lembranças das melodias que marcaram seu primeiro matrimônio. Esse embate lembra o recurso cômico do “boneco de mola” e revela que aspectos inconscientes, que fazem parte da sombra pessoal, invadem a consciência da protagonista, resultando, por consequência, no conflito íntimo.

Na seara financeira e patrimonial, o segundo marido, arquétipo da ordem e do método, tal qual Oxalá, contribui para a evolução de dona Flor, primeiramente, porque ensina a protagonista a organizar e gerenciar a casa, afinal “Dona Flor não possuía noção de regra e método, andava longe de ter ordem em casa e na Escola”, sendo preciso “viver com doutor Teodoro para dar-se conta de como sua ordem era anarquia, seus cuidados tacanhos e insuficientes, de como ia tudo mais ou menos ao deus-dará, a la vontê, sem lei e sem controle.”(AMADO, 1966, p. 237) Em segundo lugar, porque ele transmite, à protagonista, noções básicas de educação financeira e de economia, como fica demonstrado no episódio no qual “doutor Teodoro foi com Dona Flor à Caixa Econômica e ali abriu uma caderneta em nome pessoal da esposa, onde ela passou a depositar suas economias” (AMADO, 1966, p. 241-242), orientando sobre aplicações financeiras e segurança bancária. Em

terceiro lugar, porque, foi em virtude das orientações financeiras e das economias decorrentes que Flor realizou o sonho de adquirir a casa própria. Esse processo de adaptação às novas práticas de economia é descrito comicidamente, de modo a satirizar os costumes antiquados da protagonista nesse aspecto. A base para o desencadeamento do riso é a comicidade da diferença. A restrição que dona Flor afirma possuir quanto a depositar dinheiro em banco é ridicularizada na medida em que ela tinha o costume de carregar moeda viva a seu imediato alcance e não compreendia o dinheiro fora da materialidade. No tocante ao seu relacionamento com dinheiro, ela é representada como portadora de um costume que difere da norma comum da nova posição social que assumiu através do novo matrimônio.

No terreno afetivo e matrimonial, Teodoro, como imagem arquetípica de Oxalá, conduz ao amadurecimento da cozinheira por meio dos modos cordiais e carinhosos como ele a tratava, colaborando, dessa forma, para a tranquilidade do casamento. Como reação inconsciente a esse tratamento do marido, dona Flor lhe retribui com respeito e devoção. Esse amadurecimento fica sintetizado pelo sentimento da protagonista ao acompanhar o marido tocando na Orquestra de Amadores: “Tanto lhe dera, tanto: paz e segurança, tranquilidade, ordem e conforto, quanto ela desejou e ele pôde adivinhar, projeção e nem um só desgosto, nem um sobressalto.[...] Ninguém poderia desejar melhor marido.”(AMADO, 1966, p. 286) O tratamento afetuoso entre os cônjuges e a vida matrimonial tranquila é ironizada pelo narrador amadiano:

na feliz existência de Dona Flor e do doutor Teodoro nada mais aconteceu cuja narrativa se imponha, não sendo nosso desejo alongar essa crônica, já substancial, com o relato de um cotidiano de bonanças, monótona e insípida matéria anti-literária.(AMADO, 1966, p. 288)

A ironia desse trecho baseia-se, sobretudo, na metalinguagem, quando o narrador analisa o “fazer literário”, expondo explicitamente seu juízo de valor a respeito daquilo que merece ser narrado. Esse instrumento linguístico de comicidade contribui para despertar o riso no leitor, ao mesmo tempo que sublinha a monotonia da vida matrimonial de Flor com Teodoro.

Entretanto, apesar de contribuir para a evolução social, o crescimento intelectual, o desenvolvimento financeiro e o amadurecimento afetivo da heroína, o segundo marido não possui conhecimento da sexualidade feminina, em comparação com o primeiro, deixando uma lacuna de insatisfação na esposa. Nessa fase, a cozinheira amplia seus conhecimentos, experimenta um casamento maduro, porém não se materializa a expectativa da plena satisfação sexual, fazendo surgir um desejo oculto.

4.2.4 Aproximação da Caverna Oculta: Um desejo oculto surge

Aos poucos, dona Flor vai percebendo que Teodoro é diferente de Vadinho em mais aspectos do ela supunha, tornando-se, praticamente, o oposto do malandro. Dentro da narrativa, a heroína encontra-se numa região intermediária, entre a fronteira e o próprio centro da jornada. É nesse estágio que ela começa a ter consciência de que um desejo íntimo (re)surge e passa a consumir seu corpo e sua mente. O casamento com Teodoro não consegue suprir a carência sexual deixada pelo falecido marido.

Logo na noite de núpcias, a cozinheira constata que ao segundo marido “faltava intrepidez para ser bruto e louco, para romper o muro a separá-los. Tamanho homem de saber tamanho e não sabia como tomá-la e possuí-la.”(AMADO, 1966, p. 231) Através de um jogo de repetição de palavras, o pensamento da protagonista revela sua surpresa diante da inabilidade de Teodoro em satisfazê-la sexualmente, apesar de seu grande porte físico e enorme conhecimento. Além disso, esse jogo de palavras, com base na repetição, torna-se um importante recurso cômico, de modo a ridicularizar essa inabilidade diante da sexualidade feminina. A sequência do pensamento de Flor prossegue pautada pela comicidade e revela um dos tabus sexuais que a constitui:

Quanto a ela, Ah! Teodoro, por mais que deseje, não lhe compete a mínima iniciativa. Já quase ultrapassara os limites do devido, pois de direito não pode a esposa oferecer-se à excitação de seu esposo sem passar por sem-vergonha, por concorrente de mulher da vida, por descarada. Compete ao marido, meu Teodoro.(AMADO, 1966, p. 231)

O pensamento de Flor revela a visão do imaginário coletivo brasileiro quanto ao comportamento sexual durante o matrimônio, na qual cabia unicamente ao homem o protagonismo na condução e proposição do ato sexual, sendo, pois, vedado à mulher qualquer tipo de ativismo nessa esfera, sob pena de ser comparada à prostituta. Além disso, ele denuncia o binarismo que separa a imagem da mulher brasileira: a esposa e a prostituta. Enquanto a primeira tinha a função de zelar pelo marido, pela casa e pelos filhos, cabia à segunda cuidar da satisfação sexual do homem. Essa percepção do código de conduta que rege o comportamento sexual feminino é satirizado por Jorge Amado, através do discurso indireto livre que mescla a voz do narrador e o pensamento da protagonista, de modo que o riso seja desencadeado mediante o desnudamento da sexualidade feminina. A sátira ao comportamento sexual prossegue, principalmente quando enfatiza a conduta sexual de Teodoro que demonstra um exagerado pudor no ato sexual. Isso aparece também na noite de núpcias, quando ele apaga as luzes do quarto onde está o casal, deixando, assim, de apreciar a visão do corpo nu da esposa:

ele apagou as lâmpadas do lustre de cristal, deixando apenas o vacilante e ínfimo brilho da lamparina de azeite em frente aos santos, no oratório secular. “Não vai me ver quando me despir da camisola”. Não vai ver seu corpo jovem, igual ao de moça virgem, seios de donzela pois não amamentaram, ventre sem as deformações da gravidez, sem a marca do parto, e uma rosa de cobre e de veludo.(AMADO, 1966, p. 233)

Dona Flor sente-se secretamente insatisfeita no campo sexual, pois encontra-se, por um lado, consumida pelo desejo de seu corpo e, por outro lado, acha-se prisioneira tanto da inabilidade de Teodoro quanto da persona de mulher honesta que alimenta. A descrição do corpo de dona Flor representa a valorização do corpo e da sexualidade feminina. Porém, simboliza, através da atitude do farmacêutico, o tabu que permeia o corpo feminino. Despi-lo às escondidas significa, inconscientemente, negar a sensualidade do corpo que passa necessariamente pelo *voyeur*. Quando o narrador metaforiza o órgão sexual da protagonista comparando a uma “rosa de cobre e de veludo”, coloca o leitor diante da inesperada descoberta de uma obscenidade, provocando o riso, como forma de externar o prazer da imagem. Contudo, resta demonstrada, ainda nesse fragmento, a insatisfação da protagonista, provocada pela interdição do ato de exhibir-se e do prazer que poderia despertar nela. Além da falta de iniciativa de Teodoro e da interdição do corpo nu, a insatisfação da protagonista é amplificada pelo descompasso sexual, conforme verificado, ainda na noite de núpcias, quando o segundo marido atinge o orgasmo antes que ela:

Foi tudo muito rápido e pudibundo, por assim dizer: muito diverso de quanto conhecera Dona Flor, e por isso mesmo ela se perdeu e não o alcançou em tão mudo e quase austero possuir-se. Apenas se desamarrara no pasto do desejo e já ouvia o canto de vitória do marido no outro extremo da campina. Ficou Dona Flor como perdida, oprimida, uma vontade de chorar.(AMADO, 1966, p. 234)

Utilizando uma metáfora pastoril para se referir ao descompasso sexual entre Flor e Teodoro, o narrador explora a condição instintiva e animalesca do desejo para se referir à sexualidade, provocando, conseqüentemente, efeito cômico, não apenas pela comparação entre as personagens e animais, mas também pelo recurso do “malogro da vontade”, haja vista o revés que acometeu a protagonista.

O costume sistemático de Teodoro se materializa na burocratização do ato sexual, diferindo do dinamismo e da espontaneidade que caracterizavam a vida sexual de dona Flor e Vadinho. Outro ponto de diferenciação entre Vadinho e Teodoro é o relacionamento com o corpo durante o sexo. Enquanto o primeiro consagra ao corpo lugar de destaque na cena erótica, o segundo relega a ele papel coadjuvante, interdito, como demonstrado na descrição da prática sexual entre Flor e Teodoro:

As quartas e aos sábados, à mesma hora invariavelmente, Dona Flor vislumbrava os discretos e repetidos movimentos do esposo, nas sombras do leito. Assim, semi erguendo-se para se pôr sobre ela, o lençol cobrindo-lhe os braços abertos e os ombros, o doutor lhe parecia um guarda-chuva branco e enorme a resguardar sua vergonha de mulher, a protegê-la mesmo naquele supremo instante de abandono. Um guarda-chuva, visão mais sem graça, imagem inibidora, uma pinóia.(AMADO, 1966, p. 245)

Esse episódio é representativo da insatisfação sexual de dona Flor com relação ao tratamento sexual dispensado por Teodoro, dada a burocratização do sexo e interdição do corpo. Esse aspecto é descrito comicamente através da semelhança encontrada entre o marido, durante o ato sexual, e um guarda-chuva aberto. Essa comparação, embora evoque a imagem de proteção, ridiculariza o caráter metódico e repetitivo de Teodoro que se manifesta durante o sexo. O corpo do marido, no entanto, apesar de ser objeto de riso, também aparece atrelado ao componente erótico, como no episódio no qual dona Flor manifesta em pensamento desejo pelo doutor:

Dona Flor via o torso forte do esposo sob o pijama, as largas omoplatas, o cangote rijo, os músculos do braço. Mordendo os lábios, tratou de desviar o pensamento, pois sendo segunda-feira não era dia dessas coisas. Sistemático, o doutor mantinha nisso e em tudo a mais perfeita ordem. Tão bom e generoso, porém, tão delicado e atento [...]. Tamanha devoção compensava sua sistemática, seu rigor de horários, regras, etiquetas.(AMADO, 1966, p. 252)

Nesse episódio descrevem-se partes do corpo de Teodoro e a reação que provocavam na protagonista. A comicidade se manifesta quando o leitor verifica o mecanismo do “boneco de mola”, ao perceber o esforço da heroína em conter seus desejos despertados pela imagem do corpo desnudo. Sua linguagem corporal manifesta esse desejo, quando ela “morde os lábios”.

O descontentamento matrimonial de dona Flor se manifesta através de uma apatia que sequer ela mesma consegue interpretar, conforme escreve na carta que envia à sua irmã, abordando sua vida com Teodoro. Na epístola, ela confessa que gostaria que houvesse o rompimento da rotina:

é até um pecado, minha irmã, falar assim quando se tem a vida que eu tenho, depois de haver comido o pão amargo, mas a mesma coisa todo dia cansa, até quando a gente está no bom e no melhor. Aqui pra nós lhe digo, mana saudosa, que mesmo com essa vida tão feliz, por todos invejada, por vezes me dá uma agonia, tão sem pé e sem cabeça, difícil até de explicação, um não sei quê... Natureza ruim dessa sua irmã que não sabe apreciar como devido o quanto mereceu do céu sem para tanto ter merecimento: vida tão tranquila e um bom marido.(AMADO, 1966, p. 289)

Na carta, dona Flor confessa que, embora leve uma vida considerada feliz, ela sofre em silêncio sem saber exatamente a razão. Esse desconhecimento do ego da heroína, demonstra que há aspectos latentes em seu inconsciente que ainda não foram elaborados pela consciência. A descrição dessa agonia, porém, é feita com determinado grau de leveza, porque recursos cômicos são utilizados para provocar o riso. Quando a protagonista usa da terceira pessoa para se referir a si

mesma, antecipando um julgamento da interlocutora quanto ao conteúdo do que está expressando, desperta o riso no leitor que percebe, no conflito entre a sombra e a persona, entre ser e aparência, a presença do mecanismo do “boneco de mola”.

Ela, nesse processo de autoconhecer-se e interpretar-se, projeta em imagens sacras da Igreja de Santa Tereza o dilema íntimo que vivencia e, mais tarde, se materializará no retorno de Vadinho do mundo dos mortos. Assim como a obra barroca “Êxtase de Santa Tereza”, de Bernini, pode desnudar a sexualidade feminina através da linguagem alegórica de sua representação pictórica, o episódio, no qual dona Flor olha para a imagem da santa e a escultura de madeira de um anjo que lembra as feições de Vadinho, também pode evocar esse aspecto:

Coitada da santa: sua santidade, por maior e mais defesa, por mais forte de virtude, não resistia ao olhar de frete do tinhoso, rendendo-se a ele a pobre bem-aventurada, entregues seu decoro e sua vida, por ele pondo a perder sua salvação já conquistada, trocando pelo inferno o paraíso, por que, sem ele, de que valem o paraíso e a vida?(AMADO, 1966, p. 290)

Essa cena conduz à derrisão, não apenas porque ocorre o rebaixamento do sagrado, materializado nas imagens, ao nível profano, através do recurso da inversão, mas também porque evoca implicitamente através de uma alegoria a tentação íntima que virá a experimentar dona Flor, quando da ocasião do retorno do marido morto. A linguagem alegórica fundamenta a comparação, sendo que o tinhoso é Vadinho, a santa é dona Flor, a salvação e o paraíso são o casamento com Teodoro e o inferno é o entregar-se ao malandro. Dessa maneira, a semente da tentação já se encontra na imaginação da protagonista. Nessa mesma perspectiva, o olhar e as ações da cozinheira também delatam sua agonia interior. Isso fica demonstrado no episódio da celebração das bodas de papel de Flor e Teodoro:

— Mire os olhos dela [...] Olhos de quebranto, perdidos na distância, como se entregues a voluptuosos pensamentos.[...] Ela ia de uma sala a outra, atendendo seus convivas, gentil e prazenteira, perfeita Dona de casa. Realizava no entanto tudo aquilo maquinalmente. (AMADO, 1966, p. 292)

A descrição dos olhos da protagonista é cômica porque mostra um alogismo da parte da personagem Barnabó, convidado da festa, que interpreta o olhar corretamente como lascivo, porém, se equivoca na causa. Para o argentino, o olhar ocorre em virtude do pleno contentamento sexual, enquanto que, na verdade, tudo indica que ocorre o inverso, a insatisfação. Por outro lado, a interpretação do olhar por parte de seu Vivaldo, outro convidado, é correta, quando encontra semelhança entre o olhar da noite de celebração e o olhar do dia do velório de Vadinho.

