

ANA MARGARITA BARANDELA GARCÍA

**A PRESENÇA YORUBA NAS LITERATURAS CUBANA E
BRASILEIRA: o sagrado no realismo maravilhoso de Jorge
Amado e Manuel Cofiño**

Maceió

2007

ANA MARGARITA BARANDELA GARCÍA

**A PRESENÇA YORUBA NAS LITERATURAS CUBANA E
BRASILEIRA: o sagrado no realismo maravilhoso de Jorge
Amado e Manuel Cofiño**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Alagoas, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Romariz
Correia de Araújo

Maceió

2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- B225p Barandela García, Ana Margarita.
A presença yoruba nas literaturas cubana e brasileira : o sagrado no realismo maravilhoso de Jorge Amado e Manuel Cofiño / Ana Margarita Barandela García. – Maceió, 2007.
100 f.
- Orientadora: Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.
Dissertação (mestrado em Letras e Lingüística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2007.
- Bibliografia: f. 93-99.
Apêndices: f. 100.
1. Amado, Jorge, 1912-2001 – Crítica e interpretação. 2. Cofiño López, Manuel, 1936-1987 – Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada – Brasileira e cubana. 4. Literatura comparada – Cubana e brasileira. 5. Literatura latino-americana. I. Título

CDU: 82.091(7/8=6)

ANA MARGARITA BARANDELA GARCÍA

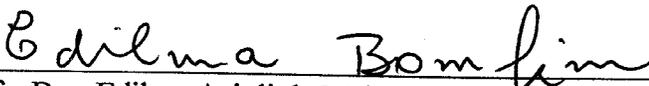
**A PRESENÇA YORUBA NAS LITERATURAS CUBANA E
BRASILEIRA: o sagrado no realismo maravilhoso de Jorge
Amado e Manuel Cofiño**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Alagoas, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade.

Banca Examinadora


Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Romariz Correia de Araujo (UFAL)

Profa. Dra. Eurídice Figueiredo (UFF)


Profa. Dra. Edilma Acioli de Melo Bomfim (UFAL)

A meu avô Andrés García, *in
memoriam*, por ter me mostrado o
nobre caminho que leva ao
maravilhoso mundo da literatura.

AGRADECIMENTOS

- A meu esposo Gonzalo, que incessante e carinhosamente, tem apoiado meus estudos e compartilhado minhas angustias com seu amor e inigualável paciência.
- A meus filhos, Jéssica e Marcelo pela sua compreensão e ajuda neste período em que tenho dividido meu tempo entre eles e tantas outras atividades.
- À minha mãe, companheira de tantas leituras, que embora tão longe, sempre apoiou e incentivou esta pesquisa.
- À professora Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo, minha incentivadora, conselheira e fiel interlocutora, pela ajuda e a prontidão com que sempre me atendeu, com sua peculiar característica, tão humana e carinhosa, contribuindo de forma efetiva para meu crescimento na carreira acadêmica.
- Às professoras, Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães e Dra. Maria do Socorro Aguiar de Oliveira Cavalcante, pela amizade e carinho, pelos muitos favores e por todo seu incentivo e apoio ao longo da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação.
- Aos professores, Dra. Ana Claudia Aymoré Martins, Dra. Edilma Acioli de Melo Bomfim e Dr. José Niraldo de Farias, pela pronta aceitação em compor a minha banca de qualificação, pelas várias colocações que enriqueceram minha pesquisa e também, pela bibliografia sugerida.
- À minha amiga Joyce pelas suas colaborações e sua revisão crítica do texto.
- Aos meus colegas dos cursos do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL pelo carinho, em especial a Suzana, que sempre nas longas viagens até a universidade, dispusera-se a oferecer suas colaborações.

- Aos queridos amigos e incentivadores, professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo, Ms. Ana Maria Castelo Branco Rabelo e a Miguel Oliva que, a pesar de geograficamente distante, estão sempre presentes.
- À Coordenadoria, aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pelas atenções de sempre.
- À FAPEAL, pelo fundamental apoio financeiro no decurso da pesquisa.

ENCONTREI MINHAS ORIGENS

Encontrei minhas origens
em velhos arquivos
..... livros
encontrei
em malditos objetos
trancos e grilhetas
encontrei minhas origens
no leste
no mar em imundos tumbeiros
encontrei
em doces palavras
..... cantos
em furiosos tambores
..... ritos
encontrei minhas origens
na cor de minha pele
nos lanhos de minha alma
em mim
em minha gente escura
em meus heróis altivos
encontrei
encontrei-as enfim
me encontrei

Oliveira Silveira
Roteiro dos Tantãs (1981)

LA CANCIÓN DEL BONGÓ

Esta es la canción del bongó:
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es de noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
Vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.
Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.

Nicolás Guillén (fragmento)
Sóngoro cosongo. Poemas mulatos (1931)

RESUMO

São inúmeras as semelhanças culturais entre Cuba e Bahia, nas características da composição étnica e cultural em que o aporte de varias raças vindas das mesmas regiões geográficas criaram uma mistura cultural que apresenta pontos em comum na musica, na dança, na culinária e principalmente no referente à religião dos afro-descendentes. Também a literatura, integrando a face simbólica dessas culturas, não poderia deixar de recriar essa realidade. Nesta pesquisa me proponho comparar dois romances latino-americanos dessas regiões. Eles são *O Sumiço da Santa* do escritor brasileiro Jorge Amado (1912-2001) e *Cuando la sangre se parece al fuego* do cubano Manuel Cofiño (1936-1987). As obras apresentam pontos de convergência de um diálogo intercultural do qual participam as deidades da religião yoruba o que permite que ambos apresentem elementos de um confronto de culturas e raças que serão estudados a partir da categoria do sagrado africano. Para o estudo do sagrado dirigimos nosso olhar principalmente para os trabalhos de Èmile Durkheim (1996) que define o sagrado como um fato social. Como o sagrado africano aparece nas obras utilizando o procedimento do real maravilhoso incluímos também essa categoria baseando nosso estudo na obra de Irlemar Chiampi (1980) que incorpora o elemento magia dentro da categoria maravilhoso. Foi possível constatar que a inter-relação dos personagens humanos com os personagens divinos, através do procedimento do real maravilhoso possibilitou, nos primeiros, um entendimento do passado com o presente e a compreensão das particularidades de uma sociedade, em que a mistura racial deu passo a uma mestiçagem cultural que a caracteriza.

Palavras chaves: sagrado africano, real maravilhoso, mestiçagem cultural.

RESUMEN

Son innumerables las semejanzas culturales entre Cuba y Bahía en las características de la composición étnica y cultural en las cuales el aporte de varias razas que vinieron de las mismas regiones geográficas crearon una mezcla cultural que presenta puntos comunes en la música, la danza, la culinaria y principalmente en lo que se refiere a la religión de los afro descendientes. También la literatura, integrando el lado simbólico de esas culturas, no podría dejar de recrear esa realidad. En este trabajo me propongo comparar dos novelas latinoamericanas de esas regiones. Ellas son *O Sumiço da Santa* del escritor brasileño Jorge Amado (1912-2001) y *Cuando la sangre se parece al fuego* del cubano Manuel Cofiño (1936-1987). Las obras presentan puntos de convergencia de un diálogo intercultural del que participan las deidades de la religión yoruba, lo que permite que ambas presenten elementos de un confronto de culturas y razas que serán estudiados a partir de la categoría de lo sagrado africano. Para el estudio de lo sagrado dirigimos nuestro interés principalmente para los trabajos de Émile Durkheim (1996) que define lo sagrado como un hecho social. Como lo sagrado africano aparece en las obras utilizando el procedimiento de lo real maravilloso incluimos también esa categoría basando nuestro estudio en la obra de Irlemar Chiampi (1980) que incorpora el elemento magia dentro de la categoría de lo real maravilloso. Fue posible constatar que la interrelación de los personajes humanos con los personajes divinos, a través del procedimiento de lo real maravilloso posibilitó, en los primeros un entendimiento del pasado con el presente y la comprensión de las particularidades de una sociedad, en la cual la mezcla racial dio paso a una mezcla cultural que la caracteriza.

Palabras claves: sagrado africano, real maravilloso, mezcla cultural.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 10 |
| 1. Ao reencontro do sagrado | 17 |
| 1.1 Candomblé e <i>Santería</i> : o culto aos <i>orixás</i> | 26 |
| 1.2 Por trás dos passos do maravilhoso | 30 |
| 2. O sumiço da santa ou sua aparição? | 38 |
| 3. Yorubá igual à Bahia | 64 |
| 4. Conclusão | 85 |
| Referências | 93 |
| Apêndice | 100 |

A América Latina, região geográfica que se estende do Rio Grande à Patagônia, apresenta uma grande miscigenação étnica. A presença de grandes culturas ameríndias, a colonização européia (majoritariamente espanhola e portuguesa) e, posteriormente, a chegada dos escravos africanos, num tráfico que durou mais de três séculos, fizeram de toda a América Latina uma região extremamente plural em sua composição étnica e cultural. As línguas espanhola e portuguesa e os valores das respectivas culturas são predominantes na maioria de seus países, os quais compartilham uma história colonial muito parecida; não obstante cada país apresenta elementos heterogêneos próprios que o distinguem do restante da região. Embora exista certa homogeneidade cultural, política, social e lingüística na América Latina, as semelhanças e diferenças existentes, segundo Vassallo (2000), merecem ser respeitadas.

Entre Cuba e Brasil os laços culturais são mais fortes devido à composição racial (AMADO *apud* GONZALEZ, 1987). Nesses países, os aportes das várias raças vindas de regiões semelhantes criaram uma mistura cultural que tem vários pontos em comum, evidenciados de melhor forma na religião, na música, na dança e na culinária. A literatura, integrando a face simbólica dessas culturas, não poderia deixar de recriar essa realidade.

Neste trabalho, proponho-me a realizar uma comparação entre dois romances latino-americanos, *O Sumiço da Santa*, do escritor brasileiro Jorge Amado (1999), e *Cuando la sangre se parece al fuego*, do escritor cubano Manuel Cofiño (1979). As duas obras apresentam literariamente pontos de convergência de um diálogo intercultural do qual participam as deidades do panteão *yoruba*¹. No decorrer dos romances os personagens principais se transformam, ao abraçar ou rejeitar as crenças africanas.

¹ Os termos *iorubá*, *ioruba*, *yorubá* e *yoruba* são usados indistintamente para se referir ao povo sudanês que habita a região de Yoruba (Nigéria, África Ocidental) (CACCIATORE, 1977). Para igualar sua grafia neste trabalho utilizarei o termo *yoruba*, embora respeite os termos usados por outros autores quando os cite.

Esse diálogo – em que deuses e personagens interagem possibilitando a transformação dos últimos ao conciliar aspectos inicialmente conflitantes – permite que ambos os romances representem elementos de um confronto de culturas e raças em busca de caminhos e de identidades, elementos que serão estudados a partir de duas categorias: o sagrado africano e o realismo maravilhoso.

Na literatura da América Latina, como indica Pizarro (1993), a pluralidade resulta da interação das tradições das culturas americanas nas quais predominam: a oralidade, a pictografia e ideografia; o gesto; a pluralidade lingüística e seu encontro posterior com o livro. A literatura escrita em línguas européias aponta para certa homogeneização lingüística, possibilitando a criação de um cânon que exclui as manifestações procedentes das culturas originárias a favor do modelo peninsular.

Os estudos literários latino-americanos, na vertente cultural, possibilitam uma inter-relação de disciplinas e de manifestações e a constatação de uma grande diversidade com pontos de contato e de confronto. Os estudos de literatura comparada entre obras literárias do Brasil e da América Hispânica, salientados pelo professor Antonio Candido, segundo Tânia Carvalho (2001), fortaleceriam a necessidade de um conhecimento mútuo de união e busca de afinidades e de contrastes entre as literaturas dessa região.

O propósito deste trabalho, uma comparação entre *O sumiço da Santa* e *Cuando la sangre se parece al fuego*, é tratar da representação da identidade cultural nos dois romances, o brasileiro e o cubano, através da análise do sagrado, mostrado nas deidades de origem africana que aparecem nas obras. Observarei a presença desse sagrado africano, que está representado por meio do procedimento do real maravilhoso, e constatarei a forma como esse sagrado transforma os personagens de ambos os romances.

As obras, separadas por um período de treze anos – a cubana foi escrita em 1975 e a brasileira, em 1988 –, são um reflexo dos elementos extra-literários relacionados à realidade

social do momento em que foram escritos; tais elementos desempenham certo papel na estrutura da obra, coincidindo com o que Antonio Candido (1993) chamou de redução estrutural².

Nessa época, o Brasil, no governo do Presidente José Sarney, transitava de uma ditadura militar para um movimento democrático que culminaria na eleição direta do novo presidente da república. Uma transformação social e democrática na qual a população fazia valer sua voz. Em Cuba, já havia sido declarado o caráter socialista da revolução e formulada a política do governo para a criação artística e literária dos intelectuais cubanos³. Na maioria das obras literárias do período se narra a epopéia das lutas contra a ditadura de Fulgencio Batista e as transformações políticas e sociais que aconteceram depois da revolução.

Ainda que mais de uma década separe os romances, os vínculos e os contrastes existentes nessas duas obras, no tocante aos temas referidos, me instigaram a fazer este estudo. Um fato que, na minha opinião, influenciou a escolha, é que esses romances têm sido muito pouco estudados.

Jorge Amado é o escritor brasileiro mais vendido no Brasil e no exterior. Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema e para a televisão, já que é considerado o retratista do povo brasileiro. Mas *O Sumiço da Santa*, um de seus últimos romances, é muito pouco conhecido popularmente e até o momento poucos trabalhos sobre essa obra foram feitos.

Uma pesquisa feita na plataforma Lattes em julho de 2006 registrou apenas cinco referências a trabalhos realizados sobre essa obra: dois estudos do âmbito tradutório para o inglês, um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre o erotismo, um artigo sobre o estudo genético dos manuscritos e uma dissertação que o compara a uma obra literária angolana.

² Segundo Candido, a redução estrutural acontece quando “a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que seja estudada em si mesma”. (CANDIDO, 1993, p.9).

³ Num discurso de Fidel Castro em 1961 conhecido como “Palabras a los intelectuales” se resumia a liberdade para a criação artística e as atitudes possíveis dos intelectuais referente à Revolução. “¿Cuáles son los derechos de los escritores y artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución ningún derecho” (CASTRO, 1961, p. 11).

Manuel Cofiño, que se destacou como contista, escreveu somente três romances. O primeiro deles, *La última mujer y el próximo combate* obteve o prêmio literário *Casa de Las Américas* em 1971 e é o mais conhecido. Embora seu segundo romance, *Cuando la sangre se parece al fuego*, tenha obtido também um prêmio literário (menção) em 1975, outorgado pela União de Artistas e Escritores de Cuba (UNEAC), não é tão conhecido como o primeiro. Outro fato é que depois de sua morte, pouco se tem escrito sobre sua obra.⁴

Outro vínculo entre as obras escolhidas que quero ressaltar é a presença da mitologia africana. Com os nomes de candomblé na Bahia e de *santería* em Cuba, a religião dos afro-descendentes apresenta inúmeras semelhanças nos dois lugares, como relata Reginaldo Prandi, que recolheu em Cuba muitas das histórias que serviram como base para elaborar sua obra *Mitologia dos Orixás* (2005). Porém, entre o candomblé e a *santería* também existem diferenças: nos *orixás* cultuados, nos nomes dos *orixás*, e principalmente, no referente ao sincretismo religioso da mitologia *yoruba* com os santos católicos. Por exemplo, tanto na *santería* cubana quanto no candomblé brasileiro se cultuam, entre as deidades africanas, *Xangô*, deus do fogo, viril, autoritário, apaixonado e, *Oyá Yansã*⁵, a deusa da tempestade, da sensualidade, mãe de nove filhos. Em Cuba, *Changó*⁶ é sincrético com Santa Bárbara mas, no Brasil, Santa Bárbara é sincrética com *Yansã*.

O Sumiço da Santa e *Cuando la sangre se parece al fuego* encantam o leitor ao apresentar a religião *yoruba*. No romance brasileiro, a figura de um *orixá* – *Yansã* – se destaca dentre outras; já na obra cubana se descreve todo um panteão com dezenove deidades, quase a totalidade dos *orixás* cultuados no país.

Um terceiro e último vínculo entre as obras é a transformação que sofrem os personagens principais de ambos os romances ao interagirem com essas deidades mitológicas,

⁴ Segundo Henao e Castañeda (2003), a revista *Casa de las Américas* não publicou sobre esse autor no período de 1980 até 1999, embora exista em Cuba um prêmio anual de conto que leve seu nome.

⁵ O nome desse *orixá* aparece de diferentes formas: *Oyá Yansã*, *Oiá Iansã*, *Oiá Yansã*. Com o objetivo de uma unificação utilizarei o primeiro deles e respeitarei, nas citações, os utilizados pelos autores.

⁶ *Changó* corresponde a *Xangô*, em português.

embora, aparentemente, contrastem a alegria dos protagonistas amadianos ao incorporarem os seus credos e a tristeza dos personagens cofinianos ao renegarem suas crenças.

Com o objetivo de realizar essa comparação entre as duas obras romanescas, organizamos o trabalho em três capítulos: o primeiro trata da teoria das categorias literárias a serem utilizadas em nossa análise; o segundo e o terceiro apresentam uma análise das obras, em separado, cada uma num capítulo. Nas conclusões exponho os pontos de encontro e desencontro entre os dois romances.

Assim, no primeiro capítulo intitulado “Ao reencontro do sagrado”, relaciono idéias sobre a categoria do sagrado desenvolvidas, desde o início do século XX, por teóricos como Durkheim (1996), Otto (1985), Eliade (1992), Malinowski (1974), Mielietinski (1973) e Chauí (2000), direcionando o olhar, seletiva e prioritariamente, para a escola sociológica francesa que, com os estudos de Émile Durkheim, conceitua o sagrado como um fato social.

Como a herança sagrada africana encontra-se presente em ambas as obras, por meio das deidades do panteão *yoruba*, acrescentamos a esse primeiro capítulo um subcapítulo, “Candomblé e Santería: o culto aos orixás”, no qual, fundamentados nos trabalhos de Prandi (1991, 1997, 2005), de Bastide (1975) e de Bolívar (2005), explicamos as principais características dessa religião.

Como, mediante o procedimento do real maravilhoso, os projetos de autoria de Amado e Cofiño levam para o nível narrativo das obras o sagrado africano e suas relações, foi necessário adicionar um outro subcapítulo dentro do mesmo capítulo, nomeado “Por trás dos passos de maravilhoso”, para situar esse procedimento no âmbito específico da investigação literária.

Partindo do prólogo de *El Reino de este Mundo*, publicado pela primeira vez em 1949, em que Carpentier (2001) define o conceito de *real maravilhoso*, e transitando pelos estudos realizados por Chiampi (1980), Lukavská (1991), Llarena (1997), Menton (1999 e 2001) e

Esteves e Figueiredo (2005), foi possível traçar um caminho para poder analisar, nas obras, a representação dessa categoria literária.

Tendo como base o instrumental teórico citado, analisamos a obra escolhida de Jorge Amado no segundo capítulo intitulado “O sumiço da Santa ou sua aparição?”. Descreve-se o modo como aparecem os dados narrativos relacionados com o sagrado africano nessa obra amadiana, em que as deidades interagem com os personagens de uma forma direta, valendo-se do maravilhoso no momento do contato.

No mesmo capítulo dois, antes de realizar a análise, senti a necessidade de situar o leitor e fazer referência a algumas características da obra, pois *O Sumiço da Santa*, como já foi dito, é muito pouco conhecida, diferentemente dos outros romances da vasta produção literária de Jorge Amado.

O terceiro capítulo leva o título de “Yorubá igual à Bahia”⁷. Nele, se descreve o modo como aparecem na narrativa cubana os dados relacionados com o sagrado africano. Nesse romance as inter-relações que ocorrem entre a aparição das deidades – na obra – e os personagens, são os vínculos através dos quais o sagrado africano se manifesta.

Como Manuel Cofiño é um autor pouco conhecido no Brasil, entendi que era necessário situar os leitores na época de produção do romance, comentando também a estrutura da obra, sem esquecer de mencionar o enredo e os personagens principais, elementos que aparecem no terceiro capítulo deste trabalho, antes de realizar a análise da obra narrativa.

O motivo da ordem escolhida para a análise, primeiro a obra brasileira e depois a cubana, não pretende ter nenhum sentido de valorização crítica ou de qualquer outra natureza.

No capítulo referente às conclusões são mostrados os pontos de convergência e divergência entre as estruturas narrativas das obras literárias e a forma como o real maravilhoso se manifesta no enredo romanesco ou na estrutura dos romances. Também, são

⁷ Título tomado da canção de Caetano Veloso “Quero ir a Cuba”

mostradas as representações do sagrado africano e como influenciam na transformação dos protagonistas: os que alcançam a plenitude ao conciliar passado e presente e entendem a mestiçagem racial como ponto de partida para uma mestiçagem cultural.

Por último, gostaria de acrescentar que em prol de uma uniformidade lingüística no texto do trabalho, todas as citações em espanhol foram traduzidas por mim para o português, tanto as referentes ao romance cubano quanto aos trabalhos críticos ou entrevistas; mas, em nota de rodapé, elas aparecem na língua original⁸.

Passarei, agora, a transitar pelo primeiro capítulo, em que se apresentam os conceitos de sagrado e realismo maravilhoso que apoiaram a análise das obras literárias.

⁸ Uma exceção foi a citação da Natalia Bolívar que inicia o terceiro capítulo, devido à força poética no original.

CAPÍTULO 1. AO REENCONTRO DO SAGRADO.

Se o divino não é de ordem material e se a sua “existência” não é a do espaço nem a do tempo, então a partir de agora é necessário situá-lo no coração dos homens e nas transcendências que eles percebem em si mesmos e que essas transcendências lhes pertencem, mas que lhes escapam para sempre (FERRY, 1997, p. 190).

Tanto em Cuba, pelo extermínio quase total das populações indígenas, quanto no Brasil, embora com outras características mais complexas (a dizimação dos indígenas, a proteção dos jesuítas e o interesse econômico no comércio de escravos), existiu um tráfico de escravos negros africanos como mão de obra, direcionada fundamentalmente para as plantações da cana-de-açúcar.

Junto com os escravos viajaram também seus costumes, sua cultura, sua religião. “Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não só os filhos da noite, mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano” (BASTIDE 2001, p. 327). O homem negro trouxe com ele, em sua viagem da África à América, determinados princípios e valores religiosos capazes de produzir e estruturar sua identidade e relações sociais. Como expõe Luz (2003), esses princípios regeram a sua vida, mesmo em condições históricas desfavoráveis, como foi a luta contra a escravidão. Na Afro-América, esse legado se expandiu e se mantém até hoje, principalmente nas instituições religiosas.

Embora os povos africanos trazidos para o Brasil e para Cuba fossem de várias regiões da África, de diferentes estratos culturais e apresentassem, portanto, maneiras diversas de ser, de falar e de se comportar, em ambos os países predominava a cultura *yoruba*, como expõe Artur Ramos ao se referir aos trabalhos de Fernando Ortiz:

Evidentemente, negros sudaneses e bantus misturaram-se uns aos outros, em Cuba como no Brasil, amalgamando-se de forma quase irreconhecível.

Os julgamentos sobre os escravos, de acordo com suas nações de procedência, foram tomados “com receio e falta de uma comprovação científica”, como assinala o próprio Ortiz. Entre *yolofes*, *fulas*, *mandingas*, *lucumís*, *daomeanos*, *congós* e *mozambiques*, os caracteres antropológicos físicos e traços culturais mal puderam ser discriminados. E isso por aquela razão que, em mais de um trabalho, tenho observado no Brasil. É que a cultura yoruba por ser a mais adiantada, em paralelo com as outras, acabou absorvendo estas últimas e impondo-lhes os seus traços dominantes (RAMOS, 1979, p. 84).

Os *yoruba* chegaram ao Brasil, fundamentalmente, nas primeiras décadas do século XIX, em grandes contingentes para a Bahia⁹, principalmente para a cidade de Salvador. Nesse local foram concentrados, sobretudo em trabalhos domésticos e serviços urbanos, permitindo sua organização social e, por conseguinte, a preponderância da língua e da cultura *nagô* nessa região do Brasil.

Esses escravos eram obrigados a viver segundo os costumes do colonizador e a acolher a fé cristã; mas em ambos os países, ao lado da religião oficial, coexistiram formas religiosas procedentes de África que resistiram a todos os processos de catequese e que se juntaram ao catolicismo dando lugar a um forte sincretismo. Como a religião destes povos ocupa um lugar primordial na consolidação de seus valores e sedimenta sua coesão social, compreende-se que os africanos e seus descendentes, ao transmitirem seus mitos e conhecimentos, transmitiram também sua cultura, sua organização social e seu legado simbólico. Essas culturas negras misturaram-se a outras culturas com as quais se confrontaram nos territórios americanos e, por meio dessas encruzilhadas, foi tecida a identidade híbrida desses novos povos.

A religião pode ser sinônimo de fé ou um sistema de crenças que estabelece vínculos entre o mundo profano e o mundo sagrado, e também entre os códigos morais, valores, rituais e instituições relacionadas com dita crença. A religião também é um elemento de especificidade cultural.

