

Paratextos plásticos e musicais no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado

Clarissa Loureiro

Universidade de Pernambuco (UPE)

Fábio Gonçalves

Universidade de Pernambuco (UPE)

Resumo:

Este artigo se propõe a analisar como as referências intersemióticas presentes na obra *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) contribuem para traduzir os conflitos da viúva “Flor”, que encontra dificuldades em sujeitar seus desejos aos rígidos padrões de comportamento feminino impostos pela sociedade patriarcal em que vive. Diversas cantigas e xilogravuras inseridas no livro reforçam o caráter dialógico do texto literário, no qual os paratextos se interpenetram incorporando-se à voz da personagem, seja como expressões de sua memória e de sua baianidade, seja como representações de uma consciência em crise. Predomina, portanto, neste trabalho, o olhar sobre Jorge Amado como regente de linguagens num romance multiforme: ponto de convergência de saberes sensoriais convocados a contribuir ativamente na criação de um enredo em constante entrelaçamento com as vozes das personagens.

Palavras chaves: Cantigas; Xilogravuras; Dialogismo; Feminismo.

Abstract:

This essay aims to analyze how the intersemiotic references present in the novel *Dona Flor and her two husbands* (1966) contribute to translate the conflicts of the widow “Flor”, unable to subject her desires to the strict standards of the female behavior socially imposed. Several ballads and woodcuts inserted in the book reinforce the dialogical character of the literary text, in which paratexts are incorporated by the voice of the character, either as expressions of her memory and her identity, either as representations of her conscience in crisis. In this essay, we see Jorge Amado as a regent of different languages in his multiforme novel: point of convergence of a sensory knowledge called to actively contribute to the creation of a plot in constant entanglement with the voices of the characters.

Keywords: Songs; Woodcuts; Dialogism; Feminism.

Os romances de Jorge Amado fazem convergir para a página impressa elementos folhetinescos e textos diversos da cultura popular. O propósito deste cruzamento de referências intertextuais – muitas delas de forte apelo

sinestésico – tornam a leitura de suas narrativas uma experiência tão intelectual quanto *corporal*. Acreditamos que os marcos afetivos sensoriais em sua obra corroboram com o discurso a fim de traduzir uma memória coletiva da identidade baiana: a *baianidade*. *Dona Flor e seus dois maridos* é um de seus romances mais conhecidos, publicado em 1966, e levado com êxito ao cinema, ao teatro e à televisão. Alternando palavras e descrições realistas da vida boêmia da cidade de Salvador nos anos 1940 com passagens mais amenas sobre comida e remédios; ilustrações e referências a cantigas e modinhas, o livro é um extenso e nostálgico painel do cotidiano e do passado da vida baiana.

A história se inicia com o retrato de Vadinho, jogador e alcoólatra, que morre subitamente em pleno carnaval de rua, vestido de baiana. Deixa viúva Dona Flor, a quem explorava, mas que, apesar de sua vida desregrada, era apaixonada por ele. Na primeira parte do livro, são contados os excessos de Vadinho e de seus companheiros boêmios. Em contraste com esse ambiente decadente e de maus costumes, narrado em detalhes pelo autor, na segunda parte do livro é a vida pacata de sua mulher que passa a ser retratada. Dona Flor sobrevive ensinando habilidades de cozinha numa escola de sua propriedade: “Sabor & Arte”. Nos intervalos das aulas de culinária, a viúva suspira pelo marido morto. Imersa nos aromas e sabores que evocam a temperada e apimentada comida baiana, a personagem lembra as qualidades de ótimo amante de Vadinho e os poucos momentos de luxo e prazer que havia lhe propiciado. A sensualidade erótica, exercitada pela memória e pela carência da viúva, encontra, assim – no apelo gastronômico e nas referências aos prazeres da mesa – um modo de tradução. Enquanto isso, a moça é cortejada por um pretendente, um farmacêutico pacato e religioso, com quem acaba se casando. Um tanto idoso e conservador, Teodoro não consegue satisfazer Dona Flor, que cada vez mais mergulha em seu imaginário, evocando a figura do defunto Vadinho.