Curiosa a expressão de seu olhar... Quando a vira antes com aquele mesmo olhar perdido, como se olhasse para seu próprio coração? Seu Vivaldo busca na memória e a reconhece: era aquele mesmo olhar do velório do finado. Com idêntica expressão, distante, recebia então os pêsames como hoje os parabéns, os olhos fitando mais além do tempo, como se não existissem em seu redor nem lágrimas de luto nem risos de festejo, apenas solidão. (AMADO, 1966, p. 292)

A semelhança entre o olhar no dia do velório e o olhar no dia da celebração se dá pela apatia que manifestam. Essa comparação aproxima os eventos antagônicos e revelam a indiferença provocada por algo não compreendido. Porém, percebe-se que há um desligamento entre Flor e seu *animus*. Primeiramente, diante do falecimento do marido e, num segundo momento, quando diante da estagnação erótica de seu segundo casamento.

O descontentamento inconsciente de dona Flor se agrava na medida em que são evocadas involuntariamente memórias da convivência com Vadinho, através do círculo de conversas entre as comadres: “Da copa, Dona Flor escuta essas memórias de sua vida, os olhos na distante bruma. Com Dona Gisa no círculo de anedotas, com Dona Norma na roda das serestas, ninguém abriu a boca para defendê-lo, ao falecido”. Lembranças que também emergem através de Marilda que “partiu a cantarolar um tango-canção de serenata, aquele: ‘noite alta, céu risonho, a quietude é quase um sonho...’, o de Dona Flor, enterrado no carregamento do defunto.”(AMADO, 1966, p. 293)

Todos esses elementos conjugados demonstram o desapontamento inconsciente, oriundo de um desejo oculto de dona Flor, diante do segundo matrimônio, ainda que seja considerado um relacionamento feliz. São prenúncios da grande provação que atingirá a vida de dona Flor, quando do retorno do primeiro marido do mundo dos mortos, para requerer seus direitos de esposo.

4.2.5 Provação: O Retorno do Egum-Vadinho

Há, na jornada da heroína, um momento que é considerado a mola mestra da narrativa. Trata-se de um grande desafio que é imposto à protagonista, conduzido-a ao enfrentamento direto com sua sombra. Para dona Flor, esse mitema de provação se dá quando do retorno do marido morto, reclamando seus direitos de esposo. Embora seja um evento que provoque mudança profunda na narrativa, no cotidiano e na jornada da heroína, a “volta de Vadinho” do mundo dos mortos para fazer parte do universo dos vivos transcorre com naturalidade na trama, como se fosse algo ordinário e corriqueiro. Esse recurso empregado por Jorge Amado é conhecido por “realismo mágico” ou “real maravilhoso” e faz parte das características do Novo Romance Latino-Americano, no qual o escritor se insere. Ao definir os elementos constitutivos desse estilo, Dani Leobardo Velásquez Romero (2010) aponta que

o realismo maravilhoso foi importante na medida em que mostrou outra visão sobre o real e também sobre o fantástico e maravilhoso, revelando que estes não são planos antagônicos como normalmente se pensa, mas, ao contrário, os dois fazem parte da realidade americana, carregada de mitos, lendas, tradições, pertencentes a diferentes raízes culturais e que se juntam para formar esse universo complexo que é a cultura latino-americana.(ROMERO, 2010, p. 105)

Jorge Amado cruza, em *Dona Flor e seus dois maridos*, o plano real e o plano maravilhoso, de tal maneira que apresenta aspectos da vida diária, naturais da cultura popular baiana, que fazem parte de sua cotidianidade, tais como a comida, a música, os rituais do candomblé, de maneira fantástica, como sendo experiências admiráveis e maravilhosas. Por outro lado, elementos que correspondem à ordem do fantástico, tais como o retorno do marido morto, a guerra entre orixás e sua interferência na vida dos mortais, são narrados de forma natural, como parte da vida ordinária de Salvador na Bahia.

Através da travessia do primeiro marido do *orum* ao *ayê*, adentra-se no território do maravilhoso, dissolve-se o limiar que separa o real e o fantástico, e o espetacular passa a dominar o cenário narrativo. O episódio da primeira aparição de Vadinho demonstra a naturalidade com que dona Flor percebe seu retorno:

Sozinha, Dona Flor deu as costas a tudo aquilo; os doces, as garrafas de bebida, a desarrumação das salas, os ecos das conversas na calçada, o fagote a um canto, mudo e grave. Andou para o quarto de dormir, abriu a porta e acendeu a luz.
— Você? — disse numa voz cálida mas sem surpresa, como se o estivesse esperando.
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, 1966, p. 293)

A ausência de surpresa diante da “volta do malandro” demonstra que a dissolução das fronteiras que separam o fantástico e o real se equiparam ao rompimento, no aspecto ficcional, dos limites que dividem o mundo dos mortos e o universo dos vivos. Vadinho, como uma figura intersticial, que vaga, concomitantemente, entre atitudes e atributos nobres e vis, tal qual seu correspondente arquetípico, Exu, coloca em desordem, inclusive, a separação desses mundos e do próprio universo ficcional. Os episódios, nos quais o espírito zombeteiro faz várias traquinagens, provocam admiração e espanto entre os moradores da cidade de Salvador e riso no leitor, que vê o malandro utilizar seus “poderes além-túmulo” para trapacear no jogo e ajudar amigos. Nesse contexto do insólito ficcional, os cultos aos orixás vão além de um elemento da cultura popular baiana que Amado quer destacar e passam a desempenhar uma função narrativa fundamental, tendo em vista que é através deles que o escritor deixa entrever uma possível explicação mística para o retorno de Vadinho.

Entretanto, o caráter ambivalente de Vadinho, como imagem arquetípica de Exu, influencia, inclusive, a narração de seu retorno, levando o leitor a duvidar da materialidade dessa volta, sugerindo, implicitamente, que pode se tratar de um devaneio psicológico da protagonista, tendo em vista que somente ela consegue ver e sentir o malandro. A incerteza e a dúvida são características arquetípicas dessa personagem *trickster*.

Seja como produto da imaginação da protagonista, seja como um *egum* das religiões de matriz africana, fato é que o retorno da personagem conduz dona Flor a enfrentar seu maior desafio e seu mais temível adversário: a sombra pessoal, associada, sobretudo, à sua sexualidade. Por ser um arquétipo, materializa-se negativa e positivamente, ora como adversário, perturbador, tentador, ora como aliado, mentor espiritual, recompensador. Como já referido no capítulo anterior, Vadinho, imagem arquetípica de Exu, desempenha essas múltiplas e controversas funções, porque, na forma de anti-herói, suas ações e atributos transitam entre o heroísmo e a vilania, movendo-se numa região limítrofe.

Sendo portador de experiente “lábria”, o primeiro marido aparece plantando, através de seus argumentos e ações, a dúvida em dona Flor, instalando uma espécie de teste final em sua personalidade. Ele instaura a crise de consciência da heroína, que pode levar a sua “derrota”, ao cair em tentação, indo contra a imagem que possui de si, de mulher honesta e séria, ou pode conduzir à sua consagração, integrando os vários aspectos de sua feminilidade. Isso fica demonstrado no episódio da querela entre Flor e o *egum*:

- 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, 1966, p. 294)

O debate entre Flor e Vadinho ocorre porque a primeira defende sua imagem de mulher honesta e séria, argumentando estar casada com Teodoro, enquanto que o segundo reclama seus direitos de marido, visto que, compreende que sua morte não anula o casamento. Além disso, ele demonstra a “batalha verbal” sustentada pela protagonista na defesa de sua honra diante das investidas do malandro, esse episódio desperta o riso, em virtude do uso de dois mecanismos de comicidade interligados: o absurdo e o alogismo. Quando Flor diz que apenas seu marido pode tocá-la, Vadinho contra-argumenta, alegando também possuir esse direito, tendo em vista continuar sendo seu esposo e haver sido o primeiro. Trata-se de um contra-argumento alógico, pois ele não

leva em consideração sua situação atual de defunto ao comparar-se ao marido vivo. Esse alogismo assenta-se sobre o absurdo ficcional do “real maravilhoso” que percorre a narrativa, contribuindo para a construção da comicidade.

As tentações de Vadinho também demonstram como sua presença permite que dona Flor tenha contato com parte de seu *animus*, sendo o corpo, em todas as suas manifestações de sentido, a ponte entre a consciência e o inconsciente. A descrição das reações de Flor diante do contato visual e tátil com o corpo do *egum* revela como ele se torna um dispositivo de desencadeamento de desejos, conforme se verifica:

— Ai, Vadinho, ai... - e mais não disse, lábios, língua e lágrimas (de pejo ou de alegria?) mastigados na boca voraz e sábia. Ah!, esse sim, um beijo! Ele saiu com sua nudez inteira, tão belo e másculo! Doirada penugem a lhe cobrir braços e pernas, mata de pelos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo, o insolente bigode e o olhar de frete. Saiu deixando o beijo a lhe queimar a boca (e as entranhas).(AMADO, 1966, p. 295)

O erotismo da descrição põe em cena, via discurso indireto livre, as reações sinestésicas da cozinheira diante do corpo do primeiro marido e permite a descoberta inesperada de uma obscenidade. A conjunção desses mecanismos contribui para despertar a comicidade e, conseqüentemente, provocar o riso no leitor. Perante esse cenário, a protagonista revela que encontra-se dividida entre a preservação da imagem de mulher honesta e entre os desejos despertados pela presença, em corpo e espírito, do malandro. Essa situação instável, difícil de controlar, coloca dona Flor na “corda bamba”. Essa metáfora circense se aplica à protagonista que, a partir da “volta do vadio” do mundo dos mortos, se equilibra sobre uma linha muito estreita, podendo cair a qualquer momento, deixando-se possuir por seus desejos ainda não plenamente conscientizados. A cena narrativa na qual Vadinho passa ao lado de Teodoro demonstra a instabilidade emocional de dona Flor, diante da situação:

No corredor cruzaram-se os dois homens e vendo-os passar um pelo outro, Dona Flor sentiu ternura pelos dois, tão diferentes mas ambos seus esposos na igreja e no juiz “Os dois colegas” pensou a rir da graça chula. Logo se conteve: “Meu Deus, estou ficando cínica que nem Vadinho”. Aliás, o cínico lhe piscava um olho cúmplice, enquanto punha a língua para o doutor, a mão num gesto pornográfico. Dona Flor zangou-se.(AMADO, p. 301)

A luta interna da protagonista para manter sua persona e seu ego inabaláveis materializa-se narrativamente na cena do encontro dos dois maridos, lado a lado. A imagem e a situação são cômicas pois o leitor não apenas testemunha o embate íntimo da protagonista, conversando consigo mesma a fim de controlar seus instintos que a aproximam da malandragem aprendida por

intermédio de Vadinho, mas também presencia as traquinagens infantis e obscenas do espírito zombeteiro perante Teodoro, aproveitando-se da sua condição “além-túmulo”: visível apenas para dona Flor. O “fazer alguém de bobo”, sem consequências sérias, e a descoberta de uma obscenidade conduzem, portanto, à derrisão.

Dona Flor aceita a provocação de Vadinho como um desafio que deveria enfrentar. É nessa competição secreta que ela procura forças em seu íntimo para manter sua imagem de mulher honesta e recatada, não sucumbindo aos seus desejos sombrios, conforme se observa no diálogo entre as personagens:

Por duas ou três vezes naquele fim de tarde, Vadinho lhe repetira com voz matreira, num sorriso de motejo: - Vamos ver quem pode mais, minha santa... Tu com teu doutor e teu orgulho, e eu... — Tu, com quê? — Eu, com meu amor... Era um desafio e Dona Flor, forte da revelação que ele lhe fizera pouco antes (não a tomara a pulso, só por bem, com o consentimento dela), se prontificara a aceitá-lo, disposta a correr o risco, possuindo para tanto caráter íntegro e ânimo valente. Quem atravessou, meu arrogante, o inferno da viuvez sem se queimar, não tem medo de caretas nem de sedutores. (AMADO, 1966, p. 303)

O embate verbal entre as personagens a respeito da manutenção da honra da heroína se dá através de mecanismos de comicidade, principalmente, pelo uso da linguagem irônica por Vadinho, como instrumento linguístico de derrisão e de argumentação. A utilização, pelo malandro, do vocativo “minha santa” para se referir à protagonista serve tanto para demonstrar intimidade entre as personagens quanto para enfatizar a imagem artificial de santidade na persona da cozinheira, com potencial para ser desmistificada. Já a recorrência do pronome “teu” para se referir a Teodoro e ao orgulho da protagonista que ela argumenta possuir e defender também é utilizado com intenção irônica, enfatizando a artificialidade dessa ideia de posse. A resposta da cozinheira também é revestida de ironia, haja vista servir-se do vocativo “meu arrogante”, para enfatizar novamente a ideia de posse, bem como a caracterização negativa de Vadinho. Ela usa da ironia como contra-argumento à ironia do malandro, num recurso cômico conhecido como “o feitiço contra o feiticeiro”.

O conflito entre as personagens não ocorre apenas no plano verbal, mas estende-se ao físico, no qual o corpo torna-se o território da luta. Isso se verifica nos episódios em que Vadinho procura tocar no corpo da esposa e ela tenta resistir:

— Tu vai me dar, Florzinha linda, e eu estou doido que chegue a hora de comer a peladilha... Mas é tu quem vai me dar, quem vai abrir as pernas, pois eu só te quero quando tu também quiser. Não te quero com gosto de ódio, meu bem [...]. Mal sentara, no entanto, e já o trapaceiro descia a mão pela cintura até a ânfora do ventre. Toda vez que puder te tocar, vou te tocar, quando puder te dar um beijo, vou dar. Não te engano, minha Flor, vou fazer tudo, tudo, e depressa, pois estou doido para te comer todinha, cheguei

morto de fome. Era um desafio: sua honra de mulher honesta contra o fascínio de Vadinho e sua lábia, sua pabulagem, sua picardia.(AMADO, 1966, p. 305)

O corpo de dona Flor é colocado como mecanismo de despertar seu desejo. Vadinho afirma e age no sentido de tocá-la, sob o argumento de sua voluptuosidade sexual incontrolável. A imagem do contato entre a mão do *egum* e as partes íntimas da protagonista provocam o riso, porque revela a descoberta inesperada de uma obscenidade. O sentido cômico é despertado na medida em que se depara com metáforas gastro-sexuais, que comparam sexo e comida, sendo Vadinho o comensal e o corpo de dona Flor o alimento a ser devorado.

O componente físico ainda aparece como instrumento balizador dos desejos da protagonista e da defesa de sua honra, materializada no corpo. Paulatinamente, o malandro vai rompendo os mecanismos de defesa de dona Flor através de sua arte sedutora, que envolve, sobretudo, componentes multi-sensoriais, como verificado no episódio em que ela deixa-se beijar por ele.

Dona Flor sentia uma coisa dentro de si, vontade de rir ou de chorar indiferentemente, mas em surdina, bem baixinho. Tão suave a carícia da mão de Vadinho em seu braço, em seu cangote, em sua face, e a cabeça repousando em seu colo, buscando posição mais cômoda, pesada e quente em suas coxas, dando-lhe um calor e uma dormência. Cabeça linda de cabelos loiros. Dona Flor foi baixando o rosto pouco a pouco, Vadinho suspendera o seu, de súbito lhe tomou da boca e não a pulso. Arrancou-se Dona Flor do beijo e dos braços onde já se via desfalecente. — Meu Deus! Ai Meu Deus...(AMADO, 1966, p. 307)

Esse episódio é sintomático do embate entre o ego e a sombra da heroína, visto que representa a dicotomia entre o que ela pretende alimentar em si e os desejos sexuais negligenciados que se manifestam inconscientemente em seu corpo. A interjeição exclamativa “Meu Deus” manifesta expressão inconsciente de pedido de socorro para suas próprias forças a fim de resistir às provocações de Vadinho. A cena narrativa é cômica visto que desnuda uma inesperada obscenidade associada à frustrada resistência da heroína em negar seus próprios desejos.

