

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

ANA MARGARITA BARANDELA GARCÍA

**MENSAGEIROS DO SAGRADO E DO PROFANO: diálogos culturais nas obras de
Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mayra Montero e Conceição Evaristo**

Maceió

2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

ANA MARGARITA BARANDELA GARCÍA

**MENSAGEIROS DO SAGRADO E DO PROFANO: diálogos culturais nas obras de
Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mayra Montero e Conceição Evaristo**

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

Orientadora: Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins

Maceió

2011

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

B225m Barandela García, Ana Margarita.

Mensageiros do sagrado e do profano : diálogos culturais nas obras de Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mayra Montero e Conceição Evaristo / Ana Margarita Barandela García. – 2011.
160 f.

Orientadora: Ana Claudia Aymoré Martins.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2011.

Bibliografia: f. 149-160.

1. Amado, Jorge, 1912-2001 – Crítica e interpretação. O compadre de Ogum.
2. García Marquez, Gabriell, 1928- . – Crítica e interpretação. Del amor y otros demonios. 3. Montero, Mayra, 1952- . – Crítica e interpretação. Como um mensajero tuyo. 4. Evaristo, Conceição, 1946- . – Crítica e interpretação. Ponciá Vicêncio. 5. Literatura comparada. 6. Literatura latino-americana. I. Título.

CDU: 82.091(7/8=6)

AGRADECIMENTOS

A meu esposo Gonzalo, que, incessante e carinhosamente, tem apoiado meus estudos e compartilhado minhas angústias 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 professora Dra. Ana Claudia Aymoré Martins, minha orientadora, pelo incentivo, a confiança e as sugestões inestimáveis que enriqueceram meu trabalho

À professora, Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo, conselheira e fiel interlocutora, pela amizade e carinho, pelos muitos favores e por todo seu incentivo e apoio ao longo da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação.

Às professoras, Dra. Ildney Cavalcante e Dra. Susana Souto Silva, pela pronta aceitação em compor a minha banca de qualificação, pelas várias colocações que enriqueceram minha pesquisa e também pela bibliografia sugerida.

Ao professor Dr. José Niraldo de Farias pelas discussões, sugestões e incentivos.

À professora Ms. Marisa Aderaldo pela amizade, seu incentivo e suas recomendações,

Aos docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL.

Quedamos como cosidos unos con los otros, cosidas las almas o lo que fuera que se pudiera coser con aquel encantamiento del amor del África.

Mayra Montero

Os orixás se intrometem na vida de homens e mulheres, disputam entre si os favores dos seres humanos, despertam paixões insondáveis. A partir de certo ponto é difícil separar o que é deste mundo e o que não é. Homens, mulheres, deuses, orixás, santos e encantados conformam um universo ao mesmo tempo mágico e real.

Reginaldo Prandi

RESUMO

Em Cuba e no Brasil, assim como em alguns países da América Latina, não se pode falar de cultura sem ter em consideração os elementos de origem africana que estão presentes na música e dança, nas festas populares, na culinária, no teatro, nas artes plásticas, e também na literatura. O objetivo deste trabalho é analisar a representação do sagrado de raízes africanas em quatro romances latino-americanos, que são: *O compadre de Ogum* (2006), do brasileiro Jorge Amado; *Del amor y otros demonios* (2004), do colombiano Gabriel García Márquez; *Como un mensajero tuyo* (1998), da cubana Mayra Montero; e *Ponciá Vicêncio* (2006), da brasileira Conceição Evaristo. Analiso, nos três primeiros, a presença do sagrado e do profano e a forma como os narradores utilizam a ironia como estratégia para inverter a hegemonia das religiões. Foi possível observar a existência, nesses três romances, de personagens híbridos, os “mensageiros”, que se movimentam fazendo uma ponte de união entre dois mundos aparentemente conflitantes. Com o propósito de observar como o mito yoruba permeia os personagens das narrativas contemporâneas de autoria feminina, comparei as obras *Como un mensajero tuyo* (1998) e *Poncia Vicêncio* (2006). Embora nessas duas obras os orixás apareçam de forma menos ostensiva, eles não enfraquecem, pois os personagens reescrevem esses mitos no texto literário outorgando um papel de destaque às figuras femininas.

Palavras-chave: Sagrado e Profano. Mensageiro. Mito Yoruba.

ABSTRACT

In Cuba and Brazil, as in some Latin American countries, one cannot talk about culture without considering the source elements from Africa that are present in music, dance, folk parties, cuisine, theater, plastic arts as well as in literature. The aim of this study is to analyze the sacred representation of African roots in four Latin American novels, which are: *O compadre de Ogum* (2006), written by Brazilian author Jorge Amado, *Del amor y otros demonios* (2004), written by Colombian author Gabriel García Márquez; *Como un mensajero tuyo* (1998), written by Cuban author Mayra Montero; and *Ponciá Vicêncio* (2006), written by Brazilian author Conceição Evaristo. I analyze the presence of the sacred and the profane and the way that narrators use irony as a strategy to reverse the religion hegemony the first following three novels. It was possible to observe the presence of hybrid characters, the "messengers" that move by making a link between two apparently conflicting worlds. In order to observe how the Yoruba myth permeates the characters of the female authors' contemporary narratives I compared the novels *Como un mensajero tuyo* (1998) and *Ponciá Vicêncio* (2006). Although in these two novels the *orixas* deities appear in less ostensible forms, than they do not weaken, because the characters rewrite these myths in the literary text providing an outstanding role to the female figures.

Key words: Sacred and Profane. Messengers. Yoruba Myth.

RESUMEN

En Cuba y Brasil, así como en algunos países de América Latina no se puede hablar de cultura sin tener en consideración los elementos de origen africana que están presentes en la música, en los bailes, en las fiestas populares, en la culinaria, en el teatro, en las artes plásticas, y también en la literatura. El objetivo de este trabajo es analizar la representación del sagrado de raíces africanas en cuatro novelas latinoamericanas, que son: *O compadre de Ogum* (2006), del brasileño Jorge Amado; *Del amor y otros demonios* (2004), del colombiano Gabriel García Márquez; *Como un mensajero tuyo* (1998), de la cubana Mayra Montero y *Ponciá Vicêncio* (2006), de la brasileña Conceição Evaristo. Analizo, en los tres primeros, la presencia de lo sagrado y lo profano y la forma con la que los narradores utilizan la ironía como estrategia para invertir la hegemonía de las religiones. Fue posible observar la existencia, en esas tres novelas, de personajes híbridos, los “mensajeros” que se dislocan entre mundos aparentemente opuestos realizando puntos de unión entre ellos. Con el propósito de observar como el mito yoruba ultrapasa los personajes en las narrativas contemporánea escrita por mujeres, comparé las obras *Como un mensajero tuyo* (1998) e *Poncia Vicêncio* (2006). Aunque en esas dos obras los orishas aparezcan de forma menos evidente, ellos no se debilitan, pues los personajes rescriben esos mitos en el texto literario otorgándole un papel destacado a las figuras femeninas.

Palabras clave: Sagrado y Profano. Mensajero. Mito Yoruba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 EXISTE UM SAGRADO AFRO-LATINOAMERICANO?	15
1.1. O que nomear como Afro-latinoamérica	20
1.2. A concepção sociológica do sagrado	26
1.3. As religiões no “Novo Mundo”	39
1.2. A religião dos afro-descendentes na literatura Afro-latinoamericana	48
CAPÍTULO 2 A RELAÇÃO DO SAGRADO E DO PROFANO	58
2.1. <i>O compadre de Ogum</i>	60
2.2. <i>Del amor y otros demonios</i>	68
2.3. <i>Como un mensajero tuyo</i>	79
CAPÍTULO 3 A FIGURA DO MENSAGEIRO	89
3.1. <i>O compadre de Ogum</i>	90
3.2. <i>Del amor y otros demonios</i>	97
3.3. <i>Como un mensajero tuyo</i>	107
CAPÍTULO 4 A HERANÇA GUARDADA	117
4.1. Os cultos afro-cubanos em <i>Como un mensajero tuyo</i>	119
4.2. A herança africana em <i>Ponciá Vicêncio</i>	125
5. CONCLUSÕES	138
6. REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Depois da realização da minha dissertação de mestrado na qual comparei duas obras, uma brasileira e uma cubana, em que as raízes da religião *yoruba* estavam presentes, fiz-me uma pergunta: se a América Latina era uma unidade em sua diversidade, estaria o sagrado representado de igual forma em sua literatura? Refleti acerca do enorme continente e sua diversidade, com povos que chegaram e se misturaram nestas terras, os quais trouxeram e interpretaram diferentes religiões. Elaborei novamente a minha pergunta que ficou da seguinte forma: existiria um sagrado com elementos comuns naquelas regiões da América, influenciadas culturalmente pela chegada dos escravos africanos? Como o sagrado de raízes africanas estaria representado na literatura desses países?

Na tentativa de responder a essas perguntas propus-me realizar uma comparação entre quatro romances em que estivesse presente a cultura africana. Esses romances são *O compadre de Ogum* (2006), do brasileiro Jorge Amado, *Del amor e otros demonios* (2004), do colombiano Gabriel García Márquez, *Como un mensajero tuyo* (1998), da cubana Mayra Montero e *Ponciá Vicêncio* (2006), da brasileira Conceição Evaristo. Em todos eles, existe uma configuração literária do sagrado africano que, mesclando dados culturais diversos, resulta em uma prosa híbrida.

Esse diálogo, em que personagens e deuses interagem e mudam, faz com que os romances representem elementos de um confronto de culturas e raças em busca de caminhos e de identidades, elementos que são estudados a partir de duas categorias: o sagrado africano e a presença do mensageiro. Relacionando forma cultural e procedimentos literários, analiso elementos narrativos que representam os dados culturais apontados.

A escolha dessas obras foi produto da presença de elementos relativos à religião *yoruba*. Embora em épocas diferentes, as narrativas acontecem em cidades como Salvador, no estado da Bahia, Cartagena de Índias na Colômbia, e a cidade de Havana, em Cuba. Colocadas essas três cidades sobre um mapa e enlaçadas, formariam um triângulo que abarcaria um território no qual a cultura africana, vinda com os negros escravizados, estaria presente. Essas cidades também teriam em comum identidades históricas e geográficas: foram portos importantes para a chegada dos africanos à América, características que traspassam o mundo real e se refletem nas obras selecionadas.

O sagrado de raízes africanas aparece representado de forma diversa nessas obras. Em *O compadre de Ogum* (2006), a festa interracial e intercultural traz a visibilidade das classes marginalizadas e sua religião, que convivem sem nenhum problema com a religião oficial e hegemônica. Os personagens divinos e humanos compartilham o espaço narrativo, e até um orixá do panteão *yoruba*, neste caso *Ogum*, se disponibiliza para batizar um menino na religião católica, cerimônia à qual a cidade inteira comparece como testemunho. O vocabulário referente à religião de raízes africanas está presente, assim como os ritos e outras festividades do povo-de-santo.

Em *Del amor y otros demonios* (2004), aparentemente não acontece o mesmo. Veremos que os negros escravizados no romance não têm voz, que não são indivíduos, já que nenhum deles tem nome. Além disso, as práticas religiosas e culturais de origem africana estão menos elaboradas que as de origem europeia, ou permanecem ausentes. As divindades *yorubas* não aparecem. Contudo, é interessante destacar que, ao ler o romance, contrastam a vitalidade, o espírito comunitário e a harmonia dos negros com a forma caricaturesca com a qual se representam os personagens brancos. Esses personagens parecem vagar sem rumo certo, como o caso do marquês; estar confusos, como o bispo; ou perdidos entre o amor e o dever, como o padre católico.

Montero, por sua vez, utiliza como pretexto a visita, em 1920, do tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921) a Cuba para mostrar um universo permeado pela religião de raízes afro-cubanas. Junto com a viagem do cantor por essas latitudes, a autora apresenta rituais da *santería*, sacrifícios aos orixás, sociedades secretas e seus seguidores. No romance aparece também um inventário de termos associados à religião *yoruba*, que são explicados continuamente, elaborando dessa forma uma espécie de glossário religioso que auxilia os leitores que desconhecem essa cultura. Para concluir essa grande mistura cultural, também podemos ver a contribuição dos chineses à identidade cubana e caribenha em geral. A partir da metade do livro, a mostra explícita da *santería* vai se diluindo e aparentemente não está mais presente. Apesar desse aparente sumiço dos códigos religiosos, demonstro, neste trabalho, como os personagens principais se apropriam das características e atributos dos orixás e até recriam alguns de seus mitos.

Na narrativa cubana, a partir da segunda metade do século XX, as divindades do panteão *yoruba* se convertem em personagens da literatura. Mas não só isso; também as lendas africanas ou *pataquis*, conservadas pela tradição oral, transgridem o espaço religioso e invadem o literário. Esse incremento na literatura de figuras e cenas mitológicas da

religiosidade afro-cubana não é instantâneo, pois integra um processo que tem seu início em princípio desse século com uma narração curta de tipo folclórica como, por exemplo, os contos de Lydia Cabrera, aos quais eu adiciono, pela sua semelhança, os contos de Mestre Didi no Brasil.

Desses contos cheios de elementos da natureza, fatos sobrenaturais e feitiços, junto com poemas e canções *yorubas* surge, na metade do século passado, uma narrativa que, sem esquecer a magia, utiliza os elementos folclóricos de forma diferente. Aparece uma escrita na qual os deuses se convertem em personagens literários; e as lendas, em argumentos contemporâneos que se inserem e se renovam na “fantástica” realidade cotidiana. Este é o caso também de *O compadre de Ogum* (2006); portanto, considero que esse processo na literatura cubana se estende à literatura de outros países que apresentam semelhantes características históricas e culturais.

Se, na segunda metade de *Como un mensajero tuyo* (1998), os personagens literários no entorno contemporâneo reescrevem e recriam o mito dos deuses *yorubas* confundindo-se com eles, aconteceria o mesmo processo na literatura contemporânea da Afro-latinoamérica ou seria específico da literatura cubana?

Neste ponto, senti a necessidade de incluir no meu trabalho uma obra brasileira contemporânea na qual a presença de um sagrado de raízes africanas não estivesse representada de forma muito clara e documental. Precisava de um texto que, embora não falasse de temas religiosos nem de deuses do panteão *yoruba*, permitisse reconhecer essas divindades e seus mitos incorporados ao texto literário. Dessa forma, inclui no trabalho a obra *Ponciá Vicêncio* (2006), da escritora mineira Conceição Evaristo, na qual os mitos ou *pataquies* referentes à religião afro-brasileira estão presentes, mas somente se fazem visíveis para aqueles leitores que conhecem os códigos literários referentes a esse universo.

A escolha dessa última obra não esteve influenciada somente pela data de publicação; também pretendi incluir a comparação entre duas obras contemporâneas de autoria feminina que, ao reescreverem os mitos dos orixás, colocassem em um lugar de destaque o papel da mulher.

Para organizar meu trabalho, dividi-o em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Existe um sagrado afro-latinoamericano?”, estudo os conceitos teóricos e históricos que discutem o problema em questão. Em um primeiro sub-capítulo, observo o que pode ser conhecido como Afro-latinoamérica, uma zona que abrange o espaço entre o continente de

América do Norte e do Sul, que acolhe, principalmente, uma história de encontros entre grupos humanos de diferentes raças e culturas, entre as quais tiveram uma representação importante as oriundas do continente africano. Analisando os trabalhos de Ribeiro (1983), Hoornaert (1994), Vargas Llosa (2006) e, principalmente, Wagley (1957), Coser (1994) e Fernández Moreno (1972), delimito a zona geográfica à qual pertencem as obras selecionadas para este trabalho. De Canclini (2008), utilizo a categoria da hibridação para explicar o processo intercultural que aparece na narrativa híbrida dos autores que analiso.

No segundo sub-capítulo, “A concepção sociológica do sagrado”, me debrucei, como o nome indica, nos aspectos referentes à escola sociológica francesa, que entende a religião como uma experiência que permite a coesão social dos indivíduos e o fortalecimento deles como um grupo. Com esse propósito, revisei as obras de Burket (2001), DiNola (1987) e principalmente Durkheim (2003), junto com seus discípulos, entre eles Caillois (1942). Também Malinowski (1993), que vê nos ritos a continuidade da tradição e a sobrevivência dos costumes e dos valores do grupo.

As características de coexistência, nem sempre harmônica, entre duas principais religiões, a de raízes judaico-cristã ocidental, hegemonicamente aceita, e a de raízes africanas, quase sempre marginalizadas, me levou no terceiro sub-capítulo intitulado “As religiões no Novo Mundo” a entender como, embora o catolicismo fosse a religião dominante e institucionalizada, os negros africanos trazidos como escravos conseguiram manter suas crenças e (re)significá-las no que constitui a *santería* e o candomblé. Para isso estudamos os trabalhos de Argüelles e Hodge (1991), Hoornaert (1997), Prandi (2006) e principalmente Berkenbrock que, na sua obra *A experiência dos orixás* (2007), realizou uma exaustiva pesquisa referente à formação do candomblé no Brasil, e sua relação com o Cristianismo.

No quarto sub-capítulo deste primeiro capítulo “A religião dos afrodescendentes na literatura Afro-latinoamericana”, utilizando os estudos de Crippa (1975), Mielietinski (1987), Eliade (2000) e, principalmente, Vadillo (2002) e Prandi (2005), observo como o mito, e especificamente, o mito dos *yorubas*, está presente na literatura principalmente desde os inícios do século XX. Também realizo um breve resgate, de fundo panorâmico, dos autores mais representativos da literatura afro, na Colômbia, Cuba e Brasil.

Já no segundo capítulo, “A relação do sagrado e do profano”, estudo as três primeiras obras escolhidas com a finalidade de mostrar como está presente essa relação cultural na escrita literária. Pretendo estudar a forma cultural do sagrado, que nucleia um grupo social, e a existência da memória coletiva oral desde sua base étnica, apresentada pelos mediadores ou

guardiães da memória coletiva. Também analiso os personagens híbridos que transitam entre os mundos sagrados e profanos e permitem a comunicação entre o sagrado e o profano, e um narrador móvel, que se desdobra dependendo dos espaços sagrados. Estes autores utilizam a ironia, como estratégia ou disfarce, para dizer o contrario daquilo que querem comunicar.

No percurso do meu trabalho, observo a existência de um elemento que, embora com particularidades diversas, estava presente em todas as narrativas. Esse elemento, ao qual denominei “mensageiro”, é aquele que, se encontrando sempre no limiar de dois mundos antagônicos ou diferentes, consegue fazer uma ponte entre ambos. A essa figura dedico meu terceiro capítulo, “A figura do mensageiro”. Acho de grande importância esse elemento de união e movimento, pelas próprias características das sociedades híbridas que conformam a região Afro-latinoamericana.

No quarto capítulo, “A herança africana”, analiso as narrativas mais atuais, *Como un mensajero tuyo* (1998) e *Ponciá Vicêncio* (2006), tentando mostrar como realmente os elementos relativos à cultura de raiz africana vão desaparecendo, em sua forma mais ostensiva na narrativa. Contudo, com um olhar mais aprofundado, e conhecendo os códigos da cultura Afro-latinoamericana, mostro como estão presentes, nas obras, os valores do homem africano, os deuses e os mitos *yorubas*.

No capítulo referente às conclusões são mostrados os pontos de convergência e diferenças na representação literária do sagrado de raízes africanas que trazem as obras estudadas. Também ressalto a participação dos personagens híbridos, aos que chamo de mensageiros, que fazem a ponte entre o sagrado e o profano.

O motivo da ordem escolhida para a análise, primeiro *O compadre de Ogum* (2006), seguida por *Del amor y otros demonios* (2004), posteriormente *Como un mensajero tuyo* (1998) e em último lugar *Ponciá Vicêncio* (2006), corresponde ao elemento cronológico da publicação¹.

Na cultura Afro-latinoamericana, os múltiplos valores religiosos, estéticos e simbólicos estão presentes como parte da memória histórica e cultural dessas sociedades, que a literatura resgata, elaborando um novo texto que conjuga modernidade e tradição. Veremos, no curso deste trabalho, que os autores selecionados mostram, em estilos variados, o diálogo

¹ Para poder ter uma uniformidade lingüística no trabalho, todas as citações em espanhol foram traduzidas por mim para o português, tanto as referentes aos romances colombiano e cubano, quanto aos trabalhos críticos; mas, em nota de rodapé, elas aparecem na língua original.

cultural a que aludimos, do que resultará uma representação do sagrado africano em obras da América Latina.

CAPITULO 1. EXISTE UM SAGRADO AFRO-LATINOAMERICANO?

Nem a história nem a antropologia têm conhecimento de sociedades da qual a religião se encontra totalmente ausente.

Roy Rappaport

Na América Latina, o encontro nem sempre harmônico de diferentes culturas gerou processos de interação, representados nos estudos culturais nas categorias de transculturação, não lugar, heterogeneidade cultural, pós-colonização e hibridismo, entre outras. Tais terminologias desenvolveram-se no afã de designar os novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas, que estiveram presentes na formação desses países.

No caso do Brasil e de outros países da América Latina, em que o inumano comércio de escravos se estendeu por mais de três séculos, as influências da cultura negra estão presentes e incorporadas no cotidiano. Essas influências se verificam na música popular, na poesia, na literatura, no teatro, no cinema e na televisão, nas artes plásticas, no carnaval, na dança, na culinária e em algumas práticas mágicas que extravasam o interior do espaço sagrado dos templos de culto. Como diz Prandi (2007), nestes países não é possível falar em cultura sem ter em consideração os elementos religiosos de origem africana.

Nas obras selecionadas, apresentadas aqui em ordem cronológica de aparição, esses elementos religiosos aparecem como um elemento de “tradução cultural” (BHABHA, 1998) como um passado que se renova criativamente a partir de vozes diferentes criando uma nova cultura pós-moderna. “O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (p. 27). O entrelaçamento desses elementos veio a engendrar nos países da América Latina o que Canclini (2008) define como “culturas híbridas”. Para ele, os países latino-americanos são, hoje, um produto da sedimentação das tradições culturais e linguísticas de grupos autóctones, bem como da sua justaposição e entrecruzamento com as tradições dos setores políticos, educacionais e religiosos de origem ibérica.

Para Canclini (2008), na América Latina, a convergência entre culturas locais e estrangeiras, ou entre os estratos erudito, popular e da cultura de massas, gerou, por justaposição e entrecruzamento de diferentes tradições, uma rede que ele chama de hibridação. Segundo o autor, as culturas híbridas se conformam nas sociedades, no momento em que se enfrenta o moderno e o tradicional, a um só tempo, pois os dois fatores estão presentes no imaginário coletivo latino-americano. O processo de hibridação cultural seria

uma mistura de identidades que conjugam a herança cultural com novas formas que chegam principalmente, pelos meios de comunicação de massa.

Canclini defende que o processo de hibridização coloca no mesmo patamar as diversas manifestações da cultura contemporânea, quebrando as fronteiras estabelecidas pela lógica da modernidade, já que o culto, o canônico, deveria estar nos museus; e o popular, o artesanato, nas praças e feiras. O tradicional e o moderno, portanto, já não sofrem uma oposição tão evidente, pois se recombina e se fundem, convivendo em um mesmo cenário social. Neste sentido, surgem novas formas de identidade cultural, que já não podem mais ser consideradas como autênticas, nem autônomas, mas complexas e híbridas.

Nas obras estudadas, podemos observar a mistura de diferentes elementos, já com parcelas de hibridação em sua gênese (o universo europeu, o latino-americano), daí resultando novos elementos híbridos que conformam um universo múltiplo. Nelas, vemos a notícia jornalística como parte de um romance, a presença da poesia renascentista europeia compondo parte de uma história colombiana, além de podermos registrar a ópera *Aída* que transcende a África para integrar uma história de amor que acontece em Cuba, entre Caruso e uma jovem descendente de negro e chinês. Além desses exemplos, registramos o diálogo dos deuses do panteão *yoruba* como parte da religiosidade afro-latinoamericana ressignificada no tecido literário.

A obra de Jorge Amado, *O Compadre de Ogum*, fazia parte inicialmente do livro *Os Pastores da Noite*, publicado em 1964, mas, ganhou existência própria em 1995 quando foi adaptada para um especial da rede de TV Globo. A obra concentra-se no batizado do menino Felício por um orixá do candomblé; filho de Benedita e do negro Massu, o menino chama a atenção por sua beleza. O cabelo loiro e escorrido e os olhos azuis são motivo de dúvida sobre a paternidade, mas o narrador amadiano coloca que essa dúvida é própria da gente maldosa que não tem o que fazer. Massu, por sua vez, tem certeza da paternidade da criança, já que ele e Benedita se encontraram inúmeras vezes. O narrador confirma a mistura racial existente na cidade de Salvador: "olhos azulados qualquer menino pode ter, mesmo sendo o pai negro, pois é impossível separar e catalogar todos os sangues de uma criança nascida na Bahia" (AMADO, 2006, p. 10).

Antes de morrer, Benedita entrega o menino a Massu, que assume a tarefa de batizar o filho, prestes a fazer um ano. A escolha da madrinha é rápida, e todos concordam ser Tibéria ideal para esta função. O problema surge no momento de decidir quem seria o padrinho. São muitos os candidatos, porque o negro Massu tem muitos amigos, mas ele não

quer privilegiar nenhum deles, pois o restante se sentiria rejeitado. *Ogum* aparece então, e anuncia que ele próprio vai ser o padrinho de Felício. Ninguém tinha visto ainda um orixá do candomblé num ritual de batismo. Amado mistura na obra, de forma inicialmente harmônica, duas religiões que coexistem na cidade de Salvador da Bahia.

Del amor y otros demonios, obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, que trata sobre os amores proibidos do padre Cayetano Delaura e uma jovem de doze anos chamada Sierva María de Todos los Ángeles, apareceu publicada em 1994, trinta anos depois da obra amadiana anteriormente citada. Inicia-se com um capítulo em itálico, a modo de prefácio, que narra como no ano de 1949 um jornalista, em quem reconhecemos o próprio García Márquez, faz uma reportagem sobre a demolição do Convento de Santa Clara. Ao abrir as tumbas: “A lápide saltou em pedaços ao primeiro golpe da picareta, e uma cabeleira viva, cor de cobre intensa, se espalhou para fora da cripta [...] Estendida no chão, a cabeleira esplêndida media vinte e dois metros e onze centímetros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 11)². A seguir, o próprio personagem García Márquez conta que, sendo ainda menino, sua avó falava de uma lenda de uma marquesinha que, a idade de doze anos, tinha morrido pela mordida de um cachorro. Segundo a própria avó, a marquesinha, transformada em santa milagreira, tinha uma cabeleira comprida, como vestido de noiva (*ibidem*, p.11).

Segundo Rodríguez Vergara (1997), García Márquez se baseou na história de Lorenza de Acereto, quem foi julgada pelo Tribunal da Santa Inquisição em 20 de janeiro de 1613, como atestam: Splendiani, Sánchez Bohórquez, Luque de Salazar (1997, p. 93-96). Também, nas próprias crônicas garciamarquianas, publicadas sob o nome de *Textos costeños* (s.d), aparece a figura da “Marquesita de la Sierpe”. Na crônica intitulada “La Sierpe” se descreve a marquesinha como uma espanhola bondosa e miúda que conhecia todas as orações secretas para fazer o bem e o mal. Refere-se que ela viveu mais de duzentos anos. “A marquesinha vivia sozinha em sua casa, mas uma vez ao ano fazia uma viagem pela região, visitando seus protegidos, curando os doentes, resolvendo problemas econômicos e aconselhando a quem precisava” (GARCÍA MÁRQUEZ, s.d, p. 399)³.

Quase 50 anos depois da matéria jornalística do prefácio antes mencionado, García Márquez recuou até a Colômbia do século XVIII para narrar a história de Sierva María, a

² La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la pinocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta [...] Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros.