⁹ A distribuição dos *yoruba* no território brasileiro pode ser observada no mapa etnológico africano do Brasil no qual, além da distribuição geográfica, aparece uma tabela com informações do século da chegada desses escravos e o tipo de atividade principal a que foram destinados (CASTRO, 2005, p. 47).

A religião, de modo geral, reforça e mantém os valores culturais, estando muitos deles ligados à ética e à moral, pelo menos implicitamente. Sustenta e incute normas particulares de comportamento culturalmente aprovadas, exercendo, até certo ponto, poder coercitivo. Ajuda na conservação de conhecimentos ao transmitir, através de rituais e cerimônias dramatizadas, os procedimentos ou normas de conduta importantes em determinada cultura. (MARCONI e PRESOTTO, 2001, p. 171).

Tanto no romance cubano quanto no brasileiro, está presente o sagrado africano. Na ficção amadiana a mistura étnica indica uma mescla cultural que se localiza em determinados espaço e tempo, que tem um caráter coletivo e histórico e em que o mito – como narrativa fabulosa transmitida pela tradição na qual os deuses encarnam as forças da natureza e os aspetos da condição humana – está presente.

Um exemplo desses mitos é “As águas de Oxalá”, presente na narrativa de *O sumiço da Santa* (AMADO, 1999, p. 51-52). Os mitos dos *orixás* formam parte dos poemas do oráculo de *Ifá* e por meio deles “se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida” (PRANDI, 2005, p. 24). Ao utilizar esse mito – que fala da luta contra as injustiças, contra a violência e a tirania – Amado coloca o sagrado em oposição à violência, como um ensinamento na luta contra a ditadura militar que existiu no Brasil numa época anterior à aparição desse romance.

Esses deuses trazidos da África junto com os valores religiosos e culturais dos escravos negros se misturaram aos deuses que vieram com os colonizadores brancos; foi-se criando, assim, uma simbiose, com novas raízes e novas características, que formou um estrato cultural mestiço como o do povo baiano, tão bem representado por Amado. Dessa forma, no romance *O Sumiço da Santa*, a mistura do mito de *Oxalá* com a descrição da celebração da festa do Senhor do Bonfim é um exemplo de como acontece o sincretismo religioso na narrativa amadiana.

Chegado de Portugal, ao tempo da colônia, no voto aflito de um náufrago lusitano, Nosso Senhor do Bonfim; chegado da costa da África, ao tempo do tráfico dos negros, no lombo em sangue de um escravo, Oxalá. Sobrevoam a procissão, encontram-se no seio das baianas, mergulham na

água de cheiro e se confundem, são uma única divindade brasileira. (AMADO, 1999, p. 46).

Também a obra cofiniana recolhe os aspectos sagrados da cultura afro-cubana para representá-los principalmente através de narrativas poéticas, sem esquecer de sua base étnica local e da memória coletiva de um tempo e um espaço determinado.

Assim, a personagem Paula conta a lenda de uma deusa valente que tinha medo de lagartixa (COFIÑO, 1979, p. 24), embora não fale o nome da deidade podemos identificar *Yansã*, a deusa dos trovões. Mas nessa obra os mitos aparecem incorporados principalmente às descrições dos orixás – seus atributos, suas comidas, animais sacrificados e outras particularidades – intercalando-se dentro do romance. Os mitos que aparecem nas narrativas mostram as particularidades do sagrado africano.

O sagrado, segundo a definição de Marilena Chauí (2000), baseando-se nos estudos de Caillois, refere-se a uma força sobrenatural ou potência que habita algum ser (animal, planta, humano, fogo, vento, etc.). Essa força ou potência pertence, própria e definitivamente, a um determinado ser que pode perder a força, se a possui, ou adquiri-la, se não a possui. O sagrado, também, é a experiência simbólica da diferença entre os seres: a superioridade ou poderio de alguns sobre outros – superioridade e poderio que podem ser sentidos como espantosos, misteriosos, desejados e temidos.

Dessa forma, o sagrado estabelece uma ruptura entre natural e sobrenatural. Embora os seres sagrados sejam naturais (vulcão, animal, humano), possuem uma força ou potência sobrenatural que lhes permite realizar aquilo que os seres naturais não conseguiriam. O sagrado também opera no encantamento do mundo, cria vínculos de simpatia-atração e de antipatia-repulsão entre todos os seres, age à distância e enlaça entes diferentes com laços secretos e eficazes (CHAUI. *op. cit.*).

A discussão sobre o sagrado atrai intelectuais de diferentes campos: sociólogos, antropólogos e teólogos que abordam o sagrado de pontos de vista diversos. Mas devemos

revisitar as abordagens clássicas da sociologia e antropologia, tomando como base o estudo do sociólogo francês Émile Durkheim, que via o sagrado como resultado do imaginário coletivo.

Antes de Durkheim, Henri Hubert e Marcel Mauss, no ano de 1899, estudaram o sacrifício e o explicaram como um mecanismo ambivalente por meio do qual o profano se comunica com o sagrado e vice-versa, podendo sofrer um processo de sacralização e/ou dessacralização. Segundo eles, as noções religiosas, como as manipuladas no sacrifício, dariam sentido à vida coletiva do grupo, daí a função social desse fenômeno,

Durkheim, em seu livro *As formas elementares da vida religiosa* (1996), publicado pela primeira vez em 1912, se propôs a estudar uma manifestação religiosa primitiva, o *totemismo*, para entender a natureza religiosa do homem. Seu ponto de partida foi a realidade social da religião, que ele via como exemplo daquilo que denominava de "representações coletivas". A religião se torna universalmente desejável e aceitável, dado o seu valor expressivo, porque ela representa e expressa a sociedade. A sociedade, como criadora de representações coletivas, impõe uma autoridade moral aos indivíduos. Esse seria o aspecto sagrado das representações coletivas, que, embora estejam em diferentes formatos religiosos, não é mais do que uma abertura em direção a uma realidade superior, uma revelação primária da gênese das coisas.

O interesse de Durkheim pelos fenômenos religiosos e seu empenho por "explicá-los" a partir de uma perspectiva genuinamente psicológica, baseia-se precisamente no pressuposto de que a religião é a primeira forma da concepção social (ALÚTIZ, 2002, p. 112)¹⁰

Para Durkheim, os primeiros sistemas de representação que o homem fez de si mesmo e do mundo são de origem religiosa e produtos do pensamento coletivo. Esses fenômenos religiosos se situam em duas categorias fundamentais que são as crenças e os ritos ou

¹⁰ El interés de Durkheim por los fenómenos religiosos y su empeño por "explicarlos" desde una perspectiva genuinamente sociológica, descansa precisamente en el presupuesto de que la religión es la primera forma de ideación social. (ALÚTIZ, 2002, p. 112).

cerimônias de culto. Todas as crenças pressupõem uma classificação em sagrado e profano, pois "em toda a história do pensamento humano, não existe outro exemplo de duas categorias de coisas tão profundamente diferenciadas ou tão radicalmente opostas uma da outra" (DURKHEIM, *op. cit.*, p.50). Essa classificação começa com a experiência religiosa, uma vez que em grupo os indivíduos se fortalecem mais do que sozinhos, pois se sentem relacionados uns com os outros pelo simples fato de terem uma fé em comum. O sagrado é aquilo que dá coesão, que une as pessoas dentro de uma comunidade moral, enquanto o profano é o contrário dessa tendência. A religião, ao celebrar as coisas sagradas, celebra também a coesão social. As experiências individuais da religião formam parte de um conhecimento produzido pela sociedade, sendo a religião, então, uma força da sociedade.

As crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que têm entre si e com as coisas profanas. Os ritos são, afinal, regras de conduta que prescrevem o modo como o homem se deve comportar perante as coisas sagradas (DURKHEIM, *op. cit.*, p. 137).

As coisas e os seres sagrados, segundo Durkheim (*op. cit.*), são elementos proibidos e isolados por proibições; as coisas profanas, por sua vez, são as que lhes atribuem essas proibições, e devem permanecer à distância das primeiras. O sagrado e o profano só entrariam em contato por meio de ritos prescritos pelas crenças que sustentam essa divisão do mundo. O sagrado seria uma ânsia de potência, ânsia de uma energia que agiria sobre o profano, e o profano seriam as formas práticas, imediatas e particulares de reação das pessoas a seu mundo cotidiano.

A função da religião, segundo Durkheim, seria proporcionar ao homem um pensamento coletivo sobreposto a sua realidade sensorial, agregando-lhe valores e abrindo um espaço nas consciências para estabelecer uma primeira forma de racionalidade social. A realidade social penetraria no indivíduo conferindo-lhe parte de seus atributos sagrado-espirituais: por um lado, as categorias necessárias para interpretar dados sensíveis de sua

experiência e para pensar na "alma" como algo diferente da corporeidade orgânica; por outro, como um ser moral sustentado pela opinião social, a fé.

A função básica que Durkheim atribui aos rituais é a de alimentar periodicamente a fé nas idéias e representações coletivas que sustentam as crenças do culto, ou seja, a representação simbólica da sociedade. O encontro com o sagrado exige determinados procedimentos de purificação e abstinência, necessários para que as pessoas se desprendam do profano e se tornem merecedoras de entrar em contato com o sagrado.

Nos romances estudados, a relação de coesão social que se produz ao redor do sagrado aparece nos seguidores da religião *yoruba*. Nos ritos e cerimônias do culto dos afro-descendentes, colocam-se em contraposição os elementos sagrados e profanos, como por exemplo, nos sacrifícios de animais para um *orixá* em particular (*Yansã* no romance de Amado ou *Exú* no de Cofiño). A partir dos sacrifícios, a energia própria do sagrado agiria sobre o profano e permitiria a coesão de um grupo num momento histórico determinado.

Ao falar de uma religião estamos diante de um conjunto de crenças, de regras e de ritos que devem ser aceitos e compartilhados pelos membros de uma comunidade que está unida pelo sagrado. No caso, a religião *yoruba* agrupa membros de uma coletividade e reforça os laços de união entre eles. É o que se pode observar, por exemplo, na festa no terreiro na obra brasileira ou no enterro da avó de Cristino na obra cubana.

Por outra parte, o alemão Rudolf Otto (1985), que publicou sua obra em 1917, não vê o sagrado como um sentimento coletivo ou social e sim como representações míticas de terror e fascínio. Com essa interpretação, Otto se distancia da abordagem social da escola durkheniana. Mircea Eliade (1992) conceitua o sagrado baseando-se numa fonte dupla: a primitiva dos sociólogos franceses e as clássicas como as de Otto. Esse estudioso fundamenta seu pensamento do sagrado apoiando-se especialmente na história das religiões, na fenomenologia da religião, mas termina se afastando das influências histórico-culturais.

Igual a outros autores, Roger Caillois, na sua obra *O homem e o sagrado* (1950), opõe o sagrado ao profano e argumenta que ambos devem estar totalmente delimitados para evitar a contaminação e a degradação de um pelo outro; mas ambos, sagrado e profano, são necessários para o desenvolvimento da vida como uma dialética do puro e do impuro. Para ele, a superação do par puro/impuro se produz quando se constrói a oposição entre sagrado e profano, situando-se ambos dentro do campo do sagrado. A impureza também participa do sagrado, assim como os aspectos sombrios e inferiores da experiência. O sagrado também implica a sua sombra, o seu negativo.

Caillois é de opinião que “o sagrado pertence como uma propriedade estável ou efêmera a certas coisas (os instrumentos do culto), a certos seres (o rei, a igreja, os lugares régios), a certos tempos (o domingo, o dia de Páscoa, o Natal, etc.)” (*apud* ROMARIZ, 1999, p.51).

A abordagem funcionalista de Malinowski permite interpretar a relação sagrado/profano numa perspectiva dialética que tem suas peculiaridades em cada uma das culturas onde se manifesta. Para ele o sagrado tem também um valor social e cultural

O mito cumpre, na cultura primitiva, uma função indispensável: expressa, estimula e codifica o credo, salvaguarda e reforça a moralidade, responde à eficácia do ritual e contém regras práticas para guiar o homem. Dessa forma o mito é um ingrediente vital da civilização humana, não uma história ociosa, e sim uma força ativa, não é uma explicação intelectual nem uma engenharia da arte e sim uma pragmática carta de validade na fé primitiva e na sabedoria moral (MALINOWSKI, 1974, p. 124).¹¹

Malinowski (*op. cit.*) analisa as representações sagradas em dois níveis. No primeiro, os símbolos sagrados estão ligados às crenças tradicionais das culturas; no segundo, os significados dos símbolos estão relacionados às necessidades humanas universais. Para ele, a religião é o registro simbólico das tradições, uma vez que fixa e intensifica as normas de

¹¹ "El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde a la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imaginaria del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral" (MALINOWSKI, 1974, p.124).

conduta e os valores dos indivíduos, que encontram nela quadros teóricos de referência que orientam o seu comportamento e justificam sua posição na sociedade, assim como sua condição humana.

A narrativa latino-americana do século XX resgata o sagrado e, nele, o mito como função artística ou como elemento do mundo. Sobretudo a partir dos anos 20, começamos a observar nas literaturas latino-americanas a “poética da mitologização”. As narrativas incorporam elementos do folclore, do mito e da historicidade que, embora se apresentem sempre de forma oposta um do outro, não podem estar separados na literatura mitologizante do século XX.

Como afirma Mielietinski:

Nas imagens fantásticas da mitologia estão amplamente refletidos os traços reais do mundo circundante. Nesta representação da realidade pelo mito, existe até mesmo uma especial plenitude, porque todas as realidades sociais e naturais que tenham o mínimo de importância devem estar radicadas no mito (MIELIETINSKI, 1973, p. 198).

A utilização do sagrado africano no romance *O Sumiço da Santa* de Jorge Amado tem uma função social e cultural. Ao representar os deuses católicos como imagens e os orixás como pessoas fortes, guerreiras e voluntariosas, o autor, em um primeiro momento, chama a atenção para uma parte da sociedade discriminada pelo preconceito, principalmente o relacionado com a religião. Num segundo momento, coloca em um mesmo patamar, coabitando, a religião do colonizador e a do africano, adaptadas as duas ao novo mundo, o que reflete uma visão crítico-artística de inverter, no tecido literário, a desigualdade da formação cultural brasileira.

A obra cubana, *Cuando la sangre se parece al fuego*, representa no interior de uma narrativa de tradição realista uma mitologia que também inverte o referencial crítico daquele momento histórico. Manuel Cofiño, utilizando uma prosa marcadamente poetizada, ambientada na Cuba socialista dos anos 60, representa deuses duplamente discriminados: a)

por pertencerem a uma mitologia de origem africana e b) porque, segundo a ideologia de Marx, a religião não é adequada a uma sociedade socialista.

Na posição dos deuses da narrativa cubana, e na relação entre as deidades e os personagens, aparece uma relação social de sagrado que, segundo Durkheim, une as pessoas dentro de uma comunidade moral; dessa forma, a sociedade adquire a superioridade necessária sobre o indivíduo, sendo o sagrado fonte de experiência para a idealização coletiva, como força que tem efeitos reais na consciência dos indivíduos.

Devido à força que o sagrado africano proporciona ao grupo e que possibilita aos personagens dos romances estudados uma coesão social no coletivo, concordo em basear minha análise no conceito durkheniano que caracteriza o sagrado como um fato social.

Com o objetivo de ajudar no entendimento das particularidades do sagrado africano nos romances selecionados, expõem-se, no subcapítulo 1.1, os valores mais importantes da religião *yoruba*.

1.1. CANDOMBLÉ E SANTERÍA: O CULTO AOS ORIXÁS

O legado dos valores africanos que vieram da África está contido nas instituições religiosas; delas emanam os processos culturais que marcam uma identidade nacional. A religião, portanto, propicia a coesão e harmonia social e as relações do homem com o mundo natural.

Nas sociedades africanas, a religião permeia toda a organização social. Não há instituição que não participe, de uma maneira ou de outra, da influência dos sistemas religiosos, muitas vezes quase que teocráticos, como nas culturas yorubas e fon (LIMA, 1982, p. 32 *apud* LUZ, 2003, p. 32).

Foram essas culturas, junto com a tradição do império do Congo, que se destacaram na formação dos valores negros no Brasil. A linguagem religiosa, por meio da qual se expressam, estabelece uma intensa relação dialética entre este mundo e o mundo do além, entre o *aiyê* e o

orum. A comunicação entre os dois mundos se dá através do *axé*, que é a força dinâmica das divindades, o poder de realização, a vitalidade que se individualiza em determinados objetos.

No candomblé a palavra *axé* tem muitos significados. *Axé* é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. *Axé* é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. *Axé* é bênção cumprimento, votos de boa-sorte e sinônimo de Amém. *Axé* é poder. *Axé* é o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para serem cultuados. São as pedras (os otás) e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata (PRANDI, 1991, p. 103).

Para as culturas *yorubas* e *fon*, conhecidas no Brasil como *jeje-nagô*, a vida não termina com a morte, existindo um processo divino de existência única. *Olodumaré*, o criador, oferece aos homens um conjunto de forças sagradas que possibilita a vida. Esses aspectos não morrem nas cerimônias de *axexé* (cerimônias fúnebres), pois voltam a suas origens, ao *orum*. Estas forças que animaram os antepassados voltam para animar os descendentes e discípulos. A ancestralidade confirma a imortalidade, pois a vida continua no *orum*.

As forças, que traz o ser humano ao nascer, caracterizam o *orixá* da pessoa; os *orixás* não são deuses platônicos, ideais, pois têm qualidades e fraquezas como todos os seres humanos. Nesta concepção do mundo, os conceitos de vida e morte implicam a idéia de destino, que encontra obstáculos e adversidades no seu desenvolvimento; mas, através das oferendas (do *ebó*), as energias (*axé*) podem ser restituídas.

O conhecimento desse destino é próprio da religião. A grande variedade de destinos está representada por uma grande quantidade de histórias e mitos que constituem o corpo do oráculo de *ifã*, uma das principais fontes de conhecimento do universo. O conteúdo desses mitos pode estar presente em outras formas de comunicação que constituem a linguagem ritual; destaca-se entre elas a dramatização, que está composta de outros sistemas simbólicos que se combinam: gestos, danças, saudações, um sistema musical, um sistema de cores, de jóias ou atributos.

Tanto em Cuba quanto na Bahia, a religião predominante veio dos *yorubas* ou *nagôs*, devido ao grande número de escravos *nagôs* introduzidos nessas regiões. Como possuíam tecnologia mais avançada e uma população mais numerosa, com intensa força de expansão e de difusão da sua língua, a cultura *nagô* ganhou importância e englobou as culturas dos outros escravos (RAMOS, *op. cit.*).

As religiões negras formaram-se no Brasil com ritos e nomes locais derivados de tradições africanas diversas: *candomblé* na Bahia, *xangô* em Pernambuco e Alagoas, *tambor de mina* no Maranhão e Pará, *batuque* no Rio Grande do Sul e *macumba* no Rio de Janeiro (PRANDI, 1997).

Em Cuba, as práticas religiosas da cultura *yoruba* cristalizaram-se em um só corpo litúrgico, denominado de *regla de ocha* ou *santería* como as religiões procedentes do Congo e de Angola, que formaram a *regla de palo* o *mayombe*; e de forma similar, nasceram os preceitos religiosos da sociedade secreta *abakuá*, procedente da Nigéria (BOLÍVAR, 1997, p. 155).

No *candomblé* e na *santería* não existe a noção de pecado, tal como se entende na religião judaico-cristã. Cada pessoa é como seu *orixá*, tem virtudes e defeitos, e para conseguir o equilíbrio é preciso efetuar os sacrifícios e as oferendas. A ênfase no *candomblé* está na sua iniciação, que é quase interminável, gradual e secreta (PRANDI, 1997). O *candomblé*, assim como a *santería*, é uma religião iniciática, que se organiza a partir de um conceito de hierarquia muito peculiar; ao participar das obrigações, as pessoas adquirem o direito de ver e conhecer aspectos mais profundos da religião. A ascensão hierárquica se faz pela relação tempo-conhecimento; a pessoa que conhece não sabe nem para si nem por si, sabe pelas necessidades e para um fim. "O saber é ao mesmo tempo o segredo, a necessidade e a capacidade de materializar o conhecimento, transmutando mitos em ritos, práticas e objetos. Quanto mais conhecimento tanto mais ritos, práticas e objetos" (LEMOS, 2005).

Esse antagonismo entre o segredo do conhecimento religioso, do processo de iniciação e dos sacrifícios aos *orixás* se contrapõe às atividades que acontecem no espaço público do barracão. As pessoas de fora conhecem da religião a parte das danças e festas e não o aprendizado religioso, por isso não sabem qual é sua verdadeira proposta.

Para o grande público, desatento para o difícil lado da iniciação, o candomblé é visto como um grande palco em que se reproduzem tradições afro-brasileiras igualmente presentes, em menor grau, em outras esferas da cultura, como a música e a escola de samba. Para o não iniciado, dificilmente se concebe que a cerimônia de celebração no candomblé seja algo mais que um eterno dançar dos deuses africanos (PRANDI, 1997, p 28).

As religiões africanas, tanto em Cuba quanto no Brasil, desde o início se formaram em sincretismo principalmente com o catolicismo. O culto popular aos santos católicos foi aproveitado, na sua dimensão politeísta, pelo culto às deidades africanas. Durante o período colonial o homem negro, para evitar tensões e resolver conflitos difíceis de suportar na sua condição de escravo, viveu dois mundos diferentes ao mesmo tempo (BASTIDE, 1975).

Embora na África se reconheçam mais de 400 *orixás*, tanto em Cuba quanto no Brasil, o panteão *yoruba* atual compõe-se de aproximadamente vinte deidades. Os deuses cultuados atualmente pelo candomblé no Brasil não são todos os que se cultuam em Cuba e o sincretismo referente aos santos católicos também não tem uma total correspondência. Cada país introduz aspectos próprios relacionados a essa religião. Consultando as obras de Prandi (1991, 2005) e de Bolívar (2005), confrontei os nomes em *yoruba* que recebe cada deidade nos dois países e a relação que estabelecem com o santo católico com o qual sincretizam, com a finalidade de poder ajudar a situar os leitores deste trabalho (ver Apêndice A).

A representação do sagrado nas obras estudadas utiliza formas culturais diversas. Jorge Amado, além das deidades, representa os mitos africanos relacionando-os com o enredo da narrativa romanesca. Os *orixás* falam, movimentam-se, participam dos sacrifícios, apresentam seus atributos e elementos característicos, comidas e saudações. Mas também há

referências bíblicas no romance, quando se mencionam representantes da religião judaico-cristã. Na obra cubana, os deuses africanos são apresentados separadamente do enredo, ocorrendo uma verdadeira recompilação de fundo etnográfico de todas as particularidades representativas do mito dos *orixás*. As lendas intercaladas na narrativa são mitos poetizados que permitem que os *orixás* ascendam à categoria de personagens.

Devido à participação das deidades africanas, que se inter-relacionam de forma mágica com as personagens romanescas, senti a necessidade de buscar uma definição no campo da literatura que ajudasse a iluminar essas relações. Passei, então, a pesquisar qual procedimento da teoria crítica sobre o mágico ou o maravilhoso poderia atender melhor às características literárias das obras estudadas.

1.2. POR TRÁS DOS PASSOS DO MARAVILHOSO

Em romances produzidos principalmente depois dos anos 60, autores brasileiros e hispano-americanos, entre eles cubanos, utilizam procedimentos semelhantes para representar nas obras o oral e o popular. A utilização de elementos maravilhosos possibilita expressar a identidade americana, não como um elemento exótico e sim como uma igualdade própria e mestiça.

Na tentativa de conferir uma identidade à Literatura Brasileira em formação, seus autores, embora com o olhar voltado para os modelos emanados pelo Centro (Europa), nunca puderam deixar de captar o maravilhoso americano que os cercava com seus encantamentos oriundos das culturas autóctone e africana (BERND, 1998, p.141).

O maravilhoso americano, que tanto tem admirado os europeus, aparece desde a chamada literatura da conquista. No diário de Cristóvão Colombo, na carta de Pero Vaz de Caminha ou nas crônicas de Bernal Diaz del Castillo, estão presentes descrições de uma natureza exuberante, uma realidade exótica onde tudo era estranho. Esses homens que

romperam a fronteira oceânica tiveram que narrar e descrever um mundo que nunca antes tinha sido relatado. No diário de Colombo a maravilha está constituída por certo excesso, uma superação da medida, uma elevação das impressões até a perfeição (GREENBLATT, 1996, p. 103). Ante a desmedida da natureza americana e a grande diferença com o mundo dos conquistadores, estes tiveram que utilizar seu acervo de conhecimento literário, já que não possuíam uma realidade similar para servir de comparação. Segundo Pérez (2002), os conquistadores relacionaram o mundo americano com o descrito na ficção medieval dos livros de cavalaria, nos quais o maravilhoso, o fantástico e o incrível aparecem de forma natural. Por isso, palavras como maravilha, lindo, sonho, ou a falta de palavras para nomear o desconhecido que os assombra, denota a perplexidade do europeu ante a maravilha americana.