À medida que crescem as provocações do filho de Exu, amplia-se o conflito íntimo vivenciado pela heroína, que se obriga a aumentar seus mecanismos de defesa. O primeiro marido faz com que a protagonista reflita sobre seus sentimentos e sobre sua sexualidade, tomando consciência da provação que está enfrentando. O episódio no qual ela decide colocar regras nas visitas do malandro demonstra essa tomada de consciência:

O importante era não facilitar, não dar chances, não permitir ao astuto comover os seus sentidos, obtendo a cumplicidade da matéria vil e desprezível, matéria capaz - como lhe ensinara a propaganda ioga nos tempos famintos da viuvez - de atraiçoar seus impolutos sentimentos e de lhe vender a honra. Se Vadinho pretendesse continuar a vê-la, tinha de conter-se nos limites do decoro, das relações platônicas, pois outras não se podiam permitir Dona Flor e o marido antigo. Não escondia Dona Flor - não tentava sequer fazê-lo - a

ternura pelo ex-finado, seu primeiro e grande amor. Fora ele quem a despertara para a vida, fazendo da mocinha tola da Ladeira do Alvo uma fogueira de altas labaredas, e ensinando-lhe alegria e sofrimento. Sentia por Vadinho uma ternura funda, comovida, um não sei quê, mistura do bom e do ruim, sentimento de análise difícil e de impossível explicação para ela própria.(AMADO, 1966, p. 308)

A luta de dona Flor é, acima de tudo, consigo mesma. Ela precisa vencer seus defeitos, seus vícios, seus desejos, seus pensamentos. O único “mal” que teme é o que ainda existe nela. Permeada de sentimentos confusos, emoções conflitantes e pensamentos paradoxais, vê-se a protagonista num embate, inconsciente, com seus próprios desejos, com sua sexualidade, com sua sombra, materializados em Vadinho.

A retórica sedutora do *egum* aparece como elemento indiciário da malandragem que o caracteriza. Presentifica uma estratégia, desordenada, carnavalesca e invertida, de persuasão, no qual o engodo e a falácia se mostram mesclados de argumentos sérios. Mais do que a alegação de Vadinho de que o primeiro matrimônio ainda é válido, o modo de dizer e a musicalidade de sua voz se tornam importantes mecanismos de sedução, capazes de romper com as barreiras protetivas da persona de mulher honesta e séria da protagonista.

Como fazê-lo com Vadinho presente, postando-se a seu lado apenas ela aparecia, e cada vez mais atrevido, disposto a levá-la à desonra, ao adultério? Adultério? Adultério, como? - perguntava o maligno, se sou teu marido? Onde já se viu mulher tornar-se adúltera por se haver entregue ao marido legítimo? Não lhe jurara ela obediência ante o juiz e o padre? Onde já se viu, minha Flor de maracujá, casamento assim platônico? Um absurdo... O amaldiçoado tinha falas de açúcar, lábia fina, lógica e retórica, sabia os argumentos capazes de confundi-la e sua voz era um acalanto: - Meu bem, não foi para dormir juntos que a gente se casou? E então? [...] A voz de Vadinho a perturbava - como descansar, se devia estar atenta, se não podia abandonar-se um segundo sequer sem correr perigo? Perigo de ir-se na música de sua voz, entontecida por suas palavras, tocada por sua mão traiçoeira, por seu lábio. Quando se dava conta, hei-la presa em seus braços, tinha de soltar-se com violência. Não se dera e nunca se daria. (AMADO, 1966, p. 322)

Ao destacar os atributos que tornam Vadinho um astuto sedutor a tentar a cozinheira, esse episódio engendra mecanismos de comicidade que desencadeiam derrisão. O malandro apela para a finalidade de conjunção carnal do estatuto do casamento, objetivando convencê-la a entregar-se a ele, mas ignora propositalmente sua condição de defunto. O argumento falacioso do primeiro marido para enganar Flor acaba desnudando, de forma inesperada para o leitor, uma obscenidade, conduzindo, conseqüentemente, ao riso. O embate da heroína consigo mesma para não sucumbir às tentações do filho de Exu também é narrado a partir da perspectiva da comicidade, tendo em vista a obstinação de duas forças opostas que se digladiam secretamente, sendo quem uma (a sombra) se diverte com a outra (a persona). Jung, em toda sua obra, afirma que até o ponto em que o indivíduo se torne consciente desse embate psíquico, sua vida será dirigida pelas forças do inconsciente. Aos poucos, a filha de Oxum vai sucumbindo ao espírito malandro, sendo que os desejos inconscientes,

atrelados à sexualidade feminina, vão “se psicomatizando” em seu corpo, conforme demonstrado nessa altura da jornada:

A cada encontro ocupava nova posição, caíam bastiões, rendidos pela força ou pela astúcia: a mão sabida ou bem o lábio de promessas mil, todas elas vãs — “só um beijo, meu bem, só um.”. Lá se foram os seios, as coxas, o colo, as ancas, a bunda de cetim. Agora tudo isso era dele, terreno livre de censuras para a mão, para o lábio, para a carícia de Vadinho. Quando Dona Flor se deu conta, sua honestidade e a honra do doutor viram-se encurraladas em derradeiro reduto, quanto lhe restava ainda incólume. O mais, esse chão ardente de batalha, ele o tomara quase sem ela perceber. (AMADO, 1966, p. 325)

Corpo e verbo são instrumentos utilizados pelo espectro malandro para acessar o *animus* de dona Flor e fazê-la sucumbir aos desejos sexuais, que procura negligenciar nessa etapa de sua vida. Mais uma vez o mecanismo cômico do embate de duas forças opostas se digladiando é utilizado como forma de desnudar a sexualidade feminina, componente fundamental para ser integrado pela heroína durante seu processo de individuação.

A tomada de iniciativa de Vadinho e sua capacidade de, através da “lábria malandra”, fazê-la distrair-se de sua rotina e responsabilidade, e dar o devido crédito para momentos de lazer e de entretenimento, tornam-se instrumentos eficientes para romper os mecanismos de defesa conscientes do ego. O fantasma do primeiro marido encarna o arquétipo de “Sherazade”, ao encantar a esposa com fantásticas histórias de suas viagens “além-túmulo”, aguçando sua curiosidade, tal qual a narradora-protagonista das *Mil e uma noites* fazia com o rei Shariar:

Todas as tardes, Dona Flor, terminadas as tarefas quotidianas, e após o banho, envolta em perfume e talco, deitava-se no leito para uns minutos de repouso. Então, invariavelmente Vadinho junto a ela se estendia e sobre as mais diversas coisas conversavam (e enquanto conversavam, lá ia ele derrubando bastiões, tomando-a contra seu peito, dobrando-lhe a vontade). Quando se dispunha a reclamar, ele a distraía falando dos lugares de onde viera, e Dona Flor toda curiosa, cheia de perguntas, não tinha forças para proibições. (AMADO, 1966, p. 326)

O embate entre Flor e Vadinho nessa cena narrativa é sutil. O ludibriamento que ele provoca faz parte seu “método malandro”, pois é através desse instrumento que ele consegue romper as barreiras inconscientes da heroína. Essa cena é apresentada pelas lentes da comicidade, porque dona Flor crê falar e agir livremente, conservando o essencial da vida, ao passo que, encarado pela perspectiva do leitor, surge como simples “fantoche” nas mãos de Vadinho que com ela se diverte, desnudando, como resultado, sua sexualidade, porém sem consequências sérias. O mesmo recurso cômico é utilizado em vários episódios que narram a presença do *egum* diante da professora de culinária.

na hora do jantar. [Vadinho] Costumava vir fazer macaquices, obrigando Dona Flor a morder os lábios para não rir quando, metido na camisa de mulheres nuas, saía bailando e se exibindo; ou para não se irritar ao vê-lo por detrás da cadeira do doutor a lhe pôr chifres na testa com os dedos, o pervertido (AMADO, 1966, p. 328)

Nessa cena, Vadinho é descrito como uma espécie de “macaco imitador”, como é própria de sua imagem arquetípica de Exu. O riso é despertado tanto na protagonista, quanto no leitor, que, juntos, testemunham as traquinagens do espírito malandro, o qual utiliza a invisibilidade oriunda de sua condição de “espírito” para zombar de Teodoro, ridicularizando sua rigidez metódica e desnudando a sexualidade de dona Flor, que se encontra encarcerada. Porém, não é apenas riso que as travessuras do primeiro marido despertam na protagonista, mas, também, raiva, pois sente-se incomodada pelo engodo que faz a Teodoro, seu bom e amável marido, projeção de sua persona de mulher honesta e direita. À medida que ela vai se conscientizando da confusão emocional que Vadinho provoca em sua vida, cresce o entendimento da necessidade de desfazer esse embate íntimo, antes que as barreiras do ego sejam rompidas pelas forças inconscientes, projetadas no *egum*:

Hálito de brasas, ardido hálito de pimenta, doçura de brisa, viração do mar, ai Vadinho mentiroso e sem-vergonha... Assim ele ia tomando ela pouco a pouco, restava apenas o último reduto, seu recato derradeiro. Fosse como fosse, porém, devia passar sem ele, se quisesse permanecer honesta, mulher direita. Era a única solução viável, aquele impasse não continha outra porta de saída. Terrível medida, provação sem tamanho, mas que fazer? Impunha-se a drástica ruptura: se Vadinho continuasse ali, não havia força de decência nem decisão de virtude capazes de impedir o irremediável. Dona Flor não se engana: que eram as conversas senão pretexto para as carícias, para aquela luta tão tremenda e tão deliciosa? (AMADO, 1966, p. 327)

A solução conjecturada pela heroína para terminar com a provação imposta pelo espectro malandro é mandá-lo embora, devendo “passar sem ele”. Embora seja encarada por ela como uma medida “terrível” e “drástica”, por envolver uma ruptura com aspectos do seu *animus*, associados à malandragem, Dona Flor decide romper com o apelo sensorial do espírito malandro, ao perceber-se submergida nas forças inconscientes que regem sua vida anímica. O diálogo íntimo da protagonista consigo mesma, pensando nas sensações que a presença de Vadinho provoca no seu corpo e no seu interior conduz o leito a derrisão, visto que faz uso de paradoxos para se referir a luta experimentada por ela. O uso de paradoxo para definir as conversas e carícias do malandro como luta “tremenda” e “deliciosa” e para descrever o hálito de Vadinho como “ardido” e repleto de “doçura” é o recurso linguístico de comicidade que o narrador amadiano utiliza para transcrever a confusão sentimental e emocional da heroína e a indecisão que reside nesse estágio de provação de sua jornada de aceitação de sua sexualidade feminina.

É nessa etapa que Flor encarna plenamente o arquétipo da heroína, ao reunir forças para conseguir enfrentar os desejos mais profundos escondidos na sombra e materializados em Vadinho, buscando, assim, defender sua persona de esposa honesta e direita. Isso fica evidente no episódio no qual ela decide romper relações com o finado marido, por compreender que era essa a maneira mais adequada para resguardar sua honra feminina:

Fazia-se urgente e imprescindível pôr cõbro, de uma vez para sempre, àquelas relações equívocas já tão distantes da terna estima, da inocente amizade amorosa, do platônico sentimento que Dona Flor imaginara possível quando do regresso de Vadinho. Ao medir a extensão do perigo, a esposa virtuosa encheu-se de medo e brio, dispondo-se a colocar um paradeiro naquela situação absurda. Onde já se viu mulher com dois maridos?(AMADO, 1966, p. 325)

Nesse trecho do romance, o narrador utiliza o recurso da ironia para descrever a disposição da heroína em terminar os encontros que mantinha com o primeiro marido. Ele ironiza a imagem de “esposa virtuosa” que a personagem procura defender e os paradigmas de casamento monogâmico, quando questiona a possibilidade da existência da poliandria na sociedade. Implicitamente, confere aos costumes e aos padrões sociais a motivação de Flor para decidir afastar-se do malandro, embora não haja consciência disso. O recurso cômico da ironia desnuda a repressão sexual feminina.

Dona Flor infla seu ego na defesa de sua máscara social de mulher honesta e esposa séria e se desentende com Vadinho ao querer convencê-lo de que não poderiam mais continuar com intimidades. O conflito instalado expõe o ponto de tensão entre a consciência da protagonista e seus desejos inconscientes reprimidos:

— Me deixa em paz, não preciso de você para nada... E não me toque nunca mais... Estava decidida: não lhe permitiria mais intimidades, nem abraços, nem os tais beijos inocentes, nem que junto a ela se estirasse para “conversar melhor”. Era uma mulher honesta, uma esposa séria. — Se você estava tão satisfeita, por que me chamou? — Já te disse que não foi pra isso... E já me arrependi de ter chamado... (AMADO, 1966, p. 326)

O clima tenso entre os amantes é quebrado pela ironia do malandro, ao questionar o argumento defendido por Flor de que se encontra satisfeita. Vadinho aparece como a voz interior da protagonista que revela verdades que escapam às repressões da consciência. O recurso cômico da ironia, dessa maneira, desnuda a sexualidade feminina que se encontra reprimida.

Aqui a heroína entra em confronto direto com Vadinho, sua parte inferior, com seu maior medo. Ela enfrenta a possibilidade de “cair em tentação” e é trazida para a beira dessa batalha contra a força considerada, nesse contexto, hostil. Este é um momento crítico em sua jornada, pois ela deve “matar” dentro de si sua sexualidade, para que possa reestabelecer sua imagem de mulher honesta e esposa séria. Essa provação suprema deixa o leitor em suspense e tensão, sem

necessariamente saber o destino de Vadinho e de dona Flor. Nesta fase da jornada de individuação, dona Flor e os objetivos da busca em si estão em perigo mortal. Representa a separação de dona Flor de seu antigo “eu”; momento em que ela mostra sua vontade de passar por uma metamorfose, ou seja, “morrer” para si mesma.

4.3 Flor Malandra e Madura (ou Dona Flor e seus dois caracteres)

A terceira parte da narrativa corresponde a etapa do retorno nos rituais de passagem. Apresenta a vida da protagonista ao lado de seus dois maridos, Vadinho, na forma espiritual, e Teodoro, na forma material. Narra o período da jornada na qual a heroína, munida da experiência adquirida, consegue efetivamente integrar os dois aspectos de sua personalidade, aparentemente antagônicos: a maturidade e a malandragem.

4.3.1 Recompensa: O entregar-se ao Malandro

Nessa etapa da jornada, dona Flor experimenta as consequências de haver passado pela crise de provação, sem “cair em tentação”, através da batalha contra a força considerada hostil do espírito de Vadinho. Num primeiro momento, ela acredita haver feito o malandro voltar para o mundo dos mortos, livrando-se, assim, das tentações:

Na noite daquela quarta-feira da briga com Vadinho, Dona Flor se sentia perplexa e agitada, bem precisada de acalmar os nervos. Pensava em Vadinho sumido, talvez para sempre. Era a volta à existência calma, o fim dos dias tensos, quando se vira entre dois maridos, ambos com direito a seu amor e ela sem saber como agir, chegando em certos momentos a misturá-los e confundi-los, na maior das atropelamentos. Quem sabe, agora, poderia retornar ao tranqüilo **ramerrão** de antes do regresso de Vadinho, quando seu corpo **só** se despertava às quartas e aos sábados? (AMADO, 1966, p. 329, grifo nosso)

A descrição das emoções da protagonista, sentidas em virtude do possível sumiço permanente do espírito zombeteiro de Vadinho, ilustra, sobretudo, a perplexidade e a agitação provocadas em dona Flor, a partir de sua possível desvinculação de parte de seu *animus*, associado aos aspectos mais sombrios de sua personalidade, como, por exemplo, sua sexualidade. A utilização do substantivo “ramerrão” e o uso do advérbio “só” para se referir ao retorno da convivência sexual entre a cozinheira e Teodoro despertam a comicidade porque ironizam o ato sexual monótono, ridicularizando-o.