³ La Marquesita vivía sola en su casa, pero una vez al año hacía un largo viaje por toda la región, visitando a sus protegidos, sanando a los enfermos, resolviendo problemas económicos y dando consejos a quienes los habían de menester.

menina mordida por um cão raivoso. O bispo da cidade, achando que ela pratica os costumes africanos, e que estava possuída pelo demônio, manda encerrá-la em um convento para ser exorcizada. O padre Cayetano Delaura, incumbido dessa santa tarefa, apaixona-se por ela, e ambos vivem uma clandestina e romântica história de amor.

Em 1998, por sua vez, aparece *Como un mensajero tuyo* da escritora cubana Mayra Montero. Montero nasceu em Havana em 1952, mas mora em Porto Rico há muitos anos. Em suas obras representa a região do Caribe e entre elas se destacam: *La última noche que pasé contigo* (1991), *El capitán de los dormidos* (2002), *Son de Almendra* (2005) e o romance erótico *Púrpura profundo* (2000), com o qual ganhou o prêmio “La sonrisa vertical” da Tusquets Editores, em 2000.

Embora até esse momento Mayra Montero não houvesse escrito nenhum romance ambientado na Ilha de Cuba, a autora já tinha representado o *vodu* como integrante do mundo mágico-religioso do Caribe. Suas obras *La trenza de la hermosa luna* (1987), *Del rojo de tu sombra* (1992) e *Tú, la oscuridad* (1995) revelam as religiões afro-caribenhas como veículo de espiritualidade e resistência. Segundo Franqui (2008), Montero representa, nestas obras, a sociedade haitiana dos tempos de François Duvalier. Ela examina as estruturas socioculturais desde o contexto religioso para sugerir novas interpretações nas quais se fazem presentes a importância do *vodu*, não só como aparece na cultura haitiana como também no desenvolvimento da ditadura de Duvalier.

Em *Como un mensajero tuyo* (1998), a autora se apoia em um fato histórico de inícios do século XX em Havana. A turnê do cantor de ópera Enrico Caruso foi interrompida pela explosão de uma bomba no Teatro Nacional em treze de junho de 1920, e o tenor esteve desaparecido desde esse momento até o dia dezessete do mesmo mês, quando canta no Teatro La Caridad, na cidade de Santa Clara. Onde esteve Caruso nesse tempo é um assunto polêmico e desconhecido até os dias atuais. Montero aproveita esse incidente para construir uma história de amor entre ele e uma cubana que, descendente de negra e chinês, o submerge, junto com sua paixão, no mundo religioso da *santería*. Essa autora produz um diálogo, no texto, que põe lado a lado Oriente e Ocidente, rearticulando parcela da memória cultural e, pela liberdade ficcional, introduzindo outro grupo, o chinês, que não integrou o processo de colonização cubano.

Por sua vez, a obra *Ponciá Vicêncio* (2006), da escritora mineira Conceição Evaristo, narra a vida de Ponciá, uma mulher negra, desde sua infância, no meio rural, até a idade adulta numa cidade para a qual a protagonista se transfere em busca de melhores condições de

vida. Nessa trajetória complexa, cheia de perdas e ganhos, a personagem Ponciá mistura seu passado e seu presente por meio das lembranças. Duarte (2006b) define *Ponciá Vicêncio* (2006) como um *Bildungsroman* feminino e negro, pela releitura que faz Evaristo do processo de crescimento linear dos romances clássicos de formação. Ponciá, no seu decorrer, não procura uma filosofia de vida nem uma vocação; não deverá realizar, como os personagens homens, um sem-número de conquistas e processos de independência e autonomia, ou sua trajetória em direção a um grau determinado de perfeição. Ponciá procura uma identidade, uma realização e afirmação de seu eu em seus próprios termos; assim, essa busca da realização e integração da mulher é, segundo Pinto (1990), uma diferença básica entre o *Bildungsroman* tradicional (masculino) e o feminino.

Ponciá apresentaria características temáticas definidoras do que seria um *Bildungsroman* feminino e que seriam:

[...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior [...], auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (PINTO, 1990, p. 14).

No romance afro-brasileiro, o sujeito étnico se identifica com as marcas culturais da afro-ancestralidade, e acontece um encontro intercultural no momento em que, mediante a criação artística do escritor, põe-se em contato o africano com o europeu no território brasileiro. Em *Ponciá Vicêncio* (2006), essas marcas aparecem com a representação da crueldade da exclusão do sujeito afro-brasileiro nas relações sociais, especialmente nas relacionadas com o poder. Ponciá é um sujeito étnico, que tem as marcas da exclusão pela condição de ser mulher e negra num país onde o preconceito racial e de gênero ainda estão presentes.

Como observamos anteriormente, *O compadre de Ogum* foi publicado na metade do século XX; *Del amor y otros demônios*, assim como *Como um mensajero tuyo*, apareceram na última década do século passado, já *Ponciá Vicêncio* pertence à primeira década do século XXI.

Para estudar essas obras literárias utilizo prioritariamente os conceitos de Durkheim (2003), Caillois (1942) e Malinowski (1993), seguidores da escola sociológica francesa, que entendem o sagrado como uma força que agrupa um coletivo. Para discutir a ironia utilizo os trabalhos de Muecker (1995), Bloom (2001) e Duarte (2006). Também o trabalho de Canclini (2008) norteia a discussão acerca da hibridação cultural na América Latina. Para fundamentar

os elementos da religião, são de grande importância os estudos de Hoornaert (1994) sobre o catolicismo na América Latina; e os de Prandi (2001, 2005), Bolívar Aróstegui (2005), e também Berkenbrock (2007), para entender as religiões de matriz africana e seus mitos. Todavia destaco o valor do trabalho de Friedemann (1996) e Borja (1998) para entender o universo afro-colombiano e o de Vadillo (2002) para entender o papel do mito *yoruba* na literatura contemporânea.

Como as obras literárias estudadas pertencem a países que estão inseridos numa área geográfica com elementos históricos e culturais semelhantes, utilizo os trabalhos de Wagley (1957), Coser (1994) e Fernández Moreno (1972) para definir o que chamo de Afro-latinoamérica.

1.1 O que nomear como Afro-latinoamérica

Em 12 de outubro de 1492 o marinheiro Rodrigo de Triana divisava um resplendor de fogo e, com seu grito de “terra à vista”, impedia a revolta, o motim de seus companheiros de viagem. Pouco depois, Cristóvão Colombo colocava a bandeira de Castela e tomava posse das novas terras em nome dos reis católicos, Fernando e Isabel, e jurava ter chegado às Índias. Nessa data aconteceu o encontro do mundo ocidental com um “novo mundo”, muitas vezes incompreensível aos olhos do europeu. Nascia para o ocidente o continente americano.

A América, no hemisfério ocidental, está composta de inúmeras entidades e regiões variavelmente definidas pela geografia, política e cultura. É uma imensa massa continental conhecida também por seu plural, Américas, devido à divisão em dois subcontinentes o do Norte e o do Sul. Seu nome está relacionado com o do navegador e cartógrafo italiano Américo Vesúcio, por ter sido ele o primeiro a afirmar e a divulgar que as terras que Colombo havia alcançado pertenciam a um novo continente.

Também pode ser dividida em relação à origem do colonizador. A América Anglo-Saxônica, que compreende aos atuais países dos Estados Unidos da América e do Canadá, e a chamada América Latina, que compreende um conglomerado de países situados ao sul do Rio Grande mexicano até a região da Patagônia, colonizada pelos países falantes de línguas

derivadas do latim⁴. Mas, dentro desta última, também existem diferenças. Para uma América Latina com influências ocidentais na língua e na religião – que fala espanhol, francês ou português, e é católica ou protestante – encontramos outra América Latina, formada por aqueles países com uma grande população indígena que mantem instituições, línguas, práticas e crenças de raiz pré-colombiana.

O historiador argentino Halperin Donghi (s.d) ressalta a diversidade da América Latina e argumenta que o que primeiro chama a atenção de um observador estrangeiro é essa grande variedade de realidades latino-americanas que permeiam uma vintena de países. Mas ele ressalta que, mais que a história, o que faz realmente plural a América Latina é precisamente a sua geografia.

Antes mesmo da história, já a geografia é a causa do contraste entre o altiplano e a rica vegetação, o deserto e as costas tropicais [...] constituindo o ponto de partida para diferenças não menos profundas; e, tal como para América Latina em seu conjunto, o plural parece se impor, contra o uso gramatical, para refletir contrastes desconcertantes até mesmo em países relativamente pequenos (HALPERIN DONGHI, s.d. p, 7).

Não só a história e a geografia fazem deste continente um universo plural. A diversidade cultural entre as diferentes civilizações que aqui coabitam só aumenta as dificuldades na hora de realizar uma classificação, embora existam múltiplos pontos de união, produto da mestiçagem racial e cultural.

O antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, na sua obra *O processo civilizatório* (1987), dá início aos estudos sobre antropologia das civilizações. Sua motivação é de tornar compreensível a formação dos povos americanos, de criar uma tipologia para poder classificar os diversos agrupamentos que se uniram para formar as sociedades nacionais americanas de hoje. Ele questiona:

Como classificar, uns em relação aos outros, os povos indígenas que variavam desde altas civilizações até hordas pré-agrícolas e que reagiram à conquista segundo o grau de desenvolvimento que haviam alcançado? Como situar em relação àqueles povos e aos europeus, os africanos desgarrados de grupos em distintos graus de desenvolvimento para serem trasladados à América como mão-de-obra escrava? Como classificar os europeus que regeram a conquista? Os ibérios que chegaram primeiro e os nórdicos que vieram depois - sucedendo-os no domínio de extensas áreas - configuravam o mesmo tipo de formação sociocultural? Finalmente, como classificar e

⁴ Essa divisão entre Norte e Sul é também da ordem geológica. Enquanto a primeira integrava o continente da Laurásia junto com a Groenlândia e as ilhas britânicas, a segunda fazia parte da Gondwana junto com a África, Austrália, parte da Ásia e a Antártida.

relacionar as sociedades nacionais americanas por seu grau de incorporação aos moldes de vida da civilização agrário-mercantil e, já agora, da civilização industrial? (RIBEIRO, 1987, p.02).

Ribeiro, em sua motivação de tornar compreensível a formação dos povos americanos, distingue três tipos de “povos” na América: os “povos-testemunha”, os “povos-transplantados” e os “povos novos”. Os primeiros guardam a memória cultural e política anterior à presença europeia no continente, quer dizer, “dão testemunho” do passado americano. Os transplantados migraram para cá e trouxeram consigo a cultura do país de origem. Os novos se originaram do encontro entre americanos, europeus e africanos no território americano; conforme explica Ribeiro:

Surgidos da conjunção e da deculturação e caldeamento de matrizes étnicas africanas, européias e indígenas. São aqui designados como *Povos-Novos* em atenção a sua característica fundamental de *specie-novae*, enquanto entidade étnica distinta de suas matrizes formadoras e porque representam antecipações do que virão a ser, provavelmente, os grupos humanos de um futuro remoto, cada vez mais mestiçados e aculturados, e deste modo, uniformizados racial e culturalmente (RIBEIRO, 1983, p. 92).

E agrega:

Enquanto populações plasmadas pela amalgamação biológica e pela aculturação de etnias díspares dentro desse enquadramento escravocrata e fazendeiro, são *Povos-Novos* os brasileiros, os venezuelanos, os colombianos, os antilhanos, uma parte da população de América Central e do Sul dos Estados Unidos (*ibidem*, p. 208).

Também para Berkenbrock (2005), América Latina é um conceito amplo e não apenas geográfico. Neste conceito estão incluídos aspectos culturais, econômicos e políticos. Espaços colonizados pelas culturas latinas advindas de Portugal e da Espanha que se implantaram sobre uma multiplicidade de culturas aqui já existentes, além dos africanos trazidos como escravos, vindo estes a contribuir de forma importante para a mistura cultural que se forjou.

América Latina se define, então, como uma região de significações históricas e culturais comuns, como a articulação do heterogêneo numa estrutura que tem integrado historicamente diferentes áreas (PIZARRO, 1993). Assim, é impossível negar que existe certa homogeneidade cultural, política, social, linguística e religiosa na região geográfica que fica ao sul do Rio Grande mexicano.

Separadas assim as Américas, o nome americano começa a ser utilizado, a partir do século XIX, para designar só aos cidadãos dos Estados Unidos da América do Norte, enquanto que a distinção América Latina surgiu para designar aqueles primeiros territórios visitados pelos europeus a partir do século XV.

Atribui-se aos franceses a invenção desta denominação de latina. Não obstante, segundo Bruit (2000), foram dois sul-americanos, o argentino Carlos Calvo e o colombiano José Maria Torres Caicedo, os que criaram esse termo, na década de 1860. O primeiro deles queria dar a conhecer, através de sua obra acadêmica, um continente quase desconhecido na França e na Europa em geral; o segundo, organizar um movimento contrário à política pan-americana dos Estados Unidos. Figueiredo (2010) explica que, segundo Rojas Mix, quem primeiro empregou o termo foi um chileno chamado Francisco Bilbao durante uma conferência em Paris em 1856. Essa proposta francesa de uma América de raiz latina servia de justificativa para os sonhos imperiais que precederam a frustrada aventura militar do Imperador Maximiliano I no México, em 1861, na qual a França aspirava criar um avançado imperial nas nações recém independentes (CHIRINOS, 2008).

Por sua vez, o cubano José Martí fala de “*Nuestra América hispanoamericana y mestiza*”. Para Rojas Mix (1991apud FIGUEIREDO, 2010, p. 51) é esse o conceito que unifica e identifica a América Latina, porque coloca a identidade não como um fenômeno étnico-racial, e sim como histórico, como um projeto de sociedade que superou a visão de comunidade linguística ou cultural.

Sendo assim, podemos afirmar que a definição de “latina” tem mais relação com a política da França do início do século XIX que com o verdadeiro sentido do nome. Nesse aspecto, concordo com Hoornaert (1994), no sentido de que o epíteto latino não é dos mais felizes, mas foi consolidado pelo uso e é preciso conviver com ele, embora reconhecendo que não ajuda muito na melhor compreensão da identidade das culturas do continente. Segundo ele: “América Latina é expressão insuficiente e até certo ponto incorreta, mas se consolidou pelo tempo e não se vê bem como substituí-la, pelo menos nos dias atuais” (HOORNAERT, 1994, p. 37).

Segundo Vargas Llosa (2006, p. 7), para se sentir um latino-americano, em primeiro lugar é necessário ter consciência que as fronteiras que dividem os nossos países são artificiais, são somente:

[...] ucasses políticos impostos de maneira arbitrária na época colonial e que os líderes da emancipação e os governos republicanos, em vez de repararem,

legitimaram e às vezes agravaram, dividindo e isolando as sociedades cujo denominador comum era muito mais profundo que as diferenças particulares.

Essas diferenças particulares promoveram desentendimentos em vez de união, guerras e nacionalismos, cujo resultado foi, frequentemente, o desperdício de recursos que poderiam ser utilizados no desenvolvimento da região como um todo. A verdadeira integração só aconteceu no campo cultural quando os intelectuais descobriram que “o elo de união entre si é muito mais importante de que aquilo que os separa dos outros latino-americanos” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 8), porque a verdadeira identidade da América está na sua multiplicidade.

A riqueza da América Latina consiste em ser tantas coisas ao mesmo tempo, o que faz de ela um microcosmo no qual coabitam quase todas as raças e culturas do mundo. Cinco séculos após a chegada dos europeus às praias, cordilheiras e selvas, os latino-americanos de origem espanhola, portuguesa, italiana, alemã, chinesa ou japonesa são tão oriundos do continente quanto os que têm antecessores nos antigos astecas, toltecas, maias, quíchuas, aimarás ou caribes. *E a marca deixada pelos africanos no continente, no qual estão há cinco séculos, se vê por todos os lados: nos tipos humanos, na fala, na música, na comida e até em certas formas de praticar a religião.* Não é exagero dizer que não há tradição, cultura, língua e raça que não tenha contribuído com alguma coisa para esse fosforescente turbilhão de misturas e alianças que acontece em todos os aspectos da vida na América Latina. Esse amálgama é sua riqueza. Ser um continente que carece de identidade porque tem todas elas (VARGAS LLOSA, 2006, p. 9, grifo meu).

Essa marca deixada pelos descendentes de africanos, da qual fala Vargas Llosa, é muito forte na zona que se estende desde a região leste dos Estados Unidos, passando pelas ilhas do Caribe, até a região leste da América do Sul, e ao sul até aproximadamente o estado brasileiro de Rio de Janeiro. Esta região, chamada América de Plantações rememorando a utilização da mão de obra escrava nas grandes extensões de cultivo de cana-de-açúcar ou algodão (WAGLEY, 1957), ou como o Caribe Estendido (COSER, 1994), é também descrita por Carpentier em seu discurso “Consciência e Identidade na América”, como uma região *sui generis*, própria de nosso continente, única; uma região com

[...] uma história diferente das outras histórias do nosso mundo. História diferente desde um começo, pois este solo americano foi teatro do encontro étnico mais sensacional que registram os anais de nosso planeta: encontro do índio, do negro e do europeu de face mais ou menos clara, destinados, em diante, a misturar-se, intermisturar-se, estabelecer simbioses de culturas,

crenças, de artes populares, na maior mestiçagem que tenha existido [...] (CARPENTIER, 1981, p. 81)⁵.

Nessa região se encontra a Bahia do escritor Jorge Amado, o qual, numa entrevista concedida a um jornal colombiano⁶, ressalta os vínculos históricos e culturais dos países com uma forte herança negra. Ele diz que, na América, a verdadeira integração se dá, fundamentalmente, entre aqueles países que possuem um componente cultural de raízes africanas, países como Cuba e Brasil, em que a mestiçagem racial e cultural permite considerá-los como parte de uma região denominada Afro-latinoamérica. Essa área, nomeada de Caribe Estendido ou Afro-américa, é uma zona heterogênea geográfica e linguisticamente, que apresenta fortes e indiscutíveis vínculos culturais que servem de união e de representatividade entre os habitantes dos países que a integram. Como explica Fernández, mais que uma zona que divide ao meio o continente americano, é precisamente ela a zona que os une.

Aquilo que a América Latina tem de africano vem a ser, ao mesmo tempo, seu *trait d'union* com a América anglo-saxã: foram essa raça e essa cultura que se encarregaram de soldar os dois enormes subcontinentes que constituem as Américas. As ilhas do Caribe e a América Central constituem uma transição entre a América do Sul, exemplarmente latina, e a América do Norte, exemplarmente anglo-saxã. Nesta zona, nem mesmo é sempre precisa a delimitação básica e correlativa entre essas duas culturas colonizadoras, já que ambas nela coexistiram e coexistem ainda.

Esta América africana faz-se sentir fortemente, não só nesta zona média, mas em suas fronteiras com as outras, ou seja, o Norte da América do Sul e o sul da América do Norte. Assim sendo, esta interposição constitui ao mesmo tempo uma barreira e um caminho e, em todos os casos, um enriquecimento do esquema clássico de que surgiu o próprio conceito de América Latina: as duas Américas divergentes convergem para uma terceira cultura até formar, em conjunto uma só Afro-américa, uma tenaz que tende a unir culturalmente as três Américas geográficas (FERNÁNDEZ MORENO, 1972, p. XVIII).

As obras literárias que analiso neste trabalho pertencem a países que se encontram na região anteriormente nomeada. Escritas por autores do Brasil, Colômbia e Cuba, têm como denominador comum, além de laços culturais e históricos, uma forte mistura racial e cultural e

⁵ [...] una historia distinta a las demás historias de nuestro mundo. Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas. de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca [...]

⁶ Entrevista concedida ao jornalista Guillermo González Uribe do jornal colombiano *El Espectador*, em 18 de janeiro de 1987.

estão escritas em espanhol e em português. Assim, em conformidade com o conceito de formas híbridas de Canclini (2008), se observa uma hibridação interna, com idiomas e valores culturais como o sagrado, em permanente diálogo. Utilizo então, assim como Jorge Amado, o nome de Afro-latinoamérica para definir a zona que, situada dentro do Caribe Estendido de Coser (1994), abarca somente os países que têm, como línguas oficiais, as que derivam do latim. Observo, através dessas obras, se existe um sagrado afro-latinoamericano com características comuns que o represente.

1.2 A concepção sociológica do sagrado

A palavra sagrado provém do latim *sacrātus*⁷, que se refere a alguma coisa inerente ou pertencente aos deuses, digno de veneração pelo caráter divino ou por estar relacionado com a divindade. Foi geralmente concebida como referindo-se à área no interior do templo. Já o termo santo vem de *sanctus*, significando que tem caráter sagrado, augusto, venerado, inviolável, respeitável, purificador, livre de toda culpa. Por sua vez profano é todo o contrário a sagrado, aquilo que está relacionado com a vida fora do templo, com as coisas cotidianas. Para Gaarder, Hellern e Notaker (2001), o conceito do sagrado se tornou uma palavra-chave para os pesquisadores da religião no século XX porque descreve a natureza da religião e o que ela tem de especial.

Walter Burkert (2001), ao explicar a criação do sagrado, explora a possibilidade de que a religião seja um fenômeno natural, isto é, de que a prática e o sentimento religiosos tenham origem em imperativos biológicos. Ele propõe que há fenômenos comuns a todas as civilizações humanas, os *universalia* da antropologia, que são características da natureza humana com similaridades básicas em todas as formas de cultura conhecidas, e que a religião pertence a essa categoria. Embora o sagrado esteja presente em diversas culturas e em todas as épocas, concordo com Boyer (1995) em que as formas de manifestação do sagrado estão relacionadas com as culturas em particular, com o capital simbólico que é patrimônio comunitário e que faz com que o sagrado e a cultura estejam intimamente relacionados.

Junto ao sagrado, e em oposição a ele, aparece o conceito de profano. Como propõe Di Nola (1987, p.105), “a oposição sagrado/profano é constituída por dois elementos que ora se integram ora se opõem e refletem a ação e o pensamento humano em forma de

⁷ Segundo o Diccionario de la Lengua Española, da Real Academia Española (online).

representações míticas ou de relações sociais”. Embora esse binômio sagrado/profano esteja sempre presente no interior dos contextos culturais ou das experiências humanas e faça parte das relações econômicas e religiosas, não é de fácil definição.

Para Schwarz (2008, p. 45), baseado em Ries (1995), são três as direções fundamentais que compartilham o campo do sagrado: a pesquisa sociológica e etnológica; a pesquisa fenomenológica e a pesquisa comparada na história das religiões. A primeira delas se direciona para a escola sociológica francesa representada por Émile Durkheim, em cuja obra *As formas elementares da vida religiosa*, publicada pela primeira vez em 1912, considera o sagrado, em primeiro lugar, um fenômeno social. Durkheim (2003) substitui o conceito de “ideias religiosas” pelo de “representações coletivas”, dando destaque para a forma e as funções da comunicação no seio dos grupos sociais.

A fenomenológica, por sua vez, reduz o contexto histórico das religiões para se centrar na essência captada pelas suas manifestações. O sagrado, segundo o principal representante desta escola, Rudolf Otto (1985), é uma categoria explicativa e valorativa que, como tal, se apresenta e nasce exclusivamente na esfera religiosa. O fenômeno religioso é vivenciado pelo ser religioso, e será a partir dele, e não da sociedade, que se deve estudar a religião.

Na terceira direção, o pesquisador de origem romena Mircea Eliade, utilizando o método comparativo, se adentra no campo das hierofanias. A história das religiões, em geral, é constituída por um número considerável de hierofanias (desde a simples manifestação do sagrado numa árvore até a encarnação de Deus em Cristo). Eliade (1992) pesquisará o comportamento, as estruturas do pensamento e o universo mental do *Homo religiosus*.

A partir destes pesquisadores, o sagrado será considerado uma realidade e uma constante irreduzível do ser humano. Como, nos romances estudados, a presença do sagrado aponta para uma base étnica e cultural localizada no tempo e no espaço, que possui um caráter coletivo e histórico, direciono o olhar seletiva e prioritariamente para a escola sociológica francesa e a interpretação do sagrado como um fato histórico e cultural.

Émile Durkheim se propôs estudar a religião mais primitiva e simples que existia na sua época, o totemismo australiano, para tentar entender a natureza religiosa do homem. Ele insiste na sua ideia de que é possível apreender a essência de um fenômeno social observando suas formas mais primárias de religião. Sua obra, *As formas elementares da vida religiosa* (2003), se divide em três partes. Na primeira há uma análise detalhada do sistema de clãs e do

totemismo de certas tribos australianas. Na segunda, uma tentativa de compreensão da natureza da religião e de sua importância para a vida social. Na terceira parte, se dão passos para uma interpretação sociológica das formas de pensamento humano.

Na introdução, Durkheim (2003, p. V-VI) nos diz que se propõe estudar a religião mais simples conhecida até esse momento, analisá-la e tentar explicá-la. Define que um sistema religioso é o mais elementar quando cumpre duas condições: a primeira é que seja uma sociedade não ultrapassada por nenhuma outra em simplicidade, e a segunda que possa ser explicada sem precisar de nenhum elemento tomado de uma religião anterior. Agrega que esse estudo não busca conhecer formas extintas de civilização pelo mero fato de conhecê-las e que, pelo contrário, tem como objetivo estudar a realidade e o homem atual para poder entender sua natureza religiosa, isto é, para poder revelar um aspecto essencial da humanidade⁸.

Refere que, nas religiões mais expandidas nessa época, como por exemplo no cristianismo, a religião aparece como uma amálgama de crenças e ritos muitas vezes cedidos de outras doutrinas, tornando desta forma muito difícil a percepção do que é característico dela. Quando fala da "religião mais simples e primitiva", o faz desde o ponto de vista da sua organização, pois são elas as que podem retratar mais diretamente as necessidades básicas e gerais da humanidade que não aparecem explicitamente nas religiões atuais. Isso é necessário para compreender a essência da religião.

Os ritos mais bárbaros ou os mais extravagantes, os mitos mais estranhos traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, seja individual ou social. As razões que o fiel concede a si próprio para justificá-los podem ser –e muitas vezes, de fato, são – errôneas; mas as razões verdadeiras não deixam de existir; compete à ciência descobri-las [...] No fundo, portanto, não há religiões falsas. Todas são verdadeiras a seu modo: todas correspondem, ainda que de maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana (DURKHEIM, 2003, p. VII).

Não é do interesse de Durkheim descobrir e ressaltar as especificidades de cada sistema religioso. Ele acredita que a religião seja uma característica geral da sociedade humana, que está na constituição da humanidade como tal. Daí a importância de pesquisar não uma ou outra religião em particular, e sim o que é a religião em geral e quais são os elementos comuns a todas elas, as crenças e os ritos ou cerimônias de culto, sendo as

⁸ Para estudar a obra de Durkheim, foram de valiosa ajuda as notas da professora Dra. Mirela Berger da UFES, quem disponibilizou, na sua página pessoal, os apontes para sua disciplina de Introdução às Ciências Sociais. http://www.mirelaberger.com.br/mirela/download/as_formas_elementares_da_vida_religiosa.pdf

primeiras representações das coisas sagradas e os segundos, modos de ação determinados, regras de conduta do indivíduo frente às coisas sagradas (DURKHEIM, 2003, p.19).

Todas as crenças religiosas conhecidas, sejam simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras profano e sagrado traduzem bastante bem (DURKHEIM, 2003, p. 19).

Para Durkheim, é central a distinção entre essas duas categorias, o sagrado e o profano. Essa dualidade é típica de todas as crenças religiosas e se observa também nas religiões. É interessante ressaltar a impossibilidade de definir objetivamente o sagrado. Ele é um aspecto da realidade separado do ordinário, das coisas cotidianas dos homens, que é o âmbito do profano. Essas duas categorias se complementam e se opõem, o sagrado deve estar isolado e protegido do profano, mas a comunicação entre ambas as categorias deve ser possível – embora seja essa uma passagem muito delicada – o que permite que o profano se torne sagrado, pois ambas não se podem aproximar e continuar mantendo sua natureza própria.