Na terceira parte do romance, os acontecimentos se atropelam e assumem um tom de realismo mágico, quando o espírito de Vadinho (que era filho de Exu) retorna e passa a atormentar Dona Flor. Invisível para os demais, Vadinho passa a compensar os ocultos desejos de Dona Flor, que hesita entre se manter fiel ao novo marido ou

ceder ao espírito do primeiro. Ironicamente, Jorge Amado refaz, do ponto de vista feminino, a esperada dualidade da mulher na sociedade patriarcal: a santa e a prostituta; ao criar para Flor dois companheiros com funções diversas: Teodoro, o santo, responsável pela estabilidade e manutenção do decoro familiar; e Vadinho, o devasso, responsável pelo prazer – questionando assim a hipocrisia dos padrões sociais da época e reivindicando para a mulher os mesmos direitos do homem.

Destaca-se na composição de *Dona Flor e seus dois maridos* a importância da citação a cantigas populares, resgatadas pelo autor. Além de apoiarem a condução do enredo, corroboram na construção da identidade da protagonista Flor, que se exprime num contexto permeado de modinhas, serenatas, cantigas de ninar e de roda, elementos estéticos relevantes e constitutivos da narrativa. Podemos dizer que *Dona Flor e seus dois maridos* é um romance dialógico (BAKHTIN, 1988), formado por uma colagem de materiais citacionais diversos, organizados artisticamente pelo autor, como já é presente nas obras *Tereza Batista cansada de guerra*, *Gabriela cravo e canela* e *Tieta*, em que são criadas xilogravuras para as construções dos romances que adentram na narrativa como parte de sua composição. Em *Tereza Batista cansada de guerra*, o próprio Jorge Amado é o ilustrador da obra; já nos outros livros, outros artistas colaboram na estruturação textual.

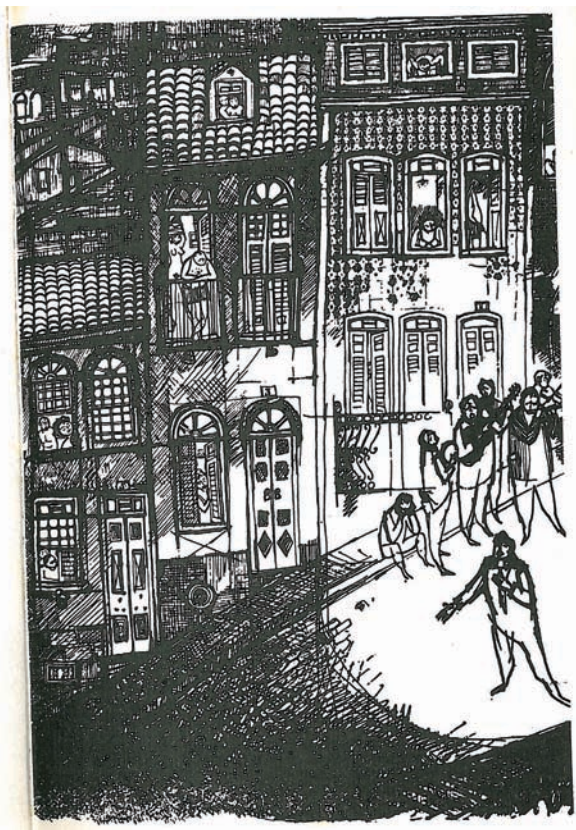
Dona Flor e seus dois maridos destaca-se por ser uma história permeada por referências plásticas e musicais, para além das gustativas, que transitam entre si, submetidas à intencionalidade autoral de criar, no texto, uma imagem afetiva multisensorial da Bahia. Neste ensaio, focalizamos o diálogo entre cantigas populares e as ilustrações da primeira edição da obra, no formato das xilogravuras criadas pelo artista maranhense Floriano de Araújo Teixeira (1923-2000) em diálogo com a composição do enredo. Seleccionamos duas imagens que representam situações importantes da memória de Flor, pela explicitação de cenas de seu passado, que dialogam com cantigas emitidas por personagens na obra, extraídas da memória musical brasileira da década de trinta, sobretudo as canções que faziam parte do imaginário baiano e que também comparecem na estruturação da narrativa como partes constituintes.