Essa “magnificência” americana aparece também em 1949, quando se publica o romance *El Reino de este Mundo*, do escritor cubano Alejo Carpentier, que, no prólogo da obra, a define como “real-maravilhosa” e exorta os escritores americanos a voltarem seus olhares para a América, onde a mistura de culturas heterogêneas, de diversas raças, e de uma natureza exuberante, criara prodígios, próprios desse continente, capazes de sobrepor-se à fantasia européia. Numa entrevista concedida à BBC, Carpentier afirmaria: “Na América Latina, o maravilhoso se encontra em cada esquina, na desordem, no pitoresco de nossas cidades, nos letreiros de rua ou em nossa vegetação ou em nossa natureza e, de maneira geral, também em nossa história”.¹²

Outras obras – que recriavam o maravilhoso, o mágico, da América – surgiram na narrativa latino-americana, como as obras do colombiano Gabriel García Márquez ou as do mexicano Juan Rulfo, consideradas pela crítica como portadoras da complexidade temático-formal de um novo realismo com uma visão mágica, denominada de realismo mágico. Nesse

¹² "En América Latina, lo maravilloso se encuentra en vuelta de cada esquina, en el pintoresco de nuestras ciudades, en los rótulos callejeros o en nuestra vegetación o en nuestra naturaleza y, por decirlo todo, también en nuestra historia". Entrevista realizada a Alejo Carpentier pela BBC de Londres em 1973. Pode ser escutada em http://news.bbc.co.uk/media/audio/40666000/rm/_4066629_carpen.ram.

momento, nos textos, os autores americanos misturam o mágico ao cotidiano e percebem a peculiaridade americana com uma ficção renovadora e depurada estilisticamente; e o mundo americano volta a ser mágico para o homem europeu¹³, que revive no terreno literário o impacto da conquista.

Desde então, a nova narrativa latino-americana, com procedimentos literários atualizados, exigiu uma nova crítica para poder analisar suas produções, crítica que segundo Cornejo Polar (2000) deveria articular coerentemente seus postulados científicos com a realidade social da América, crítica cujos métodos

Postos em contato com a tarefa de revelar o sentido das imagens do mundo que provêm da peculiaridade latino-americana, [...] terão que perder o perigoso mimetismo que costuma vinculá-los, irrestritamente, a modelos concebidos sob o império de outras urgências culturais e sociais (CORNEJO POLAR, 2000. p. 17).

Surgiu então um problema conceitual para diferenciar o chamado real maravilhoso e o realismo mágico, polêmica que estudos – como os de Irlemar Chiampi (1980), Eva Lukavská (1991), Alicia Llarena (1997), Seymour Menton (1999) e Esteves e Figueiredo (2005) – têm ajudado a esclarecer, ainda que a polêmica continue. Em princípio, a radicalidade ficcional do fantástico ou maravilhoso poderia sugerir que a nova literatura descuidaria a base preferencial ou se desligaria parcialmente dos elos culturais.

Alguns autores latino-americanos colocaram suas obras em uma ou em outra categoria, como é o caso de Miguel Angel Astúrias que definiu sua própria obra com raízes na cosmogonia maia, como integrante do realismo mágico (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 398). Segundo o venezuelano Uslar Pietri, tanto ele quanto Carpentier e Asturias se propunham a “revelar, descobrir, expressar, em toda sua plenitude, essa realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a América Latina, para penetrar no mistério criativo

¹³ Também pela publicação em Europa, principalmente em Paris, de muitas obras do chamado *boom* da literatura latino-americana.

da mestiçagem cultural” (USLAR PIETRI, 1990, p. 123 *apud* ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 398).

Alguns críticos diferenciam o real maravilhoso do realismo mágico. Seymour Menton, em *Historia Verdadera del Realismo mágico* (1999), explica que o realismo mágico é uma tendência internacional que surge na Europa em 1918 na pintura e na literatura e que não tem limites cronológicos. Nas obras literárias que pertencem a essa categoria se representa um mundo totalmente realista no qual acontece algo inverossímil. Por sua vez o real maravilhoso aparece em algumas regiões de América Latina em que as raízes culturais indígenas e africanas manifestam-se na literatura. Segundo o crítico, as obras que pertencem ao realismo mágico utilizariam uma prosa clara enquanto as que representam o real maravilhoso se distinguiriam por uma prosa barroca e rebuscada.

Lukavská (1991) parte das obras de Gabriel Garcia Márquez, considerado um escritor representante do realismo mágico, e das obras de Alejo Carpentier, um autor que ilustra o real maravilhoso. Para Lukavská, Carpentier seria um escritor do real maravilhoso devido a sua atitude para com a realidade a qual estaria baseada na "fé". O real maravilhoso de Carpentier possuiria dois aspectos: uma qualidade estética extraordinária da realidade americana, e a capacidade do escritor de perceber essa realidade e transformá-la em literatura. Só o artista que tem fé poderia transmutar a realidade americana em maravilhoso literário e compreender a sua dicotomia baseada na mestiçagem cultural. Por outra parte, um escritor mágico-realista, como García Marques, estaria empenhado em representar o real como mágico, problema que radicaria em descrever a “desmesura” do continente americano utilizando o castelhano (espanhol), idioma europeu, que não lhe permite expressar completamente a realidade americana e a qualidade hereditária de um povo mestiço formado pela herança espanhola e africana.

Também Llarena (1997) parte da teoria da existência do realismo mágico, representado por escritores como Gabriel García Márquez, e do real maravilhoso, representado por Alejo Carpentier, mas centra a problemática da distinção entre essas duas correntes, principalmente no espaço romanesco e na sua inter-relação com outros elementos narrativos. Para os escritores mágico-realistas o espaço seria o lugar da coerência, aquele que permite receber o fantástico sem perturbações, dessa forma atua como elemento do processo de verossimilhança. Para os autores que seguem o real maravilhoso o espaço seria o lugar da contradição no qual os choques permitem a emergência do sucesso mágico; o espaço refletirá as perspectivas européia e americana que convivem de modo antagônico, ativando o elemento de surpresa ou estranhamento.

No artigo de Esteves e Figueiredo, é interessante que autores caribenhos como Regis Antoine e René Depestre conciliem o marxismo com o *vodu*, no que o próprio Antoine (1992, p. 140, *apud* ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 410) denominou: "realismo ao mesmo tempo socialista e maravilhoso". Em Cuba, por exemplo, os seguidores do marxismo diziam que essa ideologia era oposta a qualquer tipo de crença ou religião.

Acredito que onde há mistura cultural e religiosa pela união de raças diversas não pode deixar de existir um substrato religioso intrínseco na consciência desses homens, o que permite o entendimento harmonioso do mágico e do racional, independente do tipo de governo ou ideais políticos que eles tenham.

Também chama a atenção a tipologia de William Spindler que pretende englobar toda a controvérsia existente homogeneizando o termo realismo mágico e propondo três modalidades que possibilitem contemplar a heterogeneidade existente: o realismo mágico metafísico, o antropológico e o ontológico. No segundo, o realismo mágico antropológico, o narrador, com dois pontos de vista, um racional e o outro mágico, utilizaria referentes míticos

e histórico-culturais de um determinado grupo étnico-social (SPINDLER, 1993, *apud* ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 412).

No estudo da professora Irlemar Chiampi (1980) chama a atenção o título *O Realismo Maravilhoso*, que mistura as duas categorias literárias aparentemente conflitantes. Na apresentação dessa obra, Rodríguez Monegal (1980, p.13) diz que dito trabalho “demonstra que o *realismo maravilhoso* implica, precisamente, uma ideologia de América”, um discurso que apresenta as propriedades e características de uma sociedade, de uma cultura e de uma linguagem latino-americana.

Segundo Chiampi (*op. cit.*, p. 19) o realismo mágico “indica um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana”. A partir da literatura produzida nos anos 40 e depois do *boom* da literatura latino-americana, observou-se um afã da crítica para encaixar as obras que, pela pluralidade de sua criatividade, incorporavam sem reservas os aportes contemporâneos, sem esquecer a tradição literária. Esse novo romance não se encaixava exatamente nos modelos narrativos estabelecidos e, dessa forma, “realismo mágico veio a ser um achado crítico interpretativo, que cobria, de um golpe a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade” (CHIAMPI, *op. cit.* p. 19).

A abdicação do termo realismo mágico, correntemente usado pela crítica latino-americana, e a preferência pelo termo realismo maravilhoso deve-se, segundo Chiampi (*op. cit.*, p. 43) “ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária”. Magia na acepção corrente é a arte, o saber, de dominar os seres da natureza e produzir efeitos que parecem sobrenaturais, manipular o intangível para provocar efeitos no visível. Por outro lado, maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e, em geral, pelos estudos crítico-literários. Quando acontecimentos inesperados e imprevisíveis dessas narrativas, como mitos,

tradições, ou situações de conteúdo mágico são representados, torna-se desnecessário recorrer ao termo magia, pois esses fatos se incluem dentro da categoria do maravilhoso.

Para definir a nova modalidade da narrativa hispano-americana, a autora vale-se de vantagens de ordem lexical, poética e histórica do termo maravilhoso. Para ela, o maravilhoso está relacionado ao extraordinário, ao insólito, ao admirável (coisas belas ou execráveis), ao que foge do ordinário, do humano, enfim, ao que contém *maravilha* (do latim *mirabilia*):

O maravilhoso recobre, nessa acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (CHIAMPI, *op. cit.*, p. 48).

Embora o termo realismo mágico¹⁴ apareça na crítica cultural em 1918 e na crítica literária em 1920 com o conto “El hombre muerto”¹⁵, de Horacio Quiroga, e o termo real maravilhoso, em 1949 no prólogo do *El Reino de este Mundo* de Alejo Carpentier, concordo com a proposta de Chiampi (1980) de incluir a representação literária da magia dentro da categoria literária de maravilhoso. Também porque a junção nas narrativas latino-americanas do racional e do mítico não é contraditória quando tem como base as crenças dos grupos étnicos que conformam ditas culturas. Por esse motivo, na atualidade: "boa parte da crítica usa realismo mágico quase como sinônimo de realismo maravilhoso, e inclui na categoria uma variável gama de escritores não apenas latino-americanos" (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 411).

Nas obras estudadas, encontrei elementos com as características do que os críticos citados definem como realismo mágico e real maravilhoso. Se por um lado, na obra de Amado o espaço é coerente com a magia – quando descreve a Bahia de Todos os Santos e cria um

¹⁴ Tendência internacional que surge em 1918 e que aparece para se referir à arte européia de entre guerras principalmente na pintura. Foi explicado em 1925 num livro pelo crítico alemão Fran Roh para iluminar as diferenças entre o expressionismo e o pós-expressionismo e mais tarde utilizado também para referir-se à literatura.

¹⁵ Segundo Seymour Menton (2001).

cenário que prepara para a chegada de elementos fantásticos –, por outro, contrapõe espaços rígidos – como o convento, onde a religião judaico-cristã ocidental de referencial europeu contrasta com a “desmesura” dos lugares que representam a América mestiça. De forma semelhante, Cofiño compara o espaço fechado da cidade com o aberto e selvagem da periferia; os referenciais de uma religião *yoruba* com as doutrinas da revolução socialista; a linguagem clara e direta com referentes míticos de um grupo étnico-cultural. Dessa forma é difícil situar essas obras em uma ou outra das categorias em questão.

A polêmica conceitual relacionada com essas categorias ainda não foi resolvida; como as obras estudadas apresentam elementos que as incluem nas duas classificações e como estou de acordo com Chiampi, no que concerne ao fato de que a magia pode ser incluída dentro do maravilhoso, utilizarei na análise, daqui em diante, os termos realismo maravilhoso ou real maravilhoso indistintamente. Acredito que em ambos está presente um procedimento literário de fundo hiperbólico e desarticulador que representa uma realidade americana única que nos diferencia dos padrões europeus.

Passarei, então, no próximo capítulo, à análise de *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, dialogando com as categorias teóricas estudadas; mas, antes, apresentarei algumas informações sobre o enredo e as personagens para situar o leitor, uma vez que, comparado a outros livros de Amado, esse romance é pouco conhecido.

CAPÍTULO 2. O SUMIÇO DA SANTA OU SUA APARIÇÃO?

Santa Bárbara dos Trovões
 Me empreste três tostões
 De relâmpagos e trovões
 Pra comprar minha alforria
 Santa Bárbara dos Trovões
 (AMADO, 1999, p. 372).

O Sumiço da Santa, vigésimo primeiro romance do escritor Jorge Amado e uma de suas últimas obras, é, segundo o próprio Amado, um de seus romances mais bem feitos (RUBIM e CARNEIRO, 1992). Escrito inicialmente em Paris, nos períodos de maio a outubro de 1987 e de fevereiro a julho de 1988, foi finalizado na Bahia em agosto de 1988 e publicado no mesmo ano pela Editora Record, no ano da comemoração do centenário da abolição da escravatura no Brasil. Coincidência ou não, o que podemos afirmar é que nessa narrativa são explorados elementos da cultura afro-descendente e da luta contra o racismo e preconceito que perduram até os dias atuais¹⁶. Segundo o próprio Jorge Amado, escrever sobre o candomblé, sobre pessoas que praticam essa religião e sobre o povo da Bahia, “faz parte da luta contra o racismo e contra um dos detalhes mais terríveis do racismo que tem sido a luta contra as religiões de origem africana” (GONZÁLEZ, 1987, p.2).

No final do romance o autor acrescenta que quem quiser saber mais sobre candomblé e *orixás*, *santería* e *vodun*, que consiga dinheiro, embarque para a Bahia e visite as mais de duas mil casas onde se cultuam *orixás* de diferentes nações da África. “Nesses templos pobres, ainda ontem perseguidos guarda-se a saga dos escravos, a dança e o canto proibidos, resgata-se a memória condenada” (AMADO, *op. cit.*, p. 416). Com esse convite, o autor quer demonstrar que a ignorância e o desconhecimento trazem o preconceito, a desigualdade, e que a paz está no respeito a qualquer religião, a qualquer que seja a forma de pensar dos povos:

¹⁶ Foi somente em 1976 que foi declarada a liberdade de cultos religiosos na cidade de Salvador de Bahia (SÁENZ DE TEJADA, 1997).

“O viajante, seja rico ou pobre, negro ou branco, moço ou velho, erudito ou analfabeto, seja quem for desde que de paz, poderá participar da festa do candomblé, onde deuses e homens são iguais, cantam e dançam a fraternidade universal” (AMADO, *op. cit.*, p. 417).

Jorge Amado nasceu em 1912 no Estado da Bahia. De estudante começou a trabalhar em jornais e a participar da vida literária, sendo um dos fundadores da *Academia dos Rebeldes*. Formou-se em Direito e foi obrigado a exilar-se na Argentina e no Uruguai entre 1941 e 1942. Em 1947 novamente teve que se exilar com a família na França, onde ficou até 1950. De volta ao Brasil, dedicou-se a partir de 1955 inteiramente à literatura. Foi eleito em 6 de abril de 1961 para a cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Letras. Recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* de diversas universidades. A obra literária de Jorge Amado conheceu inúmeras adaptações para cinema, teatro e televisão e seus livros foram traduzidos a 49 idiomas, em 55 países. Morreu em Salvador no dia 6 de agosto de 2001.

O Sumiço da Santa, junto com *Tieta do Agreste*, é considerado o romance da síntese da maturidade do autor. Nessa obra, escrita no início da democratização da sociedade brasileira e elaborada com grande cuidado e esforço¹⁷, Jorge Amado nos mostra, através do real maravilhoso, “uma alegoria épica de um povo que transforma os pretensos objetos de submissão do colonizado (o negro) em construtores de uma outra e insubmissa cultura: a cultura crioula de um país mestiço” (SEIXA, 2004, p. 7), constituindo uma análise do aniquilamento de valores e vícios europeus diante da contribuição africana.

No romance em questão, num período indefinido entre os anos de 1960 a 1970, a imagem de Santa Bárbara é transportada do recôncavo baiano até a cidade de Salvador, onde seria exibida em uma exposição no Museu de Arte Sacra; porém, ao chegar a Salvador, a imagem religiosa se transforma numa mulata muito elegante, que sai pelas ruas revolucionando a cidade. É *Yansã*, *orixá* do candomblé, que tem uma missão a cumprir:

¹⁷ Amado escreveu dezessete versões do primeiro capítulo até chegar à versão final, segundo Sousa (1999, p. 126).

“Viera à cidade da Bahia para concluir tarefa iniciada em janeiro, na Quinta-Feira do Bomfim, trazia um propósito e uma decisão: libertar Manela do cativo e mostrar a Adalgisa com quantos paus se faz uma cangalha” (AMADO, *op. cit.*, p. 29-30).

A teia central do romance gira em torno de Adalgisa, filha do espanhol Francisco Romero Pérez y Pérez e da baiana Andreza da Anunciação, ou como era conhecida, Andreza de *Yansã*. Quando estava grávida de Adalgisa, Andreza fez os rituais de iniciação do candomblé como filha de *Yansã* e por esse motivo a criança que levava no ventre pertenceria também à Santa. Ao cumprir os sete anos de idade, Adalgisa ficou sabendo da história, mas não deu nenhuma importância ao fato.

Até os vinte e um anos Adalgisa deveria saldar sua dívida para com os terreiros de candomblé, se não o preço da insubordinação seria a morte, mas: “Adalgisa, espanhola, tinha outros compromissos, a coroa de espinhos, a cruz de Cristo, desprezava crendices e feitiçarias” (AMADO, *op. cit.*, p. 228). Nessa luta de fé, de crenças em que havia de um lado Jesus Cristo e do outro *Yansã*, se produz o sacrifício¹⁸. Como o Deus cristão, que sacrificou seu filho para salvar a humanidade e redimiu o pecado dos homens com o sangue de Jesus, Andreza se sacrifica e renuncia à vida em favor da sua filha. Na véspera do aniversário que marcaria a maioridade de Adalgisa, sua mãe propõe a *Oyá Yansã* uma troca: sua vida pela da filha, a *abicun* rebelde. Assim, Adalgisa ficou órfã aos 21 anos de idade.

A personagem Adalgisa, ao negar com desprezo toda manifestação religiosa que não seja católica, representa, nessa sociedade, uma posição eurocêntrica e intolerante, calcada nos valores culturais europeus. Ela possui um olhar etnocêntrico ou assimilado na visão de

¹⁸ A prática de oferecer alimento ou a vida de animais ou pessoas surge nas religiões desde tempos antigos e também aparece na religião judaico cristã ocidental e na dos afro-descendentes. No antigo testamento o personagem Abraão é conhecido pelo relato do sacrifício de seu filho a Deus. O Cristianismo acredita que a morte de Jesus foi o perfeito sacrifício para salvar todos os homens dos pecados. No candomblé é usual o sacrifício de diferentes animais de duas ou de quatro patas para oferenda aos *orixás*, variando o animal conforme a preferência dos santos. A finalidade é manter atuantes, nos fetiches, a força dinâmica do *orixá*, uni-lo a seus filhos, propiciar sua proteção ou aplacar sua ira pela quebra de preceitos.

Rama¹⁹, visão distorcida dos valores culturais da sociedade mestiça, imagem distorcida “do outro”, considerando o povo baiano (seu povo) absurdo, anormal, bárbaro, atrasado. Essa personagem, mestiça pela raça, mas européia pela cultura, manifesta esse sentimento etnocêntrico ao longo da narrativa por meio de agressividade verbal, de atos e comportamentos violentos, de discriminação, de atitudes de superioridade ou hostilidade, o que pode ser constatado pelo discurso da personagem ao referir-se aos cultos afro-brasileiros, com a utilização de palavras como: candomblezeira, impudica, debochada, perdida, verdadeiro devasso, desavergonhada, nefanda prática da feitiçaria, que ela utiliza ao conversar com sua sobrinha.

A partir da recusa de Adalgisa em aceitar o culto dos orixás, uma série de outros binômios, ou de outras dicotomias, põe em confronto, de um lado, os valores civilizacionais da Europa cristã e, do outro lado, os valores mestiços que se impõem ao povo baiano. Todo o livro de Jorge Amado é uma exaltação à cultura popular, suas crenças, seus mistérios, e é também uma divertida sátira a gente bem-nascida do lugar. Neste sentido, O sumiço da santa se estrutura como uma síntese criativa do próprio universo ficcional amadiano, onde a dicotomia de valores que desemboca na demolição do eurocentrismo é o tema recorrente (SEIXAS, 1996, p 91-92).

Amado propõe, no estrato literário, mudar esse olhar eurocêntrico, de base judaico-cristã, e compreender a diferença como algo enriquecedor. Ao propor a união multirracial e multicultural de personagens, se opõe à visão preconceituosa que sustenta a idéia de que povos, com diferentes padrões culturais, sejam vistos e interpretados de forma depreciativa e estratificada. O projeto autoral direciona essa oposição ao eurocentrismo representando um sagrado africano com procedimentos do realismo maravilhoso, exaltando a realidade americana cuja base referencial seria um projeto identitário baseado na mistura de elementos culturais diversos.

Quando Manela, sobrinha de Adalgisa que está sob sua custódia, começa a namorar com o mulato Miro e a freqüentar as festas do candomblé, que a afastam dos “bons costumes”

¹⁹ Para Rama (AGUIAR e VASCONCELOS, 2001), a rigidez cultural e a assimilação cultural são processos extremos da natureza excludente, que não abrem espaço para a troca cultural, ou transculturação.

católicos, Adalgisa interna-a num convento para isolá-la dessa “barbárie”. Nesse momento a própria *Yansã* decide tomar o assunto em suas mãos e resolver de uma vez por todas o amor de Manela e a insubordinação de Adalgisa.

Assim como os poetas épicos e dramáticos da tradição européia estabelecem um discurso recorrente aos mitos e costumes da cultura greco-romana, o texto amadiano se instaura como diálogo intertextual com o substrato popular de uma civilização nascida na Bahia: os mitos e tradições dos descendentes de príncipes e súditos africanos trazidos como escravos (SEIXAS, 2004, p.8).

A partir dessa narrativa fabulosa transmitida pela tradição, referente a deuses que encarnam simbolicamente as forças da natureza, reforça-se o caráter social do sagrado expressado por Durkheim. Os mitos religiosos, ao celebrarem as coisas sagradas, celebram também a coesão social; assim o grupo é mais forte que o indivíduo, porque os indivíduos que o compõem se sentem unidos uns aos outros pelo fato de terem uma fé em comum, tendo como substrato um grupo identitário.

Ao trazer uma personagem divina para a estrutura da narrativa, Amado nos lembra na composição desse romance a estrutura das epopéias antigas, em que os deuses e elementos fantásticos intervêm na ação e interagem com os personagens, os quais devem seguir o caminho traçado pela vontade divina. Também, como propõe Machado (2006), essa personagem divina serve de pretexto ao autor para tratar de dois temas de seu interesse, sendo um deles a mestiçagem cultural e seus aportes e o outro a crítica ao puritanismo de certos meios católicos, com negação das alegrias e do prazer do corpo, o que não ocorre nas festas dionisíacas da Antigüidade nem nas festas populares medievais relatadas por Bakhtin (1993).

Em torno da trama surgem outros personagens como: Dom Maximiliano, padre Galvão, Patrícia, Gildete, o pistoleiro Zé do Lírio e por entre eles, desfilam com seus nomes

verdadeiros, políticos, artistas, escritores o próprio autor e amigos do autor, fato que chama a atenção do leitor.²⁰

O romance compõe-se de dezenove capítulos que se subdividem em inúmeros subcapítulos nos quais se entrecruzam as diversas histórias que tecem a obra. Também aparecem muitas descrições da cidade e dos costumes da Bahia. Quatro microrrelatos formam o romance: 1) o da desapareção da imagem da Santa Bárbara, a do Trovão; 2) o de Adalgisa e sua sobrinha Manela; 3) o do amor entre o padre Abelardo Galvão e Patrícia; 4) o que se relaciona com *Yansã* e a religião do candomblé.

O primeiro microrrelato tem a duração de quarenta e oito horas, apenas: da saída da imagem religiosa de Santa Bárbara de uma igreja no recôncavo baiano na quarta-feira até o *vernissage* no Museu de Arte Sacra, na sexta-feira da paixão. Nele se conta a história da desapareção da imagem e da investigação policial instaurada pelas autoridades para verificar a existência de delito, o descobrimento das circunstâncias e a autoria do roubo. Utilizando um humor muito sutil, Amado ridiculariza os altos mandatários da igreja, da polícia e do governo, assim como os grandes latifundiários da Bahia e os assassinos de aluguel, nos difíceis anos da ditadura militar.

Dois tiras da Polícia Federal, cada qual mais escrachado, afastados um do outro para não despertar a atenção, mantinham-se em contacto através de sofisticados walkie-talkies japoneses, última palavra em matéria de apetrechos: o zumzum surpreendia, assustava os transeuntes. [...] os tiras da Federal tentam acender lanternas elétricas, ianques, de bolso, ofertadas pela CIA, as lanternas não funcionam, esqueceram-se das pilhas... (AMADO, *op. cit.*, p. 174-176).