Contudo a protagonista estava enganada, pois Vadinho apenas estava escondido para surpreendê-la. Ao supor que havia perdido o malandro para sempre, novamente, a protagonista

conscientiza-se da falta e da importância do primeiro marido para sua vida, sobretudo, para acessar sua sexualidade. Esse reconhecimento torna-se fator decisivo para que dona Flor ceda às investidas voluptuosas do malandro e entregue-se sexualmente a ele:

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 fimbria 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, 1966, p. 354)

Essa cena abre a fase na qual a heroína saboreia a vitória e reclama sua recompensa, por intermédio de sua entrega sexual ao espírito malandro. Esse momento é construído a partir de metáforas religiosas e gastronômicas, que enfatizam a vivência sexual dos amantes. As expressões “as portas do céu se abriram”, “irrompeu o canto da aleluia” e “Lança de fogo a trespassou” referem-se, respectivamente, à entrega do corpo feminino ao varão, os gemidos de prazer e ao órgão sexual masculino. A utilização de expressões religiosas para conotar a sexualidade feminina torna-se mecanismo derrisório na medida em que rebaixa, através da palavra, o sagrado ao profano. Da mesma forma, os termos “comer”, “gula”, “fome e sede”, “regime magro e insosso” remetem, respectivamente, ao ato sexual, ao desejo, à voluptuosidade e à insatisfação sexual. Enquanto que o uso de palavras “boca ardida”, “cebola crua”, “fogo”, “esporas” faz referência à ardência, à acidez e ao calor, conotando as sensações que a sexualidade malandra de Vadinho lhe provoca. O uso desses termos gastronômicos, simbolizando a sexualidade feminina, desperta o riso na medida em que ocorre a repentina descoberta de uma obscenidade. Metáforas animais, remetendo a xingamentos eróticos, como “sou tua cadela, tua égua, tua puta” enaltece a entrega sexual de dona Flor ao *egum*, ao mesmo tempo em que usa como mecanismo de comicidade o “ser humano com aparência de animal”, rebaixando o ato sexual humano ao puro instinto animal.

A entrega que dona Flor faz de si mesma para o filho de Exu é um momento de celebração do amor, no qual ela é amada verdadeiramente e toma posse daquilo que sempre procurou: integrar todos os aspectos de sua feminilidade. Ela apropria-se da vadiagem malandra de Vadinho, como se verifica na manhã após a noite de amor:

Uma leseira, uma preguiça, um prazer de ócio, uma vontade de cama, de permanecer naquele calor e na dedicação do farmacêutico. Manhã sem compromissos, colchão de mola, a chuva no telhado, o devotamento do marido, santo esposo. No aconchego de seus braços... neles se acolheu:
- Que preguiça, meu querido...(AMADO, 1966, p. 355)

Matéria e espírito satisfeitos manifestam-se no relaxamento de dona Flor. A vadiagem insere-se novamente na vida íntima da protagonista, adaptando-se, como lhe é próprio, à nova configuração de sua vida matrimonial. Enquanto que Vadinho lhe proporciona o prazer físico na noite, Teodoro lhe propicia a segurança e o carinho na manhã posterior. Essa cena de júbilo reveste-se de comicidade visto que dona Flor oculta de Teodoro o verdadeiro motivo de sua preguiça e leseira, “fazendo-o de bobo”, mas sem prejudicá-lo. O engabelamento é uma característica da malandragem adquirida por dona Flor, aplicada em Teodoro, em virtude de seu caráter metódico que se torna limitador das percepções. A entrega que a protagonista faz de si mesma para o espírito zombeteiro serve de estopim para integrar o dinamismo da malandragem em sua personalidade, sobretudo, no que se refere à sua sexualidade. Ao apropriar-se dessa potencialidade, Flor vivencia sua sexualidade plenamente, dominando seu corpo e suas emoções. Dona de sua feminilidade, ela desperta uma experiência sexual mais livre e intensa junto ao seu segundo marido:

Dona Flor entre as pernas do marido apagou aquelas nódoas de mau ou bom dormir (ou de não dormir). As bocas se encontraram e ela estremeceu: o sabor do beijo puro (mas ardente), o inesperado prazer daquele amplexo, a chuva no telhado, o calor da cama, a timidez do doutor Teodoro, a mão sem experiência por isso talvez de mais deleite, o desejo nos olhos baixos do marido, no peito arfante e tudo em plena luz, Oh! Embaraço [...] Dona Flor sente-se invadida de desejo, um desejo diferente, nascido da preguiça, da timidez de Teodoro, de seu acanhamento(AMADO, 1966, p. 356)

A heroína assume o controle de sua sexualidade, livrando-se de preconceitos e libertando plenamente sua feminilidade. Ela amplia sua consciência, transforma-se e multiplica suas percepções de si mesma, desenvolvendo uma profunda autoidentificação. Flor consegue enxergar no corpo do outro a possibilidade de vivenciar a sexualidade. As pernas, os olhos, as mãos e o peito do farmacêutico são vistos como instrumentos de materialização do desejo oriundo da vadiagem e malandragem aprendidas com Vadinho. A descrição desse episódio desperta o riso porque Amado optou por trazer para o leitor algumas informações adicionais sobre a sexualidade de Flor entre parênteses. O uso desse recurso gráfico estabelece claramente a distinção do que é permitido dizer e do que deve ser dito discretamente. Como a sexualidade ainda é um tabu sexual, os parênteses que deveriam escondê-la, acabam por, ironicamente, destacá-la.

É nessa fase que dona Flor entrega-se à malandragem, através de aspectos que caracterizam esse estilo: o riso, a malícia e o embuste. Isso se verifica na cena que narra o modo como ela passa a

se relacionar fisicamente com Teodoro: “Dona Flor correu-lhe a mão curiosa pela testa, riu de mansinho, nunca tão mansa Dona Flor e tão dengosa [...]oculta o rosto nas mãos, rindo toda cheia de malícia, Dona Flor.” (AMADO, 1966, p. 356) Como imagem arquetípica de Oxum, a protagonista preserva a mansidão, o pudor e o dengo, porém, afetada pelo espírito malandro, tem pensamentos maliciosos, escarnece e engana. A transformação interna da protagonista em relação ao modo como lida com sua sexualidade é sentida externamente pelo segundo marido na manhã pós-entrega a Vadinho, quando ela apropria-se do ritual do amor, rompendo com métodos habituais, tomando posse efetivamente de sua sexualidade e colocando-a em prática:

Homem metódico, cumpridor de leis e ritos, veio doutor Teodoro colocar-se na posição habitual e tomou do lençol para cobrir o amor com recato e com o respeito que lhe são devidos, entre esposos. Mas não lhe deu tempo Dona Flor: de improviso **atirou** com o lençol fora da cama, com o recato, com o respeito, e **o doutor se viu nos braços dela**. Nunca mais ele esqueceu essa manhã de chuva, esse domingo bento, esse dia santo e feriado, esse extra sem igual, extra e super para tudo dizer e definir com exatidão. Depois Dona Flor se enrolou como um novelo, nos lábios um sorriso, no embalo da chuva adormeceu, de um sono bom dormiu, tão sossegada e satisfeita que só vendo. (AMADO, 1966, p. 356)

Tomar posse da condução do ritual erótico é emblemático do domínio que a protagonista faz de sua feminilidade, em todos seus aspectos. Seu ativismo sexual é percebido quando ela atira o lençol para fora da cama, abrindo mão, assim, do pudor, e quando abraça, “agarra”, Teodoro, estabelecendo um novo paradigma de prática amorosa entre eles. A atitude inusitada e surpreendente da protagonista desencadeia a comicidade pois age como um pequeno revés na vontade e nos propósitos de Teodoro. Funciona como um obstáculo inesperado que interrompe a burocracia sexual do farmacêutico, acostumado ao recato e ao domínio do ato.

Entretanto, apesar de dona Flor experimentar o prazer, através desse e muitos outros encontros secretos com o espírito malandro, ela ainda não chega ao fim da sua jornada arquetípica, pois ainda não foi capaz de unir conteúdos conscientes e inconscientes e tornar-se plena e integral. Ela retorna para sua vida cotidiana, onde precisa enfrentar provações e decidir como conciliar sua persona de mulher honesta e recatada e sua sombra malandra e despudorada.

4.3.2 Caminho de volta ao mundo comum, à vida malandra

Nesse mitema da jornada, a cozinheira retorna à vida malandra de quando Vadinho ainda estava vivo. Trata-se efetivamente de um caminho de volta, no qual ela experimenta a mesma satisfação vivenciada durante o período do primeiro matrimônio:

De braço dado chegaram da farmácia Dona Flor e doutor Teodoro na hora do jantar. Ele, após breve repouso, voltaria ao trabalho, prolongando-se o plantão até as dez da noite, estafante.

— Pobre querido... — disse Dona Flor.

— Você hoje vai dormir cedo, minha querida, ontem estava febril— recomendou o bom marido.

Dona Flor tão satisfeita, de repente inteira e uniforme, não mais contraditória, dividida ao meio, em luta o espírito e a matéria. Apenas um temor: se ele não voltasse, o seu primeiro? Se não viesse? Mas ele veio, e apenas o doutor se foi para a farmácia (de capa e guarda-chuva, pois de novo aumentara o aguaceiro), eis Dona Flor e Vadinho no leito de ferro, sobre o colchão de molas, a vadiar. (AMADO, 1966, p. 365)

Ao representar a satisfação sexual da protagonista diante do retorno do *egum* e como esse novo ritual amoroso se insere em seu cotidiano, provoca-se o riso pois o leitor observa que Teodoro acredita na mentira de dona Flor, de que ela estava febril na noite anterior, e por essa razão dormira longe dele. Derrisão amplificada pelo “sentido de urgência” de Flor e Vadinho para começarem a prática sexual, tão logo Teodoro se ausentasse. Quando a cozinheira afirma para Vadinho que dedicará sua vida sexual única e exclusivamente para ele, este, imbuído do arquétipo do mentor e do próprio Self de Flor, procura conscientizá-la de que somente ela se sentirá completa e íntegra na medida em que equilibrar a convivência entre ela e seus dois maridos:

— 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 maciota, 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 [...]. 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, 1966, p. 365)

A perspectiva aberta por Vadinho é a de que dona Flor precisa dos dois maridos para se tornar inteira, integrando à sua personalidade a malandragem do primeiro e a maturidade do segundo. O uso que Vadinho faz de expressões como “o outro teu marido” e “esse teu segundo” para se referir a Teodoro, aliada às suas argumentações, torna-se importante dispositivo derrisório, visto que enaltece o inusitado e o não convencional. Propp (1992, p. 61) assegura que “em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política”. Assim, a naturalidade com que Vadinho expõe a poliandria de dona Flor provoca o riso, visto que essa prática desvia-se do código moral do contexto social e histórico representado no romance. A comicidade com base na diferença é o principal mecanismo derrisório nessa cena, embora não único. Outro ativador cômico desse episódio é a inversão. Inverte-se a lógica esperada em virtude

de ser Vadinho, o embusteiro mor, a desnudar a hipocrisia, quando instiga a cozinheira a não enganar mais a si mesma, e dessa forma, conscientizar-se da necessidade que possui de estar com ambos maridos, pois cada um representa um aspecto de sua personalidade. Objetivando essa conscientização, o *egum* zombeteiro estabelece pontualmente a importância de cada marido na vida da protagonista, na constituição de sua integralidade e, conseqüentemente, na obtenção de sua felicidade:

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 desastrada, 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, 1966, p. 366)

Conforme o espírito malandro, ele oferece um amor mais íntimo, repleto de alegria, dor e gozo e o segundo marido proporciona um amor mais social, cheio de companheirismo, atenção, responsabilidade e constância. Vadinho projeta elementos sombrios da personalidade de dona Flor, tais como a ânsia e o desejo ocultos no fundo do seu ser, enquanto que o Teodoro espelha elementos da persona da protagonista, tais como a virtude, a honra e o respeito. O malandro é comparado a Noite, enquanto que farmacêutico é visto como a face matinal. A busca de imagens noturnas e diurnas estabelece o distanciamento simbólico que há entre essas duas personagens com relação a importância na jornada de individuação feminina da heroína. O uso de paradoxos, tais como “alegria, sofrimento e gozo” nessa fala do malandro serve como instrumento linguístico de comicidade, visto que aproxima ideias aparentemente antagônicas sob a desordem gerada na vida íntima da protagonista. Da mesma forma, expressões como “meu nobre colega de chibiu”, ao referir-se a Teodoro, revestem-se de formalidade e cordialidade aquilo que é, *per si*, informal, chulo e obsceno. Esse rebaixamento da linguagem, aliada à descoberta inesperada de uma obscenidade, conduz, conseqüentemente, o leitor ao riso.

Apesar do perfeito resumo da necessidade inconsciente e proeminente da protagonista em aceitar a convivência com seu dois maridos, seu ego prossegue resistente à possibilidade de

poliandria. Contudo, o *egum*, nesse momento incorporando a função dramática de mentor espiritual, tal qual o Self, prossegue, diante de sua lábia sedutora e forte poder comunicativo, como é próprio da imagem arquetípica de Exu, orientando e persuadindo a protagonista:

Para mim tua ânsia, teu secreto desejo, teu chão de impudicícia, teu grito rouco. Para ele as sobras, as despesas, e o plantão, teu respeito grato, o lado nobre. Tudo perfeito, meu bem, eu, tu e ele, que mais desejas? O resto é engano e hipocrisia, por que ainda queres te enganar? (AMADO, 1966, p. 366)

Vadinho continua se comparando a Teodoro, percebendo aproximações e distanciamentos. Deixa claro à cozinheira que ele encarna os aspectos sombrios relacionados à sexualidade, enquanto que Teodoro representa os elementos da máscara social, pois remete ao respeito, à gratidão e à nobreza. Dessa forma, o espírito zombeteiro, comportando-se como o Self de Flor, estabelece o triângulo amoroso como ponto de equilíbrio capaz de possibilitar o encontro da protagonista consigo mesma e romper as máscaras sociais, mas sem sucumbir às forças inconscientes. A comparação entre ele e Teodoro prossegue suscitando o riso, haja vista o uso da comicidade da diferença, na qual o primeiro, na sua opinião, ficaria com a melhor parte do relacionamento, ou seja, o corpo e o amor erótico de Flor, e o outro com as “sobras”, o lado nobre. Por outro lado, contra o argumento de que sua vinda desonraria a recatada dona Flor, Vadinho subverte o argumento, refutando-o e estabelecendo um hipotético futuro onde ele não tivesse vindo do *ara orum*:

— 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, 1966, p. 366)

O espírito malandro, com astúcia, desnuda a sexualidade feminina, expondo a potência do desejo íntimo e inconsciente de dona Flor. Vadinho, nessa perspectiva, aparece como uma espécie de catalisador da energia sexual da cozinheira, represando e controlando essa força energética, de modo a mantê-la na esfera íntima. Esse desnudamento, através da fala do *egum*, provoca o riso em virtude, não apenas da inesperada descoberta de uma obscenidade, mas também em razão do engodo implícito no argumento, levando a crer que sua vinda objetivaria unicamente salvaguardar a honra da professora, desconstruindo, assim, momentaneamente, seus aspectos negativos.

Nesse caminho de volta às emoções e aos sentimentos experimentados na sua vida malandra ao lado do primeiro marido, ela acrescenta o componente maturidade, advinda da convivência ao lado do segundo marido. Contudo, é nesse ponto que aparece um grande obstáculo que pode condenar sua jornada ao fracasso, uma reviravolta catastrófica em sua boa sorte: o retorno de Vadinho ao mundo dos mortos e de todos os elementos projetados nele, que constituem sua sombra

pessoal e parte de seu *animus*:

Vadinho cada vez menos concreto, quase gasoso, transparente, e, em certo momento, Dona Flor pode ver através de seu corpo.

— Ai, meu amor, você está se esvaindo em nada...

Pela primeira vez, Dona Flor sentia Vadinho sem forças para agir, confuso e perdido. Onde sua flama, sua arrogância, sua picardia?

— Não sei, meu bem... Estão me levando embora... Por mais que eu não queira ir. Será que tu não me desejas mais? Só tu podes me mandar embora. Enquanto me quiseres, me desejares, enquanto puseres em mim teu pensamento, estarei vivo e aqui. Flor, que fizeste?

Lembrou-se Dona Flor do *ebó*. Bem sua comadre Dionísia lhe avisara. Cabia-lhe toda a culpa, pois recorrera aos orixás e suplicara que levassem Vadinho de retorno à sua morte. (AMADO, 1966, p. 371)

Como já referido, o caráter ambivalente de Vadinho, imagem arquetípica de Exu, influencia, inclusive, a narração de sua presença no mundo dos vivos, conduzindo o leitor a duvidar da materialidade dessa volta. É incerto se seu retorno é devaneio psicológico da protagonista, sendo, portanto, resultado dos desejos secretos e íntimos da sexualidade feminina da heroína. Assim como não fica evidente tratar-se de intervenção dos orixás na vida cotidiana da Bahia. De qualquer forma, dona Flor sente-se culpada por haver recorrido aos orixás, suplicando que levassem Vadinho de retorno à sua morte. Ao perceber esvair-se o espírito malandro, composto de paixão, atrevimento e safadeza, a cozinheira sente-se fraca, melindrosa e desorientada, tudo confluído no sentimento de culpa por haver pedido aos orixás seu retorno ao *orum*. Vadinho expõe novamente as razões que o fazem retornar ao mundo dos mortos: o desejo de Flor e o *ebó*:

— Ah! Tu me mandaste embora, de volta me mandaste, não tenho outro jeito senão partir. Minha força é teu desejo, meu corpo é teu anseio, minha vida é teu querer, se não me queres eu não sou. Adeus, Flor, já vou embora, estão me amarrando com um *mokan* e se acabou.