O capítulo “Do tempo inicial da viuvez, tempo do nojo, do luto fechado, com

as memórias de ambições e enganos ...” tem como marca a mudança do *status* social de Flor após a morte do marido, colocando em evidência a memória dos prazeres vedados à viúva e o vazio que passa a compor sua nova identidade. Flor começa a se perceber como um *fantasma*: alguém destituído de corpo e sensações, que morre para a sociedade e passa a viver apenas de lembranças – suas lembranças pessoais e a memória coletiva que se criou de Vadinho como uma figura mítica das ruas da Bahia. Sua imagem é súbita e radicalmente alterada pelas pressões sociais, e ela passa a sofrer não só a perda do companheiro, mas de si mesma. A condenação da viuvez feminina à morte dos sentidos, imposta pelo grupo, é ressaltada por Jorge Amado mediante a criação de uma atmosfera paradoxalmente exuberante, marcadamente sinestésica, que enfatiza a sobrevivência de Flor em corpo e alma, quando ela parece destinada a desaparecer arrastada pela avassaladora memória de Vadinho.¹

Uma xilogravura posta no romance retrata o episódio da serenata que marcou a reconciliação do casal na época do namoro, sugerida na voz do narrador e cantada pelos personagens dentro da narrativa. A imagem, em consonância com o texto, resgata o hábito das serenatas, quando os namorados saíam à noite pelas ruas, cantando canções sentimentais, e parando diante das casas das namoradas. Segundo Ferdinand Denis (1968), em meados do século XX, o hábito popularizou-se na voz de boêmios e mestiços, acompanhados de músicos de choro. A xilogravura recria esta circunstância, que adentra na narrativa com uma dupla função: recriar o hábito baiano dos malandros de se confraternizarem e, ao mesmo tempo, trazer à tona a memória de Vadinho na constituição do perfil de Dona Flor como “viúva triste”.

1. Em muitas culturas, o casamento ainda é visto como de fundamental importância para que a mulher tenha a sua fonte de sustento, sendo sempre provida pelo homem. Quando fica viúva, ela se sente diminuída diante da família, e da sociedade que a humilha e dela faz troça, perdendo sua respeitabilidade, conforme afirma um provérbio chinês: “Uma viúva é um barco sem leme”, ou seja, ela não tem mais quem a oriente e proteja, a menos que se case novamente. Um provérbio espanhol traduz as alternativas existentes para as mulheres que perdem o marido: “Viúva bonita deve ser casada, enterrada ou colocada num convento”. Algumas comunidades hindus do passado praticavam o “Sati”, hoje em dia proibido pelas leis do Estado Indiano, que obrigava (no sentido honroso, moral e prestigioso) a esposa viúva devota, literalmente, a se sacrificar viva na fogueira da pira funerária de seu marido morto. O termo é derivado do nome da deusa Sati, ou Dakshayani, que se autoimolou. O Sati, a execução de viúvas e o casamento infantil de meninas eram costumes destinados a resolver o problema dos homens excedentes em uma casta, mantendo a endogamia.



Floriano Teixeira. Xilogravura ilustrativa de cena do romance de Jorge Amado

A sobrevalorização do personagem cantor, centro das atenções de um público debruçado nas fachadas das casas ao redor, faz nostálgica a cena, que se intensifica quando confrontado o personagem com a modinha que o antecipa²:

2. “Modinha é um canto urbano de salão, de caráter lírico, sentimental. Em Portugal, a palavra moda designa canção em geral. Mário de Andrade observou que “à medida que a modinha desaparece ou vive mais desaparecida dos seresteiros, vai sendo, porém, substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora, isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha de salão, passada para a boca do povo, adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o do xote principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importados, não de criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha”. A modinha, hoje denominada popularmente seresta, nos botequins de subúrbio onde se refugiou, reveste também o ritmo do fox-canção brasileiro, tão divulgado nas décadas de 1930 e 1940. Sílvio Romero, falando sobre a popularidade de Caldas Barbosa, o Lerenio Selinuntino da Arcádia, afirma: “O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando na viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lerenio correm de boca em boca nas classes plebeias truncadas ou ampliadas. Formam um material de que o povo se apoderou, revelando-o a seu sabor.” A modinha foi o primeiro gênero popular brasileiro a ser divulgado com sucesso fora do país, há 250 anos. Praticamente todos os poetas românticos do Brasil tiveram seus versos musicados: Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves. Os modernos Manuel Bandeira, Drummond e Mário de Andrade também forneceram poemas aproveitados pelos músicos. Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Juca Chaves, Baden Powell e muitos outros compositores de nossos dias fizeram modinhas. Ao finalizar o século XX, entre as canções escolhidas como as 10 melhores do período pela Academia Brasileira de Letras (então presidida por Nélida Piñon) e em comemoração aos