O característico do fenômeno religioso é o que ele supõe sempre uma relação bipartida do universo conhecido e conhecível em dois gêneros que compreendem tudo o que existe, mas que se excluem radicalmente. As coisas sagradas são aquelas que as proibições protegem e isolam; as coisas profanas, aquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer à distância das primeiras. As crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que elas mantêm, seja entre si, seja com as coisas profanas. Enfim, os ritos são regras de conduta que prescrevem como o homem deve comportar-se com as coisas sagradas (DURKHEIM, 2003, p. 24).

A função das crenças religiosas é representar estas duas categorias e definir o relacionamento entre elas. Os ritos religiosos definem a conduta adequada na presença do sagrado. A religião é definida como um sistema unificado de crenças e práticas relativas às coisas sagradas. Essas crenças e práticas unem o grupo numa única comunidade moral que o torna mais forte. Esse aspecto comunitário do sagrado é um atributo essencial para Durkheim para poder distinguir entre magia e religião, embora a magia também apresente crenças e rituais especiais que não têm, como no sagrado, uma comunidade que se nucleia e fortalece ao seu redor.

Nos romances estudados podemos observar a união dos indivíduos em função de suas crenças religiosas. Em *O compadre de Ogum* (2006), por exemplo, Massu e seus amigos praticam a religião do candomblé, e eles são inseparáveis ao ponto de criar a problemática da história, o fato de Massu não saber a qual deles privilegiar para ser padrinho de seu filho, problema só solucionado pela intenção irrevogável do orixá de ele próprio assumir esse parentesco, “Decidir já decidi. Ninguém vai ser o padrinho do menino. O padrinho vou ser eu, Ogum” (AMADO, 2006, p. 38) . Do mesmo modo, todos eles se aliam e colaboram na hora de tratar de resolver o problema de levar o deus até a igreja, solucionando como seria feito, quem seria o cavalo do orixá, e por último, o nome que o filho-de-santo diria ao padre como prova de que o verdadeiro padrinho era o próprio Ogum (*ibidem*, p.45-51). Mostra-se, ao trazer para o nível da formulação interna, literária, Ogum, um orixá do sagrado africano, que a obra de Amado relaciona obra e tecido cultural de forma elaborada, não apenas como alusão, mas como personagem.

Em *Del amor y otros demonios* (2004), Sierva Maria, que se sente fortalecida na comunidade com os negros escravos e na senzala onde canta, dança e leva os colares do candomblé (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 18), vai-se debilitando a partir do momento em que é levada para o convento e confinada no pavilhão das enterradas vivas (*ibidem*, p. 84), até culminar com sua morte. Assim, o diálogo entre o sagrado africano e o judaico-cristão é reelaborado literariamente, sendo a perda da identidade africana uma morte simbólica dolorosa.

Por sua vez, em *Como un mensajero tuyo* (1998), Aida reconhece a força e a união que aglutina um coletivo ao redor da sua religião. Essa força coletiva na crença e nos líderes religiosos é a que permite manter Caruso a salvo pois, antes escondido e a salvo na cidade de Regla, mais tarde pode pedir ajuda, em nome de seu padrinho, para uma associação ou *cabildo* na província de Cienfuegos⁹.

Só precisava pegar dinheiro e confiar em mim. José de Calazán tinha amizade com os *cabildos* de outras cidades, conhecia os *babalaôs* de outras províncias, muitas vezes o tinha escutado falar de seus amigos em Trinidad. Se fosse necessário, evocaria o nome de meu padrinho, estava segura que encontraria ajuda (MONTERO, 1998, p. 166)¹⁰.

⁹ Aquí Montero faz uma alusão à Sociedade Secreta Abakuá. Associação ou sociedade esotérica cubana, de caráter mágico-religioso, somente para homens que, proveniente da Região de Calabar (hoje Nigéria), se estabeleceu em 1836 na cidade de Regla pelos negros de descendência carabalí.

¹⁰ Solo tenía que coger dinero y confiar en mí. José de Calazán tenía amistad con los cabildos de otros pueblos, conocía a los *babalawos* de otras provincias, muchas veces lo había escuchado hablar de sus *ecobios* en Trinidad. Si era necesario, invocaría el nombre de mi padrino, estaba segura de que encontraríamos ayuda.

Tal relação, em princípio religiosa e depois social, adensa a narrativa fazendo-nos reler a tese de Durkheim, colocada desde a introdução da sua obra, de que a religião é entendida como dimensão social.

A conclusão geral é que a religião é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que só surgem no interior dos grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter ou refazer alguns estados mentais desses grupos. Mas então, se as categorias são de origem religiosa, elas devem participar da natureza comum a todos os fatos religiosos: também elas devem ser coisas sociais, produto do pensamento coletivo (DURKHEIM, 2003, p. XVI).

O que o autor procura mostrar é que estas categorias básicas de apreensão do real têm como base pontos de referência que não são produtos individuais. Pelo contrário, são sociais e coletivos porque são tomados da vida social. Além disso, agrega que a religião é coletiva porque a crença é coletiva, concretizando assim as dimensões sociais do fenômeno religioso.

Durkheim defende que ainda mais importante que as ideias e as crenças religiosas é a conduta ritual. Ele utiliza o termo “culto” para descrever o sistema de ritos e cerimônias que realizam dentro do clã. Essas cerimônias incluem as proibições e ritos ascéticos (culto negativo) que servem para separar e proteger o sagrado do profano. Outros, como os banquetes sacrificais (culto positivo), aproximam o profano ao sagrado. Ritos especiais acontecem em momentos de perdas, como mortes e desastres. Nesses momentos, o grupo junta-se para lamentar a perda através de ações simples que simbolizam como essa perda em particular afeta e reduz todo o clã em geral.

O ritual tem o propósito de aproximar simbolicamente as categorias opostas do sagrado e do profano, o indivíduo e o coletivo, o passado e o presente, as ideias e os sentimentos. Através dessas ações o indivíduo, na presença do clã, vivencia a unidade e a comunhão: a transcendência dele mesmo. A sociedade influencia o indivíduo através das ações, e é através das ações comuns que a sociedade tem consciência de si mesma e se reafirma. Isso, diz Durkheim, é porque as ações, na forma de rituais, dominam a vida religiosa; porque a sociedade (o coletivo) é sua origem.

Durkheim busca a explicação do fenômeno religioso desde uma perspectiva sociológica. Procede a mostrar como é a sociedade, a substância real, a matéria prima da concepção humana da divindade. De seu ponto de vista, na consciência coletiva que

transcende a consciência individual, opera-se um exercício de divinização da sociedade. Sagrada por excelência, a energia totêmica constitui uma força coletiva anônima e religiosa do clã, uma força imanente e, ao mesmo tempo, transcendente, um deus impessoal, um produto da sociedade. Fenômeno positivo e social, o sagrado encontra-se no coração da religião que tem como fim sua administração e gestão. O sagrado é uma categoria sociológica e coletiva, a reserva dos sentimentos do grupo, o elemento de coerência social. Os discípulos de Durkheim, de Marcel Mauss (1872-1950) a Roger Caillois (1913-1978), tentaram precisar, desenvolver e aplicar esta teoria do sagrado. Para eles, da mesma forma que para Durkheim (2003, p. 211), é a sociedade que desperta no homem a sensação do divino, porque ela é para seus membros o que um deus é para seus fieis. A ação coletiva do clã explica a criação do culto, dos rituais e das práticas, ou seja, do sagrado na conduta dos seres humanos.

Vimos, com efeito, que, se a vida coletiva, quando atinge um certo grau de intensidade, desperta o pensamento religioso, é porque determina um estado de efervescência que muda as condições da vida psíquica. As energias vitais são superexcitadas, as paixões ficam mais intensas, as sensações mais fortes; há algumas inclusive que só se produzem nesse momento. O homem não se reconhece; sente-se como que transformado e, em consequência, transforma o meio que o cerca. Para ter uma noção das impressões muito particulares que sente, ele atribui às coisas com as quais está mais diretamente em contato propriedades que elas não têm, poderes excepcionais e virtudes que os objetos da experiência vulgar não possuem. Em uma palavra, ao mundo real no qual transcorre sua vida profana ele sobrepõe um outro que, num certo sentido, existe apenas em seu pensamento, mas ao qual atribui, em relação ao primeiro, uma espécie de dignidade maior. Trata-se, portanto, sob esse duplo aspecto, de um mundo ideal (DURKHEIM, 2003, p. 466).

Para Durkheim, o indivíduo, visto de maneira isolada, não poderia ser considerado objeto ideal para o estudo da sociologia, pois ele dava importância para o conceito de “fato social”. O que realmente interessa à vertente durkheimiana é o enfoque do indivíduo inserido no contexto de uma realidade social objetiva que, encontrando-se acima dele em termos de prioridade, caracteriza-se por ser eminentemente grupal, e, por conseguinte, coletiva.

O’Dea (1969, p. 35) resume as sete características da análise de Durkheim relativas ao sagrado: a) é inteiramente oposto ao profano; b) é não-utilitário e não-empírico; c) não envolve conhecimento, mas sim poder; d) é ambíguo com relação à natureza, à cultura e ao bem estar humano; e) dá força e apoio; f) provoca intenso respeito; e g) apresenta uma exigência ética ao crente. Por sua vez, Evans-Pritchard (1978, p.71), ao explicar as teorias sociológicas, expõe que “a religião é algo de valor e mesmo algo verdadeiro, no sentido

pragmático da verdade, desde que ela sirva ao propósito de dar conforto e sentimentos de confiança, segurança, alívio, apoio; quer dizer – se resultados úteis à vida decorrem dela”.

Marcel Mauss, sobrinho e discípulo de Durkheim e considerado o principal herdeiro espiritual da escola sociológica francesa, aporta nas suas pesquisas o que ele reconhece como fato social total, ou seja, o ser humano deve ser considerado em todas as suas dimensões (sociológica, biológica e psicológica), o que, em certo sentido, inverte o privilégio exclusivo dado ao social. Nos estudos relacionados ao sacrifício, Mauss (1970), junto com Hubert, identificava o sagrado num nível humano e natural, como aquilo que qualifica a sociedade para o grupo e para seus membros. Mediante o sacrifício, o sagrado e o profano entrariam em contato graças à vítima ou corpo sacrificial. Essa relação entre os mundos sagrado e profano é chamada de consagração.

O sacrifício aparece representado nas obras estudadas. Em *O compadre de Ogum* (2006) e *Como un mensajero tuyo* (1998), aparecem os sacrifícios de animais para o candomblé e a *santería*. Nessas duas religiões de matriz africana, o sacrifício dos animais como oferenda aos orixás mantém e renova o *axé* ou energia sagrada. Também permite a confraternização do grupo que reparte e se alimenta de grande parte do animal sacrificado.

Na obra de Amado, ganha relevância o sacrifício a *Ogum* dos galos e dos pombos (AMADO, 2006, p. 36). Além de oferecer o sangue e as penas para o santo, o narrador explica que se prepararão esses animais para o consumo do deus para o qual o sacrifício foi feito e para os humanos ali presentes. Também é de grande importância o sacrifício feito a *Exu*, ou *padê de Exu* (*ibidem*, p. 72-73), do qual falarei com mais detalhes no capítulo três deste trabalho.

Na obra de Montero também está presente o sacrifício para o orixá *Ogum*. O narrador relata a morte de um galo negro de forma muito semelhante ao acontecido na obra amadiana, mas aqui um dos participantes da cerimônia, incorporando o próprio *Ogum*, bebe o sangue diretamente do animal (MONTERO, 1998, p. 115)¹¹. Também aparece o sacrifício dedicado a *Iemanjá*, desta vez realizado numa lagoa de água doce, e no qual lhe são oferecidos patos, pombos e uma tartaruga (*ibidem*. 118-120). A intenção do *babalaô* Calazán era oferecer a vida de Caruso como parte do sacrifício, mas Aida, representando sua orixá *Iemanjá*, impede a perda de uma vida humana (*ibidem*. p. 118-119).

¹¹ Montero parece fazer uma alusão à variante conhecida como Ogunismo que, derivada do vodú haitiano, é cultuada no território cubano.

Por sua vez o sacrifício em *Del amor y otros demonios* (2004) é humano. Um deles é o do padre Delaura que, num ato de abnegação pela veemência do amor a Sierva María e a Deus, cumpriu sua condenação servindo como enfermeiro no hospital dos leprosos, em promiscuidade com os doentes e desejando contrair a enfermidade da lepra como redenção e castigo de seus pecados (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.196). Também Sierva María morre num sacrifício de amor que serve como crítica irônica a certos métodos do Tribunal da Inquisição da igreja católica para julgar e combater a heresia (*ibidem*, p.198).

Mauss também estuda a magia e a define como uma força mística e fluída que abarca misteriosamente todas as coisas e os seres do universo, próximo do sagrado como ele tinha definido no estudo do sacrifício. Ele se esforça em sociologizar as práticas mágicas, afirmando que a magia é tão coletiva como a religião. Sua sociologia gira em torno de três conceitos: o agente, as práticas e as representações. As representações são o conjunto de ideias, crenças e mitos que orientam as práticas mágicas; magia, o "saber fazer" que produz um efeito esperado e o mágico aquele encarregado de produzi-lo. Esses três conceitos estão inter-relacionados. Se não existisse um coletivo que acreditasse cegamente nos atos dos mágicos, estes não existiriam. Ou seja, as representações mágicas só são aceitas, porque é essa a natureza dos fatos sociais. Essas representações mágicas são admitidas pela sociedade e inquestionáveis porque são o resultado de crenças e tradições do coletivo.

Roger Caillois, discípulo da escola sociológica francesa, também parte da tese de que qualquer definição de religião implica na oposição entre sagrado e profano. No prólogo da sua obra *O homem e o sagrado* (1942) diz que “o único que pode se afirmar verdadeiramente a propósito do sagrado está contido na mesma definição do termo: que se opõe ao profano” (p.7). Assim, o ser religioso pode agir num mundo sem angústia ou temor, ou num outro com um sentimento de dependência íntima que retém, contém e dirige cada um dos seus impulsos. Estes dois mundos seriam o do sagrado e o do profano que só podem ser definidos um pelo outro porque se excluem e se opõem. E complementa que:

Qualquer concepção religiosa do mundo implica a distinção do sagrado e do profano, opõe ao mundo em que o fiel se entrega livremente às suas ocupações, exerce uma atividade sem consequências para a sua salvação, um domínio onde o temor e a esperança o paralisam alternadamente, onde, como à beira de um precipício, o mínimo desvio no mínimo gesto pode perdê-lo irremediavelmente (CAILLOIS, 1942, p.11).

O sagrado, segundo Caillois, é também o elemento fundamental da vida religiosa, é precisamente o que concede a especificidade da experiência religiosa. Ao destacar os caracteres principais do sagrado, afirma que:

O sagrado pertence, como uma propriedade estável ou efêmera, a certas coisas (os instrumentos de culto), a certos seres (o rei, o sacerdote), a certos espaços (o templo, a igreja), a certos tempos (o domingo, o dia da páscoa, o natal). Não existe nada que não possa converter-se em sede do sagrado tendo, assim, aos olhos do indivíduo ou da coletividade um prestígio inigualável. Não há também nada que não possa ser despossuído desse privilegio (CAILLOIS, 1942, p. 12-13).

O sagrado pode estar presente em todas as coisas, lugares, tempos, eventos, ações, pessoas, comunidades. Enfim, na vida dos indivíduos como um todo, tudo pode constituir-se objeto de devoção e culto, sendo muitas vezes esses objetos separados fisicamente em locais reservados ou com acessos restritos. Para Caillois, essa separação é necessária uma vez que o sagrado não deve ser contaminado pelo profano, pois a sua presença degrada e arruína, destrói a bênção divina. Retira-se do lugar sagrado tudo o que pertence ao mundo profano para que ele não perca sua eficácia. Por esta razão, assinala que “convém, pois, que certas divisórias estanques garantam um isolamento perfeito do sagrado e do profano: qualquer contato é fatal quer a um quer ao outro” (CAILLOIS, 1942, p.14).

Ainda em relação ao profano e ao sagrado, Caillois cita Durkheim quando este diz que “os dois gêneros [...] não podem aproximar-se e preservar ao mesmo tempo a sua natureza própria”. Acrescenta, porém, que ambos são “necessários ao desenvolvimento da vida: um como meio onde ela se desdobra, o outro como a fonte inesgotável que a cria, que a mantém, que a renova” (CAILLOIS, 1942, p.14).

Na sua obra *Magia, ciência e religião*, Malinowski (1993) compartilha também da dicotomia de Durkheim sobre a existência de dois campos claramente distinguíveis, o sagrado e o profano, que ele traduz por magia e religião (o primeiro), e por ciência (o segundo). Agrega, baseado nos trabalhos de Frazer (1944), que a diferença entre magia e religião está em que, enquanto a primeira está na confiança dos humanos de poder dominar a natureza, sucumbindo à ciência, a segunda, a religião, como impotência humana em certas questões, pode conviver com a ciência num patamar mais alto da consciência coletiva.

Assim, magia e religião são semelhantes já que: a) surgem e funcionam em situações de tensão emocional; b) permitem fugas a situações e obstáculos que não apresentam outra saída além da permitida por ritual e crença no domínio do sobrenatural; c) baseiam-se

estritamente na tradição mitológica; d) existem na atmosfera do milagroso; e) ambas são cercadas por tabus e práticas que separam seus atos dos ligados ao mundo profano. Mas também ambas se distinguem porque a magia busca um fim prático, enquanto a religião é um conjunto de atos completos que constituem, em si mesmos, a realização de seu objetivo. As crenças mágicas são simples, enquanto a religião apresenta uma esfera sobrenatural mais complexa e mais variada. A arte prática da magia tem sua técnica limitada: a fórmula mágica, o rito e a condição do realizador. A religião, pelo contrario, tem aspectos objetivos mais complexos e é mais variada e mais criadora (MALINOWSKI, 1993, p. 32).

Isso proporciona que a religião seja um fato presente em toda cultura, mas que alcance uma diversidade que faz difícil a sua definição. Para Malinowski (1993, p.22), as experiências religiosas permitem a coesão social, a conservação da tradição, a sobrevivência da cultura e o bem-estar de seus membros. Assim poderíamos considerar que os festivais das colheitas, as reuniões totêmicas, as oferendas de primícias, as exibições cerimoniais, etc. santificam a abundância e a seguridade e fundamentam uma atitude de respeito para com as forças benéficas exteriores.

Este autor também explicita a função dos ritos como expressões do valor e tradição da cultura, em especial os da maturidade. Estes ritos imprimem tal poder e valor na mente das novas gerações que propiciam a transmissão do poder tribal e a continuidade da tradição e coesão do grupo. Também a sacralização dos ritos de aspectos biológicos, como a reprodução e a nutrição, permitem a sobrevivência da cultura e dos indivíduos que a compõem. E acrescenta: “o rito religioso exprime os sentimentos de todos os participantes. Enquanto que no ato mágico o objetivo e a idéia subjacente são sempre claros, diretos e definidos, na cerimônia religiosa não existe um objetivo dirigido para um acontecimento subsequente” (MALINOWSKI, 1993, p. 11).

Mas são precisamente os ritos, as práticas religiosas, os que nos dão uma apreciação negativa das religiões alheias. A primeira característica principal da religião é negativa, porque ela lida com o que não pode ser visto nem empiricamente verificado, a inevidência dos deuses. Por isso, as pessoas alheias a essa crença ficam intrigadas com as práticas religiosas dos outros porque nada pode ser visto, nem tocado, nem transformado numa forma profana do cotidiano.

Isso aconteceu com a *santería* e o candomblé e outras religiões de matriz africana, vistas como algo demoníaco pela sociedade dominante, de maioria branca e de religião de origem judaico-cristã ocidental, por não entender suas concepções mágico-religiosas. Essas

religiões foram severamente reprimidas durante a primeira metade do século XX, e seus seguidores sofreram agressões físicas e morais. A legislação brasileira vigente naquela época comportava-se abertamente contra essas expressões religiosas, sendo tais práticas rotuladas como “magia negra”, “coisa do diabo”, e punidas pela polícia e pela lei. Segundo Silva (1994, p. 102), no final da década de 30, esses cultos eram reprimidos pela Seção de Polícia de Costumes e Repressão a Jogos, enquanto o catolicismo voltava a ser a religião oficial do Estado. Só com a Constituição de 1988 é que se instituiu a “liberdade de expressão religiosa”.

Jorge Amado, um dos escritores mais populares dentro e fora do Brasil, contribui desde seus primeiros romances para a divulgação da religião de matriz africana e para desmitificar esse caráter negativo que lhe era atribuído. “Nos livros de Jorge Amado, o candomblé, com seus orixás, pais e mães-de-santo, ogãs e filhos-de-santo, compõe o cotidiano dos personagens com a mesma força e naturalidade que podemos sentir no contato com gente do lugar” (PRANDI, 2009, p.48). Também é importante destacar que, semelhante ao que acontece nas obras de Amado, a religião dos afro-descendentes, a partir dos anos 60, vai perdendo seu lado sincrético e se convertendo numa religião autônoma e para todos, sem fronteiras de etnia, cor, classe social ou origem geográfica

Em Cuba as práticas religiosas africanas foram oficialmente legalizadas a partir de 1880 (BOLIVAR ARÒSTEGUI, 2005), mas, no início do século XX, houve um incremento de perseguição e uma repressão contra os negros e suas religiões. Em 1940, uma nova Constituição cria um clima favorável para a prática das religiões afrocubanas no marco das liberdades civis, e esse período favorável se mantém, com altos e baixos, até a declaração do caráter socialista da revolução cubana. A partir desse momento acontece uma certa proibição de qualquer manifestação religiosa, o que produz um êxodo da espiritualidade do cubano até um materialismo alheio à sua idiossincrasia. Nos anos 90, há uma nova abertura religiosa e as religiões afro se revitalizam (BOLÍVAR ARÒSTEGUI, 1997).

Mayra Montero, junto com outras autoras cubanas da diáspora como Cristina García, Zoé Valdés ou Daína Chaviano começou a incluir nas suas obras, principalmente a partir dos anos 90, elementos provenientes do acervo religioso afro-cubano como parte do que Alfonso (2007) chama de “reclamação obsessiva pela memória”. Essas vozes autorais femininas sentem a necessidade de transmitir a memória familiar e incluem em suas obras histórias legadas pela via familiar (mães e avós) e não produto de uma experiência pessoal direta. Elas procuram então uma intelectualização, uma pesquisa em documentos, oficiais ou não, do

referente às tradições do país de origem. A religiosidade popular não pode ser subtraída desse processo, e essas autoras a incorporam em seus temas literários.

Cabe destacar aqui que, tanto no Brasil como em Cuba, o culto às deidades africanas tem sofrido um processo sincrético com os santos da religião católica, chegando a originar uma nova relação cultural. As festividades religiosas que homenageiam o santo católico se misturam com as que fazem relação com a divindade de matriz africana criando uma nova festividade dupla, na qual a sociedade está representada em sua totalidade. Por exemplo, a festa que em 4 de dezembro é celebrada em Salvador Bahia para Santa Bárbara ou Iansã, ou a que em 8 de agosto une em Cuba Oxum com a “Virgen de la Caridad del Cobre”.

Na Colômbia, embora a população afro-colombiana em sua maioria se declare católica e não apareça uma religião de matriz africana claramente estratificada como em Cuba, Brasil ou Haiti, elementos da espiritualidade africana permeiam sua cultura. Na região do Pacífico colombiano a presença dos elementos negros é mais forte e seus habitantes se identificam como afro-descendentes, na costa colombiana do Caribe a população reivindica sua localização geográfica e prefere ser reconhecida como caribenha (CEPAC, 2003).

Ainda que a cidade de Cartagena fosse um importante porto de entrada de escravos na América espanhola, o forte doutrinação cristão e a implantação do Tribunal da Santa Inquisição não permitiram que as religiões dos escravos se desenvolvessem. Contudo, podemos falar do que Friedemann (1996) chama de “marcas da africanidade”¹², que são os símbolos e associações perceptíveis na organização social, na música, na religião, etc., que permaneceram no subconsciente dos escravos africanos e seus descendentes e que formam parte das sociedades e as culturas afro-colombianas. Para Friedemann (*ibidem*, p.12), o conceito de “marcas da africanidade”¹³ permite sinalizar o reencontro cultural dos africanos nas colônias americanas depois do período de mão-de-obra escrava.

Um exemplo é o vocábulo “Macondo” que aparece na obra *Cien años de soledad* (2007) de Gabriel García Márquez. Segundo Friedemann (2000), Makondo é um lugar em Angola e um fitónimo banto que designa a banana e representa significados mágico-religioso. Esse romance se desenvolve em terras de cultivo da banana com marcada descendência de grupos quilombolas e se permeia de iconografias e épicos da diáspora africana na América Latina para representar a Colômbia em sua extensão.

¹² A autora o denomina “huellas de africanía”.

¹³ Nos novos sistemas culturais dos descendentes dos africanos na América, são matéria prima as memórias, aromas, sentimentos, formas estéticas, texturas, cores, harmonias e outros elementos icônicos do legado africano. Dessa forma as “marcas da africania” se estendem como correntes de associações icônicas.

No próximo sub-capítulo tratarei sobre o processo de evangelização no “Novo Mundo”, e como paralelamente, as diferentes religiões de matriz africana, trazidas pelos negros escravizados, se adaptaram ao novo espaço e coexistiram durante muito tempo. Esses valores do homem africano na América estão presentes no imaginário popular desses povos, nos costumes, tradições, na história e nas expressões culturais, entre as quais a literatura que, integrando a face simbólica dessas culturas, não poderia deixar de recriá-los.

1.3 As religiões no “Novo mundo”

Os espaços literários representados nas obras estudadas coincidem com três cidades com características geográficas, históricas e culturais muito semelhantes, que são: Havana, Cartagena e Salvador da Bahia, como veremos na continuação.

A cidade de “San Cristobal de La Habana¹⁴”, hoje Havana, foi fundada em 16 de novembro de 1519 por Diego Velázquez de Cuellar com a ajuda do padre dominicano Bartolomé de las Casas, às margens da baía de Carenas, descoberta dez anos antes por Sebastián de Ocampo. Na Colômbia, a baía de Barú, mais tarde conhecida como Cartagena de Indias, foi descoberta em 1502 por Rodrigo de Batista, enquanto que a cidade homônima foi fundada por Pedro de Heredia em primeiro de junho de 1533. Por sua vez, a Bahia de Todos os Santos foi descoberta em primeiro de novembro de 1501, por Américo Vespúcio, e a cidade de Salvador, primeira cidade nas terras do Brasil, foi fundada em 29 de março de 1549 pelo governador do Brasil Tomé de Souza, com a presença de um grupo de missionários jesuítas liderado pelo padre Manuel da Nóbrega.

Também a história de Vila Rica, hoje cidade de Ouro Preto, está relacionada com a do estado brasileiro de Minas Gerais e marcada pela chamada “febre do ouro” a qual produziu uma migração do litoral ao interior de senhores e escravos para trabalhar nas jazidas auríferas e de diamantes. Esse êxodo incrementou o comércio interno de negros escravizados e a mudança da capital do Brasil da cidade de Salvador para a do Rio de Janeiro.

O deslumbramento do descobrimento de América cedeu lugar rapidamente para a catástrofe econômica, cultural, ecológica e principalmente humana que fez desaparecer, quase na sua totalidade, a população autóctone da região. O fracasso da colonização das Grandes

¹⁴ Em espanhol, o topônimo Habana deve seu nome ao cacique taino chamado Habaguanex, que ajudou os espanhóis.