A segunda história, relativa à vida de Adalgisa, desenvolve-se num período de aproximadamente quarenta anos. A primeira vez que aparece essa personagem é no capítulo

²⁰ Aqui, vale a pena apresentar o que escreve Nascimento (1988) no jornal *O Globo*, comentando sobre o lançamento do romance de Jorge Amado: “O romance é dedicado, entre outras pessoas, ao Sr. José Sarney. E no texto há referências a banqueiros, cantores famosos, latifundiários, políticos e grã-finos da Bahia, que circulam ao lado dos personagens e nenhuma função desempenham na narrativa. Como são todos eles amigos do autor, fica a impressão de que se trata apenas de um recurso promocional em favor dos cavalheiros citados. Isso poderá eventualmente provocar má vontade na apreciação da obra.”

cinco, em que um narrador observador, em terceira pessoa, apresenta Adalgisa e sua sobrinha Manela. Adalgisa, muito irritada com Manela, que acaba de chegar, recebe a moça com palavras grosseiras: “descarada, cachorra”. Mas, no momento da leitura, ainda não sabemos o porquê dessa atitude da tia para com a sobrinha, o que é paulatinamente desvendado no romance.

Conhecemos um pouco de Adalgisa pela descrição de um outro personagem, seu vizinho, o professor João Batista de Lima e Silva, que também nos informa sobre Danilo Correia, marido de Adalgisa, e sobre Damiana, sua vizinha. Nesse instante o narrador nos deixa curiosos e diz que: “fica prometido, de pedra e cal: em breve se retomará o tema candente e controverso da pudicícia de Adalgisa...” (AMADO, *op. cit.*, p. 41), intrigando o leitor que não compreende o que aconteceu. Também o narrador faz referência à figura de Manela, “apenas vislumbrada”, e precisa esclarecer de quem se trata, já que foi justamente para libertá-la do cativo que a *orixá* veio à cidade de Salvador, em visita, como anunciado páginas atrás. O leitor terá que esperar vinte e sete páginas para entender o que Manela fez, que incomodou a tia, e saber que esses acontecimentos, narrados em tempo presente, são escritos *in media res*, pois se desenvolveram aproximadamente três meses antes da quinta feira da semana santa – ironicamente um dado judaico-cristão –, momento em que começa a narração com a chegada de *Yansã*.

É importante ressaltar a utilização das técnicas narrativas relativas ao enredo. Amado é um contador de histórias e sabe como mobilizar o leitor. Nessa obra amadiana, o tempo narrativo rompe definitivamente seus laços com a noção de continuidade temporal, produzindo-se um jogo entre presente e passado. Isso permite manter a atenção e a motivação do leitor que precisa diligência para compor o quadro final a partir dos detalhes compilados.

Miriam Fraga (1988, p. 7) comenta a “desorganização” da narrativa de Jorge Amado: “Sua criação é derramada, incontida, às vezes repetitiva, contraditória como a própria vida.

No “Sumiço”, por exemplo, há uma desorganização visceral, um intercalar de planos num ritmo que lembra a técnica cinematográfica e os clichês das novelas de televisão”. Também Ana Maria Machado (2006, p. 116) resalta as características da narrativa do autor nesse período: “À vontade nessa total liberdade conquistada, Jorge Amado desconhece limites, movimentando-se solto. Leve, sem com isso ser superficial. Sua narrativa se sofisticava, multiplica focos e variações de pontos de vista. Passa a fazer ótimo uso do estilo indireto livre”.

Nessa mobilidade moderna do narrador vemos no capítulo oito que: “Prometeu-se, a certa altura da intriga, levantar a ponta do véu com que Adalgisa encobre sua vida matrimonial [...] Chegou a hora de cumprir a promessa, pagar a dívida... (AMADO, *op. cit.*, p. 108)”; mas algumas páginas depois, num subcapítulo intitulado “Pausa para meditação”, o narrador propõe-se a fazer uma pausa em sua exposição e a voltar para “outras fontes de batalha, retomar assuntos que ficaram para trás”. Quem quiser saber mais, que salte algumas páginas, afinal, “ninguém é obrigado a ler o livro inteiro” (AMADO, *op. cit.*, p. 123).

A conversa, que se estabelece com o narrador, guia o leitor por entre a descontinuidade espaço-temporal e cria, ao mesmo tempo, uma relação de intimidade, que motiva o prosseguimento da leitura. Nesse chamamento ao leitor, o narrador diz – na página 123 – que a arte de narrar não é fácil e mantém a afirmação, já que em múltiplas oportunidades primeiro afirma, para negar em seguida; criando assim, nessa densidade narrativa, uma cumplicidade que faz aparecer um permanente sorriso e até mesmo o riso, como destaca Olinto (1989), ou como explica Machado:

O narrador passeia pelo que narra, alterna perspectivas, muda de ângulo, aproxima-se ou se afasta de acordo com as necessidades do relato. Ziguezagueia, anuncia as peripécias que só viram no fim e depois conta com graça o anunciado. Às vezes se revela, às vezes se disfarça, brincando de esconde-esconde, usando diferentes matizes do humor para ampliar a profundidade ou alargar os horizontes do que narra (MACHADO, 2006, p. 116).

Uma outra história, o romance do padre Galvão e Patrícia, acontece de forma paralela à da desapareção da imagem. Mais que uma história de amor, é uma representação da união entre a religião católica e a religião dos afro-descendentes, uma proposta de união de diferentes padrões culturais, uma mistura de culturas e raças que conformaram a identidade brasileira; encontro representado, na narrativa, pela relação entre o padre cristão, branco, descendente de portugueses e Patrícia que professa a religião do *candomblé*, filha de *Yansã* e que tem “cabelos de índia, negros e lisos, olhos azuis de branca, lábios carnudos de negra e a cor tismada” (AMADO, *op. cit.*, p. 149).

No final do romance o amor prevalecerá e unirá os dois personagens sem que a vocação do padre, de ajudar os necessitados, tenha que ser abandonada. O celibato clerical, medida adotada pela igreja católica desde a Idade Média, será contornado com o famoso “jeitinho brasileiro”, tão próprio dessa cultura. A saída para se resolver o problema do padre, que quer ser padre e homem ao mesmo tempo, é “a amigação”. A personagem Patrícia, representante da miscigenação cultural e seguidora do *candomblé* – religião na qual não existe a noção de pecado tal como se entende na religião judaico-cristã –, pede ao padre Galvão amor, o sentimento mais puro e nobre, e argumenta que um sentimento tão sublime não pode ser criticado por Deus. Abelardo Galvão transforma-se em “um padre inteiro [...] um homem inteiro” (AMADO, *op. cit.*, p. 421), como tinha prometido na sua infância a sua avó.²¹

Os cinco capítulos dedicados a *Yansã* não se dividem em sub-capítulos. São eles: o número três, intitulado “A festa”; o sete, “Giroflê”; o dez, “O Ebó”, o quatorze, “Giroflá”, e o dezessete, “O Caruru”. Neles, podemos conhecer pela descrição na voz enunciativa um pouco mais da religião dos afro-descendentes: as características da deusa, o vestuário e os atributos que porta; a saudação de seus filhos e filhas; seu caráter; os animais que são por ela

²¹ Aqui Amado faz uma homenagem ao escritor José de Alencar que era filho de padre. Alencar, proposto por Machado de Assis, foi nomeado patrono da cadeira 23 que Amado ocupava na Academia Brasileira de Letras.

sacrificados; os ritos de iniciação; as festas e outras informações relacionadas com o culto dos *orixás*.

Finalmente, o narrador nos mostra o carnaval. O famoso carnaval da Bahia, que contrapõe a repressão e a ordem rígida e hierarquizada do regime militar à mistura e ao diálogo entre todas as religiões, classes e grupos sociais. Para DaMatta (1997), que se apóia em Bakhtin (1981), o carnaval, nas sociedades hierarquizadas, propicia um diálogo entre todas as categorias sociais: “invertendo o mundo, ele temporariamente suprime distâncias e a sociedade pode revitalizar os seus centros regulares de poder explícito e/ou oficial, reconhecendo outras formas de consciência e de “poder” social” (DAMATTA, 1997, p. 129-132).

No final do romance todas essas micro-histórias que avançam de forma paralela, se juntam na narrativa romanesca para proporcionar um desfecho ao enredo. Mas, além desse final, aparece um outro capítulo em que, segundo o narrador, o próprio autor responde a algumas perguntas e finaliza os outros microrrelatos que aparecem na obra. Como essa estrutura é uma novidade, pelo menos na obra do autor, o narrador propõe, num diálogo com o leitor, que “Quem não estiver de acordo com a inovação não é obrigado a ler as páginas que seguem pois, em verdade, a narrativa acabou na página anterior...” (AMADO, *op. cit.*, p. 404), o que cria mais expectativa para a leitura do capítulo.

Essa ironia, presente no romance, dirige-se principalmente à crítica literária²². No último capítulo, Jorge Amado é capaz de comentar seus próprios escritos e, ao mesmo tempo, colocar as idéias que tem a crítica acadêmica acerca de suas obras; ironiza tais posições e auto ironiza-se, destacando sempre a palavra Autor com A maiúscula, e assumindo sua filiação “folhetinesca”, calcada na tradição oral do relato.

²² Numa entrevista, Amado disse: "ao falar em caduquice etc, eu o faço numa gozação, de certa maneira polêmica, - mais debochativa do que polêmica -, com certo tipo de crítica, muito habitual no Brasil, pernóstica, grupista, modernosa - para a qual somente existe, de forma válida, "le dernier cri". Uma certa crítica dogmática que pensa que é definitiva quando é apenas tola" (GRECCHI, 1989).

É notória a incapacidade do Autor de renovar e inovar. De renovar a escrita aperreada, de revolucionar a estrutura folhetinesca da narrativa, de aprofundar a introspecção freudiana dos seres condenados à vida pelas potestades do destino, de apresentar o amor como aberração, de ser leitura difícil, de ser modernoso e chato. Tal incapacidade come as carnes do Autor, corrói-lhe as entranhas, amargura-lhe os dias da senilidade, as noites de caduquice. Será este *Correio dos Leitores* uma caduquice a mais? [...] Inegável audácia de um Autor, velho de idade e de batalhas perdidas que ainda não conseguiu levar a crítica literária a se esporrar de gozo com a leitura de seus cartapácios, de linguagem escassa, vazios de idéias, populacheiros (AMADO, *op. cit.*, p. 404).

Ao mesmo tempo ressalta a solidariedade dos leitores ante o esforço do autor, de seu compromisso de contar para divertir e dessa forma melhorar o mundo. A contradição entre a opinião da crítica e a dos leitores se resume na máxima “o mais amado, o mais odiado” pela qual se conhece Amado no exterior, embora se observe uma recuperação crítica de Jorge Amado em novos estudos – como os de Machado (2006), Goldstein (2003), Da Matta (1997), Assis Duarte (1996), entre outros – que colocam o autor no seu justo lugar dentro da literatura brasileira.

Na obra, surgem interrogações a partir do próprio título do romance: “O Sumiço da Santa” ou “Visitação de Yansã à cidade da Bahia” ou “Execração pública de fanáticos e puritanos” ou “A guerra dos santos”. Uma obra com quatro títulos que darão ao leitor uma idéia sobre o romance: que tratará de deidades, mais especificamente de *Yansã* (*orixá* que pertence ao panteão *yoruba*) e que acontecerá na cidade da Bahia,

Também aparecem dois subtítulos, “Uma história de feitiçaria” e “Romance baiano”, que agregam toda uma série de características de mistura racial e cultural num local que reúne condições que só podem ser encontradas em ambientes com os mesmos aspectos culturais (hibridismo) e religiosos (sincretismo religioso), lugares de fronteiras sempre diluídas, onde é difícil separar o certo do absurdo, achar o limite entre a realidade e o sonho. Por conseguinte, o ambiente do romance faz-se propício para se estimular a fantasia e o misticismo em detrimento da razão lógica e da ciência mais tradicional, de conotação positivista.

No início da obra aparece um subtítulo “Informação, modesta e prudente, sobre a Bahia” (AMADO, *op. cit.*, p. 6), em que o narrador descreve uma cidade onde a “desmesura” da natureza americana – sua proporção e dimensão, sua exuberância e beleza – não está definida na linguagem do colonizador. Por isso, não se permite ao autor – que utiliza um idioma europeu (neste caso o português) –, expressar a realidade americana, contradição primordial de grande parte dessa produção ficcional das Américas que, como expressa Zilá Bernd (1999, p. 15), não consegue: “exprimir na língua do Outro (europeu) uma natureza e um imaginário próprios (americanos)”. Daí, a necessidade de recorrer ao maravilhoso, à falta de palavras, à magia que, em correspondência com o conceito de mágico de Massaud Moisés (1973)²³, emana do romance e estará presente no decorrer do mesmo:

A Bahia de Todos os Santos é a porta do mundo, como se sabe. Desmedida, nela cabem reunidas as demais enseadas do Brasil e ainda sobra espaço onde conter as rias de Galícia e as esquadras do universo. Quanto à beleza, não há comparação que se possa fazer nem existe escritor capaz de descrevê-la (AMADO, *op. cit.*, p. 7).

Na Bahia cabem a América, Europa e o mundo, porque todos eles estão presentes na cultura, na população dessa cidade, desde os indígenas que habitavam o Brasil, os europeus que o colonizaram (os portugueses e holandeses), os negros trazidos de África e seus *orixás*, todos misturados na idiossincrasia do baiano. A união desses elementos tão díspares, procedentes de culturas heterogêneas, cria no mundo referencial uma nova realidade histórico-cultural própria da América, que desconcerta os padrões eurocêntricos. E o narrador continua falando da cidade:

Das glórias da Bahia de Todos os Santos manda a prudência não falar, é recomendável guardar silêncio, para evitar despeito e dor-de-cotovelo: sua fama está na boca dos marítimos, nas canções dos trovadores, nas cartas e relatos dos navegantes. Das glórias da Bahia aqui não se fará praça nem se cantarão loas para celebrá-las: a modéstia é apanágio da grandeza (AMADO, *op. cit.*, p. 7).

²³ Segundo Massaud Moisés, o mágico pretende significar o exacerbamento do lirismo no seu grau máximo de intensidade, até atingir as fronteiras do irreal, do fantástico ou do absurdo (1973, p. 287).

Na contradição discursiva do narrador, que diz que não falará da fama, mas que ela já é conhecida, aparece, de novo, o enfrentamento de duas realidades. Utilizando o tom laudatório na descrição (próprio da poesia épica), contrapõe à nova cultura periférica e subdesenvolvida da América o cânon da metrópole europeia que nos impôs valores étnicos e religiosos de uma cultura. Amado, “ao exaltar a americanidade, oferece a possibilidade da superação dialética desta diferença” (CHIAMPI, 1980, p.39). Por esse motivo, ao qualificar o maravilhoso da realidade americana, o autor utiliza referenciais europeus relacionados ao mundo clássico; ao dizer que a Bahia seria engrandecida pelos gregos e troianos, coloca, ficcional e arbitrariamente, a fama da Bahia já no período da Grécia micênica (período a que se refere o trabalho épico de Homero), berço da civilização ocidental e de outras civilizações muito antigas, como aparece na citação seguinte, onde o narrador continua falando da capital da Bahia:

No regaço do golfo, na brisa da península, plantada na montanha, eleva-se a Cidade da Bahia, de seu nome completo Cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos, enaltecida por gregos e troianos, exaltada em prosa e verso, capital geral da África, situada no oriente do mundo, na rota das Índias e da China, no meridiano do Caribe, gorda de ouro e prata, perfumada de pimenta e alecrim, cor de cobre, flor da mulataria, porto do mistério, farol do entendimento (AMADO, *op. cit.*, p.7).

No nome da cidade, na sua identificação plena, infere-se a identidade religiosa dos lugares com influência africana. Ao situar a cidade de Salvador, a de Todos os Santos, como a capital da África – embora a África não seja um país, seja um continente e, portanto não tenha uma capital – faz-se referência novamente à cultura heterogênea. A cidade da Bahia poderia ser a capital cultural da África porque, diferentemente das cidades africanas onde se cultua um só *orixá*, no Brasil, como diz Reginaldo Prandi (2001), inventou-se o candomblé que é o culto a várias deidades africanas numa mesma comunidade.²⁴

²⁴ Na África, a maioria dos *orixás* merece culto limitado a determinada cidade ou região, enquanto uns poucos têm culto disseminado por toda ou quase toda a extensão das terras iorubas. [...] O panteão iorubano na América

Além dessa situação, o narrador argumenta que a cidade da Bahia está no “meridiano do Caribe”, dado referencial falso que situa essa cultura nos grandes cenários da multiculturalização, onde um choque brutal, provocado pelo tráfico de milhões de escravos africanos, junto à presença de ameríndios e europeus, gerou um intenso diálogo e a aparição de novas e ricas formas de culturas. Esse processo transformou as Américas e o Caribe em um extraordinário palco onde as raças e as culturas se misturam, o que pôde proporcionar diversas respostas para o entendimento do antagonismo racial, constituindo-se em potencial para o diálogo intercultural; por isso o narrador do romance o define como “farol do entendimento”, ou como é chamado por Olivieri-Godet (2004, p. 128) um “projeto identitário baseado na mescla de elementos culturais diversos que se aproximam, se interpenetram e se transformam, criando algo de novo”. Também Carpentier, na inauguração do Carifesta de 1979, chama esse processo de simbiose monumental, ao ressaltar a mistura “que se deu entre as três raças, de importância extraordinária por sua riqueza e possibilidades de aportes culturais, nunca antes reunidas num só lugar, é que se criaria uma civilização inteiramente original”.²⁵

O narrador afirma que a cidade da Bahia é porto do mistério, no sentido de que é incompreensível à leitura habitual, moldada por parâmetros lógico-rationais, que não é explicável, que é impenetrável à razão humana; aspectos que, segundo Alejo Carpentier (2001, p. 7-8) no prólogo de seu romance *El Reino de este Mundo*, definem o que é chamado de real maravilhoso.

[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”²⁶.

é constituído de cerca de uma vintena de *orixás* e, tanto no Brasil como em Cuba, cada *orixá*, com poucas exceções, é celebrado em todo o país (PRANDI, 2001, p. 20).

²⁵ Apresentação de Alejo Carpentier na televisão cubana, em 19/07/1979, por motivo da celebração do Carifesta`79.

²⁶ [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o

Segundo Irleamar Chiampi (*op. cit.*, p. 36), Carpentier estaria invocando "justamente essa América primigênia, não contaminada pela reflexividade tradicional, como um universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz, portanto, de efetivar o projeto de poetizar o real maravilhoso".

Esse espaço contraditório, essa necessidade de construir verbalmente cenários precisos para "nomear a cidade de Salvador", representando um contexto particular – as cosmovisões superpostas no romance –, inserem, segundo Llarena (1997), a de Amado no real maravilhoso. Assim, o narrador prepara um cenário mágico, onde também utiliza a hora do crepúsculo como símbolo de uma mudança que irá acontecer; ele mesmo salienta que "Crepúsculo ou madrugada são por igual horas boas de chegar e de partir" (AMADO, *op. cit.*, p.8).

No enredo de Amado, acontece um fato curioso e não menos surpreendente: a imagem de Santa Bárbara, a do trovão, é levada de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano, a Salvador para ser exibida numa exposição no Museu de Arte Sacra. Logo ao chegar ao cais do mercado na capital baiana, a imagem começa a crescer e a transformar-se numa sedutora morena que, vestida de baiana, sai andando pela cidade. "Antes que mestre Manuel e Maria Clara, terminada a amarração do saveiro, fossem cuidar do transporte da imagem, a santa saiu do andor, deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou" (AMADO, *op.cit.*, p. 10).

A realização narrativa nessa obra do real maravilhoso encontra-se sobretudo no incidente de que a imagem da santa se volatiliza e se transforma em uma morena sedutora e travessa, sumindo no meio da multidão, que naquele momento se encontrava na rampa do Mercado. Como aparece no próprio romance, essa ação não pode ser explicada racionalmente:

singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado limite' (p. 7-8).

“Se estivéssemos diante da aparição de um deus, poderíamos falar em teopsia, mas em se tratando de desapareção, como dizer? Ocorre-me a palavra encantamento. O encantamento de Santa Bárbara” (AMADO, *op. cit.*, p. 95). No jogo discursivo auto-referencial, modifica-se a opção consciente do autor pelo procedimento ficcional do real maravilhoso, abdicando de um realismo mais tradicional, descritivo e de base documental.

Esse fato corresponde ao conceito de Segismundo Spina sobre o que entende por maravilhoso, pois, segundo ele:

Tudo o que opera de forma estranha, imprevista, patética, surpreendente, seja ela a intervenção de personagens divinas ou a realização de um fato que ultrapasse as forças naturais de um homem, ou ainda qualquer sucesso que exorbite as leis da natureza, é do domínio do maravilhoso (SPINA, 1995, p.135).

Embora nos limites da narrativa esse evento seja considerado estranho e impossível, as pessoas que reconheceram a santa personificada, naquele momento ou posteriormente, não demonstraram espanto:

Oyá entrou no barracão vestida com as cores do crepúsculo, na testa a estrela vespertina, verde perfume de mar nos seios de ébano. Não a esperavam, mas não houve surpresa ou rebuliço, apenas o som dos atabaques cresceu, e na roda dos santos êbômins, ekedes e iaôs curvaram-se em reverência. Pelo caminho, recolhera injustiças e malfeitos, trazia-os num feixo sob o sovaco esquerdo, na mão direita os raios e os trovões (AMADO, *op. cit.*, p. 26).

Chiampi afirma que “o efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma casualidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (*op. cit.*, p. 61), e agrega mais adiante: “os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito” (*idem*). O romance americano, segundo Lins (1990), apresenta em suas características fantásticas não só a quebra da racionalidade iluminista do modelo europeu, mas também a formação de uma norma própria que recolhe toda a magia dos povos americanos.

Por isso, a presença da santa não causa estranheza às pessoas que freqüentam o terreiro e que compartilham a festa, já que, segundo Seymour Menton (2001, p. 1-2), “para os autores do real maravilhoso, seus personagens indígenas ou negros de Guatemala, Cuba ou Brasil acreditam nos aspectos mitológicos ou espirituais de suas culturas”. Também a presença de *Oyá* não desconcerta as pessoas que cruzam com ela na cidade, apesar dos elementos sobrenaturais, como os chifres ou o fogo:

Na barra da manhã daquela quinta-feira Oyá foi vista em ruas e becos, no centro e nas aforas da cidade da Bahia, indo de axé em axé, em visitação. Se, devido aos chifres de búfalo e ao cuspo de fogo, alguém a reconheceu, não revelou espanto, não fez escândalo, não se atirou a seus pés nem lhe proclamou o nome. Saudou-a com discrição, num sussurro da boca pra dentro, somente ela e mais ninguém poderia percebê-lo: Eparrei! (AMADO, *op. cit.*, p. 148).

A antropomorfização da santa e sua interação com os personagens possibilita o entendimento da concepção do sagrado africano em comparação com a religião judaico cristã ocidental. Para os afro-descendentes, a comunicação com os deuses se consegue com o movimento, a dança, a ação e o sacrifício; já, para os cristãos, é preciso a palavra, a oração. “Enquanto a santa católica é apenas uma imagem inerte, objeto de veneração, o orixá é uma criatura viva que participa das virtudes e das fraquezas da sua gente. Assim, Santa Bárbara se torna forte, quando encarna Oyá, a Yansã das tempestades dos homens” (SEIXAS, 1996. p 94).

Embora seja *Yansã* o personagem que nomeia a obra, e ao redor da qual se relacionam todas as histórias que caminham para um final comum, ela quase não fala. Nos únicos dois momentos em que dialoga é para se comunicar com pessoas que não professam sua religião; nos outros casos utiliza formas típicas de comunicação entre *orixás* e seus filhos: fala pelo jogo de búzios, incorpora em seus filhos, aceita os sacrifícios, dança ou cospe fogo, etc.

É importante ressaltar o sincretismo entre a religião judaico-cristã e a religião do candomblé. Nessa fusão de crenças, nessa mistura de elementos culturais, se produz uma

simbiose entre componentes de culturas em contato. Se para todos os seguidores da religião yoruba é possível ver a *Yansã* na santa humanizada, para os seguidores do catolicismo essa mulher é Santa Bárbara. A irmã Eunice, depois de acompanhar a imagem durante toda a travessia e de assistir à transformação da mesma, ao encontrá-la de novo no convento, a reconhece como a santa católica. Nesse encontro, tanto a freira quanto a deusa utilizam frases do referencial católico ao falar do Senhor e da benção.

Ao dar com a Santa Bárbara do lado de fora, postada no passeio, irmã Eunice sorriu, retirou o rosto do postigo, puxou o ferrolho, abriu a pequena porta embutida no portão. A santa retribuiu-lhe o sorriso:
 - Boa noite Eunice. Que a paz do Senhor seja contigo.
 - A benção, Santa Bárbara. Vosmecê por aqui? Veio passar a noite? Entre, a casa é sua (AMADO, *op. cit.*, p. 303).

As ações representadas com os procedimentos do realismo maravilhoso aparecem em vários momentos durante a obra, mas sempre ocorrem com a intervenção das deidades africanas, cuja finalidade é ajudar os fracos, os indefesos e inocentes. Não importa quem seja a pessoa que está em perigo, não importa qual seja sua religião ou crença, nem sua classe social, pois na idéia de entendimento dos problemas e dificuldades encontra-se a noção – a ser corrigida ou aperfeiçoada – de imperfeição das deidades *yorubas* e, portanto, a de imperfeição de seus filhos.