Noite alta, céu risonho
a quietude é quase um sonho
o luar cai sobre a mata
qual a chuva de prata
de raríssimo esplendor
Só tu dormes, não escutas o teu cantor
...
Lua manda tua luz prateada
despertar a minha amada
...
Canto...
e a mulher que eu amo tanto
não me escuta está dormindo
(AMADO, 1977, p. 90-91)

O trecho acentua o traço lacrimoso próprio das modinhas brasileiras, expressão poético-musical da temática amorosa que, na memória da personagem, torna-se o lamento por uma época que não volta mais. A voz de Vadinho funde-se à de Dorival Caymmi (figura histórica da música popular brasileira e figura mítica da baianidade) para transformar a modinha na arenga do homem sedutor, que se vale de mentiras para se aproximar de Flor e de sua família. A personificação da natureza incorpora-se ao texto como um recurso estético de súplica amorosa, comum às cantigas de amigo dos trovadores medievais, em versos como “Lua manda a tua luz prateada despertar minha amada” (AMADO, 1977, p. 90).

A melodia melancólica serve aos propósitos masculinos do “acordar” para seduzir, tal qual a lua romântica dos namorados, convocada no improvisado das serenatas

100 anos da instituição, incluía-se a modinha “Chão de estrelas”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, consagrando assim um gênero mais de duas vezes centenário. Mozart de Araújo, numa obra clássica sobre o tema (A modinha e o lundu no século XVIII), termina o estudo com as seguintes palavras: ‘Dizem que a modinha morreu. Ela não morrerá porque já não é mais uma canção, mas um estado de alma. Ela está na própria essência emotiva da nacionalidade’.” (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira).

para emocionar as moças, levando-as a ceder aos interesses dos trovadores. Por isso, a rua vira uma festa quando Flor aparece na varanda e joga uma rosa vermelha para Vadinho, simbolismo da paixão reconciliada. E toda a ladeira de Salvador acorda, numa festa de serenata que mantém as fronteiras patriarcais bem estabelecidas:

A serenata reconquistou a noite e a rua, prosseguiu rumo à madrugada. Notívagos mais ou menos bêbados reforçavam o coro, o guarda-noturno surgiu em sua roda e foi ficando por ali, a escutar e a aplaudir. A garrafa pressentida por Cazuza Funil apareceu, o repertório era vasto. Cantaram Vadinho e Caymmi, cantou Jenner Augusto, cantou doutor Walter com a voz profunda de baixo, cantou o guarda-noturno, seu sonho era cantar na Rádio. Cantava a rua inteira na serenata de Flor. Flor reclinada em sua alta janela, vestida de babados e rendas, coberta de luar. Lá embaixo, Vadinho, galante cavalheiro, na mão a rosa vermelha quase negra, a rosa de seu amor.(AMADO, 1977, p. 93)

Por alguns instantes, a música promove a aparente carnavalização dos costumes pela quebra das hierarquias sociais (BAKHTIN, 1993), fazendo confraternizar na rua, mediante os efeitos da alegria e do álcool, classes sociais distintas como a dos porteiros, dos médicos, dos músicos e dos malandros. A noite transforma-se num momento mágico de conagração popular, embalado pelo choro à base de flauta, violão e cavaquinho. Neste ritual de vassalagem amorosa, porém, os papéis feminino e masculino são rigorosamente estabelecidos mediante os parâmetros de um discurso patriarcal de ecos medievais.