Antilhas, embora fossem fundados ali os primeiros estabelecimentos permanentes no Novo Mundo, e as notícias das descobertas das riquezas do México e do Peru, provocou um êxodo massivo das Antilhas até as terras continentais. Mas as Grandes Antilhas conservam um trunfo: “estão situadas nas rotas marítimas que ligam a América à Espanha e que frequentam as *flotas* e os galeões carregados de prata do Novo Mundo” (BERNAND; GRUZINSKI, 2006, p.608, grifos do autor). As características da baía de Havana a convertem então, por um tempo, no centro da América espanhola.

Também pela sua posição, sua geografia e mais tarde pelas fortificações de seu porto, Cartagena foi, num momento dado, o maior ponto de comércio de escravos na América. Em 1611 se instala na cidade o Santo Ofício da Inquisição, perseguindo fundamentalmente o delito da feitiçaria. Por sua vez, no final do século XVII, a Bahia se tornou a maior província exportadora de açúcar. As semelhanças históricas, políticas e econômicas entre as duas cidades são tais que Hoornaert (1994, p. 233) afirma que: “Cartagena das Índias foi, para o mundo colonial hispânico, o que Salvador da Bahia foi para o mundo colonial português: o principal porto de entrada de negros africanos para trabalhar, sobretudo nos engenhos de açúcar, mas também em outras tarefas”.

Nas Antilhas e em Cuba, a partir da metade do século XVI, o tráfico de mão de obra escrava foi considerável, pois a população indígena foi rapidamente aniquilada no duro trabalho da mineração intensiva do ouro. Os negros foram levados para o trabalho nas plantações de cana-de-açúcar e Cuba foi, junto com o Brasil, um dos centros mais ativos do comércio escravista.

O sistema econômico de plantação que se desenvolveu nas ilhas do Caribe, incluindo Cuba, determinou a necessidade de força de trabalho escravo e criou as condições de vida e as trocas culturais dos seres a quem oprimiu. A convivência de homens e mulheres procedentes de várias regiões com características distintivas próprias permitiu o primeiro intercâmbio cultural e religioso entre eles. Este passo inicial conduziu a outro ainda mais complexo; especificamente refiro-me ao intercâmbio com o Catolicismo, religião europeia imposta pelo poder dominante. Os trânsitos culturais entre os diferentes grupos abarcaram um espaço extensíssimo que incluiu a estrutura e organização social, assim como a língua, a religião, as formas de trabalho, as comidas, etc. (VADILLO, 2002, p. 24)¹⁵.

¹⁵ El sistema económico de plantación que se desarrolló en las islas de Caribe, incluida Cuba, determinó la necesidad de fuerza de trabajo esclavo y creó las condiciones de vida y los cambios culturales de los seres a quienes oprimió. La convivencia de hombres y mujeres procedente de variadas zonas con rasgos distintivos propios, permitió el primer intercambio cultural y religioso entre ellos. Este paso inicial condujo a otro aún más complejo; específicamente me refiero al intercambio con el Catolicismo, religión europea impuesta por el poder dominante. Los tránsitos culturales entre los diferentes grupos abarcaron un espacio extensísimo que incluyó la estructura y organización social, así como la lengua, la religión, las formas de trabajo, las comidas, etc.

Os escravos africanos trouxeram na sua viagem, através do Atlântico, seus cultos e a 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 de matriz africana.

Esses escravos eram obrigados a viver segundo os costumes do colonizador e a acolher a fé cristã. Unificados sob a religião do colonizador, as diferentes culturas africanas 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.

Apesar de toda a teimosia de um Colombo, de toda a astúcia de um Cortez, de toda a disposição de um Pizarro, teria sido impossível reunir tantos povos e tantas culturas sob um só governo, não fosse o universalismo católico. Foi o catolicismo que deu aos conquistadores das diversas nações européias uma identidade universal capaz de reunir as diversas nações deste continente sob um só império (HOORNAERT, 1994, p. 120).

O cristianismo na América teve características muito particulares no processo de evangelização. O negro e o indígena ao mesmo tempo em que aprendiam a rezar aprendiam, sobretudo, a obedecer. A igreja foi aliada à empresa econômica e política da colonização, possuindo também em alguns momentos escravos no seu serviço. Os reis imprimiram à colonização um caráter de empresa privada e lucrativa¹⁶. Além do poder econômico, foi dado a eles o poder moral com o direito do patronato, no qual, era outorgado aos reis o exercício de todas, ou a maioria, das faculdades atribuídas à Igreja no governo dos fieis. Dessa forma a monarquia se converteu na máxima autoridade eclesiástica nos territórios dominados. Para a coroa era preciso encontrar uma equação entre a procura de riquezas e evangelização. “A religião cristã foi, por conseguinte, largamente manipulada na América como sustento ideológico e justificação diante das dificuldades que os espanhóis encontravam” (HOORNAERT, 1994, p. 164).

O primeiro centro eclesiástico no Novo Mundo se situou em São Domingos, na ilha La Española, já desde 1492, distribuindo-se pela área do Caribe em ciclos evangelizadores até

¹⁶ Os próprios reis da Espanha estavam tão obcecados pelo ouro de América que o rei Fernando, em carta a Colombo, propõe sacar das minas todo o ouro que se puder (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1989, p. 289).

alcançar a maioria dos territórios colonizados. Nesse processo encontramos padres comprometidos com o método missionário e com as “vítimas do progresso” e os absurdos tratos que se cometem contra os índios (padre Las Casas no Caribe e logo no México), e contra os negros escravizados (padre Sandoval no atual território da Colômbia). O padre Sandoval foi pioneiro do trabalho em prol dos negros em Cartagena das Índias, denunciando, nos seus escritos, os maus tratos de muitos traficantes de escravos. Ele procurou conhecer a cultura africana a fim de entender melhor aqueles seres humanos que defendia. Pensava que, valorizando os sacramentos do batismo, da confissão e do matrimônio, poderia instaurar um método evangelizador efetivo (HOORNAERT, 1994).

Era na catequese e no batismo que a doutrina de Deus deveria ser passada às novas almas, mas era nesse ritual precisamente que essa doutrina não fosse traduzida nem interpretada para os escravos, como se explica no terceiro livro do padre Sandoval, que descreve o desmoralizado ritual do batismo nas terras africanas, antes das viagens nos barcos negreiros.

Um dia antes do embarque, tendo sido até então confinados e presos para não fugirem, e sem ter precedido qualquer catequese, nem lhes ter ensinado quem é Deus, a primeira coisa que fazem é ir falando todos os seus nomes, e lhes entregam por escrito para que não se esqueçam, feito isso dão outra volta jogando sal na boca de todos e, na terceira vez, aspergem-lhes água, muitas vezes com aspersório às presas, e dessa forma acaba o batismo, e logo por meio de intérpretes lhes dizem o seguinte: " Olhai que já vós sois filhos de Deus, ides à terra dos espanhóis onde aprenderéis as coisas da santa Fe, não lembrareis mais das suas terras, nem comereis cachorros, ratos, nem cavalos, ide de boa vontade, etc." (VALTIERRA, 1980, p.496)¹⁷.

O rito batismal foi uma prática religiosa realizada com os negros escravizados antes da viagem (no caso dos trazidos da região de Angola) ou depois, já em terras americanas, nos outros casos. Os proprietários que não batizassem seus escravos pagariam altas multas ou poderiam até perder os mesmos para o Estado. Dessa forma a preocupação com o batismo foi, às vezes, mais econômica do que moral, e mais forte que a preocupação com a fé.

A cristianização dos escravos africanos mostra a atitude da sociedade branca e católica da época. Por um lado, os escravos eram obrigados a ser cristãos, a participar dos

¹⁷ Un día antes que los embarquen, habiéndolos tenido hasta entonces encerrados y aprisionados porque no se vayan, y sin haber precedido catecismo ninguno, ni haberles enseñado siquiera quién es Dios, lo primero que les hacen es irles diciendo a todos sus nombres, dándoseles escritos porque no se olviden; hecho esto vuelven a dar la vuelta echándoles sal en la boca a todos, y a la tercera vuelta les echan agua, muchas veces con hisopos por la prisa, y así se acaba el bautismo y luego por medio de intérpretes les hacen la plática siguiente: "Mirad que ya vosotros sois hijos de Dios, vais a la tierra de los españoles donde aprenderéis las cosas de la santa fe, no vos acordéis más de vuestras tierras, ni comáis perros, ratones, ni caballos, id de buena gana, etc."

ritos e comportarem-se como católicos, por outro eram segregados, na missa deveriam ficar fora da igreja e assistir através das janelas e portas, de forma a não se misturar com a sociedade colonial. Igualmente não poderiam pertencer às irmandades dos brancos. A integração total deles na comunidade dos fieis não foi permitida.

O fechamento das organizações eclesiais dos brancos frente aos negros deixa claro que a sociedade branca não estava preparada para dar lugar aos negros. Do lado dos negros, a formação de irmandades próprias contribuiu para a formação da consciência de raça. Nas irmandades, os negros encontravam-se entre si e deram assim início a um catolicismo popular negro, com santos protetores próprios e uma forma própria de festas. Este catolicismo popular negro baseava-se principalmente no culto aos santos, culto este que não acontecia apenas nas igrejas, mas também nas casas. Era um catolicismo de uma subclasse que, apesar de falta de formação religiosa, desenvolveu expressões próprias de fé (BERKENBROCK, 2007, p.100).

A formação dessas irmandades de negros teve um papel determinante na transmissão das tradições religiosas africanas e no surgimento do sincretismo afro-católico. Nelas, os negros encontravam espaços para manter sua cultura e também um lugar na sociedade e na Igreja. Nos países onde foram proibidas as danças das irmandades depois da missa, essas manifestações religiosas se perderam, como no Uruguai ou na Argentina, por exemplo.

Em relação com o batismo, Segna (1977) explica que os negros escravizados não ofereceram resistência contra a “catolicização” forçada, nem poderiam fazê-lo. Pese a esse fato, podemos constatar que os negros desejavam o batismo. Berkenbrock (2007, p. 102) apóia essa ideia e explica que para os escravos, “ser batizado era subir um degrau na sociedade, não mais ser injuriado como ‘pagão’, nem mais ser tratado pelos brancos como animal ‘sem alma’. Mas na realidade, por baixo da máscara cristã, continuavam acreditando nos seus deuses”.

Diante do modesto altar católico erigido contra o muro da senzala, à luz trêmula das velas, os negros podiam dançar impunemente suas danças religiosas tribais. O branco imaginava que eles dançavam em homenagem à Virgem ou aos santos; na realidade, a Virgem e os santos não passavam de disfarces e os passos dos bailados rituais, cujo significado escapava aos senhores, traçavam sobre o chão de terra batida os mitos dos orixás e dos voduns... A música dos tambores abolia as distâncias, enchia a superfície dos oceanos, fazia reviver um momento a África e permitia, numa exaltação ao mesmo tempo frenética e regulada, a comunhão dos homens numa mesma consciência coletiva (BASTIDE, 1989, p. 72-73).

Argüelles e Hodge (1991, p.58) também apontam para essa “catolicização” do negro escravizado em Cuba, já que essas agrupações, supostamente de adoração aos santos

católicos, permitiam camuflar o verdadeiro culto. Por sua vez, o escravista apresentava certa cultura de tolerância em relação a certas práticas animistas e ao toque dos tambores nos dias de festa. Posteriormente foram permitidos, tanto pela Igreja, quanto pelo Estado, a agrupação dos negros em *cabildos*¹⁸, fato que permitiu a sobrevivência das manifestações religiosas trazidas de África.

Ao cultivo intencional dessas diferenças (refere-se à diversidade cultural) se deve em Cuba a sobrevivência, de um alto grau de pureza, de certas manifestações de diversos povos africanos, algumas delas perpetuadas nas irmandades, constituídas, legalizadas e protegidas pelas licenças do governo colonial (MORENO FRAGINALS, 1978, p. 8-9)¹⁹.

Nesse processo religioso, os escravos tiveram uma ruptura de suas tradições religiosas, as quais, embora não esquecidas, não tiveram uma continuidade normal. A religião dos afro-descendentes foi influenciada por vários fatores, entre eles o catolicismo. Na formação das religiões afro-americanas houve, ao mesmo tempo, uma perda, uma adaptação e um surgimento de elementos teológico-religiosos.

Inicialmente os agrupamentos se organizaram com escravos de nação, todos da mesma origem. Depois nelas aconteceu a integração étnica, assim como a entrada dos negros crioulos. Em seus locais é onde se encontram as primeiras casas templos, sedes das práticas de culto já transculturadas, ou seja, misturados com elementos (crenças, cerimônias) de outros cultos irmãos e dos próprios do Catolicismo. Ali se reformulou a 'Regla de Ocha', a 'Regla Conga' ou 'Palo Monte', a 'Regla Arará' e o 'Abakuá', sob novas e necessárias visões (VADILLO, 2002, p. 26-27)²⁰.

Essa convivência entre as religiões não formou uma via de mão única. Também o catolicismo recebeu as influências de elementos vindos das religiões de matriz africana, embora numa proporção muito mais sutil que acontecera mais em nível pessoal do que institucional. Do lado do catolicismo, como aponta Berkenbrock (2007, p. 118), a influência dos elementos africanos está mais presente na relação com o catolicismo popular, no qual os

¹⁸ Na época colonial, agrupamentos de escravos de uma mesma etnia que se reuniam para a celebração de suas festas segundo o costume das suas terras de origem

¹⁹ Al cultivo intencional de estas diferencias (se refiere a la diversidad cultural) se debe en Cuba la supervivencia, de un alto grado de pureza, de ciertas manifestaciones de diversos pueblos africanos, algunas de estas perpetuadas en los cabildos, constituidos, legalizados, auspiciados en el beneplácito del gobierno colonial

²⁰ Las agrupaciones, inicialmente, se organizaron con esclavos de nación, todos del mismo origen. Después se produjo en ellas la integración étnica, así como la entrada de los negros "criollos". En sus locales es donde se encuentran las primeras casas templos, sedes de las prácticas de cultos ya acriollados, o sea, entremezclados con elementos (creencias, ceremonias) de otros cultos hermanos y los propios del Catolicismo. Allí se reformuló la Regla de Ocha, la Regla Conga o Palo Monte, la Regla Arará y el Abakuá, bajo nuevas y necesarias visiones

limites entre a devoção aos santos católicos e aos orixás são, por vezes, difusos²¹. Dessa junção, dessa devoção aos santos católicos em par com os orixás, surge em Cuba a palavra *Santería*, como aponta González-Wippler (2008), para denominar a religião que tem como elemento essencial a adoração das divindades surgidas do sincretismo entre crenças africanas e a religião católica.

Para alguns, as falhas no processo de catequese e a Igreja Católica, que não teve um papel destacado na recomposição da identidade religiosa dos afro-brasileiros, permitiu a aparição das religiões de matriz africana. Essa chamada “ilusão da catequese” é falsa para Berkenbrok (2007). Segundo ele, as religiões de matriz africana no Brasil, Haiti ou Cuba não são produto da necessidade de esclarecimento religioso no concernente à religião católica, e sim das tradições e dos valores trazidos pelos escravos.

Em seu contato com o Cristianismo e sua catequese é claro que o Candomblé foi influenciado, mas ele não se origina de um Cristianismo mal entendido ou mal transmitido. A base sobre a qual o Candomblé nasceu são as tradições religiosas trazidas da África e transmitidas adiante no Brasil. As práticas religiosas dos membros do Candomblé não se originam do grupo daqueles que (ainda) não entenderam corretamente a fé católica, mas sim do grupo daqueles que continuaram a prática religiosa principalmente dos Yoruba, com todas as influências a ele acrescidas ao longo da história. No leito dessa tradição, eles encontraram um caminho para viver e interpretar sua experiência religiosa (BERKENBROCK, 2007, p. 307).

Embora na relação entre as religiões aconteçam perdas e ganhos e se fale em processo sincrético ou sincretismo religioso, no Brasil essa palavra “sincretismo” esteve carregada de um sentimento pejorativo. Como aponta Souza (2003, p. 11), o termo em questão “categorizava as religiões de origem africana como sinônimo de mistura, algo inautêntico e modelo religioso atrasado e incompleto” em contraposição ao catolicismo, entendido como universal e autêntico, no qual, a religião animista dos afro-descendentes se espelhava. Como uma máscara ou disfarce, o sincretismo permitia aos escravos cultuar seus deuses ante os olhos dos colonizadores. Concordo com Motta (1982, p.8) em que um simples disfarce não poderia subsistir tanto tempo e que “o sincretismo não representa apenas concessões de escravos, a senhores ou de senhores a escravos, disfarce de negros amedrontados. Ao contrário, possui um aspecto de legítima apropriação dos bens do opressor pelo oprimido”.

²¹ O autor coloca como exemplo a lavagem das escadarias da Igreja do Senhor do Bonfim, na cidade de Salvador, Bahia, realizada todas as terceiras quintas-feiras de janeiro. Nesta cerimônia é difícil distinguir entre as homenagens ao Senhor de Bonfim e a Oxalá.

A história das religiões afro-brasileiras pode ser dividida em três momentos: primeiro, da sincretização com o catolicismo, durante a formação das modalidades tradicionais conhecidas como candomblé, xangô, tambor de mina e batuque; segundo, do branqueamento, na formação da umbanda nos anos 1920 e 30; terceiro, da africanização, na transformação do candomblé em religião universal, isto é, aberta a todos, sem barreiras de cor ou origem racial, africanização que implica negação do sincretismo, a partir dos anos 1960 (PRANDI, 2006, p.93).

Nessa "contracultura da modernidade", Gilroy (2002) aborda a identidade negra na América como construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do Atlântico, na qual a questão das origens é menos importante que as experiências de perdas das raízes, deslocamento e criação cultural. No que refere precisamente à religião, é preciso lembrar que o sincretismo não acontece somente na via do catolicismo. No Brasil aparece um sincretismo dentro das próprias religiões africanas. Prandi aponta como inventou-se o candomblé:

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 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).

Este processo de formação e amálgama das religiões de raízes africanas no território americano constitui um processo religioso verdadeiramente afro-americano.

O sincretismo religioso coloca-se lentamente em prática nesse panorama: uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. Estes aceitavam oficialmente sua conversão - inserindo suas divindades e suas tradições religiosas dentro das vencedoras - e aqueles reconheciam oficiosamente a sobrevivência das religiões de origem nas periferias da católica. O sincretismo religioso apresentou-se, portanto, mais uma vez sob o signo do compromisso defensivo: sujeitava-se à aliança invasora da religião dominante, desde que se permitisse uma certa tolerância cultural (CANEVACCI, 1996, p. 15-16).

Para Gramsci (1962, p. 227), o conceito de religião está constituído por três elementos indispensáveis: a) a crença de que existem uma ou mais divindades pessoais transcendentais às condições terrestres e temporais; b) o sentimento das pessoas de depender destes seres superiores que governam totalmente a vida do cosmos; e c) a existência de um sistema de relações entre os homens e os deuses. As religiões de raízes africanas cumprem essas premissas. Nelas os mitos e as lendas permitem formar uma espécie de teologia. Este

sistema de referências explica a criação do mundo e dos fenômenos naturais por um Deus supremo (*Olorum*) e um conjunto de deuses que se relacionam com os humanos e os guiam na sua vida terrena.

Do mito, como elo fundamental e primordial, emana o conhecimento universal e as cerimônias e rituais que constituem a sua prática. Permite o estabelecimento das relações entre os deuses e seus filhos-de-santo e explica as forças da natureza, as relações com os antepassados e as normas de conduta moral. Segundo Argüelles e Hodge (1991), os mitos africanos têm como objetivo personificar as forças naturais, proporcionar características humanas às deidades e divinizar os espíritos dos ancestrais. Para Beniste (2006, p. 12), a função do mito é muito importante, ele: “exprime, enaltece e codifica a crença, revela e impõe princípios morais, garante a eficácia dos rituais e oferece regras práticas para a orientação humana”.

Na religião de raízes africanas em Cuba e no Brasil, como indica Prandi, os mitos podem se apresentar com versões diferentes no que concerne aos temas ou aos protagonistas. Como aponta Vadillo (2002, p. 32), este fato da multiplicidade do mito descentra a organização teórica do credo, mas não o destrói e sim o enriquece pela flexibilidade que alcança ao assimilar outras possibilidades ou crenças de outros sistemas religiosos. Também dentro dos mitos, os deuses se manifestam de múltiplas formas, originando os “caminhos” ou “avatares”, espaços nos quais as deidades são descritas de formas diferentes e inclusive contraditórias²².

A religião não é somente uma parte constitutiva da cultura, ela a abastece de valores e normas. A cultura, por sua vez, também interfere na religião, reforçando-a ou forçando-a a mudanças e adaptações. Religião e cultura são referidas uma à outra, sobretudo quando se trata de uma nação, país ou região.

Diz-se que a cultura de América Latina é católica, embora cada um dos países possa apresentar aspectos diferentes pelas particularidades de suas formações históricas. Assim a cultura dos países situados na Afro-latinoamérica se distingue por seu caráter sincrético afro-católico. Neles, a dimensão religiosa de origem negra ocupa espaço relevante.

Embora seja incontável o número de símbolos e elementos de origem católica que compõem a cultura da Afro-latinoamérica em suas mais diferentes manifestações (festas,

²² Vadillo considera que esses “caminhos” ou “avatares” são o produto de múltiplos sincretismos ou associações acontecidas com esse orixá durante um longo período de tempo no próprio continente africano.

comemorações, o calendário, etc.), nesses países não podemos falar de cultura sem ter presente os elementos religiosos de origem africana: na língua, na música, literatura, cinema, TV, culinária, carnaval e, até nas práticas mágicas oferecidas a consumidores não necessariamente religiosos.

No Brasil, a própria religiosidade afro-brasileira é entendida como cultura e assim tratada também pelo estado brasileiro. A lei federal 10.639, de 9 de janeiro de 2003, torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio. Segundo Prandi (2007, p. 13) a mitologia dos orixás, entre outros itens, é ensinada nas escolas como cultura, tratando-se os orixás, os deuses do candomblé, como são tratados os deuses gregos ou romanos, desprovidos do caráter sagrado.

1.3 A religião dos afro-descendentes na literatura Afro-latinoamericana.

O personagem negro, como parte integrante da sociedade, aparece na literatura latino-americana desde seu início, embora nem sempre tivesse um papel importante²³. A temática do escravo só ocupa um papel destacado e central na época do romance antiescravista no século XIX, como na obra *Sab*, da cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicado em Madri em 1841, ou *Úrsula*, da brasileira Maria Firmina dos Reis, publicado pela primeira vez em 1859. Não é até a segunda metade do século XX que se incrementa a presença de figuras e cenas mitológicas do afro-descendente na literatura. Mas essas transferências das narrações religiosas até o texto literário começaram anos antes, quando alguns autores iniciam um tipo de narração curta, de tema folclórico, que se alimenta das lendas, fábulas e mitos africanos populares no território americano²⁴. Hoje são de importância fundamental os trabalhos de Samuel Feijó (1980) *El negro en la literatura folklórica cubana*, considerado como a coleção mais completa neste gênero, até que apareceu a obra *Mitología dos orixás*, do professor Reginaldo Prandi (2001), que recolhe 301 mitos africanos e afro-americanos no que ele considera a maior coleção desse tipo organizada até hoje (PRANDI, 2001, p. 34).

²³ Em *Espejo de paciencia*, primeira obra da literatura cubana (1608), por exemplo, o negro escravo Salvador Golomón mata o corsário francês Gilberto Girón e resgata o Bispo da Ilha de Cuba Don Juan de las Cabezas Altamirano.

²⁴ Entre esses autores podemos nomear a Lydia Cabrera e Rómulo Lachatañeré em Cuba (VADILLO, 2002), Mestre Didi e Mãe Beata de Yemonjá no Brasil (DUARTE, 2007), embora Prandi (2001) destaque a obra de Pierre Verger, Roger Bastide e Artur Ramos, ou ainda os colombianos Manuel Zapata Olivella ou Carlos Arturo Truque (BUENO; BANSART, 2003), entre outros.

A partir dos anos sessenta, há um ressurgimento das religiões tradicionais de matriz africana, o candomblé da Bahia se espalha por todo o território brasileiro e a *santería* cubana passa também para os Estados Unidos, como produto da migração de seus seguidores. Como indica Prandi (2001, p.19), os textos oraculares, os mitos e textos que contêm fórmulas rituais aumentaram suas publicações e as pessoas que praticam essas religiões ou que faziam pesquisas sobre elas os procuraram como fonte de conhecimento. Essa expansão envolveu adeptos de um substrato social diferente daqueles que constituíram originalmente essa religião. Para esses novos adeptos, a palavra escrita tinha uma maior credibilidade, uma maior força, pois estavam acostumadas ao contato com os livros. Com o auge do mercado editorial e a publicação dos textos religiosos, o conhecimento transmitido de forma oral foi incorporando a utilização do texto escrito.

Esse novo segmento, que em geral associa culturalmente religião com a palavra escrita, encontrou nos mitos explicações e sentidos para práticas e concepções de candomblé, descobrindo que o mito está impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos da iniciação, nas danças e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento do filho-de-santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano (PRANDI, 2001, p. 19).

Devemos nesse momento entender a importância do mito como narrativa fabulosa transmitida de geração a geração, de caráter simbólico, que procura explicar os principais acontecimentos da vida, os fenômenos naturais, as origens dos seres humanos do mundo. O mito apresenta tanta riqueza que qualquer definição não conseguiria abarcar toda a sua complexidade. São, portanto, tentativas de aproximação de esclarecimento da verdade que precisamos conhecer. O mito:

Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo (CRIPPA, 1975, p.15).

É importante destacar que, antes da palavra escrita, *mythos* e *logos* não se opunham. O distanciamento entre o pensamento mítico e o lógico surgiu com o aparecimento da palavra escrita, que precisava de uma ordem mais específica do discurso. Segundo Vernant (1992, p.174), “Na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos* não é mais

somente palavra (como o *mythos*), onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra *mythos*".

Essa diferença também está presente no efeito que passa para o leitor ou ouvinte. Se a palavra falada deve encantar a quem a escuta, a palavra escrita exige do leitor uma posição de crítica e reflexão. Dessa forma o *mythos* se coloca no âmbito do fabuloso, do fantástico, e o *logos* na ordem do verdadeiro. Também se diferencia mito e história: mito como algo que aconteceu nos tempos primordiais, que não pode ser verificado, e a história como os fatos que aconteceram em um passado relativamente próximo e que são possíveis de serem documentados.

Nenhum povo e nenhuma cultura formam-se como realidade histórica, sem imagens e sem símbolos, sem uma teologia capaz de definir e sustentar os valores morais e religiosos, sem uma organização social e política, sem uma visão definida de mundo, numa palavra, sem uma constituição inicial de sentido. A edificação e constituição desse mundo, porém, tem seu ponto de partida naquele sentido primordial das coisas que determina a consciência a partir da revelação primordial do Ser. Essa possibilidade criadora da consciência só pode ser percebida e alcançada em termos míticos (CRIPPA, 1975, p. 49).

É importante destacar o que Prandi (2005) esclarece sobre o que representa a noção de tempo nas sociedades *yorubas*. Nelas, o caráter cíclico do tempo permite que se recriem, no presente, os fatos já acontecidos, e que o futuro seja predizível, pois voltarão a acontecer os mesmos fatos. Por isso, para elas "conhecer o passado é deter as fórmulas de controle dos acontecimentos da vida dos viventes" (PRANDI, 2005, p. 49). Dessa forma os mitos não são vistos como algo somente relacionado aos tempos primordiais e sim com o dia a dia das pessoas.

Gilbert Durand considera o mito como "um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, que tende a compor-se em narrativa". Para ele "o mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias" (DURAND, 1997, p. 62-63).

O mito é uma narrativa fabulosa transmitida pela tradição, de conteúdo religioso, que procura explicar os principais acontecimentos naturais, históricos ou filosóficos sob forma imaginativa, em que a fantasia sugere e simboliza a verdade que se pretende transmitir.

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos [...] o mito conta graças

aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre, portanto uma narração de uma criação; descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (ELIADE, 2000, p 12-13).