Por isso, ao descrever a personagem *Yansã*, Amado nos mostra a dualidade desse *orixá*. As vezes, *Oyá* é descrita como uma mulher sensual, elegante e afetuosa; entretanto, quando alguém dificulta a realização de seus projetos ou empreendimentos, ou percebe a injustiça, essa deusa das tempestades se transforma. Palavras como “*Oyá*, doce brisa que afaga a face das crianças e a dos velhos” se contrapõe a palavras como “*Oyá* ventania que arranca as árvores e as joga longe” (AMADO, *op. cit.*, p. 28). Por isso, ela e suas filhas de santo são tidas como mulheres de temperamento forte e audacioso que detestam ser contrariadas; *Oyá*, Senhora das tormentas, da energia, dos ventos, dos elementos da natureza. Uma *Oyá* que, para poder proteger o padre Abelardo Galvão, sacerdote de Piaçava, de uma

morte ou de uma prisão injusta, é capaz de comandar os elementos meteorológicos²⁷, impedindo que os perseguidores atinjam seus propósitos.

Então a negra subiu no balaústre, abriu os braços sobre o mar e a cidade: na manhã de sol, límpida, esplendorosa, aconteceu a insólita fulguração de um raio, um corte de punhal. O céu se tingiu de roxo com as tintas dos colares e as pulseiras de Oyá, se cobriu de sombras, espessas e pesadas. A negra dissolveu-se em trevas (AMADO, *op. cit.* p. 174).

Esse mesmo sentimento de fazer cumprir a justiça acompanha a divindade *Yansã* na cultura africana e, sobre isso, muitos exemplos podem ser mencionados; a dualidade de fogo e vento, de luz e trevas, aparece em toda a obra. Lembremos que essa deidade, como *orixá* do vento, pode levar o último suspiro aos moribundos, mas ao mesmo tempo pode propiciar luz, força e vida (COUTO, 2004).

O povo da Bahia, altamente multicultural e sincrético, mistura em suas crenças deidades de ambas as religiões, constituindo uma única divindade brasileira, como pode ver-se na festa do Senhor do Bonfim; assim, muitos afirmam que essa festa é de origem africana, outros acreditam que existiam festas similares em Portugal. Ao lavar o átrio do Senhor do Bonfim, os negros baianos transformaram essa atividade em uma festa sincrética, do catolicismo e do candomblé. Pelo fato de ultrapassar os limites da liturgia católica, a Lavagem do Bonfim chegou a ser proibida pelo Arcebispo da Bahia no ano de 1890; antes da década de 50 foi permitida a lavagem de toda a igreja e, atualmente, só a da escadaria, espaço externo (VERGER, 1990). No romance se recria esse fato na lembrança de um padre que contempla a festa: “Jamais entendera porque seus superiores haviam proibido celebração tão piedosa e comovente: o povo lavando a casa do Senhor” (AMADO, *op. cit.*, p. 59).

A *Yansã* de Jorge Amado, como *orixá* do candomblé, até enfrenta a alta direção da igreja, ao se opor ao alemão Dom Rudolph, Bispo auxiliar da arquidiocese de Salvador. A

²⁷ Também na religião judaico-cristã se faz referência aos elementos da natureza, por exemplo, quando Moisés estende sua mão sobre o mar vermelho e com ajuda do Senhor as águas se abrem para que passem os filhos de Israel.

personagem se contrapõe à autoridade por meio do deboche, da risada, do maravilhoso, do apimentado da cor local e da burla – como quando mostra a língua para o Bispo (AMADO, *op. cit.*, p. 173). Utilizando a relação entre essas figuras – uma representando o centro hegemônico e moderno e a outra, a classe marginalizada e oprimida –, Amado contrapõe, assim, o entendimento, a tolerância e a compreensão expressa do sagrado africano aos rígidos preceitos católicos e ao preconceito racial, projetando uma imagem contraditória e dividida da sociedade e questionando os valores hierárquicos.

Enfrentavam-se os contrários, na pugna imensa cantada pelo poeta Castro Alves, o fanatismo e a tolerância, o preconceito e o conhecimento, o racismo e a mestiçagem, a tirania e a liberdade, na peleja entre o abicun e o orixá, na guerra de Aluvaiá. Essa batalha se trava em todas as partes do mundo, a cada instante: não se lhe vê o fim (AMADO, *op. cit.*, p. 377).

Também a divindade *Oyá*, no texto, enfrenta as leis dos poderosos quando tira a personagem Manela do convento e, depois de entregar-lhe seu *eiru* (um dos símbolos desse *orixá*), a invade e a cavalga, dançando pela cidade de Salvador do convento até o Candomblé de Gantois em percurso de alta simbologia. O narrador descreve a cena utilizando como elemento maravilhoso o contraste ente os ritos dos *orixás* e o vestido de noviça que usa Manela nesse momento.

Também o contraste espacial entre o fechado e o rígido da casa de Adalgisa, do convento das Aparecidas, onde reinam os preceitos cristãos e europeus, e a magnificência espacial da cidade, onde a nova cultura americana se mistura, representam contextos relacionados respectivamente às perspectivas européia e americana, que convivem no romance de forma conflitante. Elas ativam, portanto, no espaço hibridizado baiano, o sentimento do maravilhoso.

No último capítulo – antes da aparição da Santa –, nomeado “Consumatum est!”, título em latim que remete à tradição judaico-cristã, Dom Maximiliano Von Gruden vê aparecer ante si o caminho do calvário ao não poder apresentar a imagem de Santa Bárbara, a do

Trovão, na exposição de Arte Religiosa organizada pelo Museu de Arte Sacra. Por esse motivo ele vai ter que se demitir do posto de diretor do Museu e abandonar a cidade; mas o que mais lhe dói é a perda do reconhecimento nacional e, principalmente, internacional, que havia alcançado no mundo acadêmico por seus estudos referentes à autoria da imagem da Santa.

Nesse último capítulo, dilui-se ficcional e criticamente o conflito entre a religião católica e a dos afro-descendentes, embora Dom Maximiliano Von Gruden profira continuamente expressões relativas ao sofrimento de Jesus na cruz, como “término do caminho de pedras e espinhos”, “excluído”, “a tristeza doía como o chicote dos centuriões no Gólgota”, “Senhor, por que tão pesado lenho?”, “recebeu nas mãos e nos pés os cravos da crucificação, descalço, nu, exposto”. E para confirmar seu desespero repetirá nove vezes, ao final de cada um dos parágrafos a mesma frase “Consumatum est!” últimas palavras de Jesus Cristo na cruz²⁸ (AMADO, *op. cit.*, p.397-399).

Mas, de repente, ao “atingir o fim do caminho do calvário”, ocorre um fato inesperado. Mediante o fato maravilhoso da antropomorfização do sagrado africano, a deusa sob forma humana entra em contato com elementos profanos como o sorriso e o piscar de olhos e esse fato não causa estranhamento no vigário, mas sim entendimento e cumplicidade.

Foi quando olhou e viu e não acreditou, não, não era possível o que lhe parecia ver. Forçou a vista, ali, no ponto exato onde dissera a Mirabeau Sampaio que iria colocar a imagem de Santa Bárbara, a do Trovão, na entrada da exposição, lá estava ela, a santa magnífica, posta no chão, sem peanha, sem andor, igual a uma pessoa viva, a mim e a você. Parecera-lhe impossível, teve de beliscar-se para acreditar no que seus olhos viam, abertos em lágrimas. Mas já não se espantou, pareceu-lhe normal que Santa Bárbara, a do Trovão, lhe sorrisse e lhe piscasse o olho, trazendo-o de volta do degredo para estas terras mais sem jeito da Bahia. (AMADO, *op. cit.*, p. 401).

²⁸ Refere-se às últimas palavras de Jesus Cristo na cruz, “Tudo está acabado”. Utiliza-se a propósito de um desastre ou de uma grande dor, com sentido apocalíptico.

Ao utilizar a expressão “de volta do degredo” em oposição a “terras mais sem jeito”, Amado mostra sua simpatia pelo hibridismo baiano, pelas riquezas do pluralismo e da mestiçagem cultural. Depois de conhecer o planeta, o europeu Maximiliano achara a Bahia com configuração de um lugar utópico: “na viração do mar baiano, na exaltação, na inventiva, na cordialidade, na arte da gentileza, nos ritos de amizade, na mestiçagem, como condição de vida, fonte de humanismo, ele se encontrara e permanecera: atravessara o deserto e a tempestade para se reconhecer” (AMADO, *op. cit.*, p. 328-329)

Nesse momento acontece o sincretismo religioso, já que Dom Maximiliano agradece simultaneamente ao Senhor, como representante da religião judaico-cristã, e a *Oyá, orixá* do candomblé²⁹, pela graça concedida: “postou-se de joelhos, glorificou o Senhor, depois se estendeu aos pés da santa e beijou-lhe a fímbria do manto de trovões. Mais parecia um filho de Oyá no dobalé da obediência e da predileção” (AMADO, *op. cit.*, p. 401).

Dessa forma apresenta-se o Brasil, na imagem reconstruída ficcionalmente da Bahia, como um país aberto, que aceita outras culturas (européias, asiáticas, africanas), as quais convivem de maneira não assimétrica. Em função dessa convivência, dessa capacidade de aceitação do outro, o brasileiro recebe outros valores e os mistura sem questioná-los muito. Como refere Da Matta (1993), ao dar atenção a palavras como mistura, confusão, combinação podem-se conhecer as relações. Ou como refere num outro trabalho:

[...] a sociedade brasileira é relacional. Um sistema onde o básico, o valor fundamental é relacionar, misturar, juntar, confundir, conciliar. Ficar no meio, descobrir a mediação e estabelecer a gradação, incluir (jamais excluir). Sintetizar modelos e posições parece constituir um aspecto central da ideologia dominante brasileira (DA MATTA, 1987, p. 117).

No romance, ao reconhecerem a mistura racial, cultural e religiosa, a verdadeira identidade híbrida, os personagens se libertam de suas ataduras e a imagem da santa poderá reaparecer. A personagem Adalgisa, que destacamos no início deste capítulo pelo olhar

²⁹ Este episódio lembra, na literatura brasileira, o personagem Peri, do romance *O Guarani* de José de Alencar, que se ajoelha ante Deus e é batizado.

etnocêntrico sobre a cultura mestiça brasileira, transforma-se no final do romance. A força divina de *Yansã* consegue “domar” e “montar” Adalgisa, que paga, assim, sua dívida com a deidade do candomblé. Ao reconhecer sua herança afro-descendente e equilibrá-la com a européia, a personagem pode formar parte da comunidade cultural mestiça e sincrética à que pertence: “Sem deixar de ser católica, era fogoso cavalo de encantado, na roda dos santos” (AMADO, *op. cit.*, p. 416).

A identificação cultural própria de uma comunidade e do sagrado africano na concepção durkheimiana que de transcendental se faz social e cultural aparece representada em todas as manifestações artísticas, não só na literatura. Por isso deixa marcas comuns, como fez Santa Bárbara na cidade da Bahia.

Oyá se transmudou em mil disfarces na visitação aos artistas, nação muito sua preferida, pois, igual a esses loucos lindos, também ela cuspiu fogo, lançava chamas pela boca. Perambulou de ateliê em ateliê, vendo e apreciando e, por onde passou, deixara um rastro, uma inspiração, uma centelha. Para que suspeitassem da forasteira e se lembrassem dela e a recriassem: pincelada na tela, risco no papel, talho na madeira, chama no metal. Era vaidosa, sabia-se bela e amava contemplar sua alegoria nos espelhos (AMADO, *op. cit.*, p. 248).

O enredo do romance começou com o desaparecimento da santa e sua transformação em uma mulher de "carne e osso"; no final ocorre a transformação da mulher na imagem da santa, uma reversão narrativa. O enigma retorna ao seu ponto de partida, como se nada tivesse acontecido. Fecha-se o ciclo, como um oroborus, metáfora da serpente que morde a própria cauda, sendo o ponto de início o mesmo de chegada.

O evento do sumiço da imagem religiosa pode ser explicado politicamente como um jogo de interesses, um golpe promocional do diretor do Museu Dom Maximiliano von Gruden, e do jornalista Guido Guerra para incentivar a visita à exposição no Museu de Arte Sacra da Bahia e a divulgação do livro escrito pelo museólogo em que explicava teorias muito próprias sobre a paternidade da imagem da Santa.

Sobre o sumiço da santa, episódio que empolgou a cidade durante quarenta e oito horas, levando a população a suspenso de novela de televisão, a opinião corrente é de que tudo não passou de um golpe genial de promoção do evento e da monografia, concebido e executado, com precisão e malícia, por dom Maximiliano. Com ativa colaboração do jornalista Guido Guerra, mistificadores dignos um do outro (AMADO, *op. cit.*, p. 405).

Ao informar, num capítulo nomeado “O verbete”, que “a peça original faz parte do notável acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia” e “uma cópia é objeto de culto popular, de devoção pública na matriz de Santo Amaro da Purificação” (AMADO, *op. cit.*, p. 429), o narrador agrega elementos para apoiar a história de que tudo não passou de um artifício dos personagens para poder ficar com a verdadeira imagem e o narrador realiza, assim, um pacto irônico com o leitor, fazendo uma concessão à história oficial.

Durante toda a obra outros elementos do sagrado africano são representados. No capítulo intitulado “O Ebó” se descreve, como o nome em *yoruba* diz, o sacrifício de uma cabra dedicada a *Yansã*; em outros como “A Festa” e “O Caruru” narram-se festas do povo do candomblé a seus *orixás*, em especial a *Yansã*, embora outros filhos de santos de outros deuses sejam exaltados igualmente.

Um momento importante na manifestação do sagrado aparece no capítulo intitulado “Adarrum”³⁰. Nele, mediante o real maravilhoso, exalta-se um sagrado americano, de raízes africanas, próprio e incompreensível para o resto do mundo. Na sexta-feira santa, chamada pelo narrador “sexta feira de paixões desatadas” (AMADO, *op. cit.*, p. 375), as torres de televisão da Bahia captam o toque do *adarrum* convocando os *orixás* ao candomblé de Gantois, mas o toque se expande via satélite a todos os países do mundo. Amado utiliza mais uma vez o humor para exaltar a cultura baiana e o maravilhoso americano em detrimento das ideologias e da polarização política no período da guerra fria. Coloca num mesmo patamar a civilização ocidental “retrógrada e reacionária” e o socialismo “burocrático e autoritário”, as

³⁰ *Adarrum* é o toque dos *atabaques* e *agogô*, em ritmo acelerado e contínuo, visando aniquilar a resistência do *orixá* à incorporação e apressar assim, na inicianda, a “queda do santo” (CACCIATORE, 1977, p. 38).

correntes liberais e os extremistas; Amado contrapõe a tolerância, representada na mestiçagem racial e cultural americana, às intransigências políticas, ideológicas e religiosas existentes no mundo.

Em *O sumiço da Santa*, a incompreensão do mundo maravilhoso americano pelas leis da racionalidade iluminista do centro hegemônico também aparece na contraposição entre a vida atribulada do mundo “civilizado” e a vida simples, em contato com a natureza pródiga da América, onde as deidades de origem africana foram as únicas capazes de entender a mensagem transmitida: “Na África, em Cuba, no Haiti, os orixás ouviram o toque do adarrum, abandonaram a boa vida, a caça, o banho de rio, a catação de folhas do mato, o cafuné, a brincadeira de gemer sem estar sentindo dor, cruzaram o céu, dirigindo-se para as bandas da Bahia” (AMADO, *op. cit.*, p. 376).

Amado, nesse romance, como propõe Seixas (2004), consegue afirmar a identidade e os valores de seu povo, desconstruir a herança colonial européia e fortalecer a auto-estima da raça mestiça, do povo baiano, do povo brasileiro. Ou, como refere Machado (2006), Amado parte de uma mistura étnica para chegar a uma mistura cultural, traço essencial da identidade brasileira.

No romance de Jorge Amado o realismo maravilhoso está representado no enredo romanesco, por isso os personagens *orixás* interagem com os outros personagens, piscam os olhos, abraçam, têm uma tarefa a cumprir, dançam, aparecem, somem, fazem coisas inexplicáveis diante das quais ninguém se espanta. A categoria do maravilhoso ilumina o espaço romanesco, no qual se misturam em perfeita harmonia elementos culturais diversos oriundos da Europa, da África e da América. Os personagens conseguem a plenitude quando entendem o valor da mestiçagem e a incorporam como uma forma de identidade própria.

A obra *Cuando la sangre se parece al fuego*, do cubano Manuel Cofiño, cujo autor e obra são pouco conhecidos no Brasil, utiliza, como a obra baiana, as categorias do sagrado africano e do realismo maravilhoso, que discutirei no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3. YORUBÁ IGUAL À BAHIA.

Mientras el hombre llore, el eco de cientos de miles de años de tambores mágicos repicará en su sangre. (BOLIVAR, 2005, p. 28)

Cuando la sangre se parece al fuego, segundo romance de Manuel Cofiño, foi publicado em 1975. Como os seus outros dois romances e as cinco antologias de contos, nessa obra o autor também desenvolve temas recorrentes: o amor, as mudanças sociais, os sonhos e as dificuldades do homem cubano contemporâneo, desde um período anterior a 1959, nos difíceis anos da ditadura de Batista, até as décadas de 60 e 70, em plena revolução cubana.

Manuel Cofiño nasceu em Havana, no ano de 1936. Foi dono de uma fábrica de móveis, que doou ao governo em 1962, professor de espanhol e vice-diretor do colégio de ensino médio de Havana, foi também funcionário público do Ministério da Justiça. Morreu em 1987. Um repórter escreveu na legenda de uma foto sobre ele: “a realidade serviu-lhe como base para criar uma nova realidade artística”.

Como Jorge Amado, o escritor cubano Manuel Cofiño gostava de escrever acerca da realidade que conhecia. Em entrevista realizada pelo jornalista Beiro Alvarez, afirmou que:

Cada um escreve sobre aquilo que pode e como pode. Meu mundo narrativo é o dos anos de revolução. Acredito que é um privilégio ser testemunha e parte desta época linda. Tenho temas suficientes para escrever durante o resto de minha vida. Devemos escrever sobre aquilo que conhecemos, e o que eu mais conheço são estes anos que me tocaram viver. Enquanto eu tiver o que dizer sobre as coisas que vivenciei, continuarei escrevendo sobre esses temas, que me parecem inesgotáveis (BEIRO ÁLVAREZ, 1989, p. 391).³¹

Esse segundo romance, *Cuando la sangre se parece al fuego*, tem sua origem em vários contos do mesmo autor que aparecem no livro *Tiempo de cambio*, publicado em 1969.

³¹ Cada cual escribe sobre lo que puede y como puede. Mi mundo narrativo es el de estos años de Revolución. Creo que es un privilegio ser testigo y parte de esta época hermosa. Tengo temas suficientes para estar escribiendo lo que me va a durar la vida. Uno debe escribir sobre lo que conoce, y lo que más conozco son estos años que he vivido. Mientras tenga cosas que decir sobre lo que me ha tocado vivir, seguiré escribiendo sobre estos temas, que me parecen inagotables (BEIRO ÁLVAREZ, 1989, p. 391).

O argumento central do romance tem seu núcleo no conto “Y por última vez”, em que se relacionam de forma integrada, como afirma Cué (1989), o personagem principal e o cenário. No conto e no romance o protagonista tem o mesmo nome e sobrenome, se chama Cristino Mora Argudín e tanto no conto como no romance viveu num cortiço abandonado que será demolido a qualquer momento.

No conto, Cristino Mora Argudín passa diante do cortiço onde viveu a infância e juventude e fica parado ali fora, relembando sua vida, as marcas que essa época deixou nele, assim como as pessoas queridas que morreram no lugar. No romance Cristino não fica parado na frente do prédio; ele entra e permanece dentro por um tempo. Desse modo suas lembranças são muito mais profundas e, diferentemente do conto, em que somente aparece seu passado, no romance se contrapõem as recordações aos fatos que ele vivencia no presente e suas idéias atuais.

Em um outro livro intitulado *Y un día el sol es juez* (1976), Cofiño reúne os contos que apareceram em *Tiempo de cambio* (1969) com outros nove, escritos posteriormente; por isso, ao ler o romance reconhecemos algumas das idéias presentes nos contos desse volume. Os acontecimentos em “Íris”, “El milagro de la lluvia” e “Donde ahora crece um framboyán”³² se revelam na trama romanesca, e até cenas de amor entre Cristino e Gloria³³ parecem ser tomadas do conto “El milagro de la lluvia”, como pode ser exemplificado, nas citações a continuação.

No romance, o narrador nos diz “Chegam a casa e abres sua blusa, percorres sua pele branca com a ponta dos dedos, desenhás linhas, labirintos, signos, tatuagens invisíveis por sobre as duas pintas de seus ombros” (COFIÑO, 1979, p. 192), enquanto que no conto “El milagro de la lluvia”, a personagem pensa “Abrirás minha blusa, recorrerás minha pele com

³² No conto “Íris” a descrição da gravidez da personagem feminina recebe um tratamento semelhante à descrição da gravidez de Aimé no romance em questão, e ambas são realizadas pelo companheiro dessas mulheres. No conto “Donde ahora crece um framboyán” aparece o personagem que assassinou o pai de Cristino em *Cuando la sangre se parece al fuego*.

³³ Mantive o nome da personagem Gloria com a grafia na língua espanhola, como aparece no original.

a ponta de teus dedos, desenharás linhas, labirintos, signos, tatuagens invisíveis sobre as duas cicatrizes redondas de meu ombro” (COFIÑO, 1976, p. 192).³⁴

O romance *Cuando la sangre se parece al fuego* se inicia quando Cristino Mora Argudín, o personagem principal, entra no cortiço onde nasceu e viveu, e que agora está interditado para ser demolido a qualquer momento; ele começa a lembrar toda a sua vida, como se um filme passasse ante seus olhos. Cristino, a partir dessas lembranças, vai contando sua vida: a infância pobre no cortiço; a morte do pai, assassinado por causa da sua atividade política no porto de Havana onde trabalhava como carregador; a tristeza da mãe, a loucura da irmã; o tempo que permaneceu na cadeia por matar o homem que violentou a sua irmã; seu namoro com Aimé³⁵, seu casamento, a morte de Aimé e de seu filho durante o parto. Também recorda sua colaboração na luta contra o governo de Fulgencio Batista, a participação na revolução de Fidel Castro e seu casamento com Gloria, entre outros eventos.

Para desenvolver o enredo e transitar da infância e juventude à maturidade de Cristino, o romance apresenta uma estrutura em quatro planos: 1) o fluxo livre das lembranças; 2) a narração principal; 3) a informação secundária e 4) o plano mitológico (GARCIA, 1989). Não há divisões em capítulos nem epígrafes, são partes sem numeração nem títulos, constituídas por fragmentos de um ou de todos os planos.

Os três primeiros planos nos permitem conhecer Cristino a partir de variados ângulos: seu subconsciente, sua própria narração autobiográfica e o que contam sobre ele as pessoas que o conheceram. Se, por um lado, conhecemos o protagonista pela opinião do narrador e pelos testemunhos do plano secundário, por outro, só sabemos dos outros personagens quando Cristino conta suas lembranças. O Pai, a mãe, a irmã, Aimé, seus companheiros, Gloria, todos

³⁴ Llegan a casa y le abres la blusa, recorres su piel blanca con las yemas de tus dedos, dibujas líneas, laberintos, signos, tatuajes invisibles por sobre los dos lunares de sus hombros (COFIÑO, 1979, p. 192). / Me abrirás la blusa, recorrerás mi piel con la yema de tus dedos, dibujarás líneas, laberintos, signos, tatuajes invisibles sobre las dos cicatrices redondas de mi hombro (COFIÑO, 1976, p. 77).

³⁵ Mantive o nome da personagem Aimé com a grafia na língua espanhola, como aparece no original.

eles – com exceção da avó, que é uma personagem diferenciada e da qual falaremos mais adiante –, passam como uma pintura de fundo, têm pouca força.

No primeiro plano, o fluir das lembranças de Cristino permite que se misture de forma caótica a narração em terceira e em segunda pessoa. A obra começa com um narrador em terceira pessoa que descreve a chegada de Cristino ao cortiço; repentinamente a narração passa à segunda pessoa, criando um ambiente de maior intimidade com o personagem. Depois dos primeiros capítulos o narrador em segunda pessoa fica sozinho, aprofundando-se discursivamente no subconsciente de Cristino. Como se pode observar no segundo e quarto parágrafos da obra.

Sempre, quando passa, olha, lembra, e continua em frente. Mas hoje, quando vê os homens liberando os caminhões, se detém, pergunta, fala, indaga, confirma o que pensou, os olhos se umedecem levemente, fica indeciso uns momentos, mas não pode se conter, coloca um cigarro entre os lábios e, dissimulando a emoção, encostando-se na parede, sentindo o cheiro, entra pelo corredor que desemboca no quintal (COFIÑO, 1979, p. 9).