Como bem ilustra a xilogravura, Vadinho é posto em primeiro plano na cena, na posição do “cavalheiro” que canta para conquistar seu objeto amado e inacessível – a jovem Flor –; posta, por sua vez, como a Julieta da peça de Shakespeare, na posição elevada do “balcão”: a varanda de sua casa, tendo a rosa como a prova metafórica do amor consentido. Trata-se, portanto, de uma reinvenção da relação trovador e dama, presente nas cantigas de amor medievais. A distância hierárquica entre a varanda e a rua ressalta a inacessibilidade da eleita como condição *sine qua non* do cantar para exprimir o sofrimento amoroso (coita) e a submissão do amado (vassalagem). A varanda representa o espaço privado da lei e da ordem, do lar e da família; a rua, o espaço público da desordem, da liberdade, da boemia. A música que sobe da rua para a varanda representa a atração simbólica desses espaços, que se seduzem entre

si, mas sem se tocarem de fato, mantendo as suas funções e restrições sociais. A música funciona, portanto, como um elo de ligação entre os atores sociais, sugerindo a possibilidade da ruptura das fronteiras entre casa e rua. A moça da varanda aceita ser cortejada e enfeita-se para isso. Sente-se lisonjeada, partilhando a festa da conquista, que se torna um aspecto mesmo da alegria popular, herdada dos povos ibéricos e reinventada no cenário do romance de Jorge Amado.

Essa alegria, porém, oculta o engano, que se revela quando a moça rompe com os limites hierárquicos e cede aos apelos da carne. Embora possa viver momentos de êxtase, seu destino é o sofrimento, pelo abandono do amante desleal e desregrado, seja por traição ou por morte. A felicidade em breve se transforma em lembrança, como ocorre durante o luto da protagonista, que rememora os períodos de reconciliação depois das decepções sofridas ao longo do casamento com Vadinho. É o caso da passagem de Silvio Caldas pela morada do casal. Nesta situação, a modinha reinventa-se, para se tornar uma citação poética de um momento de felicidade proporcionado por Vadinho, após as constantes traições à sua Flor. Repete-se a serenata cantada ladeira abaixo, com os músicos confraternizando-se e mirando a moça como objeto de homenagem e de cobiça. Todavia, esvazia-se a tônica do lamento da modinha, presente na anterior serenata de namorados. Cantar passa a ser um aviso de que a alegria é breve e passageira. A voz de Vadinho é emitida nos versos cortados: “ao som da melodia apaixonada, nas cordas do sonoro violão...” (AMADO, 1977, p. 142).

A serenata, portanto, é um motivo simbólico que evoca, no romance, a quebra das amarras sociais e a ilusão de um prazer feito de música, paixão e compreensão entre os homens, além da promessa de um relacionamento amoroso e sexual calcado na sabedoria dos corpos e distante das obrigações do espírito. Desta forma, a modinha assoma à memória de Flor como repositório de uma melancolia suave, símbolo de seus anseios juvenis de liberdade, destroçados pela realidade do cotidiano e pela violência da morte.

Se, no passado, a modinha foi cantada para acordar Flor do sono de uma vida solitária, porém segura e distante das agruras do amor; no presente, ela é evocada como uma cantiga de ninar, para embalar e consolar a personagem em sua vivência

de luto pela perda do marido e pela consciência da perda de si mesma na condição da viuvez. O diálogo entre a xilogravura e a canção presta-se, portanto, ao narrador, para exprimir e dar cor e substância à intensidade deste sentimento. A relação entre texto, música e imagem ocorre para ressaltar, sensorialmente, a condenação à morte dos sentidos da personagem feminina ao enviuvar, destinada a não mais viver seus desejos senão com culpa. Lembrar de Vadinho é o único modo de se reencontrar como mulher e como ser vivo, para além das vestes negras do luto a que obriga a sua nova identidade. A presentificação do morto serve tanto à denúncia da mortalha que passa a envolver o seu *status* de viúva, como para despir, intimamente, o erotismo de sua existência ainda em plenitude.