Foi sumindo em sua vista, se dissolvendo em nada. (AMADO, 1966, p. 372)

Nessa exposição, o *egum* atribui aos impulsos inconscientes da protagonista, tais como o desejo, o anseio e o querer, a razão de sua força, da materialização de seu corpo e de sua existência. Sendo assim, o motivo dele ser enviado novamente para o além é o término desses impulsos. Por outro lado, ele também confere ao ritual de um *candomblé* a razão de estar se indo embora. Assim como ele rompe as fronteiras que separam o *orum* do *ayé*, ele rompe com a fronteira entre o fantástico e a realidade. Nesse mitema da jornada arquetípica, dona Flor não apenas se depara novamente com a dor e o sofrimento de perder Vadinho, mas também torna a experimentar a indecisão que percorre seu ser desde o retorno do finado marido: “Lá se foi Vadinho, território de combate na guerra dos santos, despojo dos orixás, *egum* sem cemitério.” (AMADO, 1966, p. 372)

A partir desse novo acontecimento na vida íntima da protagonista e de sua vida anímica, ela deve decidir o que realmente é importante. Amado dramatiza o dilema vivenciado pela protagonista

através da voz do narrador que se comporta como a voz da consciência, indagando e aconselhando dona Flor sobre a derradeira decisão que deverá tomar:

Dona Flor, por que não aproveitas? É tua última chance, tua oportunidade derradeira para a honra, a decência, o recato, a virtude, as leis morais de tua rua, de tua gente, de tua classe. Tens ainda essa porta de saída, o *ebó* encomendado por Dionísia e feito por Didi, o *Asobá*. Se bem nos custe apoiar em feitiços e orixás, abusões do povo, a salvação da moral em perigo, da virtude e dos preceitos da sociedade, da civilização enfim, que outro jeito? O importante, Dona Flor, é te recuperares perante Deus e tua consciência, ovelha de volta ao bom redil, purificada. Perante os homens não é preciso, pois eles (felizmente) ignoram o teu mau passo. Se deixas Vadinho partir, será fácil esquecer aquelas poucas noites de descarração, a louca cavalgada e os ais de amor. Tudo isso pode ter sido tão-somente um sonho, um delírio de febre, uma alucinação ou apenas simples e tolos pensamentos nas horas vazias de uma vida inteira de decência e de felicidade. Nada te será cobrado, não terás remorsos, viverás em paz com teu esposo e com tua consciência. A derradeira chance, Dona Flor, de praticares a virtude, de permaneceres sustentáculo da moral, dos bons costumes. Deixa Vadinho em sua paz de morto, és ou não mulher honesta? Para onde vais, Dona Flor, e com que forças? Para que libertá-lo do não ser?(AMADO, 1966, p. 372)

A voz do narrador aparece como contraponto aos argumentos de Vadinho, embora não confrontando-os diretamente, mas oferecendo uma possibilidade alternativa, na qual dona Flor deixa Vadinho adormecido no *orum*, para sempre e retorna para sua vida decente e tranquila ao lado de seu metódico marido. Se Vadinho, na sua função de mentor espiritual, é a projeção do Self da protagonista, o narrador, nesse episódio, é a projeção de seu *ego*. Através de argumentos egocêntricos, ele apela para a salvação da honra de mulher, para a decência de esposa, para a virtude feminina e para as leis e preceitos morais da sociedade em que ela se insere. Ele oferece uma oportunidade de redenção, aproveitando-se de que os encontros com Vadinho são da esfera íntima exclusiva da protagonista. Defende, inclusive, que tudo pode ser encarado como sonho, devaneio ou alucinação fruto do ócio de uma esposa feliz, fazendo que ela se sinta em paz consigo mesma. Por fim, alude à ordem natural da vida, na qual os mortos devem permanecer mortos, alude à moral e aos bons costumes que exigem a imagem de uma mulher honesta, e reporta à condição de fraqueza da protagonista. De modo a rebater as alegações dispostas nesse diálogo consigo mesma através da voz do narrador, dona Flor justifica a escolha de lutar pelo retorno de Vadinho à sua vida, afirmando, implicitamente, que ele projeta parte fundamental de sua personalidade, associada sobretudo à sua feminilidade: a sexualidade:

Sem amor não poderei viver, sem o seu amor. Melhor será morrer com ele. Se eu não o tiver comigo, irei em desespero procurá-lo em quanto homem passe em minha frente, buscarei seu gosto em cada boca, ululante, esfomeada loba correrei as ruas. Minha virtude é ele.(AMADO, 1966, p. 372)

A filha de Oxum defende a permanência de Vadinho em sua vida íntima, corroborando o argumento de Vadinho de que ele é essencial para salvaguardar sua honra de mulher casada, visto

que supre uma carência afetiva-sexual, que se não preenchida por ele, teria que procurar satisfazer-se em outros homens. Para tanto, ela faz uso de uma metáfora, comparando seu apetite sexual ao apetite de uma loba e o seu gemido de desejo ao uivo desse animal. A comparação do ser humano com animais é um importante desencadeador do riso, sendo, a partir dessa analogia, amplificada a derrisão pela inesperada descoberta de uma obscenidade. Assim, a comicidade contribui para desnudar a sexualidade feminina.

Dessa forma, a heroína, reunindo os conhecimentos que aprendeu durante a jornada, aventura-se numa volta à vida malandra do primeiro matrimônio, mas sem abandonar as conquistas da vida madura e tranquila do segundo matrimônio. Porém, ela necessita encarar outra provação, o teste derradeiro da jornada de individuação, a ressurreição.

4.3.3 A Ressurreição: Flor salva Vadinho, rompe o preconceito e vence a hipocrisia

O penúltimo capítulo do romance é o penúltimo estágio do ciclo da jornada heroica de dona Flor, no qual ocorre o clímax da narrativa. Esse mitema materializa na esfera psicológica da protagonista a difícil escolha que ela deve fazer entre assimilar ou não todos os elementos que formam a completude de seu ser. Através dele, o leitor é transportado para um tempo e espaço mítico, onde há o derradeiro e mais perigoso encontro da protagonista com a possibilidade de morte dos aspectos que compõe a integralidade de sua vida anímica. Nesse ambiente onírico e surreal, narra-se uma batalha entre orixás pelo espírito de Vadinho. Exu defende sua permanência no *ayê* e as demais entidades lutam para mantê-lo no *orum*:

A cidade se elevou nos ares e os relógios marcaram ao mesmo tempo, meio-dia e meia-noite na guerra dos santos: todos os orixás reunidos para enterrar Vadinho, egun rebelde e seu carregado de amor, e Exu sozinho a defendê-lo. O raio e o trovão, a tempestade, o aço contra o aço e um sangue negro. Deu-se o encontro na encruzilhada do último caminho, nos limites do nada.(AMADO, 1966, p. 373)

A cidade suspensa no ar representa a suspensão momentânea das regras ordinárias, portanto, significa que foi estabelecido um mundo invertido, regido por uma diretriz mítica. Rompe-se o tempo cronológico e estabelece-se o ápice da guerra santa entre as entidades e entre os arquétipos do inconsciente coletivo. É o ambiente propício para o trânsito de Exu, uma vez que é a encruzilhada entre os dois mundos o *orum* e o *ayê*.

Alguns orixás deixaram um rastro de morte por onde passaram, como por exemplo, Yemanjá que “abanou ventos de morte” e Oxóssi que “por onde passasse [...] morriam animais, tudo quanto houvesse”.(AMADO, 1966, p. 373) Em contrapartida, Exu aparece desencadeando vida na cidade,

através da livre manifestação da sexualidade, quando “donzelas da cidade desnudaram-se e saíram a se oferecer nas ruas e nas praças”, e por meio da inversão carnavalesca, que possibilitou que cada mulher-dama ganhasse marido e filhos. Opondo-se ao território de morte, o rei das encruzilhadas, por intermédio de Vadinho, fertilizou donzelas e prostitutas, de modo a nascerem filhos de Vadinho, nascidos sob o signo da inversão.

Outros orixás prejudicaram diretamente Vadinho de modo a bloquear sua potencialidade malandra, sua sexualidade e sua alegria elegbariana. Primeiramente, Oxumarê⁶³ trocou-lhe o sexo e, num segundo momento, Omolu⁶⁴ provocou-lhe uma série de enfermidades, prejudicando-lhe os sentidos. Contudo, Exu, com todo seu poder de decano, desfez a cada um desses atos, recuperando a masculinidade, a saúde e os sentidos do malandro.

Na guerra dos orixás, todas “as nações, do sul e do norte” batalhavam contra Exu e seu *egum*. Exu, também chamado de Cão, um dos pseudônimos do Diabo cristão, liderava o povo contra os demais orixás: “Vinha o povo correndo nas ladeiras, com lanças de petróleo e um calendário de greves e revoltas. Ao chegar na praça, queimou a ditadura como um papel sujo e acendeu a liberdade em cada esquina.” Ele contrapõe o amor e a poesia contra a lei e os “exércitos do preconceito e do atraso, o desassombro”. Desse embate, “ruíram a ordem e a tradição feudal. Da moral vigente só restaram cacos, logo recolhidos ao Museu.”(AMADO, 1966, p. 374)

No entanto, Yansã⁶⁵, “emudeceu o povo, e, como um punhal, rasgou o coração exposto de Vadinho” e, com seu grito, “susteve os homens no pavor da morte. De Vadinho, sem mãos, sem pés, sem estroenga, sobrava muito pouco: encardida fumaça, cinza esparsa e o coração roto na batalha. Um quase nada, coisa à-toa.” (AMADO, 1966, p. 373, 374) Como uma força de reparação, a orixá que governa os mortos procura reestabelecer a ordem natural da vida, devolvendo ao *egum* sua condição intrínseca de finado sem vida.

Neste estágio da jornada, rompendo regras de um universo mítico paralelo, dona Flor surge, neste ambiente e tempo onírico, para mudar o destino de Vadinho, mas principalmente o seu, transformando-se num novo “eu”, ascendendo de sua condição de humana para divindade. Ela integra as melhores partes de sua personalidade antiga e as lições aprendidas ao longo na jornada:

Deu o revertério na batalha. Exu sem farsas, cercado pelos sete cantos, sem caminhos. O egun em seu caixão barato, em sua cova rasa, adeus, Vadinho, adeus, até jamais. Foi quando uma figura atravessou os ares, e, rompendo os caminhos mais fechados, venceu a distância e

63 Segundo Zacharias (1998, p. 168), este orixá “é ao mesmo tempo masculino e feminino, serpente e arco-íris em eterno movimento.”

64 Conforme Zacharias (1998, p. 161), Omolu, ou Obaluê, é “a divindade da varíola, das epidemias, sendo também o Orixá ligado à cura destas pragas.”

65 De acordo com Zacharias (1998, p. 174), “Iansã tem uma qualidade especial, é o único Orixá que tem poder de enfrentar e dominar os Egungun; espíritos dos mortos ancestrais que voltam à terra para inspecionar os parentes, na condição de fantasmas.”

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, 1966, p. 374)

Incorporando a imagem de uma divindade, dona Flor surge no ar para salvar Vadinho de seu trágico destino, quando, inclusive, seu pai espiritual, o mais poderoso entre todos os orixás, Exu, já havia perdido a batalha por sua alma e seu corpo. Ela liberta seu pensamento de preconceitos e suas ações das hipocrisias, rompe as barreiras invisíveis das regras morais e aparece nua, assumindo integralmente, através de seu corpo e de sua postura, sua feminilidade e sua sexualidade. A nudez de seu corpo feminino simboliza que ela está despida de suas máscaras sociais e de seus prejulgamentos. Porém, a nudez também representa a união entre matéria e espírito, como um todo indivisível, rompendo, novamente, com os preceitos morais vigentes. Seu grito de guerra e sua arma de combate são seu gemido de prazer e de amor, capazes de calar a morte, haja visto que a paixão e a sexualidade compõe a integralidade da vida. O desejo e o amor de Flor por Vadinho são os elementos que atribuem à heroína a força e a coragem para romper a encruzilhada entre os diferentes mundos, o *orum* e o *ayê*, e romper as fronteiras que separavam a mulher humana da divindade mítica, pois Flor transforma-se em Oxum. Não há separação entre ambas, pois formam uma unidade, na qual o indivíduo encontra-se com seu “eu” mais profundo, constituindo o eixo Ego-Self, Flor-Oxum. Representa o despertar da *hierogamia*, ou seja, a celebração do casamento sagrado. Na era das prostitutas sagradas, tal ritual consistia na tradicional reconstituição do casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amante, o jovem e viril deus da vegetação.

A imagem do acendimento de uma fogueira na terra imediatamente à intervenção vital da protagonista no destino derradeiro de Vadinho possui caráter simbólico. Conforme Portal (2000, p. 51), “O calor e a luz, símbolos do amor e da sabedoria de Deus, eram os dois princípios, o masculino e o feminino”.⁶⁶ Portanto, a fogueira, que une esses dois elementos, calor e luz, representa a união do amor e da sabedoria, da emoção e da razão, dos princípios masculino e feminino. Ela possui o mesmo simbolismo dos tempos imemoriais, quando a prostituta sagrada, personificação da deusa, unia-se ao monarca regente, identificado com o deus, a fim de garantir a produtividade da terra e a frutificação do útero.

Assim sendo, queimar o tempo da mentira representa aceitar a verdade de que o indivíduo torna-se efetivamente integral quando fomenta em si esses dois princípios aparentemente antagônicos. Nesse momento de purgação final, ela transforma-se, incorpora um novo “eu”, despe-se da natureza malandra e do caráter maduro para internalizar uma nova personalidade assentada sob a malandragem e sob a maturidade, simbioticamente: a prostituta sagrada de Oxum.

66 “El calor y la luz, símbolos del amor y la sabiduría de Dios, eran los dos principios, el masculino y el femenino”.

Nesse episódio, as ações e atitudes dos orixás não possuem tratamento cômico, pelo contrário, são descritas de modo grandioso, evocando, assim, sua superioridade em relação aos seres humanos. Da mesma forma, Amado trata o povo, entendido no sentido da coletividade dos grupos minoritários e menos favorecidos da sociedade, como personagem do romance: “Vinha o povo correndo nas ladeiras, com lanças de petróleo e um calendário de greves e revoltas. Ao chegar na praça, queimou a ditadura como um papel sujo e acendeu a liberdade em cada esquina.”(AMADO, 1966, p. 374) Nesse contexto, as ações e atitudes do povo, além de escaparem à intenção derrisória, são retratadas de modo extraordinário, conjurando, assim, qualidades morais superiores em relação às classes e grupos dominantes da sociedade.

Sob outra perspectiva, personagens humanas como Vadinho, dona Flor, donzelas e prostitutas são retratadas comicamente. Vadinho comporta-se passivamente como um boneco, pois apenas sofre as consequências das ações das demais personagens, sobretudo dos orixás. Exemplo disso dá-se quando batalhões de hermafroditas de Oxumarê empurraram “Vadinho por uma ponta do arco-íris, era um macho retado quando entrou, saiu sestrosa rapariga, donzela derretida.”(AMADO, 1966, p. 373). Essa cena é cômica visto que ocorre um *quiprocó*, ou seja, uma inversão de papéis, ao mesmo tempo, que ocorre a inesperada descoberta de uma obscenidade, contribuindo para o desnudamento da sexualidade humana, assentada na simbiose entre masculino e feminino. Outro exemplo ocorre quando, em virtude de Yansã, de Vadinho “sem mãos, sem pés, sem estroenga, sobrava muito pouco: encardida fumaça, cinza esparsa e o coração roto na batalha. Um quase nada, coisa à-toa.”(AMADO, 1966, p. 374) A imagem do *egum* deformado, longe de provocar terror ou compaixão, desperta o riso, em razão de que inesperadamente se descobre uma obscenidade, quando refere-se à ausência de seu órgão sexual. Já donzelas e prostitutas invertem seus papéis, a partir de suas ações e atitudes. Donzelas, ao desnudarem-se, ao se oferecerem em ruas e praças e ao parirem filhos de Vadinho, tornam-se indecentes, enquanto que as prostitutas, ao casarem e terem filhos, tornam-se mulheres decentes sob a perspectiva das regras morais vigentes. Igualmente, dona Flor, embora apareça divinizada, torna-se objeto de riso na medida em que é feita referência a sua nudez e ao seu grito de prazer, remetendo à sua natureza física humana e não divina.