Dessa forma, história e mito, e também a literatura, atualmente se relacionam e compõem um diálogo que permite o entendimento de nossa identidade como um conjunto de todas as tensões culturais que a compõem. Em *A poética do mito*, Mielietinsky afirma que “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia” (1987, p. 329).

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, 1987, p. 198).

As religiões de matriz africana na América, e entre elas a *santeria* e o *candomblé*, possuem um panteão divino composto de uma vintena de orixás que personificam as forças naturais, visíveis e invisíveis, os heróis culturais e os antepassados históricos²⁵. Esses deuses são tão semelhantes aos homens, que podem ser considerados seus duplos.

Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (PRANDI, 2001, p. 24).

As histórias desses deuses foram recolhidas de forma oral e conformam o acervo do *corpus* sagrado do oráculo de *Ifá*. A palavra é, para os seguidores das religiões de matrizes africanas, a que estabelece a comunicação entre o nível divino e o humano. Cabe ao *babalaô*, ou sacerdote do segredo²⁶, interpretar essa palavra para os humanos. Ao efetuar a cerimônia de adivinhação, para cada jogada do rosário de *ifá* (*ékuele*) ou búzios (*ikines*) corresponde uma pequena fábula poética que, ao ser interpretada, reproduz a voz divina. A palavra sagrada e mágica do oráculo apresenta uma singularidade, pode ser considerada luz e sombra. Luz porque permite conhecer as orientações de *Orula*, sombra porque não é revelada de forma clara e direta a seus destinatários e precisa do conhecimento do *babalaô* para ser decifrada.

²⁵ Em Barandela (2009) aparece uma tabela que compara os *orixás* cultuados em Cuba e no Brasil.

²⁶ No Brasil é prerrogativa dos pais ou mães-de-santo.

Pelo mito é que os *yorubas* explicam o passado, interpretam o presente e predizem o futuro. Esses poemas oraculares foram recopilados pelo sociólogo Reginaldo Prandi no seu livro *Mitologia dos orixás* (2001). Trezentas e uma lendas, relacionadas com trinta e duas divindades, foram reunidas. Elas falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os *orixás*, das relações entre os humanos e os deuses, entre os animais e as plantas, dos elementos da natureza e da vida em sociedade. Esse acervo faz parte da cultura Afro-latinoamericana.

Os mitos *yorubas* permeiam a cultura na região do Caribe Estendido, fazem parte da história e do imaginário popular. As características dos *orixás* permeiam os santos milagreiros do catolicismo popular e também das imagens do inconsciente coletivo.

A partir da segunda metade do século XX não é difícil achar na literatura cubana personagens que de uma forma ou de outra resumam características análogas a dos orixás mais populares da santería. O fato constitui uma nova forma de relações entre os componentes religioso-culturais afro-cubanos e a escritura artística, neste caso específico a cultura afro-cubana não será necessariamente um complemento do negro como personagem literário mas serviria de antecedente a um tipo de atuante que poderia pertencer a qualquer raça e contexto social. Em outras palavras, a cultura afro-cubana se estenderia além de seu território racial e social para se manifestar em um outro espaço muito mais amplo e numa função bem mais complexa, ser tema literário (VADILLO, 2002, p. 51-52)²⁷.

Essa representação da cultura afro-latinoamericana na literatura pode acontecer de três formas diferentes, segundo Vadillo (2002, p. 53). Podem ser selecionados somente aspectos da personalidade da divindade para ser incluídos no novo sujeito; também pode ser construído o personagem literário, adornando-o com atributos que a oralidade e a prática religiosa assinalam na divindade referencial, incluindo-o num espaço no qual apareçam aspectos dos *pataquies* ou lendas que acompanham a divindade referencial na tradição africana. De uma outra forma, os personagens podem se identificar com as divindades *yorubas* através dos santos católicos com os quais são sincréticos, por exemplo *Ogum* que é reconhecido através de Santo Antonio.

²⁷ A partir de la segunda mitad del siglo XX no es difícil encontrar en la literatura cubana personajes que de una forma u otra resuman características análogas a los orishas más populares de la Santería. El hecho constituye una nueva forma de relación entre los componentes religiosos-culturales afrocubanos y la escritura artística, puesto que en este caso específico la cultura afrocubana no será necesariamente un complemento del “negro” como personaje literario sino que servirá de antecedente a un tipo de actuante que podrá pertenecer a cualquier raza y contexto social. En otras palabras, la cultura afrocubana se extenderá más allá de su territorio racial y social para manifestarse en otro espacio mucho más amplio y en una función mucho más compleja, ser tema literario.

Na literatura cubana aparece, já na primeira metade do século XIX, uma narrativa comprometida que tematiza a dura vida do negro escravizado; essa narrativa, com um objetivo abolicionista, se propõe também combater a escravidão. Já no início do século XX aparece o romance *Caniquí* (2002) de José Antonio Ramos e, posteriormente *Biografía de un cimarrón* (1968) de Miguel Barnet nos quais, a figura do escravo começa a lutar pela sua liberdade. Mais tarde escritores como Alfonso Hernández Catá e Alejo Carpentier tratam também a temática do negro na perspectiva das relações de marginalidade em um contexto urbano.

A narrativa curta do século XX resgata elementos da tradição oral africana, principalmente mitos, lendas e fábulas. Autores como Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré e Samuel Feijóo abrem com sua escritura as portas a um mundo mágico religioso. A partir desse momento a cultura afro-cubana se insere no texto literário; o conto folclórico vai-se transformando numa nova literatura, na qual o componente lendário estará presente cada vez mais na forma de estruturas literárias binárias, com metáforas, paralelismos e paródias, entre outras.

Com essas novas características, o que inicialmente foi o conto folclórico de princípios do século XX transformou-se numa literatura na qual a cultura afro-cubana não é somente uma soma de textos e sim uma fonte geradora de modelos e novos textos, que dá lugar a uma escritura pós-moderna onde acontecem variadas linguagens e sub-temas que se organizam dentro de outros mais gerais; escritura que exige métodos que trabalhem o corpus literário e também o antropológico (VADILLO, 2002, p. 18)²⁸.

Na literatura oral afro-colombiana está presente um mundo que reflete as memórias da África, e nela estão presentes as cosmovisões e as histórias sagradas e profanas próprias do sujeito afro-colombiano. A expressão das tradições dos habitantes negros da Colômbia está permeada pela realidade africana e a flora e a fauna de África, onde são representadas lendas tradicionais desta parte do oceano Atlântico. Já desde o século XIX aparecem, na literatura colombiana, obras nas quais o personagem negro é protagonista da ação; tal protagonista revitaliza as narrativas.

²⁸ Con esas nuevas características, lo que inicialmente fue el cuento folklórico de principios de siglo XX se ha transformado en una literatura donde la cultura afrocubana no es solamente una suma de textos sino una fuente generadora de modelos y nuevos textos, la cual da lugar a una escritura posmoderna donde concurren variados lenguajes y subtemas que se organizan unos dentro de otros más generalizadores; escritura que exige métodos que trabajen el corpus literario pero también el antropológico.

No século XIX podemos ressaltar a poesia de Candelario Obeso, reconhecido como o primeiro poeta afro-colombiano. Durante o século XX podemos falar de outras figuras como Arnolfo Palacios ou Zenel que, embora tenham publicado suas obras em meados do século, não foram reconhecidas pela crítica até a última década desse período. Também são de grande importância os trabalhos do escritor e antropólogo Manuel Zapata Olivella, no resgate e divulgação das tradições afro-colombianas. Entre sua obra se destaca o romance *Changó, el gran putas* publicada em 1983, título que evoca o *orixá* guerreiro *Xangô*, cultuado em Cuba e no Brasil; e a expressão "gran putas" na Colômbia se refere a alguma coisa extraordinária, que se destaca do comum.

A obra de Zapata Olivella não trata somente da realidade colombiana; nela a busca pela realidade da região afro-americana está presente:

Em Changó, o ameríndio sozinho ou o branco sozinho ou o negro sozinho, não chegam a alcançar sua identidade. Ou melhor, a recuperá-la, pois antes de 1492, cada um tinha sua identidade: era asteca, maia, chibcha ou guaraní, espanhol ou português, yoruba, carabali ou bantu. Mas, no novo continente, se ficar sozinho ou se é colonizado ou colonizador, imitador dos europeus ou dos norte-americanos. Sua única possibilidade de salvação, se quiser ser reconhecido, é a de dizer, o que eu sou é uma mistura de etnias e de culturas (GARAVITO, 1997, p. 328)²⁹.

Por sua vez, na literatura brasileira, a temática do negro resgata a história desse povo, denuncia a escravidão e lembra seus heróis como Zumbi. Exemplos dessa presença, além do já citado romance *Úrsula*, são as obras de Castro Alves, Solano Trindade, Jorge de Lima, de Domício Proença Filho, Lima Barreto ou de Oliveira Silveira, entre outros, assim como a publicação dos *Cadernos negros*, que alcançam um lugar importante no século XX.

A temática negra abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Brasil, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade. Autores como Mestre Didi, com seus *Contos crioulos da Bahia*, ou Mãe Beata de Yemonjá, com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e no recém-publicado *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombagiras povoam *Cidade de Deus* de Paulo Lins, enquanto os Orixis transportados pelo Atlântico negro fazem-se presentes na poesia de Ricardo Aleixo e tantos mais (DUARTE, 2008, p. 13).

²⁹ En Changó, el amerindio solo o el blanco solo o el negro solo, no llegan a alcanzar su identidad. O, más bien, a recuperarla, pues, antes de 1492, cada cual tenía su identidad: era azteca, maya, chibcha o guaraní, español o portugués, yoruba, carabalí o bantú. Pero, en el nuevo continente, si se queda solo, o es colonizado o es colonizador, imitador de los europeos o de los norteamericanos. Su única posibilidad de salvación, si quiere que lo reconozcan, es la de decir: lo que soy es una mezcla de etnias y de culturas.

Quero destacar como os elementos rituais e religiosos e o panteão das divindades *yorubas* alcançam uma representação destacada na vasta obra de Jorge Amado, especialmente nas que aparecem depois da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958. Como aponta Machado (2006), Amado neste período celebra o sincretismo religioso e se sente à vontade para falar de orixás e dos mitos *yorubas*, que compartilha com a herança de santos europeus. Outras obras, como *Jogo de Ifá* de Sonia Coutinho, também mostram elementos da religião *yoruba* desde o título da narrativa.

Mas cada vez mais esses orixás ganham seu próprio espaço, se impõem e se misturam aos personagens humanos, interagindo com eles. Passam a povoar as narrativas e podem até se converter em seus protagonistas, com direito a batizar os livros e participar dos títulos, como qualquer mortal [...] (MACHADO, 2006, p. 114).

A “temática do negro” é uma das constantes discursivas que, aponta Duarte (2007), se destacam no intuito de caracterizar a literatura afro-brasileira; dentro dela podemos considerar o resgate do povo negro, a denúncia da escravidão, as lutas quilombolas e seus heróis que contrastam com o discurso colonial da sociedade dominante. Aparecem também as tradições culturais ou religiosas transportadas da África e, na contemporaneidade, os dramas da exclusão e a miséria que vivenciam os sujeitos marginalizados. Concordo com o autor quando defende que a adoção da temática negra não é suficiente para incluir as obras dentro da literatura afro-brasileira, mas sim uma incorporação mais literária dos traços culturais e um ponto de vista permeável à história cultural do povo negro.

Duarte (2007) ainda coloca outros tópicos que configuram essa literatura. Entre eles se incluem a autoria, a visão de mundo, a linguagem e o receptor ou público leitor. Com a “autoria” não se faz referência exclusiva a aspectos fenotípicos ou biográficos (tarefa difícil num território miscigenado) e sim à promoção da fala das alteridades. Por sua vez o “ponto de vista” é de grande importância porque inverte a visão preconceituosa e eurocêntrica e valoriza o sujeito negro e sua visão própria do mundo. Todavia a “linguagem” valoriza elementos da cultura afro ao ressignificar vozes, ritmos, vocábulos, e valores.

Entendo, como Pereira (2010), que as proposições teóricas de Eduardo Assis Duarte, e junto com ele, de outros estudiosos da literatura afro-brasileira como Zilá Bernd, não se constituem como uma “camisa-de-força costurada unicamente com a abordagem de aspectos referentes ao sujeito negro” (p. 30). Também concordo com Pereira (2010) quando inverte o postulado de Afrânio Coutinho e considera a Literatura Brasileira como constituinte de uma

"tradição fraturada", que como uma característica plural, típica dos países que passaram por um processo de colonização, abre espaço dentro da sua literatura para a configuração da expressividade afro-descendente em suas diversas manifestações.

Não pretendo discutir neste trabalho os conceitos sobre “literatura negra” ou “literatura afro” e sim como o mito *yoruba* participa da literatura afro-latinoamericana, ou seja, a presença da temática negra no texto literário como parte integrante de um sujeito da afro-latinoamérica, mas que não precisa ser racialmente negro, nem pobre. Esse sujeito estaria inserido numa cultura mestiça com a qual ele se identifica e na qual a religião de raízes africanas estaria presente.

Vadillo (2002) explica como o mundo mágico religioso de raízes africanas se vai incorporando cada dia mais na literatura cubana contemporânea, manifestando características próprias e diferentes em relação aos trabalhos anteriores. Esses elementos mitológicos não aparecem às vezes de forma tão óbvia, pois o trabalho dos autores toma o modelo referencial e o reconstrói, possibilitando uma estrutura narrativa na qual convive um texto mitológico dentro de um literário. Esse texto bi-temático pode passar inadvertido para um leitor que não conheça os códigos próprios das religiões de raízes africanas. Em certos casos, há também uma justaposição temporal das duas linhas temáticas e o texto presente, o ficcional, se sobrepõe ao passado mitológico originando uma nova ação narrativa.

Penso que esse incremento do mito *yoruba* no texto narrativo aparece também na literatura de outros países, compreendidos no território Afro-latinoamericano, e não só em Cuba. Se organizarmos as obras estudadas de forma cronológica podemos observar como as relações entre personagens humanos e divinos vai transitando de uma forma mais explícita, como em *O compadre de Ogum* (2006), que representa a noção de “baianidade”, de uma cidade culturalmente híbrida na qual o catolicismo e o candomblé coexistem, a uma relação mais complexa, na qual a presença de elementos da cultura de raiz africana não é tão evidente.

Se, em *Del amor y otros demonios* (2004), o narrador se vale da ironia para inverter o mundo colonial colombiano e se posicionar a favor da cultura mestiça, em *Como un mensajero tuyo* (1998), a temática negra é parte de uma colagem da qual ela faz parte, de forma explícita e implícita, na representação da identidade caribenha. Por sua vez, na obra *Ponciá Vicêncio* (2006), mais atual, aparentemente a religião dos afro-descendentes não aparece, mas ela existe dentro do texto literário, embora possa não ser reconhecida para os leitores que não dominem o referente às religiões de matriz africana.

Passarei a apresentar agora, no segundo capítulo, como se estabelece a relação do sagrado e do profano nas obras estudadas.

CAPITULO 2. A RELAÇÃO DOS SAGRADOS E DOS PROFANOS

Os dois mundos, o do sagrado e do profano, apenas se definem rigorosamente um pelo outro. Excluem-se e supõem-se. Em vão se tentaria reduzir a sua oposição a qualquer outra: ela apresenta-se como um autêntico dado imediato da consciência.

Roger Caillois

O diálogo de culturas que constitui a região chamada de Afro-latinoamérica está presente nas ficções de Amado, García Márquez e Montero. A tradição oral vinda da cultura africana ao lado de um sagrado judaico-cristão ocidental permite a representação de uma forma étnica que se representa no texto romanesco de forma peculiar. Os autores estudados evitam a supervalorização da cultura branca, assim como também a idealização da herança africana. As duas culturas se misturam na narrativa dando lugar a um texto ficcional no qual estão presentes os procedimentos relativos a cada tradição. Nesses textos aparece como forma de representação do sagrado e do profano, a descontinuidade espaço temporal, o narrador que ora se posiciona desde um espaço sagrado judaico-cristão ocidental ora do espaço da religião de raiz africana.

Em *O compadre de Ogum* (2006), observamos que o narrador fala das aparentes características negativas do orixá *Exu*, para no momento seguinte apresentar uma visão positiva e de entendimento das características duais do deus. Dessa forma, diz que *Exu* já foi “confundido com o diabo” para no momento seguinte desconstruir essa imagem utilizando o qualificativo de “moleque”. (AMADO, 2006, p. 73). Em *Del amor y otros demonios* (2004) o narrador se posiciona ao lado da religião católica em sua luta contra o anjo do mal, mas utiliza a ironia para desconstruir a imagem do demônio, colocando como demoníacos os próprios representantes da igreja, como a madre superiora, a qual parece “devota do demônio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 128), e o próprio bispo, que “era como o diabo” (*ibidem*, p. 177). Em *Como un mensajero tuyo* (1998) aparece representado o sagrado africano no resgate e compilação de termos *yorubas* e na justaposição que faz Montero dos sagrados africano e chinês, como no momento em que o narrador aponta: “[...] a virtude dos negros misturada à

virtude dos dragões. O resultado dessas duas virtudes era um guerreiro envolvido em fumaça: Sanfacón” (MONTERO, 1998, p. 38)³⁰.

Também para representar a cultura africana, esses autores valorizam a figura dos guardiães da memória oral, ressaltando suas características morais que contrastam com sua fragilidade física. Em outros casos, colocam as novas relações de parentesco que se formam nas casas de culto afro-americanas, nas quais as mães ou pais-de-santo apresentam laços de parentesco religioso que se equiparam aos laços biológicos de relação familiar. Cabe também destacar, nas obras, o trabalho de resgate e explicação dos termos *yorubas* relacionados com as práticas religiosas dos afro-americanos.

É importante começar o estudo ressaltando que, pela história cultural híbrida que se desenvolveu nessas sociedades, coexistem sagrados diferentes. Um deles é o da tradição judaico-cristã ocidental, hegemônico e reconhecido pelo poder dominante. O outro corresponde aos valores africanos trazidos pelos negros escravizados durante o período da escravidão e estruturados na América como religiões de matriz africana, entre os quais se destacam o candomblé e a *santería*. Junto a eles, nota-se outros sagrados que já existiam ou que foram se incorporando pela chegada de outros povos e culturas que aqui convivem.

Pela própria história dos países nos quais se consolidaram essas culturas, podemos observar que os seguidores das religiões africanas aprenderam a conviver com o sagrado cristão. Conhecem seus deuses e até frequentam a liturgia católica. No campo do profano desses sujeitos, há lugar para outro sagrado. Berkenbrock (2007) acaba explicando essa atitude de alguns dos seguidores do candomblé com o que ele chama de “dupla militância”³¹. Para eles, é possível coexistir com duas representações religiosas que não se misturam; no extremo oposto vemos como alguns seguidores do catolicismo não conseguem entender a presença de um sagrado de tradição africana. Para eles tudo aquilo externo ao seu sagrado seria considerado profano³².

Nas obras *O compadre de Ogum* (2006), *Del amor y otros demonios* (2004) e *Como un mensajero tuyo* (1998), a mestiçagem étnico-racial representa uma mestiçagem cultural e

³⁰ [...] la virtud de los negros mezclada con la virtud de los dragones. El resultado de esas dos virtudes era un guerrero envuelto en humo: Sanfacón.

³¹ “Na dupla militância religiosa, se trata de fato de duas militâncias distintas entre si. Uma não tem nada a ver com a outra, a não ser no fato de se tratar de uma só pessoa” (BERKENBROCK, 2007, p. 343).

³² Segundo Prandi (2005, p 93-94) existem, principalmente nas igrejas neopentecostais cultos de exorcismo ou libertação nos quais se atribuem todos os males que afligem às pessoas como demônios os quais são identificados como sendo deuses do candomblé, entidades da umbanda ou espíritos do kardecismo. Neles o papel de destaque corresponde aos exus e pombagiras.

religiosa, nas quais elementos que conformam essas realidades diferentes amalgamam-se constituindo um universo próprio em que os elementos sagrados e profanos dessas religiões coexistem. Esses personagens dos romances se caracterizam como sujeitos híbridos que se movimentam entre o campo do sagrado e do profano.

Em *O compadre de Ogum* (2006), o personagem do negro Massu se movimenta entre os planos do profano e do sagrado, no momento em que sai de sua condição de simples mortal para constituir laços de parentesco religioso (compadre) com um deus do panteão *yoruba*, neste caso *Ogum*. Sierva Maria, personagem principal em *Del amor y otros demonios* (2004), que também pertence ao campo do profano, se envolve com o campo do sagrado quando desconstrói o poder da igreja e de seus representantes e ainda assim é enterrada em solo considerado sagrado. Por sua vez, em *Como un mensajero tuyo* (1998), o personagem Caruso passa da condição de mortal (profano) para a de divindade (sagrado) no momento em que o oráculo de *Ifá* aparece para “coroar” a Aida, o que significa ser o santo de sua cabeça.

A partir deste momento, é de meu interesse estudar como se relacionam os elementos do sagrado da religião de raiz judaico-cristã ocidental e os das religiões de matriz africana.

2.1. *O compadre de Ogum*

Na obra *O compadre de Ogum*, encontramos, no próprio título, palavras que nos remetem a elementos de duas religiões diferentes, o catolicismo e o candomblé. O termo compadre, do latim *compāter*, forma parte do sistema de parentesco religioso do catolicismo. Compadre, isto é co-padre (pai), é uma palavra composta na qual o prefixo "co" é sinônimo de reunião, cooperação ou agregação, e significa "aquele que coopera com o pai". O padrinho do batizado de uma criança, chamado assim pelos pais dela, é aquele que, na falta do pai, deverá assumir seu lugar e educar o afilhado. *Ogum*, por sua vez, é um dos mais importantes deuses do panteão *yoruba* cultuado no Brasil. Orixá guerreiro irmão de *Xangó* e de *Exu*, é o dono dos metais, das fráguas, das ferramentas e das armas.

A hibridização cultural, segundo Romariz (1999), corresponderia a uma hibridização romanesca, mas não bastaria uma aparição de personagens mestiças para caracterizar uma densa representação literária de cultura. Para essa autora, a mestiçagem se realizaria na mistura de formas discursivas com referentes poliétnicos que influenciariam nos procedimentos enunciativos. É o caso da obra *O compadre de Ogum*, em que se distinguem

diferentes referentes culturais inter-relacionados, a os de raiz judaico-cristã ocidental “compadre” e de religiões de matriz africana “*Ogum*”.

No segundo capítulo, o narrador amadiano coloca o sagrado da cerimônia católica e o profano da festa no mesmo patamar de importância ao enumerar os elementos que se devem considerar na hora do batizado do menino Felício.

O batizado de uma criança parece coisa muito simples, vai-se ver que não é, implica todo um complicado processo. Não é só pegar o menino, juntar uns conhecidos, tocar-se o bando para a primeira igreja, falar com o padre e pronto. Se fosse só isso, não seria problema. Mas é necessário escolher, com antecedência, o padre e a igreja, levando-se em conta as devoções e obrigações dos pais e da própria criança, os orixás e encantados aos quais estão ligados, é necessário preparar as roupas para o dia, escolher os padrinhos, dar uma festinha para os amigos, arranjar dinheiro para consideráveis despesas. Trata-se de tarefa árdua, pesada responsabilidade (AMADO, 2006, p. 15).

Na citação, há um entrecruzamento argumentativo: razões de ordem religiosa judaico-cristã misturam-se às razões de ordem afro-brasileira. Cabe destacar o cruzamento que se produz entre as diferentes religiões coexistentes, a importância de combinar a igreja, na qual acontecerá a cerimônia católica — que corresponde ao sagrado judaico-cristão, e os orixás que fazem parte do sagrado africano —, evidenciando assim a influência das religiões africanas dentro do catolicismo popular. Dessa forma, o projeto de Amado representa a religião hegemônica e reconhecida pelo poder ao lado de novos elementos culturais periféricos que expressam a dialética do processo de encontro de culturas que conformam a estrutura do ambiente urbano da cidade da Bahia. Apesar dessa aparente inversão dos sagrados, a cerimônia católica do batismo se encontra firmemente afiançada no imaginário popular. A tradição e a importância do rito batismal estariam, segundo Segna (1977), instauradas desde os primeiros tempos do período escravocrata, e, mais tarde assumidas e vivenciadas por aqueles que se converteram à fé católica.

A negra velha Veveva não queria saber de desculpas: o menino não havia de completar um ano de idade em estado de pagão, como um bicho [...] qualquer nome servia se a criança fosse batizada, não corresse o risco de morrer sem o sacramento, condenada jamais a usufruir das belezas do paraíso, a atravessar a eternidade no limbo, um lugar úmido e chuvoso no pensar de Veveva (AMADO, 2006, p. 15-16).

Aqui o narrador coloca o paraíso como antagônico à ideia de umidade e chuva, e, por conseguinte, com as características de quente e seco; mas, no imaginário ocidental, um lugar

seco e quente teria características similares com o inferno. Nesse momento o narrador inverte esse referencial sagrado em que as características do paraíso seriam as do trópico, as mesmas da cidade da Bahia ou as da África, na qual os habitantes estariam acostumados com o calor e com a seca.

Na obra também está presente o milagre, um fato extraordinário na forma da aparição do próprio orixá *Ogum* para decidir quem seria o padrinho do filho de Massu. É importante destacar que a hibridização acontece aqui na própria forma do milagre, pois a aparição da imagem de santos seria uma forma cristã de entender a comunicação entre humanos e deuses. Essa comunicação no candomblé seria feita nos rituais de adivinhação, na consulta ao oráculo, ou nas incorporações dos deuses durante as cerimônias nos terreiros; dessa forma se produz uma simbiose religiosa entre a divindade de candomblé e o milagre cristão. O texto, assim hibridizado, se configura como um grande mosaico mantido pelo fio literário.

Prandi (2005) destaca que, no processo de reconstrução simbólica no século XIX, as religiões afro-brasileiras reproduziram, em muitos aspectos, as religiões originais africanas. “Delas herdaram panteão, línguas, rituais, ritos, concepções e valores míticos” (p.142). Mas nesse momento a sociedade já era a brasileira, e contava com instituições, como a família, que tinham no catolicismo a fonte de identidade e de sociabilidade. Dessa forma, entendo a aparição da divindade africana na forma de milagre católico como uma representação religiosa genuinamente brasileira.

São inegáveis os fatos de que Amado é um grande contador de histórias e de que, em seus romances, aparece o convívio com a cultura popular. O narrador de *O compadre de Ogum* apresenta características da literatura oral, na qual o contador de histórias improvisa uma narrativa sempre diferente sobre uma sequência de incidentes memorizáveis. Por conseguinte, nunca duas narrativas de uma mesma história oral serão exatamente iguais. Isso pode ser constatado quando se repete a história da aparição do orixá *Ogum*. Na medida em que a história é recontada, se vão incrementando detalhes do comportamento do orixá, o qual cresce também em tamanho e importância, passando o deus da estatura de um ser humano que ri (AMADO, 1996, p. 25-26), a ter mais de “três metros” ou “três metros e meio” e um “vozeirão” (*ibidem*, p. 27-28), e depois “mais de cinco metros”, um verdadeiro “gigante” que “entra no sol e explode numa chuva de ouro” (*ibidem*, p 31-32).

Outra imagem da representação da cultura popular em Amado é relacionada com o que Berkenbrock (2007) chama de “dupla militância”, na qual as mesmas pessoas participam

da religião católica e do candomblé; ou também com o que Mariano (2009) aponta como “baianidade”, expressão na qual a afro-descendência é apresentada como manifestação de mistura e da tolerância racial. O imaginário de baianidade é construído a partir da representação da Bahia como a terra na qual prevalecem a felicidade, o sol eterno, o calor, a festa, a praia, o carnaval, o *axé music*, assim como a tolerância étnico-racial, cultural e religiosa, etc.