As cantigas recortam toda a narrativa, criando significações paralelas. A certa altura, a protagonista ouve um samba de roda cantado por meninos a tocarem latas vazias de goiabada, quando passa pelo terreiro de Bom Jesus, saindo de uma missa dominical e indo em direção ao Pelourinho:

Ô mulher do balaio grande!

Ô do balaio grande!

- Bom balaio!

(AMADO, 1977, p. 114)

A mudança de espaços é simbólica na trajetória existencial da personagem. Vimos como Flor, moldada nos padrões da musa trovadoresca, é seduzida, do alto da torre de seu universo familiar e seguro, pela melodia das ruas. Neste trecho, Flor abandona o espaço sagrado da Igreja Católica, égide dos códigos morais de conduta social, e é novamente atraída pelo ritmo mais livre da infância, da sensualidade e de um mundo construído segundo valores mais flexíveis e mutáveis. A música cantada neste espaço de fronteira é importante para se entender uma Bahia mais autêntica, diversa daquela construída segundo os valores da colonização europeia.

Trata-se de uma Bahia mestiça, que encontra no samba de roda sua ótima expressão.

O samba pode ter sido inspirado pelo *semba*³, tocado em diversos ritmos tribais africanos, que teria recebido, na Bahia, uma nova identidade sincrética, mesclando-se ao culto dos orixás e dos caboclos, à capoeira e à comida de azeite, bem como a influências da cultura portuguesa como a viola e o pandeiro, além da própria língua. Assim, o samba de roda que aparece no romance sendo cantado por moleques, nas calçadas, tendo como instrumentos improvisados as latas de goiabada, por si só, representa a reinvenção de uma voz baiana que surge espontaneamente, à margem dos ritmos, crenças e dogmas ditados pelo discurso hegemônico do colonizador, com seus valores religiosos cristãos.

Na cena, é a voz do candomblé que sai do terreiro em sua autêntica brasilidade, sensualizando a viúva, castrada pelo discurso moralista do amortecimento sensorial do corpo feminino, a ser respeitado pela esposa na contingência da morte do esposo. O que o samba de roda faz é promover um novo despertar da personagem, instintivo e despojado dos rituais trovadorescos da sedução, de origem europeia, controladores e castradores do elemento feminino. A referência ao “balaio grande” não alude apenas às nádegas avantajadas de Dona Flor, mas sobretudo ao modo como elas sugerem o requebro do samba de roda, enquanto caminha pelas ruas. Os olhares dos meninos despertam na personagem a consciência de seu poder de sedução e da vitalidade de seu corpo, apesar da mortalha que a envolve. Este segundo despertar, embora também desencadeado pela música e pelo elemento masculino, como no episódio da serenata, não vem carregado de malícia e engano como o primeiro, no qual a rendição feminina levava naturalmente à escravidão do casamento nos moldes patriarcais. “Acordar”, aqui, já não representa sair do jugo do pai para o jugo do marido pela aceitação do contrato sexual, mas adquirir uma consciência de si mesma, de sua identidade e de seus direitos, uma percepção de sua existência num corpo feminino que não necessariamente se ancora aos ditames das normas e regras estabelecidas pela voz da dominação.

3. Semba é um dos estilos musicais angolanos mais populares. A palavra semba significa umbigada em quimbundo (língua de Angola). Foi também chamado batuque, lundu, chula, maxixe, batucada e partido alto, entre outros, muitos deles convivendo simultaneamente. O cantor Carlos Burity defende que a estrutura mais antiga do semba situa-se na masemba (umbigada), uma dança angolana do interior caracterizada por movimentos que implicam o encontro do corpo do homem com o da mulher. Jomo explica que o semba (gênero musical) é resultado de um processo complexo de fusão e transposição, sobretudo da guitarra, de segmentos rítmicos diversos, assentes fundamentalmente na percussão, o elemento base das culturas africanas.