Sientes o tempo, a mudança. A volta de um mundo e da tua vida. O velho que morre e o novo que nasceu em ti. A vida pode mudar, mas não as lembranças. E vais de uma lembrança a outra, de uma idade a outra. Apartas a vista. Passas tua mão pelo rosto e teus olhos se engrandecem querendo esquecer ou lembrar (COFIÑO, 1979, p.10).³⁶

Nas primeiras páginas do romance resumem-se os momentos mais importantes da vida do personagem, que produzem no leitor uma espécie de motivação. No decorrer da obra as lembranças desse monólogo inicial aparecem repetidas de forma idêntica ou com inúmeras variações. São essas mesmas lembranças que iniciam e terminam o livro como um ciclo; tal

³⁶ Siempre, cuando pasa, mira, se acuerda, y sigue de largo. Pero hoy, cuando ve a los hombres despachar los camiones, se detiene, pregunta, habla, indaga, confirma lo que ha pensado, se le humedecen levemente los ojos, queda indeciso unos momentos, pero no puede contenerse, mete un cigarro entre sus labios y, disimulando su emoción, arrimándose a la pared, sintiendo el olor, entra por el pasillo que desemboca en el patio. (COFIÑO, 1979, p.9)

Sientes el tiempo, el cambio. La voltereta de un mundo y de tu vida. Lo viejo que muere y lo nuevo que ha nacido en ti. La vida puede cambiar pero no los recuerdos. Y vas de un recuerdo a otro, de una edad a otra. Apartas la vista. Te pasas la mano por la cara y tus ojos se agrandan queriendo olvidar o recordar. (COFIÑO, 1979, p.10)

circularidade, tão a gosto da narrativa contemporânea, pode ser observada no terceiro e no último parágrafo da obra. Na página 10 o narrador diz:

Tu, descalço no primeiro degrau dessa escada. Tere³⁷ com suas tranças e seus olhos de alucinada no segundo degrau dessa escada. Tu com uma pipa no terceiro degrau dessa escada. Tu e Aimé, no quarto degrau dessa escada. Tu, outro, e não aquele que és no quinto degrau da escada. Tu, outro, e não aquele que és em cada degrau dessa escada, que parece que vai cair de um momento a outro (COFIÑO, 1979, p. 10).³⁸

E no último parágrafo, na página 233, o texto se repete de forma quase idêntica.

Tu, descalço no primeiro degrau dessa escada. Tere com suas tranças e seus olhos de alucinada no segundo degrau dessa escada. Tu com uma pipa no terceiro degrau dessa escada. Tu e Aimé, no quarto degrau dessa escada. Tu, outro e não aquele que és no quinto degrau da escada. Tu, outro, e aquele que és em cada degrau dessa escada que derrubarão de um momento a outro junto com tudo o que entristeceu tua vida (COFIÑO, 1979, p. 233).

Essa escada em caracol, onde o personagem principal se encontra em vários níveis, repetidamente, no início e no fim da obra, é um símbolo dialético das mudanças na vida de Cristino. Essa sensação de movimento, o subir ou descer da escada, nos ilustra a trajetória do personagem e as transformações que irão acontecer; tal movimentação está representada, na progressão dele próprio, nos degraus da escada em momentos diferentes (na infância com a pipa, na juventude com Aimé e na maturidade).

O contraste entre o fluir caótico e fragmentado das recordações – que no primeiro plano avançam e retrocedem – com a narração principal do segundo plano, escrita de forma linear e simples, produz uma impressão de angústia, como propõe García (1989). Por isso somos partícipes dos sentimentos de Cristino e nos sentimos junto a ele no pátio do cortiço observando os mesmos detalhes.

³⁷ Tere é utilizado como diminutivo de Teresa, nome da irmã de Cristino.

³⁸ Tú, descalzo en el primer peldaño de esa escalera, Tere con sus trenzas y sus ojos de alucinada en el segundo peldaño de esa escalera. Tú con un papalote en el tercer peldaño de esa escalera. Tú y Aimé, en el cuarto peldaño de esa escalera. Tú, otro y no el que eres en el quinto peldaño de la escalera. Tú, otro, y no el que eres en cada peldaño de esa escalera, que parece que va a derrumbarse de un momento a otro. (p. 10) / Tú, descalzo en el primer peldaño de esa escalera, Tere con sus trenzas y sus ojos de alucinada en el segundo peldaño de esa escalera. Tú con un papalote en el tercer peldaño de esa escalera. Tú y Aimé, en el cuarto peldaño de esa escalera. Tú, otro y no el que eres en el quinto peldaño de la escalera. Tú, otro, y no el que eres en cada peldaño de esa escalera que derrumbarán de un momento a otro junto con todo lo que entristeció tu vida. (p. 233)

A informação do plano secundário é quase sempre muito breve e se refere geralmente a Cristino. Às vezes está próxima no tempo do plano principal, servindo de apoio à informação que conhecemos, mas outras vezes antecipa o que acontecerá só muitas páginas depois. Dessa forma, intriga o leitor e, ao mesmo tempo, oferece detalhes preciosos, ou valorações sobre o protagonista que são proporcionados pelos testemunhos de quinze personagens anônimos. Essas vozes, espécie de co-narradores, ou cúmplices do processo enunciativo, se cruzam no plano descritivo.

Uma das últimas valorações/depoimentos é a do psiquiatra que fala da neurose de Cristino, da pressão da época revolucionária e materialista que o obrigava à negação da sua formação religiosa, assim como dos seus traços esquizofrênicos e obsessivos; há também, em sua fala, a idéia da necessidade de se trabalhar com as emoções e com a razão do paciente para enraizá-lo na nova vida. É nesse momento que entendemos melhor o desmedido martelar das lembranças e a batalha interior do personagem (COFIÑO, 1979, p. 190).

No plano mitológico, aparecem – com todo o rigor da pesquisa etnográfica sobre o sagrado africano realizada pelo próprio autor –, dezenove deuses da mitologia yoruba, descritos com grande força poética. Por esse motivo essa obra é considerada “o expoente mais sério das religiões afro-cubanas em toda a literatura cubana de ficção” (DESCHAMPS CHAPEAUX, 1977, p. 8).

É importante comentar a aparição dessa mitologia numa obra literária cubana de 1975. Como explica Natalia Bolívar (1997), a partir da declaração do caráter socialista da Revolução cubana em 1961, começa uma nova etapa para as religiões afro-cubanas³⁹. Essas religiões, que formavam parte da identidade nacional, se modificam por questões políticas,

³⁹ Sem ser "perseguidos", nos formulários e autobiografias exigidas à população para aspirar a um emprego (todos públicos) aparecia uma pergunta. “Qual religião professa?”. Se responder afirmativamente, se conhecia de antemão que não ocuparia nenhum posto diretivo nem de importância, e além disso seria vetado de se filiar ao Partido Comunista. Com isso se criou uma dupla moral: [...] “falo que não, mas em silêncio e às escondidas pratico uma religião”, ou como muitos fizeram renegaram suas raízes, jogando fora seus santos, o que equivalia a dizer suas crenças. Isso cria um estado de incerteza por uma imposição histórica alheia a nossa cultura, no qual três gerações de cubanos ficaram desarraigados da sua espiritualidade (BOLIVAR, 1997, p. 165) (tradução minha).

havendo um êxodo da espiritualidade do povo cubano para um materialismo alheio à sua formação cultural. Somente a partir de 1990, com a abertura religiosa, essas manifestações retornam.

Em uma entrevista à Revista *Romances*, o escritor cubano realizou uma bela defesa da mitologia africana e declarou o propósito de reivindicá-la e de mostrá-la com todo o seu esplendor:

Eu não troco Oxum por uma Diana Caçadora, e chegará o momento, já está chegando, em que os povos poderão falar de igual para igual, e perceberão que perderam a oportunidade de conhecer uma das mitologias mais belas e poéticas que teve a humanidade. Recuperar isso foi o meu objetivo; já estava feito, mas em tom ensaístico. Reli tudo o que fiz, confrontei com os especialistas e fui criando uma síntese que expressasse a essência poética desse *orixá*, desse deus africano, sem que essa essência mentisse, nem ofendesse essa deidade (RUIZ, 1977, p. 91).⁴⁰

Dessa forma, Cofiño, como escritor, ao revalorizar a mitologia *yoruba*, repete o esforço do francês Chateaubriand que, ao escrever em 1802 *O gênio do cristianismo*, soube defender e validar os mitos cristãos por oposição aos greco-latinos (ROMARIZ, 1999).

No primeiro parágrafo, separado do resto da narrativa, há referências a deuses com características positivas e negativas que mais tarde serão apresentados como deuses do panteão *yoruba*. Segundo Prandi (2005, p.24), essas deidades têm as mesmas características apresentadas por Cofiño, amam e odeiam, lutam uns contra os outros, vencem e perdem, governam e são governados, valendo-se de “todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição”. No romance, o autor, pela voz do narrador em terceira pessoa, relaciona o sagrado africano à identidade do personagem principal:

Viveu num mundo de deuses. Rodeado de miséria, sangue e sonho. Na proximidade do perigo. Na mudança de um tempo para outro. Viveu num

⁴⁰ Yo no cambio a Ochún por una Diana Cazadora, y llegará el momento, ya está llegando, en que los pueblos podrán hablar de tú a tú, y se darán cuenta de que han perdido de conocer una de las mitologías más bellas y poéticas que ha tenido la humanidad. Recuperar eso fue mi objetivo; ya estaba hecho, pero en tono ensayístico. Releí todo lo que hice, confronté con los conocedores y fui haciendo una síntesis que expresara la esencia poética de ese orisha, de ese dios africano, sin que esa esencia mintiera, ni ofendiera a esa deidad.

mundo de santos, reis e guerreiros, comilões e dançarinos, luxuriosos e castos, bons e ruins. Perguntava agitando os braços: o que somos? Aonde vamos? Agora sabe que é homem, que não está proibida a existência e que não tem que pedir permissão. Fala da alegria de viver e do terreal dos caminhos. Agora é outro. Mas viveu rodeado de deuses e misérias (COFIÑO, 1979, p. 9).⁴¹

Depois desse parágrafo (que resume o enredo romanesco), naquele lugar vazio e sem vida, o personagem principal, cujo nome ainda não conhecemos, chega e com ele as lembranças que irão dando vida e cor às paredes, às janelas e às pessoas que moravam ali, e que – como numa tela de cinema – vão aparecendo como por encantamento: “Contemplas as paredes com plantas em suas feridas, os postigos silenciosos e cegos, a escada fechada. Tudo vai sendo como foi, adquire a cor daqueles tempos. Como se surgisse vida sobre a pátina misteriosa que impregna os lugares abandonados” (COFIÑO, 1979, p. 12),⁴² o que corrobora esse clima de nascimento, de ressurreição.

Sem nenhum subtítulo ou marca, que indique uma mudança de plano, aparece a descrição da primeira entidade, o ser supremo que está num nível superior aos *orixás*. Esse princípio absoluto foi projetado por meio de três entidades: *Olofin*, *Olodumare* e *Olorum*. Segundo Bolívar (2005),⁴³ a primeira destas entidades está encarregada de tratar diretamente com os *orixás* e com os homens; a segunda é a manifestação das leis da natureza, a lei universal, e a terceira representa a energia, a força vital, identificada com o Sol.

Não fala, porque a verdade é muda e ele tem a verdade. Tudo estava em suspense, imóvel. Vazia a extensão do mundo, na silenciosa escuridão da noite. Então ele, com um raio de sol, emprenhou a fria pedra da terra e surgiram os verdes e as águas, os tigres e as serpentes, os pássaros e as borboletas, os caranguejos e os veados, as penas e a areia, o calor e a

⁴¹ Vivió en un mundo de dioses. Rodeado de miserias, sangre y sueño. En el parpadeo del peligro. En el cambio de un tiempo por otro. Vivió en un mundo de santos, reyes y guerreros, glotones y bailarines, lujuriosos y castos, buenos y malos. Preguntaba agitando sus brazos: ¿qué somos?, ¿a dónde vamos? Ahora sabe que es hombre, que no está prohibida la existencia y que no hay que pedir permiso. Habla de la alegría de vivir y de lo terrenal de los caminos. Ahora es otro. Pero vivió rodeado de dioses y miserias.

⁴² Contemplas las paredes con hierbas en sus heridas, los postigos silenciosos y cegados, la escalera clausurada. Todo va siendo como fue, adquire el color de aquellos tiempos. Como si surgiera la vida sobre la pátina misteriosa que impregna los lugares abandonados.

⁴³ Segundo Bolívar como resultado de uma política racista para com as culturas africanas se tem estabelecido uma analogia entre a trilogia *Olofi*, *Oloddumare* e *Olorun* dos iorubas e a Trindade da teologia católica, o que a juízo da pesquisadora é errôneo.

alegria. Pai de todos e de tudo. Vê, penetra, ilumina, vitaliza, mata, purifica, cria e destrói. É lei eterna além do último horizonte. Perto de seu coração não há barulho. Sua presença é eterna. Fez a lei e tem a lei. Dele nasce tudo e tudo volta a ele. Criou o mundo e distribuiu os poderes. Estabeleceu a ordem das coisas, as pedras, as claridades e as trevas. [...] Vê o que foi, é e será. [...] Tem três deuses que são ele mesmo e vivem dentro dele (COFIÑO, 1979, p.13).⁴⁴

No parágrafo subsequente, na página seguinte, apresenta-se o protagonista que, utilizando um discurso direto em primeira pessoa, começa a narrar: “Me chamo Cristino Mora Argudín e nasci no cortiço A Margarida, na esquina das ruas São Bernardino e Flores, no bairro de Santos Suares, na cidade de Havana” (COFIÑO, 1979, p.14).⁴⁵

As características dessa distribuição dos planos da narrativa permitem que o maravilhoso não se apresente de forma habitual, mas de outras perspectivas. O projeto de autoria de Cofiño combina a biografia do personagem principal, seu nascimento, com o mito da criação da religião *yoruba*, o que permite a produção de um universo próprio e diferente, em que os personagens romanescos recriam os aspectos mitológicos ou espirituais da sua cultura, colocando o romance dentro do real maravilhoso (MENTON, 2001). No início da narrativa não existia nada nem ninguém, chegou um jovem de raça negra, chamado Cristino, e ele, a partir de suas lembranças, trouxe vida, cores, novas faces da verdade, a sua cultura de forma semelhante à trilogia da criação *yoruba*.

Não parece casual, então, que o protagonista assim apresentado chame-se Cristino, nome que deriva do grego e significa “ungido do Senhor”; portanto, ele tem o poder de

⁴⁴ No habla, porque la verdad es muda y él tiene la verdad, Todo estaba en suspenso, inmóvil. Vacía la extensión del mundo en la silenciosa oscuridad de la noche. Entonces él, con un rayo de sol, preñó la fría piedra de la tierra y surgieron los verdes y las aguas, los tigres y las serpientes, los pájaros y las mariposas, los cangrejos y los venados, las plumas y la arena, el calor y la alegría. Padre de todos y de todo. Ve, penetra, ilumina, vitaliza, mata, purifica, crea y destruye. Es ley eterna, más allá del último horizonte. Cerca de su corazón no hay ruido. Su presencia es eterna. Hizo la ley y tiene la ley. De él nace todo y todo vuelve a él. Creó el mundo y repartió los poderes. Estableció el orden de las cosas, las piedras, las claridades y tinieblas. [...] Ve lo que fue, es y será. [...] Tiene tres dioses más que son él mismo y viven dentro de él.

⁴⁵ Me llamo Cristino Mora Argudín y nací en el solar La Margarita, en la esquina que forman las calles San Bernardino y Flores en el barrio de Santo Suárez en la ciudad de La Habana.

abençoar por meio da unção, podendo-se dedicar a Deus ou ao serviço divino, e nos apresentar sua criação do mundo.

A partir desse momento, intercaladas na narrativa, sem título ou número que as separe do restante do texto, com letras cursivas, aparecem as descrições de outros dezoito *orixás*, dotados de grandes poderes sobre os elementos da natureza, e domínio sobre os quatro elementos: ar, terra, fogo e água, e sobre os reinos vegetal e animal. Descrevem-se com muitos pormenores os detalhes referentes aos seus mitos, objetos rituais, cores e desenhos das roupas e colares, suas plantas características e comidas preferidas. Como propõe Mielietiski (1973), nas literaturas latino-americanas contemporâneas os elementos históricos e míticos, embora se apresentem sempre como opostos, não podem ser separados. O caráter social do sagrado transmite valores religiosos e culturais que permeiam a identidade de um país, e essa coexistência, essa interpenetração da história e do mito, corresponde às características que, segundo Lukavská, (1991) aparecem nas narrativas do real maravilhoso. Os *orixás* aparecem nesta ordem: *Iemanjá, Ossaim, Oxalá, Oxossi, Oxum, Erinlé, Xangô, Eua, Orixá Oco, Exu, Oba, Osum*, os *Ibejis, Ogum, Obaluaê, Oyá Iansã, Angaju e Oquê*⁴⁶.

Embora essa ordem pareça fortuita, existem pontos de contato entre as deidades *yorubas* e os momentos narrativos que as antecedem ou as sucedem no texto. Dessa forma, imediatamente depois da descrição de *Oxum*, *orixá* símbolo da sexualidade feminina (COFIÑO, 1979, p. 66-67), Cristino tem relações sexuais com a namorada Aimé. Momentos antes da aparição de *Xangô* (COFIÑO, 1979, p. 88-89), que é o deus do trovão, do fogo, do raio, e da virilidade masculina, ocorre o ritual de iniciação do protagonista na seita *abakuá*⁴⁷.

⁴⁶ Aparecem relacionados com o nome equivalente no português. Na obra em espanhol, na mesma ordem, são: *Yemayá, Osain, Obatalá, Ochosi, Oshun, Inlé, Changó, Yewá, Oko, Elegguá, Oba, Osún, los Ibeyes, Ogún, Babalú Ayé, Oyá, Argayú e Oké*.

⁴⁷ Por *abakuá* o *ñáñigo* se conhece popularmente em Cuba ao membro da sociedade secreta masculina *Abakuá*, única do seu tipo que existe no continente americano. Surgiu nos inícios do século XIX. Seus antecedentes se encontram nas sociedades secretas que existiam na região nigeriana de Calabar. Sua organização tem como base uma lenda africana que narra a morte do peixe sagrado *Tanze* pela princesa *Sikan*. Os membros da tribo sacrificaram à princesa para com sua pele fazer um tambor sagrado (*Ekue*) que reproduz o bramido do peixe. Nas suas cerimônias convocam os espíritos dos antepassados e seguem rigorosas normas litúrgicas onde participa

Contígua à descrição de *Eua*, a guardiã dos cemitérios (COFIÑO, 1979, p. 94-95), morre Aimé, de parto, junto com o filho dela e de Cristino.

A fragmentação do sagrado africano dentro do enredo narrativo é aparente, pois, como numa montagem, há consciência e relação e cruzamentos de significados. Próximo à descrição de *Exu* (COFIÑO, 1979, p. 121) – *orixá* das encruzilhadas e do início e fim de todos os caminhos, identificado em alguns lugares de forma equivocada com o diabo –, Cristino consegue um emprego o que marca o início de um período mais próspero na vida do personagem, que também começa a ler muitos livros que abrem os caminhos de sua mente a novas idéias.

No momento em que Cristino começa a participar da luta armada – constrói bombas, compra armas, organiza um atentado e uma greve geral –, aparece *Ogum* (COFIÑO, 1979, p. 174-176), senhor da guerra, dono do trabalho, aquele que possui todas as ferramentas como símbolos, *orixá* do fogo e do ferro em que são forjados instrumentos como espada, faca, enxada, lança e, na atualidade, armas de fogo.

O último dos *orixás* descritos é *Oquê* (COFIÑO, 1979, p. 204-205), deus que, segundo conta a lenda, salvou sua aldeia ao converter-se em montanha e levar o seu povo consigo para longe dos inimigos (PRANDI, 2001). Depois da referencia a *Oquê*, o protagonista diz que “não se falará mais dos santos da avó, porque são uns desterrados que envelhecem” (COFIÑO, 1979, p. 205) e assim ele se separa de suas crenças como uma montanha, como se fugisse de seus inimigos.

As relações entre deuses e personagens são expostas também no decorrer da narração. Os deuses do candomblé, como seus pares helênicos, são completamente humanizados, só que imortais e mais poderosos do que os homens. Os deuses da sociedade descrita por Homero, na *Ilíada* e na *Odisséia*, partilhavam poderes e honras e dominavam a terra onde moravam os

Ireme, um diabinho que vigia os participantes. Para seus seguidores, um *abakuá* deve ser trabalhador, fraterno, alegre, rebelde ante as injustiças, bom pai, bom filho, bom irmão e bom amigo.

homens; suas ações eram impulsionadas pelos mesmos fatos ou sentimentos que as ações humanas: o rancor e a amizade, por exemplo. Contra eles não se poderia nem se deveria lutar; a única coisa a fazer era tentar obter dos deuses seus favores com súplicas, promessas e sacrifícios.

O mito aparece marcadamente nos arquétipos ou modelos de comportamento dos personagens do romance, rememorando as epopéias gregas, procedimento pouco usual nas narrativas contemporâneas. Desta forma, os personagens nos fazem lembrar o comportamento do filho-de-santo que, ao ser montado por seu *orixá*, recria as características e a história da deidade da qual acredita descender.

Dessa forma, Teresa, irmã de Cristino, a que leva os enfeites amarelos no cabelo, pode ser igualada a *Oxum*, deusa da sensualidade feminina, mas também sofre a ira de *Inlé*, que a castiga, enlouquecendo-a⁴⁸. O narrador diz de Teresa:

Teresita se enfurecia. Cismou em acariciar o tronco da laranjeira. Passava-lhe a mão, o beijava e o mordida e sem nenhuma vergonha esfregava o ventre contra ele. [...] Contraía o rosto com violência. Encolhia-se como quem sente medo e nojo; mas ao mesmo tempo estendia os braços e as pernas com um gesto de provocante convite (COFIÑO, 1979, p.54).⁴⁹

E também de Teresa fala a avó: “Filha de Oxum! Se até se parece com ela. [...] Teresita com suas cinco pulseiras de bronze, seus colares de contas cor de mel, como colocava pó de canela antes de sair” (COFIÑO, 1979, p. 68).⁵⁰ E é realmente muito parecida com a descrição de *Oxum*, deusa do amor e a fertilidade, dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces:

⁴⁸ Cabe lembrar aqui o que Pessotti (*apud* Bomfim, 2005, p. 76) vai chamar de cultura da vergonha, como o ser humano não aceita os atos desvairados, contrários à decência e ao pudor, lascivos, etc.; os justifica quando atribui os mesmos aos deuses e seus instrumentos sobre os homens. Neste caso Teresa, ao se esfregar impudicamente na laranjeira, o faz por causa de *Oxum* e de *Inlé*.

⁴⁹ Teresita se ponía furiosa. Le dio por acariciar el tronco de la mata de naranja agria. Le pasaba la mano, lo besaba, lo mordía y sin ninguna pena restregaba el bajo vientre contra él. [...] Contraía el rostro con violencia. Se encogía como quien siente miedo o asco; pero al mismo tiempo extendía los brazos y las piernas hacia delante con un gesto de provocante invitación.

⁵⁰ ¡Hija de Oshún! Si hasta se parece con ella. [...] Teresita con sus cinco manillas de bronce, sus collares de cuentas color miel, como se empolvoreaba canela antes de salir.

Antes se fartará o fogo da madeira e o mar da água que Oxum dos homens. O prazer mora em seus peitos. Tem nome de rio. Deusa e Santa de coroa é, antes de tudo, fêmea, mais terrena que divina. [...] Sente o resfôlego dos deuses que a seguem. Os lábios dos santos querem beijar-lhe as coxas, os dentes dos reis querem morder-lhe os quadris. [...] Pode tudo. Não é de ninguém e é de todos.[...] dançando com os cinco lenços que pendura na cintura, mexendo as cinco pulseiras de ouro. E se deita com eles (os homens), úmida, entre laranjeiras, enfeitada com penas de pavão, lambuzada de mel e cheirando a canela. (COFIÑO, 1979, p. 65).⁵¹

Aimé, a primeira esposa de Cristino e seu grande amor, foi a escolhida para ser a mãe de seu filho; depois de muitos anos ele ainda a ama, embora tenha se casado com outra mulher. Na descrição desse personagem podemos identificar *Iemanjá*, a deusa do mar, ao compararmos as duas citações do romance. Nas lembranças de Cristino aparece:

Aimé, no mar, se apertava contra ti como gata assustada. E a apertava ainda mais contra teu corpo e a mantinha assim com teus lábios sobre seu ombro, bebendo as gotas de mar que brilhavam ao sol e sorria. E depois na beira do mar, Aimé, cheia de areia, aberta ao sol, com o cabelo preto e liso, mais bonita que nunca. Sua pele morena brilhando e seu sorriso mais lindo e mais claro que o meio-dia (COFIÑO, 1979, p. 79).⁵²

E encontramos semelhanças com esse personagem na descrição da deusa do mar:

Iemanjá cheira a beleza como o mar. Suas são as gaiotas. Governa os mistérios das águas salgadas [...] Mora nas pedras do mar e nos caracóis, mas onde melhor ela está é dentro de uma cumbuca pintada de azul, movimentando-se suave e ondulante como uma serpente, imitando o movimento do mar. Fala pelos cocos e os caracóis, e nos rugidos da água contra os arrecifes e nos alcantilados. É a dona do mar (COFIÑO, 1979, p. 21-22).⁵³

⁵¹ Antes se hartará el fuego de la madera y el mar del agua que Oshún de los hombres. El placer vive en sus pechos. Tiene nombre de río. Diosa y Santa de Corona es, ante todo, hembra, más terrenal que divina. [...] Siente el jadeo de los dioses que la siguen. Los labios de los santos quieren besarle los muslos, los dientes de los reyes quieren morderle las caderas. [...] Todo lo puede. No es de nadie y es de todos. [...] bailando con los cinco pañuelos que le cuelgan de la cintura, sus íntimos cendales, moviendo sus cinco manillas de oro. Y se acuesta con ellos, húmeda, entre naranjas, adornada con plumas de pavo real, embarrada en miel y olorosa a canela.