No momento no qual Massu, com tantos amigos, não consegue decidir qual deles deveria ser o padrinho de seu filho, escuta a proposta de Pé-de-Vento. Segundo ele deveriam batizar o menino em todas as religiões existentes, dessa forma, daria a possibilidade a todos os seus amigos de serem padrinhos do seu filho, sem excluir nenhum deles. Amado retrata as características religiosas do imaginário social da cidade de Salvador ao colocar no mesmo patamar de importância o catolicismo e o candomblé.

Solução talvez prática e radical, mas inaceitável. Que diabo iria o menino fazer pela vida afora com todas essas religiões, não ia ter tempo para nada, a correr de igreja para igreja. Bastava com o católico e o candomblé que, como todos sabem, se misturam e se entendem... Batizava no padre, amarrava o santo no terreiro. Para que mais? (AMADO, 2006, p. 29).

Goldstein (2003) aponta que o problema de pertencer a uma ou várias religiões não é apresentado na obra amadiana como incompatibilidade cosmológica; é somente um assunto de ordem prática, já que o menino com tantas obrigações não teria tempo para nada mais. Amado nos brinda com o relato de uma união de raças e de culturas na cidade de Salvador e contribui para divulgar a religião dos orixás, diminuindo o preconceito existente em relação a ela.

Francamente irreverente, Jorge Amado finca raízes em sua terra e seu universo marginal de vagabundos, prostitutas, bêbados, malandros, jogadores. Mergulha cada vez mais fundo na exploração das saídas – idealizadas ou não – que essa marginalidade oferece: a solidariedade e a rede de amizades, o humor em todas as suas formas, a transcendência religiosa por meio do sincretismo afro-brasileiro, a criatividade de uma cultura mestiça, o corpo com seus prazeres e desejos e com sua possibilidade de atuar como uma forma de contato com o além e de recebimento da divindade (MACHADO, 2006, p. 103).

Mas esses deuses não aparecem nas obras de Amado somente para apresentar a famosa “cor local” da cidade da Bahia. Como propõe Machado (2006, p.115), os personagens divinos que aparecem na narrativa amadiana trazem com eles sua vasta experiência em

negociações e também oferecem suas alternativas de tolerância, de entendimento do outro, do diferente, o não dogmático. Os orixás interagem com os personagens humanos e se misturam junto com eles chegando a desempenhar um papel protagônico e até aparecem nos títulos, como no caso de *O compadre de Ogum*, obra na qual, a divindade “acaba tendo de fazer malabarismos do além, driblar as estrepolias de Exu e reconhecer um filho no próprio padre católico” (*ibidem*, p. 114).

Mas também o sacerdote católico apresenta uma atitude tolerante no que respeita ao mosaico religioso composto por seus fieis. Amado cria uma sociedade de equilíbrio entre opostos na qual a “democracia racial” faz parte de sua idéia utópica do Brasil. “Em *Compadre de Ogum*, o próprio padre, em determinado momento, incorpora um *orixá*, mostrando de que maneira o sincretismo religioso brasileiro significava uma maneira especial de entender a Bahia; um modelo dileto para pensar o Brasil” (SCHWARCZ, 2009, p. 36).

Para seu rebanho de crentes, a igreja era como uma continuidade do terreiro de santo, e ele, padre Gomes, sacerdote dos *orixás de branco*, como designavam os santos católicos. Com tal designação marcavam sua comunidade com os seus orixás africanos, e, ao mesmo tempo, sua diferença. Eram os mesmos, porém na forma como os brancos e os ricos os adoravam. Por isso também estava padre Gomes mais distante deles, de seu respeito e da sua estima, do que as mães-de-santo, os babalaôs, os velhos e velhas da seita. De tudo isso dava-se conta vagamente padre Gomes, o assunto não o preocupava muito, não sendo ele um sectário. Afinal era uma boa gente aquela do Pelourinho, católicos todos. Mesmo misturando santos e orixás (AMADO, 2006, p. 58).

Essa fórmula de não optar, de “escolher os dois”, está presente nas obras de Amado desde *Dona Flor e seus dois maridos* (2008a), como aponta Goldstein (2003). Dona Flor queria ter, ao mesmo tempo, o marido malandro e o responsável. Da mesma forma, em outras obras de Amado os personagens se movimentam entre dois mundos aparentemente conflitantes. Esses personagens que se recusam a fazer qualquer escolha se fortalecem como seres humanos ao aceitar o paradoxo da própria existência, que abriga elementos opostos e até contraditórios. Prandi (2009) nos lembra que a obra de Jorge Amado é antes de tudo sincrética, como a cidade da Bahia. Nela, homens, mulheres, deuses e orixás, conformam um universo mágico e real ao mesmo tempo. A magia dessa cidade, sua dualidade, permeia a representação literária amadiana.

É a Bahia de Jorge Amado, com sua gente e seus deuses quase humanos. Uma Bahia acima de tudo sincrética, povoada por negros, mulatos e brancos que se ajoelham nas igrejas e dançam nos terreiros, com a mesma devoção e total sinceridade. Gente que sabe que o melhor da vida é viver, e viver bem,

e que não há nenhum lugar melhor do que este nosso velho mundo — como ensina a tradição dos terreiros, que Jorge Amado não se cansa de reiterar (PRANDI, 2009, p. 57).

Outro elemento da cultura oral presente na obra de Amado são os velhos guardiães da memória coletiva representada por seus mediadores, neste caso pela mãe-de-santo Mãe Doninha. “[...] Mãe Doninha estava acima de toda e qualquer suspeita, merecia absoluta confiança, quem ousaria sequer levantar a menor dúvida a respeito de sua honorabilidade, sem falar nos seus poderes, em sua intimidade com os orixás?” (AMADO, 2006, p. 29).

É importante destacar o papel desses guardiães dentro da estrutura religiosa dos terreiros. Em primeiro lugar, são os responsáveis pela continuidade e manutenção do conhecimento religioso *yoruba*. Em segundo lugar, pela criação de uma nova organização social dos afro-descendentes. Na África, a organização religiosa estava intimamente relacionada com a hierarquia social. O culto aos orixás era basicamente uma questão familiar. Como aponta Berkenbrock (2007, p. 206), cada deus tinha seu próprio terreiro que estava sob a responsabilidade de uma família. A relação dos indivíduos com seu orixá produzia-se através de seu vínculo familiar.

No Brasil, no período da escravidão, são separadas as famílias. Cria-se nos terreiros uma nova estrutura na qual o parentesco se produz pela via espiritual e não tem apenas uma importância simbólica, mas também econômica. Num terreiro, a solidariedade para com os mais desfavorecidos é visível. Essa relação de grande família pode ser observada na obra de Amado “Massu falava sem temor nem vacilações, com confiança, havia entre ele e a mãe-de-santo, como entre ela e as demais pessoas do axé, uma íntima ligação, quase um parentesco (AMADO, 2006, p. 31).

Para resolver o problema do batizado do menino, o próprio *Ogum* será o padrinho e irá à igreja para efetuar a cerimônia. “Para ser padrinho de batizado é preciso ir à igreja, estar presente no ato, segurar a vela, rezar o credo. Como poderia Ogum fazê-lo?” (AMADO, 2006, p.44). Não concordo nesse caso com Silva (2009), quando diz que a dificuldade de *Ogum* para assistir pessoalmente à cerimônia no templo católico seria por causa da discriminação da cultura africana pelos modelos hegemônicos; em minha opinião, o narrador amadiano é fiel ao reconstruir na narrativa as características da religião *yoruba*. A forma escolhida por *Ogum* seria a mesma das cerimônias dos terreiros: “cavalgar” um filho-de-santo para poder se materializar, como explica o próprio Jesuino para os outros personagens do romance.

Na presença de Doninha, Jesuíno expôs seu pensamento. Começou perguntando: não tinham eles estranhado a maneira de agir de Ogum no dia da consulta? Estava a responder através do jogo, de repente viera em pessoa, cavalgara uma das suas filhas, não era verdade? E assim, pela boca da feita, tomara para si o encargo de padrinho e declarara só voltar no dia do batizado, não fora? E não estavam todos admirados com a falta de cooperação de Ogum, desaparecido, deixando-os a pensar, com tamanho problema para resolver? Não entanto, já naquele dia Ogum tudo resolvera, indicara como se devia fazer, dera a solução do problema. [...] quem iria à igreja seria uma feita de Ogum, mas atuada pelo santo, ou seja, sendo apenas o cavalo do orixá [...] — Mas é só arranjar um filho-de-santo, um feito de Ogum (AMADO, 2006, p. 45-47).

A ironia também está presente na obra. A versão irônica que faz Amado dos “estudiosos” das religiões é uma crítica às teorias científicas das duas primeiras décadas do século XX da Faculdade de Medicina da Bahia em relação ao problema racial no mundo e no Brasil. Essa “produção científica” tentava a explicação para o comportamento dos negros e de suas manifestações culturais desde uma posição de inferioridade. Amado reitera em outras obras, como *Tenda dos Milagres*, sua opinião acerca dessas teorias e sua “repercussão na imprensa, sobretudo na forma de virulentas campanhas a propósito de aspectos da vida da cidade [de Salvador] e de sua condição religiosa e cultural” (AMADO, 2008b, p.151).

Para Duarte a ironia, no texto literário, pode estar representada por múltiplas perspectivas ou vozes que fazem dialogar autor e leitor. Para ela:

[...] nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2006, p. 19).

Sobre a possibilidade da participação de um orixá na cerimônia de batismo do filho de Massu, o narrador nos proporciona uma visão irônica dos teóricos que se preocupam por coisas irrelevantes que não formam parte da essência do problema.

Abalara inclusive respeitáveis e considerados intelectuais, todos eles importantes estudiosos dos cultos afro-brasileiros, cada um com sua teoria pessoal sobre os diversos aspectos do candomblé. Discordando muito uns dos outros, mas todos unânimes em considerar verdadeiro absurdo essa história de um orixá ser padrinho de batismo de uma criança. Citando autores ingleses, americanos, cubanos, até alemães, provaram não existir a categoria de compadre na hierarquia do candomblé, nem aqui nem na África. Estavam todos eles, eminentes etnógrafos ou simples charlatões, empenhados em saber se compadre de santo situava-se acima de ogãs, abaixo de obá, a que reverências tinha direito, se seria saudado antes ou

depois da mãe-pequena. Porque, se bem discordassem daquela invocação a romper a pureza do ritual, contra ela não se podiam levantar, pois fora obra do próprio orixá. Desejavam, isso sim, estar presentes ao batizado, empenhavam-se junto ao pessoal da seita, garantindo convites (AMADO, 2006, p. 43-44).

Por último quero destacar que, embora o narrador amadiano apresente uma sociedade híbrida étnica e cultural, o papel da carnavalização como elemento de subversão à ordem estabelecida é muito importante. Dessa forma, um deus *yoruba* só poderia ser padrinho no templo católico com a simulação, a farsa, a astúcia do povo

Tinham que ir para a igreja, já era hora e ele tratasse de se comportar para que o padre, o sacristão, o pessoal da missa, ninguém desconfiasse da tramóia, ninguém desmascarasse Artur da Guima. Tinha que entrar bem direitinho, o mais discreto possível, sem fazer barulho, sem deixar transparecer sua presença. Só assim seria possível batizar o menino. Já pensara na cara do padre se desconfiasse da identidade do verdadeiro padrinho? Não haveria batizado nenhum, o menino continuaria pagão, sem padrinho a apresentar (AMADO, 2006, p. 78).

O carnaval é importante como acontecimento simbólico, como ruptura com o institucionalizado. Nele se podem identificar elementos dos ritos carnavalescos da Idade Média em que o povo sai na rua comemorando a liberdade e a contravenção à ordem imposta. Nesse momento se destacam dois elementos: o riso, junto à alegria e a felicidade, condenados pela igreja medieval como representante do pecado; e a máscara para ocultar a verdadeira identidade.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (BAKHTIN, 1997, p. 122-3).

O deboche, a sátira da realidade, subvertem a ordem estabelecida, produzindo a dessacralização, a libertação das energias, dos instintos e desejos censurados pela cultura oficial. A carnavalização “permite que se revelem e expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 1997, p. 123). Como propõe DaMatta (1997, p. 128-129), Amado responde com o riso e o exagero às normas da sociedade, com a informalidade e o milagre religioso ao materialismo formalista e apresenta o mundo como uma complicada teia de relações humanas. Em resumo, a obra amadiana descobre o

carnaval como festa e como valor, como possibilidade de leitura da realidade na qual aconteceria a junção do Estado-nacional e a sociedade brasileira.

O profano, representado pela imagem carnavalesca da cidade de Salvador, na qual a relação entre a ordem e a desordem se inverte, aparece no fragmento que narra a viagem desde o terreiro (lugar sagrado para o candomblé), até a igreja (lugar sagrado para a religião católica).

Bonde tão colorido e alegre como aquele [...] jamais corra sobre os trilhos de Salvador [...] lotado de filhas-de-santo com suas saias coloridas, suas anáguas engomadas, seus torsos, colares e pulseiras [...] No meio delas um sujeito irrequieto, com jeito de bêbado, a querer dançar em cima do banco. Uma tia gorda tentava controlar o impulsivo e divertido boêmio [...] O motorneiro, negro forte e jovem, perdera o controle do veículo e pouco se preocupava com isso. Ia o bonde ora numa lentidão de lesma [...] ora em alta velocidade [...] tocava a campainha sem quê nem porquê, em ritmo de música de santo [...] Como se naquela manhã tivesse sido decretado o estado de alegria geral e de franca cordialidade [...] Uma atmosfera azul cobria a cidade, a madrugada permanecia no ar, a gente ria nas calçadas (AMADO, 2006, p. 81-82).

Marcada pelo exagero da alegria e da risada, a comemoração popular no percurso até a igreja acontece como um ritual de liberação das pulsões reprimidas; seu caráter efêmero permite que tudo volte rapidamente ao normal, à realidade cotidiana. A representação da carnavalização polifônica e heterogênea relaciona extravagância e simplicidade, aspectos eruditos e populares, elementos do sagrado hegemônico e do popular, de modo híbrido. A ordem só pode ser restabelecida com a junção desses elementos como, por exemplo, com a união do *orixá* com o corpo do padre católico. A sociedade representada por Amado é também polifônica, heterogênea, produto de uma mestiçagem étnico-racial traduzida por ele como mestiçagem também cultural.

2.2. *Del amor y otros demonios*

No romance colombiano aparece um texto inicial, à maneira de prefácio, no qual o personagem García Márquez narra sua visita ao convento de Santa Clara em vinte e seis de outubro de 1949 para cobrir a notícia da exumação dos corpos ali enterrados. A partir desse momento, a narrativa estruturada em cinco capítulos transcorre duzentos anos antes, entre a mordida do cachorro raivoso no dia sete de dezembro, data do aniversário de Sierva María,

até a morte dessa personagem seis meses depois, em 29 de maio. No meio dessa narrativa linear, o narrador garciamarquiano, sem nenhum sinal tipográfico, transita a saltos a um passado cronológico anterior para mostrar a história do marquês, sua mulher, o padre católico e até dados do nascimento e a infância da própria protagonista.

A relação entre o sagrado e o profano aparece na obra *Del amor y otros demonios* (2004) de forma diferente à observada na obra de Amado. Como a carnavalização não acontece, o riso, a alegria da cidade da Bahia do século XX contrasta com a decadência e a loucura na cidade de Cartagena de Índias do século XVIII. Esse espaço opressivo da cidade está marcado pela instauração, nela, do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Como explica Olsen (2002, p.1069):

O espaço da cidade colonial em *Del amor y otros demonios* é um espaço de decadência e ruína, habitado por personagens que de um momento a outro se convertem em fantasmas alienados e ambulantes deles mesmos. O romance acontece na Cartagena de Índias de meados do século XVIII, no momento em que a cidade foi substituída por Havana como o porto principal do tráfico de escravos na Hispano-América³³.

É importante também destacar que no território colombiano não existe uma religião dos afro-descendentes estruturada como nos territórios de Brasil, Cuba ou Haiti. Por isso, como aponta Navarrete (1995, p. 51), os negros escravizados, ante o desconhecido ou as enfermidades, procuraram soluções sobrenaturais que trasladaram a atos rituais realizados por feiticeiros, adivinhos e bruxos, nos quais cada um deles sugeria fórmulas, orações ou remédios em cada caso. “Os negros americanos fizeram de sua religiosidade uma estratégia de sobrevivência e de autonomia” (GENOVESE, 1976, p. 181).

A credulidade popular, o ambiente mágico, a superstição que prevalecia em todos os ambientes da região (principalmente na cidade de Cartagena) e as calamidades constantes às quais estava submetida a população negra e mulata, favoreceram a prosperidade da magia. Além disso, essas circunstâncias apoiaram o desenvolvimento de uma religiosidade incoerente na qual a herança sagrada do africano e o euro-cristão misturaram-se entre eles e com as práticas mágicas de ambas as fontes. Tudo isso proliferava apesar das ameaças eclesiais e dos riscos e sanções do Tribunal da Inquisição. Esse universo mágico dos grupos populares encaixava mal com o

³³ El espacio de la ciudad colonial en *Del amor y otros demonios* es un espacio de decadencia y ruina, habitado por personajes que de un momento a otro se convierten en fantasmas alienados y ambulantes de sí mismos. La novela tiene lugar en Cartagena de Indias a mediados del siglo dieciocho, en el momento en que la ciudad ha sido desplazada por La Habana como el puerto principal de la trata de esclavos en Hispanoamérica.

sentido teológico do alto clero e das autoridades eclesiásticas (NAVARRETE, 1995, p. 51)³⁴.

Neste cenário, os sintomas da enfermidade da raiva provavelmente contraída por Sierva María e sua falta de evangelização e de outros costumes da sociedade branca são confundidos com a possessão demoníaca, e ela é confinada no convento para ser submetida aos rituais do exorcismo.

Era domingo de Ramos. O marquês levou Sierva María à missa das cinco e, ela recebeu de bom grado a palma abençoada sem saber para quê. À saída viram da carruagem o amanhecer, O marquês no assento principal, com a maleta no colo, e a menina impassível no assento da frente, vendo passar pela janela as últimas ruas de seus doze anos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 82)³⁵.

Embora o narrador mostre os fatos com um olhar etnocêntrico, o texto permite sentir uma simpatia pelos negros escravizados; essa simpatia pode ser reconhecida, entre outros momentos, pela ironia com que o discurso enunciativo desconstrói os símbolos relacionados com a igreja católica. Um exemplo é o nome do amante da esposa do marquês, o qual é apresentado como Judas Iscariotes. A utilização do nome desse apóstolo de Jesus Cristo num personagem que se vende ele próprio para ser objeto de desejo sexual ironiza o sentido bíblico da traição ao Senhor e o rebaixa à condição de infidelidade conjugal.

Outro caso seria a cela na qual internam Sierva María, a qual poderia ser igualada com o inferno já que é um lugar tão afastado que até foi esquecido por Deus. Por outro lado o narrador afirma que, depois de todo esse tempo, nenhum sintoma da enfermidade tinha-se manifestado, o que confirmaria a inexistência da doença da raiva, e com isso, nenhum sinal que poderia ser confundido com a possessão do demônio.

No fim de tudo, o mais longe possível e largado pela mão de Deus, havia um pavilhão solitário que durante sessenta e oito anos serviu de cárcere da Inquisição, e continuava a sê-lo para clarissas desgarradas. Foi na última cela desse recanto de esquecimento que encerraram Sierva María, noventa e três

³⁴ La credulidad popular, el ambiente mágico, la superstición que prevalecía en todos los ambientes de la región (principalmente la ciudad de Cartagena) y las calamidades constantes a las cuales estaba sometida la población negra y mulata, favorecieron la prosperidad de la magia. Estas circunstancias, además, apoyaron el desarrollo de una religiosidad incoherente en la cual la herencia sagrada de lo africano y lo euro-cristiano se mezclaron entre sí y con las prácticas mágicas de ambas fuentes. Todo esto proliferaba a pesar de las amenazas eclesiales y de los rigores y sanciones del Tribunal de la Inquisición. Este universo mágico de los grupos populares encajaba mal con el sentido teológico del alto clero y de las autoridades eclesiásticas.

³⁵ Era Domingo de Ramos. El marqués llevó a Sierva María a la misa de cinco, y ella recibió de buen ánimo la palma bendita sin saber para qué. A la salida vieron amanecer desde la carroza. El marqués en el asiento principal, con la maletita en las rodillas, y la niña impávida en el asiento de enfrente viendo pasar por la ventana las últimas calles de sus doce años.

dias depois de ser mordida pelo cachorro e sem nenhum sintoma de raiva (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 87)³⁶.

Na obra, vemos que o autor, intencionalmente, propõe novos sentidos ao que aparentemente enuncia; trata-se de procedimento crítico-irônico, um jogo entre leitor e autor. Um procedimento utilizado na obra é a ironia que, como um disfarce, diz o contrário daquilo que se quer comunicar. Para Muecker (1995), a ironia é dizer algo de uma forma dissimulada, sem expressar o verdadeiro sentido. Para que a ironia seja entendida deve vir acompanhada por indícios claros de sua intenção, mas para que tenha um efeito elegante não deve ser imediatamente percebida.

O narrador irônico descreve os acontecimentos com termos aparentemente positivos, mas com a finalidade de desvalorizar essa “aparente” valorização. Dessa forma, convida o leitor a assumir uma posição ativa durante a leitura, ser crítico e se posicionar sobre o tema em questão. Como explica Muecker:

[...] a ironia [...] é um jogo para dois jogadores. O ironista [...] propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimular o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante (MUECKER, 1995, p. 58).

Abandonada e esquecida no banco do jardim do convento, a menina renasce quando duas escravas, que reconhecem os colares dos *orixás*, passam e falam com ela em língua *yoruba*. Esse encontro dos costumes africanos dentro do espaço sagrado da religião católica mostra a identidade e os costumes da menina. Nesse ponto, levada pelas escravas solícitas até a cozinha, Sierva María se identifica com seu nome negro de María Mandinga e se comporta segundo seus próprios costumes, semelhante ao que acontece na senzala dos negros escravizados. Esse comportamento, diferente do que seria esperado de uma marquesa que se recolhe num convento, e similar ao que poderia ser um sacrifício aos *orixás*, é confundido pela madre superiora como demoníaco e suspeito de feitiçaria.

O encontro da religiosa com Sierva María reforça o sentido irônico com o qual o narrador representa a religião hegemônica. A madre superiora, acabada de acordar escuta uma canção que se espalha pelo lugar e pergunta a quem pertence aquela voz tão bela. Quando informada que é a menina enviada pelo bispo para o exorcismo, corre como um demônio

³⁶ Al final de todo, lo más lejos posible y dejado de la mano de Dios, había un pabellón solitario que durante sesenta y ocho años sirvió de cárcel a la Inquisición, y seguía siéndolo para clarisas descarriadas. Fue en la última celda de ese rincón de olvido donde encerraron a Sierva María, a los noventa y tres días de ser mordida por el perro y sin ningún síntoma de la rabia.

gritando “*Vade retro*” e assustando tanto a menina quanto a todos os presentes. A partir desse momento todas as atitudes de Sierva María, inclusive as mais ingênuas e corriqueiras, serão atribuídas ao demônio. No espaço sagrado de raízes judaico-cristãs ocidentais, as práticas e atitudes relacionadas com os costumes, a religião e as tradições dos afro-descendentes não só são consideradas profanas como também sacrílegas.

Recuperou na hora seu mundo. Ajudou a degolar um cabrito que resistia a morrer. Tirou-lhe os dois olhos e cortou os testículos, que eram as partes de que mais gostava. Jogou diabolô com os adultos na cozinha e com as crianças no pátio e ganhou de todos, Cantou em ioruba, em congo e em mandinga, e mesmo os que não a entendiam escutaram-na enlevados. No almoço comeu um prato com os testículos e os olhos do cabrito, refogados em banha e temperados com especiarias picantes (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 88-89)³⁷.

O trabalho de García Márquez compara o espaço interno do convento que, como o espaço da casa, representa a sociedade colonial em decadência, com o espaço externo, lugar da senzala, e do pátio, no qual os escravos convivem, num mundo em que se destacam a vitalidade, o espírito comunitário e a alegria. Como aponta Steenmeijer (2004), “frente ao mundo doente, caduco, rígido, pervertido e confuso dos crioulos³⁸, o mundo negro revela-se como jovem, vital, sadio, natural, sensual, autêntico”³⁹; ou o que McFague (2001) chama de “espaço selvagem”, uma forma de vida que não se encaixa dentro dos estereótipos ou padrões convencionais ou hegemônicos, identificáveis em qualquer cultura. Esse espaço também pode ser reconhecido no bairro dos negros, no qual a miséria mais terrível contrasta com a alegria e as cores do lugar.

O bairro dos escravos, bem à beira do manguezal, tremia de miséria. Nos barracões de barro com tetos de palma, eles conviviam com urubus e porcos, e as crianças bebiam água das poças nas ruas. Apesar disso, era o bairro mais alegre, de cores intensas e vozes radiantes, ainda mais ao entardecer, quando punham de fora as cadeiras para gozar a fresca no meio da rua. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 180-181)⁴⁰.

³⁷ Recuperó su mundo al instante. Ayudó a degollar un chivo que se resistía a morir. Le sacó los ojos y le cortó las criadillas, que eran las partes que más le gustaban. Jugó al diábolito con los adultos en la cocina y con los niños en el patio, y les ganó a todos. Cantó en yoruba, en congo y en mandinga, y aun los que no entendían la escucharon absortos. Al almuerzo se comió un plato con las criadillas y los ojos del chivo, guisados en manteca e cerdo y sazonado con especias ardientes.

³⁸ Entende-se como crioulo o filho do europeu nascido na América.

³⁹ Frente al mundo enfermo, caduco, rígido, pervertido y confuso de los criollos, el mundo negro se revela como joven, vital, sano, natural, sensual, auténtico.

⁴⁰ El barrio de los esclavos, al borde mismo de la marisma, estremecía por su miseria. En las barracas de arcilla con techos de palma se convivía con los gallinazos y los cerdos, y los niños bebían del pantano de las calles. Sin embargo, era el barrio más alegre, de colores intensos y voces radiantes, y más al atardecer, cuando sacaban las sillas para gozar de la fresca en mitad de la calle.

Devemos destacar que, semelhante à obra de Amado, García Márquez também cria um equilíbrio na relação dos sagrados, utilizando a figura de um sacerdote católico no momento em que aparece o padre Tomás de Aquino de Narváez⁴¹, fiscal do Santo Ofício. Esse padre, escolhido pelo bispo como substituto nos exorcismos da menina, começa devolvendo à Sierva María seus colares sagrados como mostra do entendimento das diferenças culturais e da existência das diferentes religiões.

Tirou-os do bolso, tais como a ecônoma do convento os havia devolvido por exigência dele. À medida que os punha no pescoço de Sierva María, ia enumerando-os e definindo em línguas africanas: o vermelho e branco do amor e do sangue de Xangô, o vermelho e negro da vida e morte de Exu, as sete contas de água e azul pálido de Iemanjá. Passava com facilidade do ioruba ao congo e do congo ao mandinga, e ela o acompanhava com graça e fluidez (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.178)⁴².

Mas a morte do sacerdote, inexplicada na obra, devolve o ritual do exorcismo à figura do bispo, comprometendo qualquer ato de entendimento cultural.

Em oposição ao entendimento, García Márquez utiliza o recurso mágico da aparição dos demônios em vários momentos. Um deles está nos fatos relacionados com a fuga da reclusa Martina Laborde. Sierva María mente e fantasia quando diz que ela fugiu junto com outros cinco demônios com asas de morcego. O narrador ironiza essa passagem já que, apesar das penúrias do encarceramento, a menina brinca com êxito com a credulidade das autoridades religiosas em relação a essas transformações. As freiras têm então a certeza das forças sobrenaturais incompreensíveis que a menina possui e ratificam que deve ser exorcizada. Pese a esse controle rígido da Inquisição, García Márquez termina a obra com um viés irônico, a explosão vermelha da cabeça rapada de Sierva María depois da morte. Esse detalhe simboliza a libertação e a liberdade do mundo dos oprimidos que, a despeito da repressão do poder e a religião hegemônica, podem se rebelar e desafiar as normas da sociedade colonial.