Outro momento da narrativa em que a canção tem relevância na condução da narrativa se exprime, mais uma vez, no diálogo com a xilogravura:



Floriano Teixeira. Xilogravura ilustrativa de cena do romance de Jorge Amado

A imagem mostra a personagem Dionísia amamentando um bebê, com Dona Flor e Norma numa situação coadjuvante, como observadoras cobiçosas da criança que acreditam ser o filho bastardo de Vadinho. A posição de protagonismo da mãe negra é essencial para a compreensão da situação. Maior do que a vontade de Flor de se apossar de um rebento de Vadinho é o sentimento de maternidade de Dionísia. Daí, a centralidade de sua figura na xilogravura, que destacam a sua revolta ao defender o filho cantando:

Quisera
em teus braços morrer,
antes morrer,
do que viver assim.
(AMADO, 1977, p. 121)

O texto no enredo tem um duplo significado. É uma modinha que entra pela

janela como a voz do povo e a memória coletiva de uma Bahia de meados do século XX, através de uma cantiga de ninar. Não se sabe se a voz que canta é a da mãe ou a do filho, pois ambos se confundem numa estranha simbiose amorosa e corporal, cuja força ultrapassa o medo da morte. A imagem da xilogravura reforça essa intenção. A ressignificação da modinha transforma uma canção de amor numa cantiga de ninar desesperada pela ameaça de qualquer desligamento, diante da qual a vida deixa de ter razão: “antes morrer”.

Essa afirmação enfatiza o sentido performático da cantiga de ninar, falando da relação entre mãe e filho como a de um embate corpo-a-corpo entre alteridades que se imiscuem. O ninar passa a ser a confirmação de que o sentimento de maternidade é superior ao sentimento de acasalamento. O texto une-se à imagem e à canção para afirmar que a unidade mãe-filho não deve ser perturbada por quaisquer outros motivos, como no caso, pelo desejo da mulher estranha de se apropriar da criança bastarda apenas para fortalecer o seu próprio casamento. Apesar de Dona Flor descobrir que o Vadinho, pai da criança, é apenas um homônimo de seu marido, seu vínculo com Dionísia se fortalece numa secreta cumplicidade, e ela torna-se madrinha da criança e amiga de sua mãe. Suas motivações iniciais, portanto, resultantes das influências que recebe do sistema que a aprisiona pelo medo de perder o marido, mudam em direção a uma solidariedade pela mulher que, como ela, também é uma vítima.

Isto se agrava no exemplo citado, pois Dionísia representa uma instância do feminino ainda mais vulnerável na sociedade patriarcal. Além de negra e ex-prostituta de cabaré, ela frequenta o candomblé e vive “amigada” com um caminhoneiro. Sua mortalha social é ainda mais pesada que a da “viúva”, uma vez que não conta com nenhuma proteção masculina, sobrevive da exploração sexual e não tem assegurada para si nem para os seus filhos qualquer defesa. Apesar de radicalmente desvinculada do estereótipo da mulher/mãe ideal ao sistema, Dionísia personifica a maternidade como um valor acima e além de qualquer conceito, um valor ancorado apenas na relação de amor pelo filho – um tipo de vínculo, diga-se de passagem, que a própria Flor jamais cobiçara.

Através desses embates – sempre embalados por um fundo musical – a prota-

gonista começa a descobrir o significado de ser mulher para além dos paradigmas morais ditados pelo sistema patriarcal, amadurecendo e redefinindo para si mesma valores independentes daqueles ditados pelo senso comum. Para além de sua função lúdica e divertida, as canções populares evocadas na obra de Jorge Amado exercem um importante papel na composição dialógica com o enredo. Reforçadas pelo poder silencioso das imagens artesanais das xilogravuras, as canções atuam sobre a mortalha atirada sobre os ombros de Dona Flor como elementos de um ritual iniciático destinado a promover, através do enredo, um despertar mais profundo da consciência feminina na personagem; e através da leitura, uma reflexão crítica sobre os direitos das mulheres, e, quem sabe, uma proposta de mudança para a sociedade.

Referências

- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. Capa e ilustrações de Floriano Teixeira. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea). São Paulo: Record, 1977.
- BAHKTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, Edunb, 1993.
- DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>
- NERY, Ruy Vieira. Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento das modinhas luso-brasileiras, in: MORAIS, Manuel. *Modinhas, lunduns e- cançonetes com acompanhamento de viola e guitarra inglesa* (séculos XVIII-XIX). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000.
- RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SOUHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.