Em termos psicológicos, a ressurreição da heroína representa a transformação de sua personalidade. Nesse mitema do processo de individuação, seu ego está mais consciente, atingiu o ápice na escala da consciência. O propósito da intervenção mítica da protagonista revela que dona Flor realmente mudou, provando que seu antigo “eu” está completamente morto e que o novo “eu” está protegido das tentações e vícios que encarceravam a forma velha. Sua transformação pressupõe que o ciclo da jornada está se fechando, momento em que ela “retorna com o elixir”.

4.3.4 Retorno com o Elixir: Dona Flor feliz e satisfeita de seu dois amores

O último estágio da jornada arquetípica é o momento no qual dona Flor regressa ao seu ponto de partida, no mundo comum, com a sensação de que nada jamais voltará a ser como antes. Ela demonstra que foi capaz de introduzir a mudança na vida cotidiana e usou as lições da aventura para solucionar seus conflitos internos, sobretudo no que se refere à sua sexualidade. A cena do capítulo final, desfecho da narrativa, conclui a jornada da cozinheira. Ela ocorre de forma circular, produzindo a sensação de algo fechado e completado, pois enquanto a narrativa começa com a cena da morte de Vadinho nas ruas de Salvador, vindo de um bar no Cabeça, ela termina com seu retorno definitivo à vida, acompanhando dona Flor, na forma de *egum*, e passando em frente a este mesmo bar: “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, Teodoro.[...] De rosto vivo mas de olhos baixos”.(AMADO, 1966, p. 375) Morte e vida, cisão e integração são elementos que abrem o ciclo da jornada de individuação da protagonista.

Esse mitema possui a função de distribuir a recompensa final, restaurando o equilíbrio e dando a sensação de completude. A tríade de personagens estão felizes e satisfeitos, sobretudo dona Flor porque conseguiu integrar à sua consciência todos os aspectos que compõe sua vida anímica, diferenciando os arquétipos e controlando-os. Simboliza a célula mítica ancestral do *hieros gamos*, pois representa sua escolha de se relacionar com seus dois maridos, concluindo, assim, a jornada de processo de individuação. Ela prossegue fomentando sua persona de mulher discreta, séria e honesta, à imagem do modelo mariano: “De rosto vivo mas de olhos baixos, discreta e séria como compete a mulher casada e honesta, Dona Flor correspondeu aos bons dias respeitosos.”(AMADO, 1966, p. 374) O diálogo entre os frequentadores do bar, admirando a beleza e o comportamento da protagonista, representa o olhar de aprovação social em relação à conduta de dona Flor, como fica evidente pela afirmação do perdulário do cacau, Moysés Alves, de que “Se há mulher direita na Bahia é dona Flor.”, ratificada por seu Vivaldo da funerária, quando pergunta retoricamente: “Estou de acordo, quem não sabe que ela é mulher honrada?”(AMADO, 1966, p. 375)

Embora suas ações colaborem para manter sua reputação ilibada, sua feminilidade e sua sexualidade refletem-se em seu rosto, seu corpo e seu jeito de caminhar, tornando-se território privilegiado de interpretações de toda ordem a respeito de sua vida íntima afetiva ao lado do segundo marido. Percebe-se isso através da fala de seu Vivaldo que observa a cozinheira passando na rua:

— Reparem nela... Que formosura, que beleza de mulher! Um peixão, e se vê que anda contente, que nada lhe falta nem na mesa nem na cama. Até parece mulher de amante novo, pondo chifres no marido [...] Para um pedaço de mulher assim, tão rebolosa, é preciso muita competência.[...] Vejam como vai se rebolando. A cara séria, mas as ancas olhem aquilo! — soltas, até parece que alguém está bulindo nelas... Um felizardo esse doutor... (AMADO, 1966, p. 375)

Essa alocução do agente funerário desperta o riso em virtude da combinação de três mecanismos de comicidade: a semelhança, a natureza física da mulher e o alogismo. Primeiramente, a semelhança entre a hipótese aparentemente absurda levantada por seu Vivaldo a respeito do que provoca o rebolado de dona Flor e o seu real motivo é cômica porque, em geral, na vida, essência e aparência não se repetem e, quando isso ocorre, desperta o riso. Aliado a isso, a natureza física de dona Flor causa riso porque o princípio físico obscurece o princípio espiritual. Ao atribuir a causa da felicidade sexual da protagonista a Teodoro revela um alogismo por parte dos observadores do bar no Cabeça, levando, conseqüentemente, à derrisão. Nesse último estágio, a heroína, como prostituta sagrada de Oxum, toma posse de sua consciência, amplificando o processo de autopercepção. Ela aceita, admite e incentiva a presença do espírito malandro em sua vida. A imagem de Vadinho tocando os peitos e quadris, em plena rua, simboliza esse processo:

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, 1966, p. 375)

Essa cena é emblemática de que dona Flor conseguiu equilibrar os variados aspectos de sua feminilidade, harmonizando-se com sua sexualidade malandra. Vadinho agora não apenas faz parte das secretas noites de “vadiação” junto da cozinheira, mas também passa a fazer parte de sua vida diurna, a acompanhá-la nas ruas. Portanto, isso representa que, em virtude do *hieros gamos*, malandragem e maturidade andam juntas na vida da protagonista. Ela consegue autoconhecimento capaz de promover as necessárias quebras de padrões comportamentais que atravancavam seu processo de individuação, tornando-se uma Renunciadora, por recusar a ordem estabelecida e fugir dela, focando sua atenção e energias numa nova possibilidade de portar-se diante da vida. A satisfação de dona Flor ao lado de seus dois maridos, felicidade atingida na vida íntima e externa, representa que ela alcançou a meta de individuação que é reunir conteúdos conscientes e inconscientes. Assim, como prostituta sagrada de Oxum, consegue, através do seu desenvolvimento psicológico, vivenciar o lado espiritual do seu erotismo e experimentá-lo fisicamente, conforme suas circunstâncias individuais. Em seu interior, ela sente a união de riso e de prazer, pois sente-se liberta dos encarceramentos das convenções e conduz sua vida, em conformidade com suas próprias escolhas, tornando-se completa, íntegra, “uma-em-si-mesma”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação que foi apresentada destinou-se a analisar a obra *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), do escritor baiano Jorge Amado, a partir da indagação acerca da existência, ou não, de elementos de construção literária que permitiriam associar o trio de protagonistas, Dona Flor, Vadinho e Teodoro, à tríade de orixás Oxum, Exu e Oxalá, respectivamente, uma vez que são, no universo ficcional, seus guias espirituais. Além disso, buscou-se compreender se essas imagens arquetípicas são, no romance, expressões metafóricas da realidade psíquica da protagonista e do seu processo de individuação. Ao mesmo tempo, procurou-se perceber se era possível distinguir mitemas que confirmassem que a figura mítica da prostituta sagrada foi reatualizada no romance, através da personagem dona Flor, de modo a simbolizar a jornada feminina em direção à descoberta de si mesma. Também, propôs-se a encontrar no romance mecanismos de comicidade, que ao provocarem o riso, possibilitariam o desnudamento, por intermédio da palavra, dos instintos sexuais femininos que se encontram vigiados e encarcerados no plano social e psicológico.

Ao se observar a fortuna crítica a respeito do romance amadiano, verificou-se que esse trabalho analítico difere teórica e metodologicamente dos estudos já existentes sobre a obra, uma vez que não há trabalho acadêmico que focalize, ainda que sutilmente, a teoria dos arquétipos junguianos aliada à mitologia dos orixás e aos mecanismos de comicidade. Em virtude disso, essa pesquisa colabora com os estudos literários ao propor uma abordagem mais aprofundada da complexidade da ficção romanesca e de suas múltiplas possibilidades interpretativas.

A análise desse romance amadiano sob a perspectiva da teoria da narrativa literária, principalmente referente à construção de personagens, da teoria dos arquétipos junguianos e dos dispositivos desencadeadores de derrisão, permitiu chegar a algumas considerações que poderão ser relevantes para novas interpretações da narrativa literária, do seu processo criativo, da sua possibilidade como instrumento estético de reflexão sobre a natureza humana, de desnudamento de aspectos psíquicos submersos no inconsciente e sobre a presença do cômico na produção artística e na existência humana.

Confirmou-se que a personagem Dona Flor foi concebida como representação arquetípica de Oxum, a orixá do amor e da fertilidade. Percebeu-se que ela encarna o arquétipo do feminino em toda sua plenitude de contradições, pois expressa sua feminilidade, associada ao modelo mariano, ligada à fidelidade, ao sofrimento, à maternidade e à misericórdia, e associada à imagem da Afrodite grega, ligada à beleza, à sensualidade, ao poder de sedução e ao culto ao amor livre. Dessa forma, evidenciou-se que a união dessas figuras arquetípicas, do modelo mariano e da deusa do amor, remete, em muitos aspectos, ao arcano da Imperatriz do Baralho de Tarô, à figura carnavalesca da

Colombina e à figura da renunciadora, uma das personagens que compõem o drama social brasileiro. A análise do percurso narrativo da protagonista revelou uma heroína numa jornada de aceitação e autoconhecimento. Como ser de palavra, ela foi construída a partir de elementos simbólicos de conteúdo arquetípico, tais como o nome próprio, a culinária, a relação com as artes, o sincretismo religioso e a sexualidade.

O exame do nome da protagonista revelou que sua função vai além de apenas identificá-la na narrativa, tendo em vista encerrar um aspecto emblemático. Como o elemento “rosa/flor” inclui diferentes faces do feminino, ligadas, sobretudo, à sexualidade, à fertilidade e à pureza, o simbolismo do nome “Flor” aparece atrelado à sexualidade, que é desnudada através de mecanismos de comicidade, como por exemplo, linguagem de baixo calão, antropofagia sexual da linguagem, desnudamento dos desejos inconfessos de Flor, linguagem erótica afetiva, entre outros.

Além disso, o estudo da culinária, principal atividade desenvolvida pela protagonista no romance, permitiu perceber que há um caráter aparentemente contraditório envolvido na representação do ato de cozinhar. Se por um lado desenha-se a possibilidade de valorização dessa arte, por outro, a cozinha é vista como “lugar de mulher”, concepção oriunda da consciência coletiva, que delimita as ações da mulher a determinadas atividades. Também o componente maternal é conjurado pela culinária da protagonista. Ao verificar que um dos atributos marianos é a maternidade, ou seja, o acolhimento do “filho”, notou-se que existe no imaginário pictórico cristão a imagem da Virgem Maria amamentando o menino Jesus e existe na mitologia dos orixás a concepção de Oxum como protetora das parturientes. Dessa forma, a culinária de dona Flor aparece invocando esse componente uma vez que seus pratos, acima de tudo, nutrem. Contudo, ela estabelece, também, uma espécie de “culinária sensual”, na qual a arte de cozinhar lhe confere sensualidade e poder de sedução. No primeiro casamento, o poder de sedução da comida se manifesta através das metáforas gastro-sexuais de Vadinho e através da escola de culinária. Os episódios ilustrativos dessa representação são narrados através de mecanismos de comicidade ligados a essas metáforas que desnudam a sexualidade feminina, tais como a comparação do homem a objeto e da repentina descoberta de uma obscenidade. No segundo matrimônio, a culinária de dona Flor manifesta-se de modo diferente, pois a arte de cozinhar deixa de ser a coluna financeira da casa e suas receitas deixam de evocar conteúdo erótico. No entanto, o fato de ser cozinheira, em vez de alimentar preconceitos ou estereótipos, acaba conferindo à personagem atributos arquetípicos referentes ao poder de sedução feminino.

Observou-se, igualmente, que a relação que dona Flor estabelece com as artes, tais como a música, a dança e as artes plásticas, está condicionada ao vínculo afetivo que é construído no romance entre ela e seus dois maridos. Vadinho injeta no cotidiano da esposa, desde a solteirice,

uma musicalidade malandra, atrelada à cultura popular, como serenatas, sambas e modinhas. Além disso, foi por intermédio da dança que ela se sentiu atraída por ele. Dessa forma, Flor aproximou-se da personagem Colombina, da *Commedia dell'arte*, que, em uma das versões de suas histórias mais conhecidas, apaixona-se pelo malandro e bailarino Arlequim, durante o Carnaval. Potência sedutora da dança que apareceu depositada no inconsciente de Flor e manifestou-se em seus sonhos, assim como no mito em que “Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja”. O sonho erótico que ela teve no tempo de sua viuvez, no qual viu-se dançando rodeada de pretendentes, a associa, através do movimento do seu corpo, à imagem da orixá do amor. Além disso, essa dança onírica apresenta uma dona Flor usando um figurino nupcial que denuncia sua capacidade de sedução, na figura de donzela. Somado a isso, a dança da sensualidade acabou revelando a libertação, ainda que momentânea, das convenções sociais e da subjugação masculina. Nesse sonho, os movimentos de sua dança e as curvas do seu corpo lembram o balanço da cauda das sereias, que, aliados ao canto, revelam-se mecanismo de sedução que lembram os encantos desses seres mitológicos sobre os marinheiros. Nesse episódio, calcado no absurdo onírico, a potencialidade sedutora da sexualidade feminina é desnudada pelo instrumento linguístico cômico da ironia.

Por outro lado, certificou-se que Teodoro confere maturidade ao relacionamento entre a protagonista e a música. Trata-se de um envolvimento de ordem racional e intelectual, em virtude de que ele distancia corpo e música e afasta a dança de sua expressão de musicalidade. O segundo marido toda vez que tocava para ela, procurava enaltecer a imagem de mulher mansa e terna e de esposa honesta e respeitada. Embora nessas homenagens musicais houvesse alusão à beleza feminina, o corpo não era reverenciado. Dessa forma, foi possível a Flor incorporar o arquétipo da Imperatriz do Tarô, pois passa a agir como *femme inspiratrice*, tal qual a Virgem que inspirava os trovadores medievais. Deduziu-se que na medida em que a musicalidade de Teodoro sacraliza o feminino, imagens católicas são dessacralizadas, através de recursos de comicidade, tais como o desvelamento de defeitos, o alogismo e a obscenidade. Esse expediente é utilizado por Jorge Amado para compor a descrição da personagem Vadinho e contrapô-lo a Teodoro.

Ainda no campo hierático, averiguou-se que o sincretismo religioso é outro elemento simbólico que se manifesta através da protagonista, uma vez que ela tanto frequenta missas católicas quanto terreiros dos candomblés. Sendo filha de Oxum, divindade que possui uma imagem social muito próxima do modelo mariano, mas com um lado sombrio afiliado aos aspectos eróticos das deusas do amor, Flor possui uma Persona de mulher honesta e recatada, mas também uma sombra, repleta de desejo e sensualidade. Essa síntese de elementos aparentemente contraditórios é representado no simbolismo da cor amarela, que se manifesta no romance, principalmente através das metáforas gastro-sexuais, pelo mel, e pelas analogias entre pele e ouro. Essa cor, atribuída à

orixá do amor, espelha na protagonista a união do amor divino e do desejo carnal.