A menina, confinada na sua cela no convento, é amarrada e tratada pior que os animais, pois não retiram os excrementos produzidos por ela os quais se amontoam junto com

⁴¹ García Márquez se inspirou na figura do padre Tomás de Aquino (1224/25- 1274), filósofo e teólogo italiano que defendeu a compatibilidade entre a razão e a Fé. Também na figura do jesuíta espanhol Alonso Sandoval (1576- 1651) dedicado ao cuidado dos escravos em Cartagena de Índias.

⁴² Los sacó del bolsillo, tal como la ecónoma del convento se los había devuelto por exigencia suya. A medida que se los colgaba en el cuello a Sierva María los iba enumerando y definiendo en las lenguas africanas: el rojo y blanco del amor y la sangre de Changó, el rojo y negro de la vida y la muerte de Elegguá, las siete cuentas de agua y azul pálido de Yemayá. Él se paseaba con tacto sutil del yoruba al congo y del congo al mandinga, y ella lo seguía con gracia y fluidez.

a comida dando a representação de um verdadeiro inferno. Ante esse confinamento inumano, o narrador toma aqui uma posição tolerante para com a marquesinha que, solitária, é rejeitada pelas outras companheiras. Também propõe um olhar, ao mesmo tempo compreensivo e crítico, em relação às reclusas, mulheres duplamente discriminadas na condição de religiosa e de mulher. As internas do convento, querendo achar uma porta de escape à repressão da vida religiosa, tentam se aliar com Sierva María na esperança de conseguir favores e feitiços do próprio demônio.

Ortiz (1973, p. 174-175) ajuda a explicar como se estabeleceram as relações de comportamento em relação às fontes de magia. Segundo ele, a superstição, o rigor da Inquisição e a falta de cura para as doenças dos grupos brancos, junto às péssimas condições da escravidão e as calamidades que sofreram os grupos negros, facilitaram uma comunhão de ideias, superstições e preconceitos entre ambos os grupos. Não só as classes mais desfavorecidas, também as classes mais altas frequentavam os bruxos e feiticeiros em busca de conselhos e ajuda. O narrador garciamarquiano apresenta também como, no imaginário popular colombiano, o sagrado de raízes africanas se alia com a feitiçaria medieval na busca por ajuda. A figura da bruxa, desta vez representada no jogo de Sierva María, é interpretada no convento como imagem profana e demoníaca.

Mesmo as freiras mais rígidas escapavam da clausura depois do toque de recolher e iam em grupos de duas ou três conversar com Sierva María. A menina começou recebendo-as com as unhas de fora, mas logo aprendeu a lidar com elas segundo o humor de cada uma e de cada noite. Uma pretensão frequente era a que lhes servisse de mensageira para pedir favores impossíveis ao diabo. Sierva María imitava vozes de além-túmulo, vozes de degolados, vozes de monstros satânicos, e muitas acreditavam nas peças que pregava e as deram como certas nas atas. Uma patrulha de freiras fantasiadas assaltou a cela uma noite; amordaçaram Sierva María e a despojaram de seus colares sagrados. Foi uma vitória efêmera. Na afobação da fuga, a comandante do assalto tropeçou nas escadas escuras e fraturou o crânio. Suas companheiras não tiveram um instante de paz enquanto não devolveram à dona os colares roubados. Ninguém mais tornou a perturbar as noites da cela (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 96-97)⁴³.

⁴³ Aun las monjas más rígidas escapaban de la clausura después del toque de queda, y se iban en grupos de dos o tres para hablar con Sierva María. Ella las recibió con las uñas, pero pronto aprendió a manejarlas según el humor de cada quien y de cada noche. Una pretensión frecuente era que les sirviera de estafeta con el diablo para pedirle favores imposibles. Sierva María imitaba voces de ultratumba, voces de degollados, voces de engendros satânicos, y muchas se creyeron sus picardías y las sentaron como ciertas en las atas. Una patrulla de monjas travestidas asaltaron la celda una mala noche, amordazaron a Sierva María y la despojaron de sus colares sagrados. Fue una victoria efímera. En las prisas de la huida, la comandante del atraco dio un traspié en las escaleras oscuras y se fracturó el cráneo. Sus compañeras no tuvieron un instante de paz mientras no devolvieron a su dueña los collares robados. Nadie volvió a perturbar las noches de la celda.

Dessa forma, o ataque aos colares *yorubas* de Sierva María, símbolo de seus deuses, e o acidente mortal da agressora permitem imaginar a existência do demônio confabulado com a marquesinha. As religiosas não duvidam em relatar outros fatos inverossímeis que consideram também obra demoníaca. O barulho dos galos, — que sendo seis cantam como cem —, o porco que supostamente fala, o parto da cabra e até o tamanho, cor e cheiro das flores tropicais alcançam, para essas mulheres, a conotação da presença do anjo do mal.

Devemos lembrar como aponta Souza (1986), que nos processos inquisitoriais as mulheres aparecem com maior frequência e que, muitas vezes, eram consideradas bruxas ou feiticeiras as mulheres que trabalhavam para sobreviver. A inquisição via o demônio no lugar ocupado pelas práticas mágicas. Assim “[...] dentre os que se ocupavam da magia, talvez a categoria mais estigmatizada com a prostituição tenha sido a das mulheres que vendiam filtros de amor, ensinavam orações para prender homens, receitavam beberagens e lavatórios de ervas” (SOUZA, 1986, p. 241).

O próprio Delaura explica à madre: “Tome cuidado [...] Às vezes atribuímos ao demônio certas coisas que não entendemos, sem cuidar que podem ser coisas que não entendemos de Deus (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 108-109)⁴⁴; ou como diz quando fala com o Bispo: “creio que o que nos parece demoníaco são os costumes dos negros, que a menina aprendeu por causa do abandono em que os pais a deixaram” (*ibidem*, p. 124)⁴⁵. A palavra demônio também é utilizada de forma irônica na obra para nomear os dois representantes mais importantes da igreja: o bispo e a madre superiora do convento. Da madre Josefa Miranda diz o próprio padre Delaura: “Se alguém está possuído por todos os demônios é Josefa Miranda [...] Demônios de rancor, de intolerância, de imbecilidade. É detestável” (*ibidem*, p. 128)⁴⁶, o que reforça a simpatia em relação com o mundo dos escravos. Do bispo, Sierva María diz, lembrando o momento do exorcismo, quando ele desafia o suposto demônio escondido dentro da menina, “parecia o diabo” (*ibidem*, p. 197). Assim, o narrador, utilizando a ironia, inverte o referencial em relação a quem estaria realmente possuído pelo demônio.

Sem dúvida nenhuma, com este romance que toma como motivo narrativo os antigos fatos do Santo Ofício (amor como possessão demoníaca, exorcismo,

⁴⁴ Tenga cuidado [...] A veces atribuimos al demonio ciertas cosas que no entendemos, sin pensar que pueden ser cosas que no entendemos de Dios.

⁴⁵ Creo que lo que nos parece demoniaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres.

⁴⁶ Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda [...] Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. ¡Es detestable!

oposição à ciência, à imaginação da literatura e às ideias libertárias), García Márquez tende um olhar desapiedado e terno ao presente, valendo-se do melhor instrumento crítico: a linguagem irônica, que vai desgarrando todas as “certezas complacentes” e colocando em entredito todos os autoritarismos, ao tempo que coloca a convicção de que no mundo todos precisamos da utopia do amor (TEDIO, 2005)⁴⁷.

Outro momento marcado pela ironia é o referente à mistura racial e cultural que acontece nas terras americanas. Cabe destacar a ironia pode ser utilizada, entre outras formas, com o objetivo de denunciar, de criticar ou de censurar algo. Para isso, o narrador descreve a realidade com termos aparentemente positivos, mas com a finalidade de desvalorizar. Como aponta Hamon (1996, p.30) “[...] na ironia, defrontam-se dois discursos ou dois sentidos, oscilantes entre o eufemismo e a blasfêmia: o sentido submerso, latente, subentendido, no discurso da superfície”.

Também para Harold Bloom (2001, p. 23-24), muito se perde se o leitor não entende a ironia.

Para ser percebida pelo leitor, a ironia requer certa atenção, além da habilidade de contemplar idéias opostas, conflitantes. Uma vez destituída de ironia, a leitura perde, a um só tempo, o propósito e a capacidade de surpreender. Se buscarmos, na leitura, algo que nos diz respeito, e que pode ser por nós usado para refletir e avaliar, constataremos que esse algo, provavelmente, terá um conteúdo irônico [...] A ironia liberta a mente da presunção dos ideólogos, e faz brilhar a chama do intelecto.

No momento em que o personagem bispo fala do processo de catequeses nas terras americanas, esse processo se inverte. Ao responder ao vice-rei sobre as armadilhas de Satanás, esse personagem o faz utilizando uma alusão à mistura de raças e culturas que aconteceu na América como um processo totalmente negativo, e nesse sentido utiliza a palavra “mixórdia” como sinônimo de confusão. Inversamente o autor, na voz do narrador, sugere que a riqueza do continente americano radica principalmente nessa simbiose étnica e cultural que permite a coexistência de culturas dissímeis num processo de transculturação. “Atravessamos o mar oceano para impor a lei de Cristo, e o conseguimos nas missas, nas procissões, nas festas dos patronos, mas não nas almas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, 138). E o narrador acrescenta:

⁴⁷ Sin lugar a dudas, con esta novela que toma como motivo narrativo los antiguos hechos del Santo Oficio (amor como posesión demoníaca, exorcismo, oposición a la ciencia, a la imaginación de la literatura y a las ideas libertarias), García Márquez tiende una mirada despiadada y tierna a la vez al presente, valiéndose del mejor instrumento crítico: el lenguaje irónico, que va haciendo trizas todas las “certezas complacentes” y poniendo en jaque todos los autoritarismos, al tiempo que siembra la convicción de que en el mundo todos necesitamos la utopía del amor.

Falou de Yucatán, onde tinham construído catedrais suntuosas para esconder as pirâmides pagãs, sem perceber que os aborígenes iam à missa porque debaixo dos altares de prata seus santuários continuavam vivos. Falou da mixórdia de sangue que tinham feito desde a conquista: sangue de espanhóis com sangue de índios, destes e daqueles com negros de toda laia, até mandingas muçulmanos, e perguntava se tal promiscuidade cabia no reino de Deus (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 138)⁴⁸.

Essa imagem da mistura cultural e religiosa, que converte o continente americano num lugar selvagem e sem regras, afastado do domínio de Deus e em poder de Satanás, pode ser também constatada na conversa entre o doutor Abrenuncio e o padre Delaura. Quando o primeiro pergunta se é espanhol, o segundo lhe responde: “Na minha idade, e com tantos sangues cruzados, já não sei mais com certeza de onde sou [...]. Nem quem sou”. A essa afirmação o doutor corrobora: Ninguém sabe por estes reinos, [...]. E creio que precisarão de séculos para saber” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 153). García Márquez relembra aqui o caráter multiétnico e multicultural que também apresenta a história das terras espanholas. A Península Ibérica, povoada pelos celtiberos e dominada em diferentes épocas pelos gregos, romanos, visigodos e árabes, entre outros, é uma polifonia de povos e culturas. Da mesma forma, a mistura de étnias e culturas que aconteceram na América permite, como aponta Vargas Llosa (2006, p. 9), que este continente não possua uma única identidade, porque tem todas elas.

O continente americano foi visto, desde o momento da conquista, com características do paraíso por causas da desmesura e riqueza da sua paisagem, o que possibilitou, a partir das narrações dos Cronistas de Índias, que o continente americano se associasse ao Jardim do Éden (HOLANDA, 1996). O “maravilhamento de Colombo” (GREENBLATT, 1996), ante as novas terras descobertas abre espaço para a representação da utopia, de um “não lugar” no qual o sonho da sociedade ocidental poderia ser concretizado. “Nesta aparente combinação entre o divino e o terreal, entre o espiritual e o material, a utopia vai encontrar no continente recém descoberto o solo propício para a sua materialização” (LOPEZ, 2006, p.262). Essa visão é reforçada na obra pela presença de elementos meteorológicos de dimensões bíblicas. O dilúvio, o eclipse, as pragas e as doenças (como a raiva) reforçam a idéia de um continente no qual a geografia é representação simultânea do paraíso e do inferno, visão já comentada

⁴⁸ Habló de Yucatán, donde habían construido catedrales suntuosas para ocultar las pirâmides paganas, sin darse cuenta de que los aborígenes acudían a misa porque debajo de los altares de plata seguían vivos sus santuarios. Habló del batiburrillo de sangre que habían hecho desde la conquista: sangre de español con sangre de indios, de aquéllos y éstos con negros de toda laya, hasta mandingas musulmanes, y se preguntó si semejante contubernio cabría en el reino de Dios.

por Souza (1986), que estuda como as representações do Novo Mundo, por parte dos colonos, oscilaram entre as imagens edênicas ou demoníacas.

A imagem do paraíso também está representada pelo *locus amoenus*, a paisagem do deleite. Este topos literário conhecido pela expressão latina que significa “lugar ameno”, é a descrição idealizada de uma paisagem aprazível e propícia para o amor que simboliza o retorno do ser humano à natureza, à felicidade e que na “sua intensidade máxima, sempre é tocado pela lembrança do paraíso perdido” (GREENBLATT, 1996, p. 105-106). Através de elementos naturais que mostram a natureza bela e equilibrada como o prado, as árvores, ou as aves, esse lugar tem como objetivo criar um ambiente idílico no qual os indivíduos entram em harmonia com os elementos da natureza.

Três são os momentos em que aparece esse recurso. Primeiro, quando, antes de conhecer Sierva María, Delaura sonha com ela. A menina, sentada defronte a uma janela que dava para um campo nevado, comia as uvas que arrancava de um cacho e não tinha pressa, pois ela sabia que com a última das uvas morreria (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 102). Esse fato é contado depois por Sierva María, que, sem conhecer o sonho do padre, repete-o com iguais detalhes (*ibidem*, p. 144). No final da obra se repete o sonho mais uma vez. Agora, Sierva María, arranca as uvas de duas em duas para que não consigam ressurgir com a mesma velocidade. Poucas horas depois é encontrada morta na sua cela (*ibidem*, p. 198).

Mas esse prado tem um elemento que quebra essa ideia paradisíaca e traz elementos negativos à paisagem. Esse elemento é a neve. Delaura afirma: “a janela por onde eu olhava o campo era a mesma de Salamanca, naquele inverno em que nevou três dias e os cordeiros morreram sufocados na neve” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.102).

Se consultarmos o dicionário de símbolos de Cirlot (2005, p. 331), podemos constatar que a neve poderia simbolizar a exaltação da própria terra. A brancura simboliza o estado celeste e a cor branca uma vontade de aproximação a esse estado, por exemplo, a neve seria uma espécie de “terra transfigurada”. No momento que o branco recobre a terra, contraposto ao azul do céu, essa paisagem tomará um caráter místico hierogâmico. O matrimônio hierogâmico ou matrimônio sagrado, entendido como a união física entre o rei e a deusa (simbolizada ou substituída por uma rainha ou sacerdotisa), tinha como objetivo assegurar a abundância do estado e da população (ARDÈVOL PIERA et al., 2003, p. 202).

No último parágrafo da obra, Sierva María volta a se encontrar no jardim do paraíso nevado com um cacho de uvas douradas no seu colo, mas agora “não as arrancava uma a uma, e sim de duas em duas, mal respirando na ânsia de acabar com o cacho até a última uva”

(GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 198). Essa imagem de Sierva María comendo freneticamente, com um desejo veemente as uvas para alcançar a própria morte direciona a narração para uma dessacralização da paisagem bucólica invertendo assim o modelo europeu. Dessa forma, García Márquez desconstrói a imagem do paraíso ocidental e, depois de deglutir o externo (europeu) e o interno (americano), reescreve uma paródia americana que critica ao passado colonial. Na obra o conflito entre culturas e mitos, entre os pontos de vista dos colonizados e os colonizadores se integra para produzir uma versão carnavalizada de ambas as culturas.

No conceito de Carnaval, a América Latina encontrou um instrumento útil para alcançar a integração cultural que está no futuro, e para vê-la não como uma submissão aos modelos ocidentais, não como uma mera corrupção de algum original sagrado, mas como paródia de um texto cultural que, em si mesmo, já continha a semente de suas próprias metamorfoses (RODRIGUEZ MONEGAL, 1980, p. 13).

Essa paisagem simbólica marcadamente ocidental, junto com o cacho de uvas que representa o sacrifício e a fecundidade, ilustraria esse matrimônio canibalizado que em terras americanas acontecerá entre diferentes culturas autóctones e estrangeiras e diferentes religiões, que permitem a elaboração de um sagrado próprio neste continente. Dessa forma a ideia de paraíso e inferno, de sagrado e profano estaria integrada nesta obra.

2.3 Como un mensajero tuyo

Mayra Montero é uma escritora diaspórica que coloca em suas obras elementos que compõem a sua identidade. Junto à memória e às tradições familiares recontadas pelos ancestrais, aparecem elementos da religiosidade popular, neste caso a *santería* cubana. Formando parte da colagem narrativa que compõe a obra *Como un mensajero tuyo* (1998), ocupa um lugar destacado o referente à religião dos afro-cubanos.

É importante destacar que a literatura cubana da diáspora começa a mostrar, a partir da década de noventa, elementos do mundo mágico-religioso afro-cubano. Esse fenômeno é esperado, porque seguidores da *santería* e de outras manifestações religiosas de origem africana começaram a se instalar em comunidades em outras latitudes, entre elas Miami, Porto Rico e Madri, principalmente depois da migração de 1980. Dessa forma as práticas religiosas afro-cubanas aparecem na chamada literatura do exílio, representadas na narrativa de

escritoras jovens que, embora nascidas na Ilha, escrevem e publicam fora dela, como é o caso de Mayra Montero.

Semelhante ao sucedido cinco séculos atrás com a chegada do africano escravizado às Américas, agora os credos religiosos e os valores afro-cubanos também acompanham os exilados. Como aponta Vadillo (2002, p. 153-154), essas práticas também sofrem transformações e reinterpretações e se incorporam como um elemento a mais na literatura da diáspora. As escritoras reconstróem sua identidade através das lembranças e recorrem aos arquivos, ou seja, às pesquisas acerca da história cultural cubana. Dessa forma, Montero introduz nas suas obras crenças caribenhas de origem africana “organizadas através de uma base teórica atualizada e um conhecimento prévio de suas significações e suas práticas”.

Utilizando as pesquisas de Lydia Cabrera, Fernando Ortiz, Rômulo Lachatañeré, e também as de Natalia Bolívar Aróstegui, Jorge Castellanos ou Enrique Sosa, entre outros, Montero coloca em suas obras diversos elementos do vodu, da sociedade secreta *abakuá* e, no caso que nos ocupa, da *santería* cubana. Como resume Shrimpton Masson:

Mayra Montero tece uma história de amor localizada na ilha de Cuba, entre uma mulata chinesa e o grande cantor italiano Caruso, que se movimenta entre os planos da música operística, as histórias dos libretos, os diários da mulata, a história que sua filha escreve e uma pesquisa jornalística que combina vozes orais e documentação numa enorme orquestra transculturada do europeu, africano, chinês e caribenho (SHRIMPTON MASSON, 2005, p 256)⁴⁹.

Dessa forma, a autora representa um mundo fragmentado, paradoxalmente unido na sua fragmentação; tal forma estética representa o Caribe como único e diverso ao mesmo tempo. A identidade nacional cubana está representada na amálgama racial e cultural como mostram as próprias raízes da personagem Aida.

Esta é a história da minha mãe. Uma história que começa no Dia de Reis do ano 1920. Para essa data, ela tinha feito 27 anos, era viúva e tinha perdido sua primeira filha. O nome da minha mãe era Aida Petirena Chen — eu também levo seu sobrenome —, filha de Noro Chen Po, um emigrante chinês que foi comerciante em Cuba e Domitila Cuervo, parda que, por sua vez, nasceu dos amores entre uma negra de origem lucumí, que se chamava Petrona e um espanhol, do qual nunca soubemos o nome, embora sim o

⁴⁹ Mayra Montero teje una historia de amor ubicada en la isla de Cuba, entre una mulata china y el gran cantante italiano Caruso, que se mueve entre los planos de la música operística, las historias de los libretos, los diarios de la mulata-china, la historia que escribe su hija y una investigación periodística que combina voces orales y documentación, en una enorme orquesta transculturada de lo europeo, africano, chino y caribeño.

sobrenome, aquele Cuervo com o qual reconheceu sua filha (MONTERO, 1998, p. 23)⁵⁰.

A narrativa de Montero apresenta uma estrutura cíclica que começa com a apresentação de Enriqueta já muito idosa no capítulo inicial. A partir desse momento a narrativa se divide em duas que acontecem simultaneamente nos onze capítulos em que está dividida a obra. Em uma delas acontece a história de Aida desde o dia vinte de janeiro de 1920, no momento em que recebe a notícia de seu futuro, até o dia de sua morte, anos depois. A outra história que aparece utilizando uma letra em itálico é contada por sua filha Enriqueta e se apóia nos relatos testemunho dos personagens que, como vozes polifônicas e até contraditórias, descrevem desde pontos de vista individuais, os sucessos relacionados à visita de Enrico Caruso a Cuba. A junção das reconstruções das vidas dessas personagens, e o resgate de suas memórias individuais, servem para recompor a história da família, sendo Enriqueta, como personagem ainda viva, a encarregada de abrir e fechar a narrativa.

A representação da religião dos afro-cubanos começa na narrativa monteriana com a consulta ao oráculo de Ifá. Na voz do *babalaô* Calazán, conhecemos as predições que fizeram as divindades *yorubas* para o futuro dos personagens literários. O destino anunciado pelos deuses não poderá ser transformado. Essa situação, que relembra as tragédias gregas, nos confirma o desfeito da narrativa ao constatar a impotência humana diante da palavra divina.

Na figura de Bangoché, Montero representa no romance o guardião da memória coletiva, da ancestralidade, da tradição de raízes africanas. A memória religiosa, trazida da África e passada através de gerações, é resgatada no momento da consulta ao oráculo pelo personagem. “Enquanto esfregava o *ékuele* implorava a seus santos, abençoava e implorava pelos seus mortos: pelo seu defunto padrinho, pelo padrinho de seu padrinho, e por todos os grandes *balalaôs* dos que tinha herdado a virtude” (MONTERO, 1998, p. 27-28)⁵¹. Dessa forma resgata a força dos valores religiosos provenientes da África e herdados através de gerações.

⁵⁰ Esta es la historia de mi madre. Una historia que empieza el Día de Reyes del año 1920. Para esa fecha, ella había cumplido 27 años, era viuda y había perdido a su primera hija. El nombre de mi madre era Aida Petrirena Chen — yo también llevo su apellido —, hija de Noro Chen Po, un emigrante chino que se hizo comerciante en Cuba y de Domitila Cuervo, parda que, a su vez, nació de los amores entre una negra de origen lucumí, que se llamaba Petrona y un español, cuyo nombre nunca supimos, pero sí el apellido, aquel Cuervo con que reconoció a su hija.

⁵¹ Mientras frotaba el *ékuele* imploraba a sus santos, bendecía y clamaba por sus muertos: por su difunto padrino, por el padrino de su padrino, y por todos los grandes *balalaôs* de los que había heredado la virtud.

Montero valoriza a figura do mediador da cultura oral, no romance, utilizando um físico frágil que contrasta com a força que eles têm de nuclear um coletivo por meio do conhecimento ancestral. Também, pela capacidade do personagem, em virtude desse conhecimento e posição no estrato religioso, de nuclear e de servir de enlace entre vários outros grupos religiosos e irmandades. Em Bangoché, a imagem física da velhice perdurada no tempo faz lembrar mais um tempo mítico que cronológico, acentuando assim o papel ancestral, eterno e legítimo de mediador entre deuses e humanos.

[...] meu padrinho se chamava José de Calazán Bangoché, e já era velho quando o conheci, mas depois ficou ainda mais velho, e ainda continuou envelhecendo como um tronco, e não chegou a morrer até que eu fiz quarenta e dois anos, que essa foi a idade com que fui a seu enterro (MONTERO, 1998, p. 27)⁵².

Além do sistema de adivinhação, na obra aparece um inventário dos ritos e utensílios da tradição religiosa dos *yorubas*. Como aponta Alfonso (2007), pode parecer que a nacionalidade e a cultura européia de Caruso constituem uma espécie de justificativa para a explicação dos elementos afro-cubanos. Esse personagem, que de repente se vê imerso num mundo de sacrifícios e ritos próprios da *santería*, pede continuamente esclarecimentos para os termos sagrados que ele desconhece. Por isso podemos observar que Aida lhe explica: “No caminho de volta me perguntou [Caruso] o que era o axé, e eu respondi que era a benção, a força fina, a manha que os *orixás* concedem para cada um” (MONTERO, 1998, p.121), ou também quando diz, “Pedi-lhe que não se preocupasse que nos ajudaria um *cabildo* de congos, ele não sabia o que era isso, mas eu ia lhe explicar: um *cabildo* era como uma casa de família, um grupo [...] no qual todos se ajudavam entre si” (*ibidem*, p. 208)⁵³.

Mas nem sempre se cumpre essa premissa. Desde o início do capítulo dois, antes de aparecer o personagem Caruso e sem que ninguém pergunte, Aida já explicava o significado dos termos *yorubas*: “Perscrutar-me era olhar o meu futuro [...]” ou “[...] começou a esfregar o *ékuele*, que é um rosário que tem oito peças [...]” (MONTERO, 1998, p. 27)⁵⁴. Esses

⁵² [...] Mi padrino se llamaba José de Calazán Bangochè, y ya era viejo cuando lo conocí, pero más viejo se volvió después, y aún siguió envejeciendo como un tronco, y no vino a morirse hasta que yo cumplí cuarenta y dos, que ésa es la edad con la que fui a su entierro.

⁵³ Por el camino de regreso me preguntó [Caruso] qué era el aché, y le contesté que era la bendición, la fuerza fina, la manha que a cada cual le daban los orishas. [...] le pedí [a Caruso] que no se preocupara, que a nosotros nos ayudaría un cabildo de congos, él no sabía lo que era eso, pero yo se lo iba a explicar: un cabildo era como una casa de familia, un grupo [...] en el que todos se ayudaban entre si

⁵⁴ Registrarme era mirar mi porvenir [...] empezó a frotar el ékuele, que es una cadeneta que tiene ocho piezas [...]

termos, sempre representados em itálico, e suas explicações, se estendem durante grande parte da narrativa, como se constituísse um glossário que auxiliasse na leitura daquelas pessoas alheias à realidade representada.

Montero se coloca aqui com o ponto de vista do visitante em relação à cultura de suas origens, como um viajante que compõe seu texto com dados recolhidos nas suas observações e interpretações. Nesse momento o narrador, *alter ego* da autoria, é também um tradutor, pois, ao deparar-se com um exotismo religioso latente, busca encontrar elementos léxicos em sua língua, para interpretar, “traduzir” para o leitor imagens, fatos míticos, superstições e cenas de costumes típicos da realidade cubana da época.

Essa enumeração ou inventário e a explicação dos elementos religiosos afro-cubanos vai dando passo gradualmente à aparição das divindades do panteão *yoruba* e, posteriormente, aos mitos. Esses personagens mitológicos vão fazendo parte do próprio texto até constituir os próprios personagens literários. Essa nova interpretação do mito é estudada no capítulo quatro deste trabalho.