⁵² Aimé, en el mar, se apretaba contra ti como gata asustada. Y la apretabas más aún contra tu cuerpo y la mantenías así, con tus labios sobre su hombro, bebiendo las gotas de mar que brillaban al sol y sonreía. Y después en la orilla, Aimé, embadurnada de arena, abierta al sol, con el pelo negro y lacio, más hermosa que nunca. Su piel tinaja brillando y su risa más linda y más clara que el mediodía.

⁵³ Yemayá apesta a belleza como el mar. Suyas son las gaiotas. Reina en la eternidad azul con cintas de espuma. Gobierna los misterios de las aguas saladas. [...] Habita en las piedras del mar y en los caracoles, pero donde mejor se siente es dentro de una tinaja pintada de azul, moviéndose suave y ondulante como un majá, imitando el movimiento del mar. Habla por los cocos y los caracoles, y en los rugidos del agua contra los arrecifes y en los acantilados. Es la dueña del mar.

Nessas duas associações, a de Teresa com *Oxum* e a de Aimé com *Iemanjá*, o escritor caracteriza por meio de símbolos a relação entre a cor escura da pele dos deuses e dos homens. No primeiro par relacionado, Teresita e *Oxum*, a especiaria canela, presente nas duas citações, além de reforçar a imagem da cor da pele, simboliza as características sexuais da personagem e desse *orixá*. A canela, por ser um tempero adocicado, suave, discreto e poderoso, é considerada um afrodisíaco e símbolo do amor. Ao mencionar o recipiente de barro, além de reforçar a imagem da cor escura da pele, o narrador aproveita o elemento barro como símbolo de uma nova criação, da maternidade; fato que relaciona a personagem Aimé, que morre ao ser mãe, com *Iemanjá*, deusa mãe de quase todos os *orixás*.

Cristino relaciona-se com *Xangô* e, como seus filhos, tem suas características: é trabalhador, valente, enérgico, voluntarioso, violento, bom amigo, não admite covardes nem homossexuais; é a representação patriarcal, como seu *orixá*, que “é o varão do fogo, o feito com fogo, o dos olhos incendiários, [...] aquele que briga com a morte [...] o herói das guerras e das camas, que enfeitiça as mulheres” (COFIÑO, 1979, p. 88).⁵⁴ Na narrativa, Cristino se inicia no ritual da seita *abakuá*, da qual somente poderiam participar os homens que provassem ser muito valentes.

Cristino pai, o carregador do porto de Havana, faz par com *Angaju*, deus dos carregadores e pai de *Xangô*. Célia, a mãe, sempre triste, preocupada e doente de tanto lavar roupa, se relaciona com *Euá*, que é a deusa da morte, da angústia, que “tem a boca triste, as têmporas tristes, e os dedos mais tristes ainda [...] seus dedos são de cera. Tem vida, mas vai ficando seca e virgem de tanto andar entre fantasmas” (COFIÑO, 1979, p. 94-95).⁵⁵

Gloria, a segunda esposa de Cristino, sugere a contrapartida mítica de *Obatalá*-mulher, conhecido no Brasil como *Oxalá*. Embora seja um *orixá* masculino, considerado a divindade

⁵⁴ Es el varón de fuego, el hecho con candela, el de los ojos incendiarios. [...] el que pelea con la muerte [...] El héroe de las guerras y las camas. Embruja a las mujeres.

⁵⁵ Tiene la boca triste, y unas sienas tristes, y unos dedos más tristes todavía. [...] Sus dedos son de cera. Tiene vida, pero se va quedando seca y virgen de tanto andar entre fantasmas.

mais importante do panteão africano, suas características – pacifismo, sabedoria e serenidade, e a capacidade de transmitir suas qualidades – nos fazem lembrar essa mulher. Gloria, a da “pele branca”, a que “não tem manchas”, a que “é de um outro mundo e não deste” (COFIÑO, 1979, p. 65), a que não compartilhou o passado triste de Cristino e que só estará em seu presente e em seu futuro. Seu nome, que significa bem-aventurada, santa que tem a felicidade do céu, simbolizará, como no ritual de *Oxalá*, a renovação e a expansão da existência.

Dessa forma *Oxalá*, representado por Bolívar (2005, p.101) como uma deidade pura, dono de todo o branco, das cabeças, dos pensamentos e dos sonhos; amante da paz e da harmonia está caracterizado na obra como “o mais puro, o mais leve, o mais amável. Aquele que pede perdão pelo que fez, [...] o deus da pureza e a brancura, do equilíbrio e da paz.” (COFIÑO, 1979, p. 37)⁵⁶ – o mesmo sentimento que transmite Gloria a Cristino, a paz na maturidade de sua vida, uma família criada e o carinho de suas mãos em tudo o que tocam.

Até personagens secundários como Francilla – uma empregada que foi amante de Cristino, e sua companheira na luta clandestina – têm traços de *Oyá Yansã*, deusa dos relâmpagos, mulher de *Xangô* “sua amante furiosa, sua concubina oficial. Segue-o a todas as partes. [...] E quando Xangô sai à guerra, ela vai à frente, jogando chispas, lutando com duas espadas a seu lado” (COFIÑO, 1979, p.195)⁵⁷. E Ángel – o comunista espanhol, que saiu da Espanha fugindo do regime de Franco e que ensinou a Cristino o caminho da ideologia marxista, da revolução – é o par de *Elegua (Exu)* que “É o fim e o início de todos os caminhos. [...] É o vigilante dos dias e das noites. O da chave e os nós, o que ata e desata. Aquele dos olhos sempre abertos” (COFIÑO, 1979, p. 121).⁵⁸

⁵⁶ Sus manos dan cariño a lo que toca. [...] Es el más puro, el más ligero, el más amable. El que pide perdón por lo que hizo. [...] Es el dios de la pureza y la blancura, del equilibrio y de la paz.

⁵⁷ Su amante furiosa, su concubina oficial. Lo sigue a todas partes. [...] Y cuando Changó sale a la guerra, ella va delante, echando chispas, peleando con dos espadas a su lado.

⁵⁸ Es el fin y el inicio de todos los caminos. [...] Es el vigía de los días y las noches. El de las llaves y los nudos, el que ata y desata. El de los ojos siempre abiertos.

Assim, cada personagem do romance tem relação com um *orixá* determinado. Essa relação segundo Prandi (1991, p. 123) refere-se ao “eu sagrado” no candomblé, em que cada pessoa tem um deus particular que deve ser assentado no seu altar privativo. Mas existe um personagem muito importante na obra que representa toda a força da religião *yoruba*. Mãe-de-santo muito famosa, é a guardiã de toda a tradição africana que atravessou o Atlântico a bordo dos navios negreiros e que carrega os valores do homem africano; por isso, nas lembranças de Cristino, a avó, arquétipo da sabedoria, aparece transmitindo esse conhecimento:

Recordo minha avó naqueles dias com a vivacidade de uma velha imperiosa, dominadora e mimada, rodeada de fieis que lhe pediam ajuda. Quando falava, ao seu redor ficavam imóveis, como escutando com atenção alguma coisa esquecida há muito tempo e que era muito querida e entranhável. Tinham fé cega na avó (COFIÑO, 1979, p. 136).⁵⁹

Nesse momento está presente o reconhecimento e a importância dos velhos como detentores do conhecimento nas sociedades primitivas, guardiões da memória da tribo, cujos valores transmitem de geração a geração, sob regras e uma disciplina rígida. Assim, para poder representar os princípios e valores das tradições africanas, essa força ou *axé*, a avó não poderia ter um nome cristão, por isso nunca saberemos como ela se chama e será simplesmente a avó. Somente no final do romance, depois da sua morte, um pai-de-santo que dirige a cerimônia do enterro grita “*Omi-Saindé!*” e saberemos então que esse era o nome sagrado e secreto da avó (COFIÑO, 1979, p. 218).

Para valorizar a cultura oral africana e seus mediadores⁶⁰, Cofiño representa essa personagem com um físico frágil, miúdo, delicado, que contrasta com a força e a liderança que exerce no interior de um coletivo. Nos mediadores da memória oral "há claramente uma contradição entre a fragilidade física e a força interior" (ROMARIZ, 1999, p. 188).

⁵⁹ Recuerdo a abuela en aquellos días con la vivacidad de una vieja imperiosa, dominadora y mimada, rodeada de fieles que le pedían ayuda. Cuando hablaba, a su alrededor se quedaban inmóviles, como prestando oído a algo olvidado hacía tiempo y que les era muy querido y entrañable. Tenían fe ciega en la abuela.

⁶⁰ Segundo Romariz, os mediadores são "os homens velhos, guardiães da história coletiva" (1999, p.186).

[...] a avó atravessa o pátio, cambaleando entre os varais de roupa, se apoiando no seu bastão áspero. Balança como se movimentam as ervas quando o vento bate nelas. Leva a cabeça coberta por um pano azul. A cada passo parece que vai cair. Arrasta os pés como se levassem correntes. Caminha encurvada carregando o peso de um milhar de anos. Detém-se. Dá um golpe no chão com seu bastão, se apóia nele e te olha. Reconstróis sua face. Seu rosto brilhante, cheio de ruguinhas. Seus olhos olham fixamente, no fundo deles se distingue um ponto morto, escuro, como uma poça de mistério. Seu rosto enrugado possuía um estranho resplendor, que parecia arder sob sua pele. Por baixo do pano azul que cobre a sua cabeça aparece o cabelo grisalho. Sua voz tinha um acento de autoridade e proteção. Da um golpe no chão com seu bastão e pisca o olho... (COFIÑO, 1979, p. 76).⁶¹

A avó também simboliza a necessidade da liberdade. Enquanto morou na cidade, no cortiço, a avó parecia murchar, “passava horas sentada numa caixa azul, com a cabeça sobre o peito, cantando ou gemendo uma toada monótona, improvisada, dirigida a si mesma. [...] Nunca soube se chorava ou cantava, porque seus gemidos eram tão rítmicos como seus cantos” (COFIÑO, 1979, p. 16). Quando mudou para uma barraca no meio do mato foi uma ressurreição, como se recebesse das árvores a força de seus ancestrais.⁶² Essa contradição entre o espaço fechado do cortiço, que representa a cidade, a perspectiva européia e a extensão da natureza, que representa a perspectiva americana e africana, atende à definição do real maravilhoso de Llarera (1997) .

O barraco era um templo de verdura. O mato crescia vivo e eriçado, tremia, movia-se, agitava-se, ameaçava. Um galho parecia com uma garra. Outro se movia como pinça de caranguejo. Os arbustos entrelaçavam-se luxuriosos. Ela os conhecia todos. Entendia o bafo da mata. [...] Ela que dizia escutar a voz do fogo e da água. Ela que falava com seus cocos, suas pedras, seus caracóis. Ela que passeava pelas ruas de Regla, cumprimentando as árvores e os arbustos como se cumprimenta um amigo que está na varanda (COFIÑO, 1979, p. 52).⁶³

⁶¹ [...] la abuela cruza el patio, tambaleándose entre las tendederas, apoyándose en su bastón de palo bronco. Se balancea como se mueven las hierbas cuando las bate el viento. Lleva la cabeza envuelta en un trapo azul. A cada paso parece que va a caerse. Arrastra los pies como si llevara cadenas. Camina encorvada cargando un peso de miles de años. Se detiene. Da un golpe en el piso con su bastón, se apoya en él y te mira. Reconstruyes sus facciones. Su cara brillante, llena de arruguitas. Sus ojos miran fijamente; en el fondo de ellos se divisa un punto muerto, oscuro, como un charquito de misterio. Su cara arrugada poseía un extraño resplendor, que parecía arder bajo su piel. Bajo el trapo azul que cubre su cabeza asoma el pelo de ceniza. Su voz tenía un acento de autoridad y protección. Da un golpe en el piso con su bastón y te guiña el ojo [...] (COFIÑO, 1979, p. 76).

⁶² Segundo Luz (2003, p. 37) as grandes árvores estão relacionadas com os ancestrais masculinos, os *Egungun*.

⁶³ La casucha era un templo de verdura. La maleza crecía viva y erizada, temblaba, se movía, se agitaba, amenazaba. Una rama parecía una garra. Otra se movía como la tenaza de un cangrejo. Las matas se entrelazaban lujuriosas. Ella las conocía todas. Entendía el vaho de la maleza. Miras aire en el aire que adoró tu abuela. Ella que a mitad del día andaba a tientas. Recuerdas su bastón cortando el aire. El pañuelo azul de su

Além da força e da fraqueza, a avó possui outras dualidades, ela se debate entre dois sentimentos muito fortes, o ódio e a paixão. O ódio por quem assassinou seu filho, sentimento que a consome até sua morte, e a paixão pelos seus deuses, pelas plantas e pela natureza (simbolizam a força dos *orixás*, principalmente de *Ossaim*), bem como a paixão pelo neto, em quem vê a continuidade do filho. Essa dualidade também estará presente na relação com as deidades do candomblé. Por elas é capaz de se privar de comer para alimentar seus santos e também de insultar os *orixás* quando não recebe deles as respostas que espera.

Às vezes os santos fazem dano. É preciso tê-los sempre do nosso lado. Exu eu insultei muito por causa da Teresita e porque não revelou quem matou o teu pai. Mas ele falará! Eu o tenho maltratado e por isso está bravo comigo. Mas agora vou mimá-lo. É um diabo terrível, mas se contenta fácil (COFIÑO, 1979, p. 125).⁶⁴

A religiosidade africana, os cultos, os atributos e rituais dos *orixás* e o oráculo nos são mostrados por essa personagem. Pela avó saberemos que precisa consultar o oráculo de *Ifá* (jogo de búzios) para saber que santo está na cabeça de uma pessoa que pretende ser iniciada, depois sentencia que Rolando deveria “fazer o santo” porque é filho de *Ogún*, o *orixá* da guerra (COFIÑO, 1979, p. 185). Em outro momento se descrevem todas as atividades que realizava a avó na Semana Santa. Assim como os católicos, a avó usava luto na quinta e na sexta feira, transformando-se no sábado, ressurgindo, já que as águas e as ervas tinham nesse dia mais vida, mais *axé* (COFIÑO, 1979, p. 40-41).

A junção de atividades de seguidores da religião judaico-cristã e de seguidores do candomblé representa a hibridação da cultura americana, espaço de fusão heterogêneo onde se misturam raças e culturas díspares; como indica Chiampi (*op. cit.*, p. 133), essa hibridação faz

cabeza. Ahora cruza el patio, da un golpe con su bastón. Te guiña un ojo. [...] ella que decía oír la voz del fuego y la del agua. Ella que hablaba con sus cocos, sus piedras y sus caracoles. Ella que te paseaba por las calles de Regla, saludando los árboles y matas como se saluda a un amigo que está en el balcón.

⁶⁴ A veces los santos hacen daño. Hay que tenerlos de nuestra parte en todo momento. A Eleguá lo he insultado mucho por lo de Teresita y porque no ha revelado quien mató a tu padre. ¡Pero me lo dirá! Lo he maltratado y por eso se ha puesto mal conmigo. Pero ahora voy a mimarlo. Es un diablo terrible, pero se contenta fácil (COFIÑO, 1979, p. 125).

parte, como seus próprios formuladores propõem, da cultura sinfônica que representa o real maravilhoso.

Outros rituais do sagrado africano podem ser encontrados no episódio do enterro do pai de Cristino pelos *ecobios* da seita *abakuá*, na iniciação do protagonista como participante dessa seita e no enterro da própria avó.

Embora ocorra a morte física da personagem da avó, ela vai continuar presente na memória de Cristino, representando sempre a oposição entre sua vida anterior e sua vida atual; entre o sagrado africano e os novos valores materialistas. Com a morte da personagem termina a relação de Cristino com as deidades da religião *yoruba*; ele passa a ter poder da escolha, conquista o livre arbítrio e transforma sua identidade cultural. A idéia da transformação se dá através da reiteração da imagem de que os santos africanos, da mesma forma que a avó, envelhecem e morrem: “Aqui não se falará mais dos santos da tua avó, porque já são uns desterrados que envelhecem” (COFIÑO, 1979, p. 205), e reitera essa idéia na página seguinte, “de seus santos não se falará mais neste lugar, porque os santos da avó são uns desterrados que agonizam” (COFIÑO, 1979, p. 206)⁶⁵, enfatizando com as palavras “neste lugar” um tempo e um espaço determinado. Segundo Meslin (*apud* ROMARIZ, 1999) embora o homem religioso julgue a experiência sagrada transcendente, é importante conhecer a influência que tem a sociedade sobre a formulação desse conceito do sagrado.

Mas, embora pareça que Cristino rompeu com sua cultura, quando sentado no pátio, ele vê a imagem da avó e quer dizer-lhe que é outro, não mais aquele que ela conheceu, que mudou, que já não acredita na sua religião; ele não consegue, fica sem palavras, com “os olhos cheios de lembranças e o peito cheio de silêncio” (COFIÑO, 1979, p. 78).⁶⁶

⁶⁵ Aquí no se hablará más de los santos de tu abuela, porque ya son unos desterrados que envejecen (COFIÑO, 1979, p. 205). De sus santos no se hablará más aquí, porque los santos de tu abuela ya son unos desterrados que agonizan (COFIÑO, 1979, p. 206).

⁶⁶ Con los ojos llenos de recuerdos y el pecho lleno de silencios.

Tanto a morte da avó quanto a exumação dos seus restos foram rodeadas pelo mistério. Quando Cristino chega na casa da avó, encontra uma cena dantesca e asfíxiante: todos os símbolos da religião africana e a própria avó destruídos brutalmente. Nada pode ser explicado e o mistério não é resolvido; a herança sagrada representada por essa personagem não poderá, assim, ser preservada nem transmitida.

Na porta estava um policial. Falei que era o neto e me deixaram passar. Havia odor rançoso e podre de caverna. Era impressionante, parecia uma carnificina. Os santos massacrados e jogados pelo chão, mutilados e quebrados. A bengala rústica quebrada em pedaços. A pata degolada. A tartaruga e os cocos azuis abertos ao meio com facão. O vaso de cerâmica tombado. A serpente no chão, como um chicote de sangue, cortado em pedaços. As imagens destruídas. Do altar só restava um pedaço de madeira. E na cama, entre um monte de panos e folhas secas estava a avó com o rosto inchado. O olho direito aberto com expressão de ira, desespero e horror. O esquerdo contraído. Morreu de forma esquisita. Segundo o médico, se afogou com a própria língua, dobrando-a para trás de forma que não pudesse respirar (COFIÑO, 1979, p. 216-217).⁶⁷

Quando, na exumação dos restos da avó, abriram a tumba, ela estava vazia⁶⁸, havia apenas uma cuia no lugar onde deveria estar a cabeça. Todos os seus filhos-de-santo, que estavam presentes, asseguraram que a avó tinha saído da tumba para realizar milagres, que sobre a sepultura voavam gaivotas e aparecia um fogo azul. Mas, segundo Cristino, a sepultura deveria ter sido saqueada por alguém que queria confeccionar amuletos e resguardos com os ossos. A verdade não é revelada. Os personagens não se espantam ante o fato insólito do túmulo vazio. O leitor se encanta com essa continuidade entre as esferas do real e o irreal, que, segundo Chiampi (*op. cit.*, p. 61), caracteriza o real maravilhoso.

No romance de Manuel Cofiño o sagrado africano está representado pelo procedimento do realismo maravilhoso através da própria integração dos *orixás* com os

⁶⁷ En la puerta había un policía. Dije que era el nieto y me dejó pasar. Había olor a podrido, a ranciedad de cueva. Aquello era impresionante, parecía una carnicería. Los santos descuartizados y regados por el piso, mutilados y desbaratados. El bastón de palo bronco roto en pedazos. La pata degollada. La jicotea y los cocos azules abiertos en dos a machetazos. La tinaja volcada. El majá en el piso, como un latigazo de sangre, cortado en trozos. Las imágenes estaban desbaratadas. Del altar sólo quedaba un pedazo de tabla. Y en la cama, entre un amasijo de trapos y hojas secas, estaba abuela con la cara muy hinchada. El ojo derecho abierto con expresión de ira, desesperación y horror. El izquierdo cerrado, contraído. Murió de forma extraña. Según el médico, se ahogó con su propia lengua, volviéndose hacia atrás de modo que no la dejara respirar (COFIÑO, 1979, p. 216-217).

⁶⁸ Esse fato lembra na religião judaico-cristã a ressurreição de Jesus Cristo.

personagens e da relação entre a ordem de aparição das deidades na narrativa e o cruzamento de significado com os acontecimentos que envolvem Cristino e os outros personagens.

Na obra cofiniana, cada personagem representa uma deidade, que no desenrolar do enredo narrativo sofre, chora, ama, vive e luta; o romance representa uma guerra de demiúrgos em que se espelham os ritos da religião *yoruba*. No final da obra, morrem ou enlouquecem todas as mulheres negras da família, ficam Cristino (que representa a *Olodumare*, o criador) e sua mulher Gloria (representando a *Oxalá*, também *orixá* da criação); é a partir deles e de sua descendência que surgirá uma nova criação do mundo, a nova sociedade cubana por eles representada.

CONCLUSÃO.

A pesquisa analisou os romances *O sumiço da Santa*, do escritor brasileiro Jorge Amado, e *Cuando la sangre se parece al fuego*, do escritor cubano Manuel Cofiño, e destacou os pontos de convergência literária que apresentam essas obras a partir da participação das deidades do panteão *yoruba* e da religião dos afro-descendentes, em detrimento da tradição judaico-cristã mais oficial e culturalmente hegemônica.

Cabe ressaltar que as obras literárias em estudo foram produzidas em décadas diferentes. A cubana, de 1975, foi escrita no chamado “quinqüênio cinza” da cultura cubana da revolução, no qual, segundo Fernández (2000), escritores como Cofiño exaltavam a nova consciência socialista e revolucionária mediante uma orientação realista, oposta à alegorização ou mitificação da realidade hispano-americana. A brasileira, de 1988, foi composta depois da ditadura militar, no governo do presidente José Sarney, quando se consolidou o período de transição democrática: a censura à imprensa foi abolida e um forte movimento civil passou a reivindicar o direito do povo de eleger os seus representantes para a política nacional. Esse processo de redemocratização terminou com as eleições diretas para presidente em 1989.

Embora as obras tenham sido criadas em momentos históricos e contextos sociais diferentes, ambas apresentaram pontos de convergência nas estruturas narrativas, quando tomando como eixo comparativo a representação identitária e os vieses do sagrado através do real maravilhoso.

Para a análise do sagrado, apoiamo-nos principalmente nos trabalhos do sociólogo Émile Durkheim (1996), que afirma que a religião, dado o seu valor expressivo, se torna universalmente desejável e aceitável porque representa e expressa a sociedade, sendo o sagrado, portanto, resultado do imaginário coletivo. Também utilizamos os estudos de Roger

Caillois (*apud* ROMARIZ, 1999) que afirma que o sagrado pertence, como uma propriedade estável ou efêmera, a certas coisas, a certos seres, a certos tempos; e Bronislaw Malinowski (1974), que analisa as representações sagradas ligadas às crenças tradicionais das culturas e às necessidades humanas universais.

Para o estudo do real maravilhoso contamos com os estudos de Lukavská (1991), Llarena (1997), Menton (1999/2003) e Esteves e Figueiredo (2005), e também com o prólogo de *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier (2001), em que o escritor cubano define o conceito de real maravilhoso; mas centramos nossa atenção na obra *O realismo maravilhoso*, de Irleamar Chiampi (1980), porque concordamos com a autora em que a magia se encontra incluída na categoria literária do maravilhoso. Por esse motivo, utilizamos, indistintamente, os termos realismo maravilhoso ou real maravilhoso na nossa análise.

Os santos *yorubas*, que aparecem nas obras, são apresentados mediante procedimentos do realismo maravilhoso, embora cada autor o faça de forma diferente.

Na narrativa de Amado, o realismo maravilhoso está presente no enredo romanesco, nos personagens divinos que se relacionam com os personagens humanos de forma direta, sem que esse fato produza nenhuma reação inusitada nem surpreendente. Também, a configuração da personagem *Yansã* utiliza elementos do real maravilhoso, principalmente porque ela pode influenciar os elementos meteorológicos (ventos e tempestades) para proteger e defender personagens inocentes de ações injustas da oficialidade ou da polícia, numa ação que lembra a resistência do povo brasileiro nos difíceis anos da ditadura militar.

O projeto de Jorge Amado ressalta a “americanidade” ao descrever de forma maravilhosa a natureza exuberante da Bahia, o espaço indescritível da cidade de Salvador; utilizando uma linguagem que nos faz lembrar os diários do descobrimento de América e as cartas dos cronistas das índias. Assim, ao contrapor a realidade americana ao cânone europeu,

ele oferece a superação dialética da diferença entre a cultura hegemônica do centro e a cultura periférica e subdesenvolvida da América.