A análise desses elementos arquetípicos relacionados a dona Flor permitiu compreender que ela, por ser a heroína do romance amadiano, representa, em termos psicológicos, o ego, ou seja, o centro da consciência. O impulso de totalidade, que conduz a heroína em sua jornada de autoconhecimento e transformação, é o Self, que no romance é projetado em Oxum. A função de Oxum, na vida íntima da heroína, é manter o sistema psicológico como um todo num equilíbrio fluido. A relação entre Flor e Oxum representa o eixo Ego-Self, que procura religar o eu consciente da heroína ao seu eu mais profundo, à essência da sua feminilidade, equilibrando e centralizando as energias psíquicas. É através do Eixo Ego-Self, do eixo Flor-Oxum, que a protagonista integra duas faces aparentemente antagônicas: a mulher honesta e recatada e a mulher que vivencia livremente sua sexualidade, sem tabus e preconceitos. Ao unir em si mesma essas duas faces de sua feminilidade e desenvolvê-las ao extremo, abolindo a monogamia, ainda que na seara fantástica, a heroína satisfaz, ao mesmo tempo, o ego e o Self, tornando-se, assim, completa e inteira, e em contato direto consigo mesma, liberta, naturalmente, das influências arquetípicas negativas e dos julgamentos sociais.

Da mesma forma, notou-se que a personagem Vadinho foi construída como representação arquetípica de Exu, cuja malandragem é o principal traço de sua personalidade, capaz de conciliar os opostos: amizade e agressividade, generosidade e cinismo, companheirismo e trapaça. Notou-se que ele encarna o malandro que zomba, se diverte e usa suas artimanhas como *modus vivendi* e, portanto, possui espírito dotado de liberdade e representa as contradições inatas à natureza humana.

Percebeu-se que seu nome próprio é sintomático de seu caráter embusteiro, tendo em vista que “Waldomiro” simboliza um homem célebre, porém, no caso da personagem, ele é um homem célebre controvertidamente às avessas. O sobrenome “dos Santos” permite duas associações que se interligam. Além de denunciar sua condição de filho “bastardo”, remete a duas linhas transversas de conteúdo mítico religioso, o catolicismo popular e as religiões de matriz africana, visto que o termo “santos” pode se referir tanto a entidades católicas quanto a orixás. Por outro lado, o sobrenome “Guimarães” remete à sua pretensa origem familiar nobre, visto que provinha de uma família da pequena burguesia baiana. Porém, notou-se que é sua alcunha de “Vadinho” que revela o aspecto da sua malandragem. Na própria leitura do apelido verifica-se sua semelhança com o adjetivo “vadio”, visto que a única diferença é tão somente uma sutil nasalização, construindo um trocadilho que desencadeia comicidade, elemento inerente à personagem. Por todas as suas qualidades de vadio, de desregrado, de espertalhão e de conquistador, Vadinho pode ser comparado à personagem folclórica Pedro Malasartes e, portanto, no contexto social definido por DaMatta, encaixa-se no paradigma do malandro. Sua astúcia equivale ao “jeitinho brasileiro”, condição que permite compará-lo ao trunfo

do Louco nas cartas do Tarô, sujeito livre que perturba a ordem estabelecida com suas travessuras e representa a ponte entre o mundo caótico do inconsciente e o mundo ordenado da consciência. O período de “vadiagem” do boêmio, enquanto estava vivo, se assemelha a um período de aprendizagem e de observação, visto que suas experiências de *ara-ayê* foram úteis para a formação da entidade trabalhadora *ara-orum*, pois, na forma de “morto” volta para aliviar a insatisfação sexual de Flor e para ajudar os amigos na mesa de jogos. Enquanto *egum*, Vadinho retorna perturbando a ordem, mas com a intenção de mantê-la, abrindo e fechando caminhos, uma vez que a proteção dada a Flor aparece no sentido de amparo psíquico e de favorecimento sexual. Ele volta como guia-espiritual de Flor, entretanto, em vez de purgar pelos pecados terrenos, retorna como “espírito zombeteiro e erotizado”, como “pecador incorrigível”.

Demonstrou-se que essa personagem foi construída como um vadio que precisa usar de sua esperteza e de seu discurso ardiloso para sobreviver na sociedade hierarquizante e para burlar regras e imposições da ordem preestabelecida. Dotado de grande “lábria”, possui a capacidade de sedução amorosa. Uma das formas de manifestação dessa lábria cativante e sedutora se dá através da música, uma vez que a utilizava para seduzir, conquistar e acalmar dona Flor. Observou-se que “vadiar” e “vadiagem” remetem a outra faceta da malandragem: o sexo. O verbo “vadiar” aparece como sinônimo da prática do ato sexual. O sedutor malandro inverte a moral vigente, ao colocar a nudez como parte do rito sexual, sacralizando o corpo e, conseqüentemente, o próprio prazer sexual. O riso, nesse contexto, aparece como conseqüência do prazer provocado pela enunciação de palavras que levam o leitor a imaginar a parte do corpo ou um procedimento sexual, ao mesmo tempo em que é compelido a imaginar o que a personagem, o narrador e o escritor estão imaginando. Dessa forma, o riso colabora para desnudar o desejo e o prazer sexual que ainda não foram efetivamente conscientizados pela sociedade e pelos indivíduos. O corpo, a nudez, as ações e falas libertinas são os ingredientes da erotização e da voluptuosidade de Vadinho, resultando no estabelecimento da inversão carnavalesca.

Comprovou-se que a há vários elementos simbólicos que atestam que Vadinho foi construído sob o signo da inversão carnavalesca. Primeiramente, sua morte ocorreu durante o Carnaval, travestido e portando um objeto fálico. Esse momento marcou sua passagem do *ara-ayê* ao *araorum*, saindo do mundo dos mortais para passar a compor o universo mítico. A circunstância de portar e exibir uma raiz de mandioca entre as pernas confirmam sua construção com base nas figuras arquetípicas de Exu, de Hermes e de Mercúrio, hipóstases de deuses fálicos, que ligam-se diretamente com a erotização da vida. Seu falecimento no domingo de Carnaval marca a transição entre dois períodos aparentemente antagônicos na vida íntima de dona Flor e que representam seu conflito amoroso: um período de prazer e gozo, simbolizado pelo Carnaval, no qual a máxima

representação encontra-se em Vadinho, e um período de castidade religiosa e sublimação, simbolizado pela Quaresma, na qual dr. Teodoro é a figura representativa. Vadinho personifica o Carnaval, em virtude de representar liberdade, diversão, excessos, vadiagem, entre outros principais temas carnavalescos, tais como comida, sexo e violência. Ele encarna a potência arquetípica da glotonaria através das metáforas alimentares usadas para se referir à dona Flor e que evocam a voracidade sexual do malandro. Além disso, esse aspecto aparece na sua embriaguez, que além de servir de mecanismo cômico, é vista como elemento constituinte de liberdade malandra, uma vez que aparece destituída de carga negativa. A violência, outro elemento carnavalesco, é representada em vários episódios, nos quais Vadinho torna-se agressivo. Contudo, verificou-se que esse componente é suavizado pelo uso de dispositivos derrisórios. Outra analogia entre Vadinho e o Carnaval passa pela imagem da personagem Arlequim, pelo seu atributo de dançarino, sedutor e embusteiro. Eles personificam o avesso das atitudes “normalmente” esperadas, a antítese dos valores culturais estabelecidos e integrados pela consciência coletiva. Assim, catalisam os elementos “malditos” da vida, ingredientes que, no imaginário cristão, são associados à figura arquetípica do Diabo.

Seu caráter de *trickster*, malandro e trapaceiro permite associá-lo a uma imagem arquetípica do inconsciente coletivo, representando a projeção dos arquétipos da sombra e parte do *animus* da personagem dona Flor. Da sua malandragem, de suas trapaças e de seu papel de mensageiro entre o mundo dos vivos e o além, entre o inconsciente e a consciência e entre o mundo sério e o universo cômico, advém grande parte de sua comicidade, que contribui de modo significativo para o desnudamento da sexualidade feminina. Vadinho é uma personagem que concilia os opostos: amizade e agressividade, generosidade e cinismo, companheirismo e trapaça. Foi construída a partir de elementos simbólicos de conteúdo arquetípico, tais como o nome próprio e a inversão carnavalesca.

Ao servir de projeção do arquétipo da sombra de dona Flor, Vadinho personifica, no campo da fantasia, emoções difíceis e partes inaceitáveis do ego da heroína, controlando sua ansiedade, liberando seus desejos e fazendo-a sentir prazer e satisfação. Inconscientemente, ele é escolhido por dona Flor para incorporar aspectos sombrios de sua personalidade, principalmente, referentes a sua sexualidade. Dessa forma, o *animus* da cozinheira projeta-se nele, de modo a desenvolver os quatro estágios, vinculados a elementos ainda não completamente integrados à consciência e que compõem uma sombra malandra. Ele personifica o primeiro estágio, associado à força física, à coragem, à determinação e à agilidade, através da descrição da imagem de seu corpo nu. Dentro do campo da inversão carnavalesca, ele encarna o segundo estágio do *animus*, ligado às atitudes, à criação, à concentração de energia em benefício de uma meta, dirige suas atitudes em objetivos que vão na

contramão da ordem e do regramento moral. Ações essas que são dirigidas no sentido de permitir o fluxo de energia vital na vida de dona Flor, através da tomada de iniciativa para o ato sexual e para o estabelecimento de um ambiente de alegria e dinamismo. Vadinho demonstra ser um homem de atitude, embora às avessas. Ele simboliza o terceiro estágio do *animus*, associado à linguagem, à oratória, ao poder de persuasão e às forças de sedução pela palavra, ao ser projetado como professor das “artes de amar” e como astuto sedutor. O malandro representa o quarto estágio do *animus*, ligado ao sentido das coisas, à sabedoria e ao aspecto espiritual, assim como a imagem arquetípica de Exu, ao exercer a função de guia espiritual, principalmente na condição de *egum*. De forma mítica e sobrenatural, rompendo os limites entre o possível e o impossível, passa a conectar dona Flor com seus desejos e sentimentos não confessados, intermediando a ligação entre o ego e o inconsciente, possibilitando o equilíbrio das energias psíquicas. Assim, a comicidade presente na construção dessa personagem constitui uma zombaria amiga que dessacraliza determinados valores relacionados à sexualidade feminina, recuperando comicamente aspectos sombrios e negligenciados pela consciência coletiva brasileira.

Outrossim, a personagem Teodoro foi construída a partir da imagem arquetípica de Oxalá e de toda constelação simbólica inerente a esse imaginário. Na seara psicológica, serve de projeção da persona e de parte do *animus* da protagonista, ligada a aspectos de sua imagem de mulher honesta e recatada. De seu caráter metódico, de suas ações mecânicas e de sua percepção regrada da vida advém grande parte de sua comicidade, sobretudo no que se refere à compreensão reduzida da sexualidade feminina. A personagem também foi construída a partir de elementos simbólicos de conteúdo arquetípico, tais como, o nome próprio e os ambientes sociais em que ele transita (casa, trabalho, Sociedade Bahiana de Farmácia, Orquestra de Amadores).

O nome “Teodoro” significa “dádiva de Deus” e coaduna-se com o papel simbólico dessa personagem, em virtude de surgir na vida de dona Flor exatamente no momento em que ela precisa superar a perda do primeiro marido e reconstruir a sua vida amorosa. O sobrenome “Madureira” caracteriza a personagem, como “maduro”, no sentido de alguém que já atingiu a maturidade, prudente, evoluído, velho e experiente. Notou-se que esse designativo remete à personificação da dinâmica do *sênex*, relacionado à rigidez e à sabedoria. A rigidez remete à defesa dos valores tradicionais e à resistência ao surgimento de novidades. A sabedoria aparece na personagem como figura arquetípica de um bom conselheiro, devido seu saber acumulado e título acadêmico, embora seja um ignorante em relação à vida íntima de Flor. No contexto narrativo, Teodoro usa traje branco, carregando, dessa maneira, toda a carga simbólica da cor branca e de sua associação com Oxalá. A claridade oriunda de suas vestes brancas representa a luz de rei dos orixás que ordena e controla as coisas, transformando o submundo de sombras em terra fértil e luminosa. O traje branco também o

associa ao Pierrô, personagem carnavalesca que usa roupas e maquiagem brancas. Tal qual um Pierrô, Teodoro é sério, ordenado e sábio.

Dessa maneira, ele personifica a imagem do “caxias”, que simboliza as leis que regem a sociedade, o *status quo*, os tabus e as imposições morais, tal qual Oxalá que ordena e separa o *Orum* do *Ayê*. Apesar de a personagem possuir essa representação arquetípica da ordem, que remete, conseqüentemente, à descrição de situações cerimoniais, percebeu-se que Amado não perde de vista o caráter cômico na sua construção, já que, como impoluto defensor das regras morais, das interdições, da conjuntura e do ordenamento social, sua comicidade reside principalmente na rigidez de seu caráter cerimonioso.

Reafirmou-se que o disciplinamento metódico do caráter de Teodoro aparece também através da observação dos ambientes que ele frequenta. Em casa, ele materializa aquilo que a sociedade compreende como casamento perfeito: paz, tranquilidade e ordem. No trabalho, ele é respeitado, em virtude de sua posição social e notório saber, e é visto como modelo de homem espiritualmente evoluído e consciente de si mesmo. Dessa forma, consegue alimentar parte da personalidade de dona Flor, notadamente àquela que envolve a construção de sua persona de mulher honesta e íntegra. Na Sociedade Bahiana de Farmácia, o indivíduo Teodoro é absolutamente encoberto por trás de sua representação social, associada à imagem de honradez e capacidade de trabalho. Na Orquestra de Amadores, ser tocador de fagote alimenta sua persona de homem pacato, refinado e honesto.

A personagem serve de projeção do arquétipo da persona de dona Flor, em razão de materializar normas de condutas que funcionam como referência para ela ser considerada uma mulher honesta e recatada. A protagonista procura moldar-se a certos preceitos morais, como forma de integrar-se à consciência coletiva, tais como se casar oficialmente, e possuir um marido exemplar e fiel. Sendo encarnação arquetípica de Oxalá, Teodoro representa, na sua medida, os quatro estágios do *animus* de dona Flor: No primeiro estágio, associado à força física, Teodoro é percebido por Flor como enorme e provedor, em virtude disso, representa a possibilidade e meta humana de conscientização e ordenamento de aspectos inconscientes. Ao enxergar o porte físico de Teodoro, Flor, ao mesmo tempo que se sente protegida também percebe-se diminuída diante dele. No segundo estágio, Teodoro incorpora a figura do homem-de-ação. É um esposo socialmente exemplar, um guardião da honestidade, mas negligencia os desejos da esposa, desconsiderando sua carência sexual. No terceiro estágio, Teodoro evoca a imagem do homem-verbo. Estando a oratória e a musicalidade da personagem dirigidas ao intelecto, acabam adquirindo um exagerado grau de formalidade, que se manifesta não apenas na vida social, mas sobretudo nos momentos de intimidade com sua esposa. No quarto estágio, Teodoro simboliza os aspectos que fomentam a vida

anímica consciente de Flor, tais como o conhecimento, o respeito e os bons costumes. Durante o convívio com Teodoro, Flor passa a experimentar sentimentos confusos e de frustração, percebendo que não há correspondência entre seu *animus* e o homem, que parecia incorporar essa imagem arquetípica. O confronto entre a expectativa e a realidade é apresentado a partir de mecanismos de comicidade que provocam o riso e contribuem para desnudar a sexualidade feminina.

Conferiu-se que a trajetória de Dona Flor ao lado de seus dois maridos reatualizou a jornada arquetípica da heroína e o mito da prostituta sagrada, uma vez que a identificação da protagonista com essa figura mítica faz parte da representação do seu processo de individuação. Os passos da jornada traduzem-se da seguinte maneira: O mundo comum é a vida ao lado de Vadinho. O chamado à aventura é a repentina viuvez. A recusa do chamado é a fase de luto fechado. O encontro com o mentor refere-se ao momento no qual ela supera o luto e casa-se com Teodoro. A travessia do primeiro limiar é sua entrada no mundo especial, onde passa a fazer parte de novos círculos de amizade e conhece outro estilo de vida. A aproximação da caverna oculta é quando passa a se sentir insatisfeita sexualmente no novo matrimônio. A provação refere-se aos episódios nos quais ela deve confrontar-se com a insatisfação sexual, enfrentar a saudade de Vadinho e encarar a tentação de seus impulsos sexuais. A recompensa são as visitas constantes do espírito do finado marido, que aparece somente para ela e completamente nu. O caminho de volta é a possibilidade de retorno a vivenciar o estilo de vida ao lado do malandro. A ressurreição define-se pela forma como Vadinho é trazido de volta à convivência ao lado de dona Flor. Por fim, o retorno com o elixir é quando ela conscientiza-se de que para se sentir completa e feliz precisa dos dois maridos e escolhe ficar com ambos, um materialmente e o outro espiritualmente.