O maravilhoso de Amado não está na criação de mundos imaginários nem fantásticos. Na narrativa de *O sumiço da Santa* a magia, o maravilhoso, está na própria vida dos homens e mulheres do povo da Bahia que, por causa da mestiçagem racial e cultural, convivem com elementos característicos da criatividade produzida pela simbiose das culturas indígenas, européias e africanas. O maravilhoso na obra estaria na conjunção da mestiçagem cultural com a natureza pródiga da Bahia de Todos os Santos.

A narrativa *O Sumiço da Santa* apresenta características da segunda fase da obra de Amado, iniciada em 1958 com *Gabriela cravo e canela*. Seus personagens são do povo e confrontam os valores morais arcaicos, os preconceitos sociais e raciais, a hipocrisia sexual e o fanatismo religioso. Mas os personagens de Amado não são reflexivos ou introspectivos, pois neles a psicologia cede à ação.

Por isso, a personagem deusa, a *Yansã* da obra de Amado, interage com os outros personagens no enredo romanesco; ela não se apresenta como um ente passivo. A imagem inerte da Santa Bárbara se transforma numa mulher que age e se comunica, na narrativa, mediante o movimento, a visitação e os caracóis, como acontece com os *orixás* e seus filhos na religião *yoruba*.

Esse aspecto contrasta com Cristino, o personagem principal de *Cuando la sangre se parece al fuego*, que, movido por suas lembranças, narra em primeira pessoa a própria vida: nascimento, infância, até a idade adulta. Mediante a introspecção, o fluxo da sua consciência, as recordações de Cristino conhecemos os outros personagens.

Uma outra diferença entre as obras se refere ao narrador: o de Amado, sempre em terceira pessoa, utiliza uma multiplicidade de personagens, ações, espaços e tempos, conduzindo o leitor através do enredo, servindo-se do suspense e do humor; o narrador

amadiano multiplica focos e pontos de vista como um caleidoscópio, motivando o leitor a prosseguir a leitura. Por sua vez o narrador de *Cofiño* cria uma cumplicidade com o leitor quando passa da narração em terceira pessoa para a narração em segunda pessoa e, depois de um tempo, para a primeira, o que ajuda na compreensão da transformação psicológica que sofre o protagonista do romance.

Um aspecto comum às obras relaciona-se com o caráter cíclico das narrativas. *Cuando la sangre se parece al fuego* começa e termina com as lembranças de Cristino repetidas em parágrafos quase idênticos, que situam o personagem em diferentes degraus de uma escada em caracol, em várias etapas de sua vida. Assim como o infinito cabe no finito na metáfora da serpente que morde a cauda. A vida desse personagem se nutre de todo o passado para conformar um novo presente, em um elo inquebrantável do qual formam parte, tanto as novas idéias socialistas quanto a velha tradição mítica de seus antepassados.

Também em *O Sumiço da Santa*, o enigma referente à transformação de santa em mulher e de mulher em santa se fecha circularmente. São raças e religiões que se entrelaçam culturalmente atordoando a percepção de quem intenta distanciar uma da outra. Dessa forma, Amado parte de um exame das questões de gênero e etnia para apresentar, mais que uma mestiçagem racial do povo da Bahia, uma mestiçagem cultural ou, como observa Machado (2006), uma democracia constituída de mestiçagem cultural.

Nesse romance, a moral e a religião oscilam entre a rigidez do colonizador e uma cultura mestiça heterogênea, criada pela interação de elementos indígenas, europeus e africanos. Quando os personagens entendem o valor dessa mestiçagem e a incorporam como uma forma de identidade própria, chegam à realização plena, como é o caso de Adalgisa. Essa personagem consegue passar de uma posição eurocêntrica e intolerante a uma outra, na qual entende a diferença como algo enriquecedor. Ao integrar a cultura mestiça alcança o

equilíbrio, como disse o narrador: “deixa de ser puritana, mas não chega a ser devassa” (AMADO, 1999, p. 425).

A proposta da mestiçagem racial e cultural da obra de Amado também propõe soluções para problemas antigos, como o que se relaciona com o celibato dos padres católicos. Mediante o famoso “jeitinho brasileiro” se propõe “a amigação” entre o padre Abelardo Galvão e Patrícia; dessa forma, o padre poderia conciliar suas funções eclesiásticas com sua virilidade.

Mas a maior semelhança entre os romances encontra-se no tema do sagrado africano. Na obra brasileira, a personagem Santa Bárbara, convertida de imagem católica no *orixá Yansã*, servirá de ponto de partida para mostrar toda uma mitologia da qual formam parte as deidades da religião *yoruba*. Além dos sacrifícios aos deuses, realizados individualmente, são apresentadas as festas que se realizam no espaço público do barracão; nelas, diferentes filhos de santos convivem harmoniosamente mostrando as características do candomblé brasileiro em que – diferentemente do que ocorre na religião africana – vários *orixás* podem ser cultuados no mesmo terreiro. Em lugares públicos o sagrado africano relaciona os indivíduos, proporcionando coesão social ao grupo, uma vez que a fé comum é um fator identitário de significativa importância.

A personagem deusa transforma-se de imagem sagrada em mulher, como propondo a conciliação, a fusão e o entendimento entre os mundos sagrado e humano. Na ficção de Amado, mostra-se também o sincretismo entre as deidades da religião *yoruba* e os santos católicos. Utilizando o realismo maravilhoso, o projeto autoral constrói uma imagem católica de Santa Bárbara que se confunde com o *orixá Yansã*. Por esse motivo, quando a mulher negra sai caminhando pelas ladeiras da Bahia, os que freqüentam os terreiros a chamam de *Yansã*, mas a freira que viajou com a imagem e viu a transformação da santa em mulher a

reconhece como Santa Bárbara. Para a cultura mestiça não há distinção, são duas deidades integradas em uma, como são duas culturas que se integram em uma híbrida cultura baiana.

No romance cubano, o sagrado africano aparece nas 19 descrições das deidades *yorubas* intercaladas na narrativa e também na figura da personagem mais velha, a avó de Cristino que é a guardiã da memória coletiva (ROMARIZ, 1999). Ela detém o conhecimento sagrado e aglutina ao seu redor todo um grupo social para o qual transmite o saber, lembrando, assim, a importância dos mais velhos nas sociedades primitivas. Por essa personagem conhecemos o ritual dos sacrifícios, as iniciações, as cerimônias e as festas públicas da religião *yoruba* em Cuba.

A ordem em que se apresentam as descrições das deidades dentro do enredo romanesco e sua inter-relação com os fatos narrativos possibilita a seguinte leitura: em *Cuando la sangre se parece al fuego* o real maravilhoso seria exatamente a junção, o casamento, entre os detalhes das características dos deuses e a trama, entre os elementos do folclore, do mito e a historicidade, elementos que, embora opostos, não podem estar separados (MIELIETINSKI, 1973). Dessa forma, a cultura cubana e seu componente sagrado estariam representados nas novas transformações político-sociais e ideológicas pelas que transitaria a sociedade naquele período histórico. Esse processo de junção, em que idéias díspares se entrelaçam, não poderia ser um processo linear; a batalha entre as doutrinas está simbolizada na tensa luta interior e no martelar constante das recordações do personagem Cristino.

Quando Cristino diz que não se falará mais nos santos da avó, que eles envelheceram, (COFIÑO, 1979), poderíamos interpretar que a nação cubana esqueceria suas tradições e crenças por motivos políticos e ideológicos, desligando-se do sagrado (MESLIN *apud* ROMARIZ, 1999). Mas, quando o protagonista tenta dizer que já não acredita mais na sua religião, não consegue, não tem palavras, fica cheio de silêncios (COFIÑO, 1999); o que nos

permite pensar que a sociedade cubana não esqueceria suas tradições e procuraria reunir as velhas idéias, os velhos mitos e a nova doutrina socialista, em um processo de fusão cultural.

As características dos 19 *orixás* que aparecem configurados no romance também podem ser encontradas nos personagens, como se existisse uma simbiose entre o deus e o personagem que o representa, um “eu sagrado” (PRANDI, 1993), uma relação entre filho de santo e deidade assentada no seu altar privativo. Assim, ao desenvolver os acontecimentos da trama, os pares humano-divinos interagiriam entre eles utilizando elementos do realismo maravilhoso que recriam os aspectos mitológicos ou espirituais da cultura afro-cubana. Dessa forma, as imagens fantásticas da mitologia se refletem nos traços reais do mundo circundante.

No final da narrativa morrem todas as personagens mulheres da raça negra da família de Cristino: a avó (a guardiã da herança africana), a mãe, a irmã e a primeira esposa junto com o filho – ele não deixa descendência. Também é demolida sua antiga casa, cheia de recordações. Assim, o passado do personagem parece ter sido extinto. Renovado como ser humano e participe de uma nova etapa, Cristino, homem negro que representa *Olodumare*, *orixá* da criação, se casará com Gloria, mulher branca que representa *Oxalá*, (também *orixá* da criação que simboliza na obra um futuro melhor); por conseguinte, essa mestiçagem racial e cultural possibilitaria o surgimento de uma nova sociedade.

Tanto as deidades do *candomblé* apresentadas por Amado, quanto as divindades da *santería* mostradas por Cofiño, possibilitam aos personagens Adalgisa e Cristino fundir seu passado e seu presente e também entender a mestiçagem cultural como algo enriquecedor. A primeira, ao conciliar a religião dos afro-descendentes da Bahia, de raízes africanas, com a religião católica proveniente do centro europeu; o segundo, ao harmonizar suas tradições culturais com a ideologia marxista vinda também da Europa.

As obras estudadas, ao descreverem o sagrado americano de raízes africanas por meio do realismo maravilhoso, embora de forma diferente, permitem a representação da

mestiçagem cultural que caracteriza os países de América Latina. Principalmente, aqueles países que têm maiores afinidades porque conjugam na formação de suas culturas, componentes indígenas, europeus e principalmente africanos, o que acontece em Cuba e no Brasil. Países que, por suas peculiaridades, foram apropriadamente chamados por Jorge Amado, numa entrevista, de Afrolatinoamérica.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flavio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 2001.

ALÚTIZ COLORADO, Juan Carlos *Las fuentes normativas de la moralidad pública moderna*. Las contribuciones de Durkheim, Habermas y Rawls, 2002. Tesis de Doctorado. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Pública de Navarra, 2002. Disponível em: <http://www.unavarra.es/puresoc/es/t_alutiz.htm>. Acesso em: 20 jun. 2006.

AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. 3. ed., Rio de Janeiro: Record, 1999.

ANTOINE, Regis. *La littérature franco-antillaise*. Haïti, Guadeloupe et Martinique. Paris: Karthala, 1992.

ASSIS DUARTE, Eduardo. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. 2. ed., Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo. Companhia das letras, 2001.

_____. *O Sagrado Selvagem*. Trad. por Rita Amaral de Le Sacré Sauvage, Paris:Payot, 1975. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/sacre.htm>> Acesso em 17 abril 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BEIRO ÁLVAREZ, Luis. La segunda novela de Cofiño a través de sus dos personajes principales. In: GARCÍA ALZOLA, Ernesto (org). *Ensayo acerca de Manuel Cofiño*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 391-412.

BERND, Zilá. O Universo Crioulizado de Jorge Amado. In: OLIVEIARI-GODET, Rita e PENJON Jaqueline (orgs.) *Jorge Amado*. Leituras e diálogos em torno de uma obra. Salvador: Fundação casa de Jorge Amado. Casa de palavras, p. 131-143, 2004.

_____. Introdução. BERND, Zilá; LOPES Cícero (orgs.) *Identidades e estéticas compostas*. Porto Alegre, PPG Letras UFRGS, p. 15-23, 1999.

_____. *O maravilhoso como ponto de convergência entre a literatura brasileira e as literaturas do Caribe*. Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, p. 141-158, 1998.

- BOLÍVAR, Natalia. *Los Orishas en Cuba*. Ciudad de Panamá: Mercie Ediciones, 2005.
- _____. El legado Africano en Cuba. *Papers: Revista de sociología*. Universidad Autónoma de Barcelona. n. 52, 1997, p. 155-166.
- BOMFIM, Edilma Acioli. *Ração mutilada: ficção e loucura em Breno Accioly*. Maceió: EDUFAL, 2005.
- BUENO, Gustavo. Los valores de lo sagrado: númenes, fetiches y santos. In: LAFUENTE GUANTES, María Isabel (coord.). *Los valores en la ciencia y la cultura*. Actas del Congreso Los valores en la ciencia y la cultura, León 6-8 de septiembre de 2000. Universidad de León, 2001, p. 407-435.
- BRÜSEKE, Franz Josef. Formas Irracionais de Pensar: o Pensamento Místico. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis: CFH/UFSC, 2000.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 2001.
- _____. La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe. Publicado no *Resumen Semanal* do jornal *Granma*, em 26/08/1979, por sua vez publicado em *Anales del Caribe*, n. 1, 1981 Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/revistas/Anales/alejo.htm>> Acesso em: 12 fev. 2003.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil*. Anais do I Congresso, ABRALIC, v. 1, Porto Alegre: UFRGS, 1988, p.13-16.
- CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. Um vocabulário Afro-Brasileiro. 2. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- CEMIN, Arneide. Imaginários, Mito, Religião: a manifestação do Sagrado. *Labirinto*. Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia Ano IV, n. 6. janeiro-dezembro. 2004. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigo62.htm#nota1>> Acesso em: 30 mar. 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. Ed. Ática: São Paulo, 2000.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COFIÑO, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. 3 ed., La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

_____. *Y un día el sol es juez*. La Habana: Instituto cubano del libro, 1976.

_____. *Tiempo de cambio*. La Habana: Instituto del libro, 1969.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura e cultura latino-americana*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2000.

COUTO, Edilece Souza. *Tempo de Festas: Homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)*, 2004. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras. Universidade estadual Paulista-UNESP, Campus de Assis, Assis, SP, 2004. Biblioteca digital UNESP. Disponível em: <<http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/document/?did=2210>> Acesso em: 6 jul. 2006.

CUÉ, Mary. Mitología y realidad. In: GARCÍA ALZOLA, Ernesto (org). *Ensayo acerca de Manuel Cofiño*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 386-390

DaMATTA, Roberto. Do País do Carnaval à Carnavalização: o Escritor e seus Dois Brasis. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 3, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 120-135.

_____. *Conta de Mentiroso*. Sete ensaios de antropologia brasileira, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

_____. *A Casa e a Rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil, São Paulo: Brasiliense 1985.

DESCHAMPS CHAPEAUX, Pedro. *Prólogo a la segunda edición de Cuando la sangre se parece al fuego*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Ediciones Huracán, p. 5-13, 1977.

DI NOLA, Alfonso. Sagrado/Profano In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 12. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1987.

DURKHEIM, Èmile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

ESTEVEES, Antonio, R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 393- 414.

FERNÁNDEZ, Teodosio. La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso. *América sin nombre*: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano". n. 2, 2000, p. 84-91.

FERRY, Luc. *O homem-Deus ou o sentido da vida*. Porto: Asa, 1997.

FRAGA, Miriam. O Sumiço da Santa. *A Tarde*. Salvador-Bahía. 20 nov. 1988, p. 7.

FUENTES DE LA PAZ, Ivette. Lo "africano" como una de las expresiones de la cubanidad : el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén. *Hipertexto*, n. 3, 2006, p. 64-71. Disponível em: <<http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Fuentes.pdf>> Acesso em: 16 maio 2006.

GARCÍA ALZOLA, Ernesto. El realismo poético de Cofiño. In: GARCÍA ALZOLA, Ernesto (org.) *Ensayo acerca de Manuel Cofiño*. La Habana: Editorial letras cubanas. 1989, p. 41-75.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*. Literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

GONZÁLEZ URIBE, Guillermo. Jorge Amado. Latinoamérica no existe. *El Espectador*. Magazin Dominical, Colombia, n. 19, 18 de enero de 1987. Disponível em: <<http://www.revistanumero.com/31jor.htm>> Acesso em: 9 out. 2002.

GRECCHI, Elena. Perguntas a Jorge Amado, *Erewhon*, 1989. Disponível em: <<http://erewhon.ticonuno.it/arch/rivi/narrare/amadport.htm>> Acesso em: 20 dez. 2006

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. O deslumbramento do novo mundo. São Paulo: EDUSP, 1996.

HENAO, José Ignacio; CASTAÑEDA, Luz Stella. Amor a sombra y sol, de Manuel Cofiño. *Íkala*, revista de lenguaje y cultura. Universidad de Antioquia, v. 8, n. 14, ene-dic. 2003, p. 17-36.

HENRIQUES, Ricardo. Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90. *Texto para Discussão* n. 807. Rio de Janeiro: IPEA, julho de 2001 Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/pub/td/2001/td_0807.pdf> Acesso em 19 ago. 2005.

LEMOS, Guilherme Augusto Rezende. Fios de Tempo. *Hispanista*, n. 22, julio-agosto-septiembre, 2005. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo187esp.htm>> Acesso em: 13 out. 2005.

LINS, Ronaldo Lima. *Violencia e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LLARENA, Alicia. Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 261. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM., 1997, p. 107-117.

LUKAVSKÁ, Eva. *¿Lo Real Mágico o el Realismo Maravilloso?* Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis

L 12, 1991 (ERB XXI) Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/rom/erb/lukavska91.pdf>> Acesso em: 12 fev. 2006.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica da civilização Africano- Brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. El mito en la psicología primitiva. In: MALINOWSKI Bronislaw. *Magia, Ciencia, Religión*. Introd. de Robert Redfield, trad. de Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Ed. Ariel, 1974.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves, *Antropologia: uma introdução*. 5.ed., São Paulo: Atlas, 2001.

MARX, Karl. *Tesis sobre Feuerbach*, 1845. Disponível em: <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>> Acesso em: 12 jun 2006.

MENTON, Seymour. Entrevista concedida ao jornal nicaraguense “*El nuevo diario*”, 2001. Disponível em: <<http://www.elnuevodiario.com.ni/archivo/2001/enero/06-enero-2001/cultural/cutural1.html>> Acesso em: 21 out. 2003.

_____. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura económica, 1999.

MESLIN, Michel. L`histoire des religions. In: PUECH, Henri-Charles (Org.) *Histoire des Religions*, v. 3. Bruges: Gallimard, 1976.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

NASCIMENTO, Esdras do. História de feitiçaria. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1988, p. 11, caderno 2.

OLINTO, Antonio. Farsa mágica. *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 fev. 1989, p. 9.

OLIVIERI-GODET, Rita. Jorge Amado e a escrita da margem na figuração identitária. In: _____ e PENJON Jaqueline (Orgs.) *Jorge Amado*. Leituras e diálogos em torno de uma obra. Salvador: Fundação casa de Jorge Amado. Casa de palavras, p. 111-130, 2004

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales, 1999.

OTTO, Rudolf . *O Sagrado*. 1917, São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

PÉREZ, Valentín. Notas sobre el realismo mágico. *Minotauro Digital*, Febrero 2002 Disponível em: <<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51>> Acesso em: 20 nov. 2002.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

PIZARRO, Ana. Palavra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: _____ (Org.) *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, pg. 19 - 37. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/pizarro/index.html>> Acesso em: 15 jan. 2006.

PORTUONDO, José Antonio. Una novela revolucionaria. *Casa de las Américas*. ano 12, n. 71, mar-abr. 1972, p. 105-106.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/csplivro.pdf>> Acesso em: 21 abril 2005.

PINSKY, Jaime. *Escravidão no Brasil*. Editora Contexto: São Paulo, 2000

RAMA, Angel. Transculturação na narrativa latino-americana. *Cadernos de opinião*, n. 2 Rio de Janeiro, 1975, p. 71-78

RAMOS, Artur. *As culturas negras no Novo mundo*. 4 ed., São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Apresentação. In: CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 9-14.

ROMARIZ, Vera. *Palavra de deuses, memória de homens: diálogo de Cultura na ficção de Adonias Filho*. Maceió: EDUFAL, 1999.

RUBIM, Rosane e CARNEIRO, Maried. *Jorge Amado: 80 anos de vida e obra*. Salvador: Casa de palavras. Fundação casa de Jorge Amado, 1992.

RUIZ, Berta. Manuel Cofiño: un escritor de su tiempo y de su espacio. In: *Romances*. La Habana. n. 486, mar. 1977, p. 91.

SÁENZ DE TEJADA, Cristina. La herencia africana en Brasil a fines del siglo XX. *XX International Congress of the Latin American Studies Association*, April 17-19, 1997, Guadalajara, Mexico 1997 . Disponível em: <<http://136.142.158.105/LASA97/saenzdetejada.pdf>> Acesso em 7 dez. 2005.

SEIXAS, Cid. Jorge Amado e o jeito de ser mestiço. *Seara*. Revista Virtual da Universidade do Estado da Bahia, v.1, 2004 Disponível em:<<http://www.uneb.br/seara/artigos/Jorge%Amado%20e%20o%20jeito%20de%20ser%20mesti%C3%A7o.pdf>>. Acesso em: 10 sep. 2004.

_____. O Sumiço da Santa síntese do romance urbano de Jorge Amado. In SEIXAS, Cid., *Triste Bahia, Oh! Quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Secretaria da Cultura / Empresa Gráfica da Bahia, 1996, p. 83-94.

SOUSA, Mari Ângela Reis de. A crítica genética e os manuscritos amadianos. *ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS*, 1999. Disponível em: < http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-8/Romanica-8_14.pdf > Acesso em: 14 fev. 2003

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. *Forum for Modern Languages Studies*, v. 35, n. XXIX, 1993, p. 75-85.

USLAR PIETRI, Arturo. *Realismo mágico*. Cuarenta ensayos. Caracas: Monte Ávila, 1990.

VALLADARES, Nelly. Dos mitos clássico e africano ao sincretismo afro-brasileiro. *Críticas e Ensaio*s. Disponível em: <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=587>> Acesso em: 05 maio 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. Parceiros de Viagem In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 3, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 26-40.

VASSALLO, Ligia Maria Pondé. La literatura brasileña y los estudios literarios latinoamericanos. *Actual* Revista de Cultura de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela, 2000, v. 44, p.11 - 16.

VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1990.

APÊNDICE

QUADRO 1 - Comparação entre as deidades cultuadas em Cuba e em Brasil. A ordem em que se apresentam os *orixás* corresponde a do romance cubano *Cuando la sangre se parece al fuego*.

| Deidades em Cuba | Sincretismo/ Correspondência Santo católico em Cuba | Deidades no Brasil | Sincretismo/ Correspondência Santo católico no Brasil |
|--|---|--|---|
| <i>Olofi</i> <i>Oloddumare</i> <i>Olorum</i> | | <i>Olódùmarè</i> <i>Àjàlórún</i> <i>Olórun</i> | |
| <i>Yemayá</i> | Virgen de Regla | <i>Iemanjá</i> | Nossa Senhora da Conceição |
| <i>Osain</i> | San Silvestre | <i>Ossaim</i> | Santo Onofre |
| <i>Obatalá</i> | Virgen de las Mercedes | <i>Oxaguiã (Oxalá Jovem)</i> | Jesus (Menino) |
| | | <i>Oxalufã (Oxalá Velho)</i> | Jesus (Crucificado ou Redentor) |
| <i>Ochosi</i> | San Norberto | <i>Oxossi ou Odé</i> | São Jorge São Sebastião |
| <i>Oshún</i> | Virgen de la Caridad del Cobre | <i>Oxum</i> | Nossa Senhora das Candeias |
| <i>Inlé</i> | Arcángel Rafael | <i>Erinlé</i> | Não é cultuado no Brasil |
| <i>Changó</i> | Santa Bárbara | <i>Xangô</i> | São Jerônimo São João |
| <i>Yewá</i> | Nuestra Señora de los Desamparados | <i>Eua</i> | Santa Lúcia |
| <i>Oko</i> | San Isidro Labrador | <i>Orixá Oco</i> | Não é cultuado no Brasil |
| <i>Elegguá</i> | Niño de Atocha, San Antonio de Padua. | <i>Exu</i> | Diabo |
| <i>Obá</i> | Santa Rita de Casia | <i>Oba</i> | Santa Catarina de Alexandria Santa Joana D'Arc |
| <i>Osún</i> | San Juan Bautista | <i>Osum</i> | Não é cultuado no Brasil |
| <i>Los Ibeyes</i> | San Cosme y San Damián | <i>Os Ibejis</i> | São Cosme e São Damião |
| <i>Ogún</i> | San Pedro, San Pablo o San Juan Bautista | <i>Ogum</i> | (BH) São Antonio de Pádua (RJ) São Jorge |
| <i>Babalú Ayé</i> | San Lázaro | <i>Obaluaê</i> | São Lázaro |
| | | <i>Omulu</i> | São Roque |
| <i>Oyá Yansá</i> | Virgen de la Candelaria | <i>Oyá Iansã</i> | Santa Bárbara |
| <i>Argayú</i> | | <i>Angaju</i> | Não é cultuado no Brasil |
| <i>Oké</i> | Santiago Apóstol | <i>Oquê</i> | Não é cultuado no Brasil |
| <i>Ochumaré</i> ⁶⁹ | Não é cultuado em Cuba | <i>Oxumarê</i> | São Bartolomeu |
| | Não é cultuado em Cuba | <i>Logun-Edé</i> | São Miguel Arcanjo |
| <i>Nana Burukú</i> | Santa Ana | <i>Naná</i> | Santana |

⁶⁹ Era cultuado em Cuba no século XIX, mas foi se extinguindo posteriormente (BOLIVAR, 2005, p. 149).