Durante esse percurso arquetípico, aparecem vários mitemas que remetem, inequivocamente, ao mito da prostituta sagrada, tais como o corpo feminino, a iniciação feminina, o entregar-se ao estranho, o templo do amor, a dança da sensualidade, a culinária sensual e o *hieros gamos*. O corpo feminino é o elemento simbólico que emerge quando Dona Flor, através da simbologia de seu nome, de sua descrição física e psicológica e de suas atitudes, corporifica o arquétipo feminino. A iniciação feminina é a célula mítica que aparece quando Dona Flor perde a virgindade com Vadinho. O entregar-se ao estranho materializa-se na entrega sexual e espiritual da protagonista a Vadinho. O templo do amor refere-se ao espaço preparado para o encontro entre os opostos, masculino e feminino, ligando-se ritualisticamente pelo ato sexual amoroso: a quarto da casinhola de Itapoã e o leito de ferro da casa de dona Flor. A dança da sensualidade aparece em vários episódios em que corpo, música e sensualidade se interpenetram e o feminino passa a exercer papel ativo na sedução, tais como o tango que possibilitou Flor conhecer Vadinho, o tango no Pálace Hotel com o malandro e o sonho erótico da roda com pretendentes, durante a fase do luto. A

culinária sensual surge como extensão da própria Dona Flor, pois está diretamente ligada a ela, como arte, como profissão e como capacidade inata. Ela revela a arte de cozinhar em seus pratos típicos baianos, submetendo-se à culinária e a seus poderes nutritivos. O alimento preparado pode ser visto como um *ebó*, uma oferenda aos orixás, como maneira de compensar seus favores criativos e sexuais. Ao preparar a comida torna-se, ao mesmo tempo, a própria comida, pronta para ser degustada. Por fim, o *hieros gamos* ocorre no final do romance, quando Dona Flor recusa a ordem estabelecida, foge dela e escolhe estabelecer o relacionamento com os dois maridos, concluindo a jornada do seu processo de individuação.

Constatou-se que a história do caminho de individuação de dona Flor é construída a partir de dispositivos desencadeadores de derrisão, que funcionam no romance como instrumentos de desnudamento, através da palavra, de instintos submersos no inconsciente coletivo, sobretudo a sexualidade. É difícil pensar na construção de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) sem o ingrediente humorístico, pois ele efetivamente integra a narrativa na constituição das personagens e na construção do enredo.

Apesar de ser inviável elencar todos os desencadeadores do riso presentes no romance, foi possível catalogar mecanismos cômicos que são recorrentes no romance e que contribuem para desnudar a sexualidade feminina. Apesar desses instrumentos de derrisão geralmente aparecerem mesclados a variados elementos narrativos, constatou-se que as principais ocorrências de comicidade gravitam em torno das personagens, das situações e da linguagem. Os despertadores cômicos mais recorrentes que giram ao redor de personagens são a nudez; as partes do corpo humano; a comparação de personagens a objetos, comidas e animais; o desvelamento de defeitos; os desvios de códigos morais; as mentiras; as personagens agindo mecanicamente; a rigidez de caráter; as trapaças, a timidez, entre outros. Já os dispositivos derrisórios relacionados às situações que periodicamente aparecem na obra são o alogismo; o absurdo (insólito ficcional); o confronto entre expectativa e realidade; o conflito entre duas obstinações (uma mecânica e outra flexível); a dessacralização; a erotização de imagens sagradas; a inversão carnavalesca; os pequenos reveses da vontade; a satirização de costumes antiquados; a satirização de códigos de conduta que regem o comportamento sexual feminino; entre outros. Por outro lado, os instrumentos linguísticos de comicidade que mais frequentemente aparecem no romance são a repentina descoberta de uma obscenidade; a ironia; a antropofagia sexual da linguagem; a paródia; a linguagem de baixo calão; a metalinguagem; a linguagem erótica-afetiva; as palavras e as expressões de duplo sentido; o paradoxo; as semelhanças e as diferenças; entre outros.

Selecionar os desencadeadores do riso que integram o romance amadiano foi um aspecto inquietante dessa pesquisa, uma vez que tornava-se tarefa hercúlea elencar todos os instrumentos

cômicos que permeiam a obra. Dessa forma, procurou-se citar os mais recorrentes, sobretudo, aqueles que colaboram diretamente para o desnudamento da sexualidade feminina. A verificação de quais dispositivos derrisórios são mais usuais na obra confirmou a hipótese de eles servem, principalmente, para o desnudamento do aspecto sexual, uma vez que dessacralizam, satirizam, ironizam, parodiam, confrontam, comparam e subvertem essa temática. Analisando esses mecanismos de comicidade percebe-se que o humor está relacionado à emoção humana, aos processos mentais e ao próprio funcionamento da psiquê. Ao compreender, também, o uso social do humor como ferramenta de interação e comunicação humana, Jorge Amado tomou o discurso cômico em sua vertente debochada, partindo também da premissa de que o humorismo, em sua essência, é uma forma de linguagem arquitetada principalmente para a comunicação daquilo que se encontra vigiado e encarcerado no plano psicológico e social. Procurou nesse romance trapacear o discurso hegemônico sobre a sexualidade, justamente por visar à ridicularização dos conceitos preconcebidos e naturalmente aceitos sobre o masculino e o feminino. Seu humor detém um caráter contestatório e crítico, razão pela qual, tornou-se um dispositivo para reflexão acerca da natureza humana, das crenças, dos tabus e da sexualidade. Dessa forma, o riso transforma-se numa arma de denúncia, de instrumento de busca de um equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão de mundo e das realidades naturais ou culturais que cercam o indivíduo e, assim, revelar situações de conflito e, talvez, possibilidades de conciliação.

Atacar algo ou alguém não é bem-visto na sociedade e pode gerar sérias consequências, especialmente numa época de opressão, como é o caso de Amado, que escreveu e publicou o romance durante a instauração do Regime Militar brasileiro. Como a crítica oriunda da linguagem humorística foge ao padrão das argumentações mais frias e racionais, por se tratar, também, de elemento lúdico, o uso da comicidade e do riso ameniza o impacto negativo do ataque crítico e serve de mecanismo de burla à censura.

Nos quatro capítulos que compõem este trabalho acadêmico, procurou-se versar, como se verifica, sobre escopos teóricos diferentes, aliando-os e confrontando-os. Essa tarefa foi, certamente, uma das mais difíceis durante o percurso investigativo, uma vez que não há pesquisa, no campo dos estudos literários e fora deles, salvo melhor juízo, que relacionem divindades afro-brasileiras, arquétipos junguianos e mecanismos de comicidade. Além disso, diferentemente de seu antecessor Freud, Jung, durante todos seus estudos sobre o inconsciente, não abordou o aspecto humorístico e o modo como este se relaciona à psicologia analítica. Mesmo suas investigações sobre o *trickster*, figura ligada ao riso, concentraram-se em compreender o exagero e a excentricidade desse tipo ancestral e seu movimento de superioridade e inferioridade em relação ao homem. Portanto, foi preciso que essa tese concatenasse a imagem desse arquétipo ao despertar do

riso.

Outra preocupação dessa pesquisa foi buscar abordar o panteão mitológico dos orixás a partir do tratamento cômico, mas sem reforçar estereótipos. Embora o humor escape, inclusive, ao dogmatismo religioso, procurou-se analisar esse manancial cultural numa perspectiva universal e simbólica, a fim de não fortalecer imagens preconcebidas ou apresentar uma visão destorcida desse imaginário, já marginalizado pela sociedade brasileira que considera, muitas vezes, os ritos de matriz africana como práticas supersticiosas. Para isso, necessitou-se de uma análise aprofundada da ancestralidade que envolve a mitologia afro-brasileira, em grande parte vista como clandestina, buscando compreender, dessa forma, sua representação cultural e emblemática.

Ao pretender conferir um novo olhar sobre *Dona Flor e seus dois maridos*, um dos romances brasileiros mais lidos do século XX, esta tese procurou revisitar a obra de Jorge Amado, verificando a construção de seus protagonistas. Dessa forma, deixa a semente de uma nova perspectiva de análise literária sobre a fortuna artística do escritor baiano para que novas pesquisas possam verificar se Amado faz uso de arquétipos de orixás para a construção de outras personagens desse ou de outros romances. Além disso, ao analisar a construção de personagens a partir da teoria dos arquétipos, esta tese buscou compreender os aspectos simbólicos envolvidos nessa construção e a maneira como são desenvolvidos os enredos com base nas estruturas do imaginário. Assim, lança novas luzes aos estudos literários que poderão revitalizar e reutilizar esse método investigativo e interpretativo.

À guisa de conclusão, confirma-se que Jorge Amado construiu suas personagens como imagens arquetípicas de orixás e como metáforas da psiquê feminina. Além disso, ele reatualizou a jornada de individuação feminina e o mito da prostituta sagrada, personificando-a na mulher brasileira. Dessa forma, ele usou mecanismos de comicidade para desnudar, através da palavra, impulsos sexuais femininos que se encontravam vigiados e encarcerados no plano psicológico e social. Partindo dessa constatação, é possível defender a tese de que o autor de *Dona Flor e seus dois maridos* coloca em cena a mitologia dos orixás, o tabu da sexualidade feminina e as manifestações do riso de modo a dar forma ao inconsciente coletivo, desnudar literariamente a repressão sexual e colocar o *risível* como aspecto constituinte da vida e da arte.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Zina Gonçalves De. *O Sagrado Feminino: Da Pré-História À Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALCÂNTARA, Acací. *O Saci: Um estudo do arquétipo do trickster na alma brasileira*. São Paulo: Associação Junguiana do Brasil Instituto Junguiano de São Paulo, 2007, monografia.

ALVES, Rubens. *Estórias de quem gosta de ensinar: O fim dos vestibulares*. São Paulo: Ars Poética, 1995

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Martins Editora, 1966.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins Editora, 1958

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*, vol. I. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARBOSA, Dalva. *A Escuta do Filho de Santo sobre a Morte: entre o silêncio do ocidente moderno e a fala do candomblé*. Universidade Católica de Brasília. Psicologia. Brasília-DF; 2006. Dissertação

BECKER, Udo. *Enciclopédia de los Símbolos*. Barcelona: Swing, 2008.

BELTRAN, Gemma. Carlo Goldoni y la commedia dell'arte: Principales personajes de la commedia dell'Arte. *Caixa Escena*, Madrid: Obra Social "La Caixa", 2011

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1996.

BERGON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERNARDI, Carlos. Sênex-et-puer: esboço da psicologia de um arquétipo. In: MONTEIRO, Dulcineia da Mata Ribeiro (org). *Puer-Senex: Dinâmicas Relacionais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008. (p. 17 -53)

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (A Idade da Fábula): História de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

BURKE, Peter. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna. In.: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (p. 93-114)

- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*: volume 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BREMER, Jan. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In.: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (p. 27-50)
- BREWER, Dereck. Livros de piada em prosa dominantes na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. em *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COUTO, Hélio. *Marketing e Arquétipos: Símbolos, Poder e Persuasão*. Santo André: Ed. Hélio Couto Ltda, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- D'ANGELI, C.; PADUANO G. *O Cômico*. Curitiba: UFPR, 2007.
- DEL PRIORI, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Record Altaya, 1989.
- FERREIRA, Diógenes A. O humor como resistência ao controle social autoritário no Brasil pós-1964: reflexões sobre a imprensa alternativa. In: *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador*, 12, 2009, Recife. Anais do SIPC. Recife: UFPE, 2009. (CD-ROM)
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GABANI, Michelle Suzana de Almeida; SERBENA, Carlos Augusto. Exu: um trickster solto no “terreiro” psíquico. *Revista Relegens Tréksteia: estudos e pesquisa em religião*. v. 4-n. 02-2015. p. 52 a 70.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Ebooks Brasil, 2009.
- JUNG, Ema. *Animus e Anima*. São Paulo: Ed. Pensamento/ Cultrix, 2011.

- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JUNG, Carl G. *A natureza da Psique*. Petrópolis: Vozes, 2000a.
- JUNG, Carl G. *Fundamentos da Psicologia Analítica*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000b.
- JUNG, Carl G. *Eu e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KIERKEGARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LARA, Davi Santana de. A Poética da Vadiagem. *Revista Desenredos* -ISSN 2175-3903 -ano IV -número 12 - 2012.
- LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (p. 65-82)
- LEITE, Gildeci de Oliveira. *Jorge Amado: da ancestralidade à representação dos orixás*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosacnaifi, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993
- LLERA, José A. Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor. *Signa*, Extremadura, n. 12, ano de 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>>. Acesso em: 01 jan. 2010.
- LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MONFARDINI, Adriana. Mito e Literatura. *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários Volume 5 (2005), p. 50-61. ISSN 1678-2054. Disponível em : <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>
- MOUGET-RENAULT, Madeleine. La Commedia dell'arte. In: BRUNET, Jacques; DHÉNIN ,Annie. *Regards sur les Lettres*, Paris: BT2 de l'ICEM, 2002. (p. 1-27)
- MURAD, Pedro. Riso e Aniquilação: a comicidade em Bergson e Pirandello. *Comum*. Rio de Janeiro-V.13-Nº.29, p.117-128, jul/ dez 2007.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru-SP: Edusc, 2002.
- OUTEIRO, Marina Pereira. Divina entre as mulheres: Helena de Troia e a mulher do bronze recente

(1580-1100 a.c). *Revista Historiador*. Nº 04,. Ano 04. Dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador>> Acesso em 05 ago 2016.

PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores: En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise linguística de piadas*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUALLS-COBERTT, Nancy. *A prostituta Sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Paulus, 1990.

QUEIRÓZ, Eça. *A relíquia*. Lisboa: Luso Livros, s/d.

RAMÍREZ, Fátima C. La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia. *Tonos digital*, Cádiz, n. 10, nov. 2005. Disponível em: <www.tonosdigital.com>. Acesso em: 01 jan. 2010.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: O feminino através dos tempos*. São Paulo: Editora Aleph, 2006.

ROMERO, Dani L. V. *Jorge Amado e o novo romance latino-americano: processos de hibridação cultural em Dona Flor e seus dois maridos e O sumiço da santa*. UFBA: Salvador, 2010, Dissertação.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. *Dicionário de Análise Crítica Junguiano*. Rio de Janeiro: Rubedo, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso. In: MOTA, Lourenço D.; ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Personae: Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo: Senac-SP, 2001.

SILVEIRA, Nise. *Vida e obra de Jung*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SLAVUTSKY, Abrão. *O humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

SHARP, Daryl. *C.G.Jung Lexicon: A primer of Terms & Concepts*. Toronto: Inner City, 1991.

SOSA, Néida B. Del Humor y sus alrededores. *Revista de la Facultad*. N. 13, ano 2007, p. 169-183.

VALLS, Álvaro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

VERBECKMOES, Johan. O cômico e a Contra-Reforma na Holanda espanhola. In: BREMMER,

J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (p. 115-132)

VERGER. Pierre F. *Lendas africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1997.

VENDRAMINI, José Eduardo. A comédia dell'arte e sua reoperacionalização. *Transformação*. Vol. 24, nº1, Marília, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pd=S0101-31732001000100004&script=sci_asttext>. Acesso em: 01 jan 2010.

VOGLER. Christopher, *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

VON FRANZ, Marie Louise. *A sombra e o Mal nos contos de Fadas*. São Paulo: Paulus, 1985.

VON FRANZ, Marie Louise. *O caminho dos sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1996.

ZACHARIAS, J. J. M. *Ori axé: A dimensão arquetípica dos Orixás*. São Paulo: Vetor, 1998.

ZANON, Suzana Raquel Bisognin. *Dona Flor e seus dois maridos: O desejo como princípio do avesso*. Frederico Wesphalen: URI, 2010. Dissertação.