É importante destacar como o personagem Caruso, — representante da cultura europeia e do sagrado de raízes judaico-cristãs ocidentais —, imerso repentinamente num mundo que lhe é alheio, no qual cantam em *yoruba*, adoram deuses estranhos, e fazem sacrifícios de animais, não aparenta nenhum desconforto ou assombro no momento em que participa desses rituais. Essa indiferença chega ao ponto máximo no momento em que o personagem é despido na beira da lagoa na frente das pessoas que participam no sacrifício e passam-lhe um pato por todo o seu corpo. Ele não manifesta nenhum tipo de reação ou estranhamento. Como também não acontece quando quase morre afogado no meio do ritual.

Vários negros rodearam Enrico, e alguns começaram a cantar [...] Calazán caminhou na direção do grupo, abriu-se passagem até onde estava Enrico e colocou a mão nas costas. Obrigou-o a se humilhar diante da água, empurrou a sua cabeça até que sua testa tocou o solo, então começou a falar aos *orixás*, [...] no final ordenou-lhe que ficasse em pé e tirasse os sapatos, que tirasse o lençol [estava nu] e fechasse os olhos. Alguém entregou um pato branco a meu padrinho, e meu padrinho passou o pato pelo corpo de Enrico, sempre de cima para baixo; desde os ombros até as mãos, desde o pescoço até suas partes íntimas, da cintura até os pés [...] Meu padrinho fez um sinal para Enrico entrar na lagoa. Achei estranho que Enrico obedecesse sem protestar, sem dar a volta e nem me procurar com o olhar (MONTERO, 1998, p. 117-118)⁵⁵.

⁵⁵ Varios negros rodearon a Enrico, y algunos se pusieron a cantar [...] Calazán caminó hacia el grupo, se abrió paso hasta donde estaba Enrico y le puso la mano en la espalda. Lo obligó a humillarse delante del agua, le empujó la cabeza hasta que su frente tocó el suelo, y entonces empezó a hablarle a los *orishas*. [...] al final le ordenó a Enrico que se pusiera de pie y se sacara los zapatos, que tirara la sábana [estaba desnudo] y cerrara los

Ou na hora em que se realiza o sacrifício:

Escutaram-se as campainhas, *agogô* chamam essas campainhas que tremiam sozinhas, arrepiando-nos a pele. Chorei contra o peito de Enrico. Ele parecia resignado, fixou o olhar na ave que se debatia e não teve nenhum sobressalto, não fechou os olhos, não movimentou nenhum músculo no momento em que a negra Mariate, com seus próprios dentes, arrancou a cabeça do animal (MONTERO, 1998, p. 120)⁵⁶.

Ao levar ao plano ficcional personagens históricos, como o tenor Enrico Caruso, a autora reescreve a história oficial, dessacralizando os grandes ícones e mostrando-os desde uma perspectiva mais humana. Neste caso, o sentimento do amor pela cubana Aida e a aceitação da cultura afro-cubana é o que distingue o personagem. A obra também apresenta características do que Menton (1993) chama de “novo romance histórico latino-americano”, entre elas estão: a presença do conceito bakhtiniano do carnaval, a intertextualidade, a presença de um personagem histórico conhecido e a distorção da história oficial.

Outro aspecto importante é a descontinuidade de espaços e tempos culturais. Apontada por Pizarro (1993) como parte da própria literatura latino-americana, a descontinuidade se intensifica no romance com a intertextualização da história relativa à ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi. Os personagens verdianos fazem um paralelo com a história mítica dos deuses *yorubas*: “Essa história tem o nome de Aída [...] É uma historia da África, onde tinha um povo em guerra com outro” (MONTERO, 1998, p. 98), e essas duas histórias, por sua vez, se misturam, no presente da narrativa, com a história de amor dos personagens Aida e Caruso. A viagem destes pelos diferentes lugares da ilha de Cuba faz também uma ponte com a intenção da fuga da escrava etíope Aída, enquanto que o incidente da agressão física e abandono na caverna também se pode relacionar com a condenação dos personagens operísticos para morrer na tumba.

Também os elementos referentes ao Egito ou ao deserto aparecem no decorrer da narrativa. Egípcios são os cigarros que fuma Caruso e que deixam um cheiro amargo, também seus beijos são quentes como a areia do deserto: “[...] nos dávamos uns beijos que eu achava

ojos. Alguien le entregó un pato blanco a mi padrino, y mi padrino se lo pasó por el cuerpo a Enrico, siempre de arriba a abajo; desde los hombros a las manos, desde el cuello a sus vergüenzas, de la cintura hasta los pies.[...] Mi padrino le hizo una seña a Enrico para que se adentrara en la laguna. Me extrañó que Enrico obedeciera sin chistar, sin darse vuelta ni buscarme siquiera con la mirada.

⁵⁶ Se oyeron las campaniñas, agogó se llaman esas campanillas que temblaban solas, erizándonos la piel. Sollocé contra el pecho de Enrico. Él ya parecía resignado, fijó la vista en el ave que se debatía, y no tuvo sobressalto, no cerró los ojos, no movió ni un sólo músculo cuando la conga Mariate, con sus propios dientes, le arrancó la cabeza al animal.

que eram beijos de serpentes, mas que Enrico dizia que eram os beijos do deserto, porque eram mudos e quentes, como se a gente se beijasse através da areia, afundados plenamente nela, convertidos a nada mais que nela” (MONTERO, 1998, p. 96)⁵⁷.

A idealização dos personagens verdianos como arquétipos africanos e a crueldade do castigo recebido remete ao conceito de orientalismo de Edward Said, no qual o autor coloca que “o oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encontrados, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). Essa imagem do oriente só foi modificada quando surgiram trabalhos científicos que se voltaram para a cultura e os costumes desses povos sob ópticas diversas daquela exclusivamente européia, quebrando o que até esse momento fora “uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro” (*ibidem*, p. 28).

Ao recontar a história não oficial dos dias de Caruso em Cuba, Montero dá voz para as classes marginalizadas que narram os acontecimentos de outro ponto de vista. Nessa perspectiva de desconstrução do enfoque oficial e de revelação da parcialidade existente no discurso histórico, insere-se a obra monteriana como uma “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991), com o objetivo de analisar o passado de forma crítica e questionadora, desmitificando-o enquanto relato de verdades, aquilo que Adichie (2009) chama o “perigo da história única”. Entre essas vozes marginais que a autora chama em suas páginas para reescrever a história se encontram os chineses e seus descendentes e o papel que eles tiveram na formação da identidade nacional cubana (FUENTES, 2009).

Embora se reconheça o diálogo intercultural entre o africano e o espanhol na matriz cultural cubana, pouco ou nenhum papel tem se reivindicado para o aporte dos chineses. Se autores como Fernando Ortiz e Lydia Cabrera estudaram as práticas religiosas afro-cubanas desde o início do século passado, não é até o final deste que pesquisadores como Juan Pérez de la Riva e José Baltar Rodríguez, fizeram o mesmo com a contribuição dos chineses na cultura cubana. Por isso a importância do trabalho de Montero no qual a personagem Aida, filha de uma mulata e um chinês, se movimenta entre a cultura dos afro-cubanos e a dos chineses e entre três tradições religiosas diferentes: o catolicismo, a *santería* e a espiritualidade chinesa. Dessa forma a protagonista representa a união de elementos europeus, africanos e asiáticos na cultura cubana.

⁵⁷ [...] dándonos unos besos que a mí me parecían besos de serpiente, pero que Enrico decía que eran los besos del desierto, porque eran mudos y calientes, como si nos besáramos a través de la arena, hundidos plenamente en ella, convertidos nada más que en ella.

Cabe destacar a união que se produz também entre a religiosidade chinesa e a *santería*. O negro escravizado e o colono semi-escravo chinês, compartilharam o trabalho rural nas plantações de cana de açúcar, a marginalidade urbana e a discriminação nas cidades, e o preconceito, tanto pela origem étnica como pela condição econômica de forma geral. Os rituais dos chineses e africanos ofereceram analogias no relativo à veneração aos ancestrais e as manifestações populares do culto à lua, ao sol, a terra e ao céu, aos elementos da natureza. Agrupados em associações, alguns chineses começaram a venerar o ancestral guerreiro Kuang Yu, que derivou a Kuang Kong e mais tarde foi reconhecido como *Sanfacón*. Esse guerreiro ataviado de sedas vermelhas e que porta uma espada é identificado com o orixá *Xangô* e por extensão com seu par sincrético no santoral católico como Santa Bárbara⁵⁸, que veste a mesma cor e porta a mesma arma. A partir desse momento, se confunde no imaginário popular *Sanfacón* como caminho ou "avatar" de *Xangô* principalmente na região geográfica cubana na qual a população chinesa e a negra estiveram mais relacionadas.

Semelhante aos personagens amadianos que escolhem várias possibilidades sem optar por uma em específico, os de Montero diferenciam, mas não excluem, as culturas que conformam o Caribe. Eles combinam de forma criativa e alternativa a herança das culturas africanas, asiáticas, americanas e européias como uma forma de expressão construída para valorizar sua identidade híbrida, o que Glissant (2000, p. 71) denominou como “cimarronaje criativo”. Por isso, para Franqui (2008, p. 16-17), na obra de Montero, o desenvolvimento das religiões afro-caribenhas se manifesta como uma forma de resistência de grande importância para as minorias. Montero realiza um percurso cultural que estabelece os parâmetros do espiritualismo e a religiosidade dentro de comunidades marginalizadas. As crenças religiosas representadas permitem a criação de microcosmos regidos por outras leis que conferem certa liberação política, cultural e/ou social.

Montero dá voz às classes marginais da sociedade cubana e, especialmente, às mulheres, pois são os personagens femininos os que guiam a narrativa: Aida, que tenta salvar Enrico da morte iminente; e Enriqueta, que pede para sua mãe que lhe narre a história, e a escreve para a posteridade.

O uso, por parte de Enriqueta, dos testemunhos dos personagens que viveram o evento histórico com pontos de vista diferente, apresenta uma ruptura na linha espaço/tempo da narrativa. A fragmentação da obra oferece alternativas simultâneas, versões distintas de

⁵⁸ Cabe lembrar que no caso do Brasil Santa Bárbara é sincretizada com Iansã, orixá feminino. O equivalente sincrético a *Xangô* é São Jerônimo.

histórias e relatos que coexistem no tempo, estratégia narrativa que pode ser entendida como proposta de representação da identidade cultural caribenha.

No primeiro fragmento da memória resgatada, um narrador onisciente em terceira pessoa descreve os primeiros momentos da história oficial da visita do tenor à ilha. No final desse fragmento aparece um fato curioso. Uma mulher negra, semelhante a um zumbi chama o cantor pelo nome napolitano de Errico, como na sua infância, e lhe pede que se vista de branco, cor que representa o luto nas religiões de matriz africana. Nesse momento a autora, na figura da mulher fantasmal, faz uma alusão ao *vodu*, em sua variante cubana, chamada de *Ogunismo*, por cultuar predominantemente ao orixá *Ogum*⁵⁹. O *vodu*, presente em várias das obras de Montero, reaparece então como uma das religiões que conformam o universo caribenho.

A partir do segundo momento, a própria personagem Enriqueta corrobora a história contada pela mãe. Primeiro utiliza todos os dados oferecidos pela história oficial e posteriormente busca e recompila as versões de todas as vozes testemunhas que, desde diversos pontos de vista, brindam a memória oral dos fatos.

Ao meio-dia, [...] ia direto à biblioteca para revisar os jornais que falavam da bomba. Com esses jornais, primeiro escrevi um resumo, confeccionei uma espécie de quebra-cabeças com as notas que ia pegando daqui e de lá. Confeccionei um plano da chegada de Caruso, as pessoas que o receberam na Havana, seus primeiros dias na Capital e as pequenas histórias que contavam, copiei inclusive as piadas que fizeram dele, os comentários satíricos, as críticas ferozes. Essas anotações, por sua vez, me deram outra ideia: a de localizar às pessoas que tinham estado no teatro naquela tarde, os jornalistas que escreveram acerca da explosão e os trabalhadores do Hotel Sevilla. Uma das primeiras pessoas que me propus entrevistar foi um cronista social que se chamava Arturo Cidre. A longa crônica que ele escreveu naquele momento para o jornal *A Discusión* revelava que tinha visto os homens que colocaram a bomba, dessa forma pensei que ele poderia ter outros dados que não tivesse escrito, e que de alguma forma se encaixaram na história que minha mãe me contara (MONTERO, 1998, p. 66)⁶⁰.

⁵⁹ A forte presença da diáspora haitiana e sua religião na região oriental de Cuba, junto com uma forte interação com a *santería* e a herança *yoruba* permitiu que fossem adotados novos loas (espíritos) em seu sistema religioso, o que incluiu a formação do chamado *Ogunismo*, uma nova variante do *vodu* haitiano em Cuba (ÁLVAREZ, 2009, p. 581).

⁶⁰ A mediodía, [...] iba directo a la biblioteca a revisar los periódicos que hablaban de la bomba. Con esos periódicos, primero escribí un resumen; armé una especie de rompecabezas con notas que iba sacando de aquí y de allá. Compuse un plano de la llegada de Caruso, la gente que lo recibió en La Habana, sus primeros días en la Capital y las pequeñas anécdotas que se contaban; copié incluso los chistes que se hicieron a costa suya, los comentarios mordaces, las críticas rabiosas. Estas notas, a su vez, me dieron otra idea: la de localizar a las personas que habían estado en el teatro aquella tarde; a los periodistas que habían escrito sobre la explosión, y a los empleados del Hotel Sevilla. Una de las primeras personas que me propuse entrevistar fue a un cronista social que se llamaba Arturo Cidre. La larga crónica que él escribió en aquel momento para el periódico *la Discusión* revelaba que había visto a los hombres que pusieron la bomba, de manera que pensé que él podría

Entre essas vozes testemunhas, aparecem as de personagens que se espelham em pessoas reais e aqueles somente produtos da ficção. Arturo Cidre, cronista do jornal "A discusión", a Macorina, prostituta de luxo que foi a primeira mulher a dirigir carros em Havana; Manuel Martínez, que se apaixonou perdidamente pela soprano Gabriella Besanzoni; um farmacêutico detido injustamente como suspeito de colocar a bomba; Vicente Pérez Navarro, jornalista que investigou o acontecido; Violeta Anido, cozinheira do Hotel Inglaterra; Benito Terry, o doutor de Cienfuegos que prestou os primeiros socorros a Caruso em Trinidad; e Abadelio Trujillo, que entrevistou Caruso quando cantava na cidade de Santa Clara. Esse último personagem resume a fragmentação das lembranças e pontos de vista no momento em que comenta: "Não houve uma bomba, e sim muitas. Todas as que nos mudaram naquele verão, todas as que nos fizeram em pedaços" (MONTERO, 1998, p. 156)⁶¹.

Assim, a personagem Enriqueta se posiciona como mensageira da palavra que recolhe a história oficial escrita e as outras histórias orais, fruto da memória dos participantes, para construir uma história que dá voz a todas as classes da sociedade. Em *Como un Mensajero tuyo* (1998), as histórias de Cuba e as lembranças familiares se transmitem de mulher para mulher através do tempo. Essas mulheres são produto da mestiçagem étnico-racial e cultural acontecida em Cuba através da sua história. Aida e Enriqueta são as guardiãs da herança familiar e, por extensão, das histórias da nação cubana. Através de suas vozes, inscrevem, dentro da memória, as vozes dos antepassados, elementos marginalizados como os negros e os chineses, afirmando dessa forma o caráter sincrético das identidades e a cultura cubana.

Nestas obras, é possível observar como a interação entre o elemento sagrado e o profano se dá através da figura do mensageiro. Essa figura divina ou humana se movimenta no limiar entre dois mundos, entre os deuses e os mortais, entre os brancos e os negros, entre os dominantes e os dominados, como veremos no capítulo seguinte.

tener otros datos que no hubieran sido escritos, y que encajaban de algún modo en la historia que me contaba mi madre.

⁶¹ No hubo una bomba, sino muchas. Todas las que nos cambiaron en aquel verano, todas las que nos hicieron pedazos.

CAPITULO 3. A FIGURA DO MENSAGEIRO

Os anjos o chamam de alegria celeste, os demônios o chamam de sofrimento infernal, os homens o chamam de amor.

Autor desconhecido

É recorrente a figura do mensageiro nas obras *O compadre de Ogum* (2006), *Del amor y otros demonios* (2004) e *Como un mensajero tuyo* (1998). Esse personagem representa um papel fundamental na transição entre o sagrado e o profano, entre o mundo divino e o mundo real.

O mensageiro é aquele personagem que se encontra no limiar de dois mundos. Pode ser entre o mundo sagrado e o profano ou entre os representantes de diferentes étnias e classes sociais. Ele é, portanto, um personagem híbrido e polifônico que se movimenta entre o saber popular e o hegemônico e que se inscreve na dinâmica que vincula as contradições culturais, sociais e religiosas. Sua posição intermediária, de mediador, lhe permite atuar ora como facilitador ora como empecilho, nas relações entre elementos culturais múltiplos, mas no final promove uma tendência ao esfacelamento das fronteiras e a um fortalecimento do hibridismo cultural.

Derivada do grego, a palavra mensageiro designa aquela pessoa encarregada de entregar uma mensagem, ou que anuncia algo com a sua chegada ou presença. Na antiguidade helênica esses mensageiros poderiam ser de dois tipos. Os que levavam notícias ruins dos deuses para o povo, chamados *daemonium* e, os que levavam mensagens somente entre os deuses, conhecidos como *angēlus*. O deus Hermes dos gregos, chamado também Mercúrio pelos romanos, foi o intérprete ou mensageiro dos deuses e dos viajantes. Também era o encarregado de guiar as almas dos mortos até o inframundo. Mais tarde, no auge da tradição judaico-cristã ocidental, o demônio personificou um espírito que incita ao mal, e os anjos foram então espíritos celestes criados por Deus para seu ministério.

Como destaca Burkert (2001), o papel do mensageiro tem uma grande importância dentro das relações hierárquicas de poder entre os indivíduos. A palavra, fonte de poder principal, pode ser transmitida numa corrente de dependência, que permita à entidade superior dar ordens sem nunca se mostrar.

A vontade do superior torna-se transmissível na sua forma verbal. Isto, por seu turno, cria a função do mensageiro do poder, alguém que divulga ordens que não são suas, ao dizer aos outros o que devem fazer. Administra o poder

do mais forte, sem correr a totalidade do risco da responsabilidade (BURKERT, 2001, p. 130).

Mas nas obras estudadas, a figura do mensageiro ganha um papel diferente. Não é o decreto divino o que ele anuncia porque não é a palavra de um rei nem do Deus da religião predominante e hegemonicamente reconhecida. O papel dos mensageiros dos romances seria o de permitir a representação das sociedades híbridas dessa região, permitir a mistura entre a cultura e a religião das classes periféricas e as dominantes. A cultura da identidade e da alteridade seria entendida como uma lógica de resistência e combinação, como uma história de misturas que se formaram na região por mim denominada Afro-latinoamérica.

3.1 *O compadre de Ogum*

Em *O compadre de Ogum* (2006), a figura do mensageiro corresponde a *Exu*, chamado também de *Legba*, *Eleguá* ou *Bará*. Ele é o *orixá* da comunicação, do movimento, aquele que tem as chaves do destino e com elas abre ou fecha as portas à desgraça ou à felicidade. É também o guardião dos caminhos, aquele que está nas encruzilhadas da vida, entre o rumo certo e o duvidoso, entre o bem e o mal. Ele pode transitar entre os dois mundos, o mundo dos humanos e o dos deuses, levando os pedidos de um e as respostas dos outros.

Não existe comunicação entre os homens e os deuses que não seja feita através de *Exu*. Ele deve receber as oferendas em primeiro lugar para garantir que a função de mensageiro, que permite a comunicação entre o *Orum* e o *Aiê*, se produza sem nenhum problema. Conta a lenda, que ele ganhou esse privilégio quando curou *Olofi*, o criador, que estava muito doente, e este em compensação ordenou que *Exu* fosse sempre o primeiro a ser saudado (PRANDI, 2005, p.53-54).

Como mensageiro dos deuses, Exu tudo sabe; não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite. E pode quase tudo, pois conhece todas as receitas, todas as fórmulas, todas as magias. Exu trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, o que inclui todas as divindades, mais os antepassados e os humanos. Exu não pode ter preferência por esse ou aquele. Mas talvez o que o distingue de todos os outros deuses é seu caráter de transformador: Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é, pois, de se estranhar que seja temido e considerado perigoso, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites. Assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu.

[...] ele é o inovador que fere as tradições, um ente, portanto, nada confiável, que se imagina, por conseguinte, ser dotado de caráter instável, duvidoso, interesseiro, turbulento e arrivista (PRANDI, 2005, p. 74-75).

Cabe destacar que a palavra *Exu*, em *yoruba*, significa esfera. Aquilo que não tem começo nem fim, que é infinito (BARCELLOS, 2008, p. 68), por isso este orixá representa o movimento contínuo. *Exu* é a luta de contrários, está no medo e na gargalhada, na confusão, na dor e na felicidade. Essa dualidade é explicada por Bolívar Aróstegui como uma dinâmica entre o positivo e o negativo.

O par Eleggua -Exu constitui a expressão mítica da inevitável relação entre o positivo e o negativo. Para os yorubas, a casa significa o refúgio por excelência, o lugar privilegiado contra as vicissitudes do destino. Na sua porta reside Eleggua, marcando com a sua presença a fronteira entre os dois mundos: o interno da segurança, e o externo do perigo. Mas não pode existir segurança sem perigo, nem sossego sem inquietude e, por isso, o par Eleggua-Exú é indissolúvel mesmo na sua oposição. Eleggua protege o lar e quando nele se apresentam os problemas é que entra Exu, o vagabundo (BOLÍVAR ARÓSTEGUI, 2005, p.39-40)⁶².

Na época da colonização *Exu* foi sincretizado erroneamente com o diabo por seu estilo irreverente, suas brincadeiras e pela forma como este *orixá* é representado, com um falo humano ereto, que simboliza a fertilidade. Essa relação com a reprodução e a sexualidade, vista pela igreja católica como tentação do demônio, reforçaram a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado. Outros fatores que influenciaram nessa associação entre *Exu* e o diabo nas religiões cristãs foram: a cor vermelha que identifica esse *orixá*, seu símbolo ornamental que é o tridente de ferro, assim como seu animal sacrificial, o bode. Mas não devemos esquecer que na religião *yoruba* não existe a noção de pecado tal e como é entendida no mundo ocidental, nem portanto a figura totalmente malévola. *Exu* tem sua porção positiva e negativa, semelhante aos outros orixás e também aos seres humanos.

No papel do mensageiro, *Exu* permite que possa ser realizada a comunicação entre os orixás, entre estes e os humanos, e também entre eles próprios. A comunicação certa pode levar ao entendimento, mas se for errada acontece o desentendimento. As duas formas de transmissão passam necessariamente por *Exu*. Como indica Berkenbrock (2007), essa

⁶² La pareja Elegguá - Echu constituye la expresión mítica de la inevitable relación entre lo positivo y lo negativo. Para los yorubas, la casa significa el refugio por excelencia, el lugar privilegiado contra los avatares del destino. En su misma puerta reside Elegguá, marcando con su presencia la frontera entre dos mundos: el interno de la seguridad, y el externo del peligro. Pero no puede haber seguridad sin peligro, ni sosiego sin inquietud y, por eso, la pareja Elegguá-Echu es indisoluble a pesar de su oposición. Elegguá protege el hogar y cuando en él se presentan problemas es que ha entrado Echu, el vagabundo.

transmissão da ordem e a desordem através de *Exu* fazem dele uma figura necessária, mas também temida, pelo poder de desatar a ira e trazer a desgraça, de inspirar medo. “De figura ardilosa, Exu foi com isso transformado em uma figura má, o que não corresponde ao seu caráter original”. *Exu*, destaca este autor, possibilita o novo, a mudança, as modificações e isso permite que se renove a religião que surja uma nova ordem o que resulta “interessante e indispensável para o sistema religioso do Candomblé” (BERKENBROCK, 2007, p. 234-235).

Essa relação dual entre a ordem e a desordem do personagem *Exu* é representada por Amado, na obra *O compadre de Ogum* (2006). O narrador amadiano se desdobra entre um *Exu* com características negativas e um *Exu* travesso como uma criança; ora como um jovem cheio de vida e energia, ora como um velho miserável. Mas, em todos os momentos o *orixá* se distingue pela sua risada maliciosa, que é um símbolo de seu poder.

Chegaram no começo da noite, esvoaçavam as sombras pelo caminho de São Gonçalo, baixando sobre as ladeiras de mistério, esconderijos de Exu. Exu se fazia ver por entre o mato cerrado, ora como um negro adolescente e fascinante, ora como um velho mendigo de bordão. Sua risada matreira e gozadora ressoava nos cipós e nos matos dos arbustos, no vento fino do crepúsculo (AMADO, 2006, p. 67).

O próprio personagem divino de *Ogum* insiste na realização da cerimônia sacrificial, ou *padê* de *Exu*⁶³, antes da sua chegada para a cerimônia batismal. O narrador chama assim a atenção para esse lado brincalhão do *orixá* mensageiro que pode atrapalhar a boa andança da festa. No jogo de palavras opostas, “tranquila/inquieta”, “recomendou apenas/enfática e insistentemente”, o narrador nos previne que as coisas podem não sair como planejado e que *Exu* pode perturbar o batizado.

Ogum respondeu ao jogo e declarou estar pronto para o dia seguinte. Doninha podia ficar tranqüila, tudo ia correr bem, ele a sentia inquieta, queria tranqüilizá-la. Recomendou apenas, e o fez enfática e insistentemente, que não deixassem de fazer, bem cedo pela madrugada, na hora do sol raiar, o despacho de Exu, seu padê. Para ele não vir perturbar a festa. Andava Exu solto pelas vizinhanças naquela noite, assustando as gentes dos caminhos, era necessário tomar cuidado com ele (AMADO, 2006, p. 69).

Prandi, em sua *Mitologia dos Orixás* (2001), mostra várias lendas nas quais *Exu* se mostra irascível por causa de sacrifícios mal feitos ou feitos com displicência, e utiliza a

⁶³ O *padê* é uma cerimônia do candomblé e de religiões de origem ou influência afro-brasileira, na qual se oferecem a *Exu*, antes do início das cerimônias públicas ou privadas, alimentos e bebidas votivas, animais sacrificais, etc., na intenção de que não perturbe os trabalhos com seu lado brincalhão e que agencie a boa vontade dos *orixás* que serão invocados no culto.

palavra vingança para atuar em represália às faltas cometidas pelos seus filhos. Uma dessas lendas (p. 63-65) conta que *Exu* chega até o ponto de cortar o nariz de um marceneiro e deixá-lo sangrando por não ter efetuado um *ebó* prometido.

O narrador de *O compadre de Ogum* tem características de um narrador móvel que se desdobra dependendo dos espaços sagrados. Em alguns momentos retrata *Exu* com características negativas como sua falta de seriedade, com a ideia de que não tem o que fazer, só criando confusão, mas, ao mesmo tempo, quando coloca as palavras “menino” e “sem jeito”, traz, com elas, uma certa tolerância, com sua travessura, uma compreensão, a partir do ponto de vista da religião *yoruba*, para o caráter dual de *Exu*. “Subiram, apressados, as ladeiras de orvalho e sombras, entre as quais *vagabundava Exu, menino vadio e sem jeito*, à espera de seu padê” (AMADO, 2006, p. 71, grifo meu). Ao enfatizar as palavras “vagabundava” e “vadio” a falta de um rumo certo, de um objetivo de *Exu*, o narrador torna previsível que o próprio mensageiro é quem vai interferir na comunicação entre os personagens humanos e divinos.

E é exatamente na hora do *padê* de *Exu* que acontece o inesperado e some, como por arte de mágica, a galinha d’angola guardada para ser sacrificada ao orixá. Nesse instante a risada que vinha do mato, atribuída a este deus, intensifica seu caráter maligno e passa de “maliciosa” a “cínica”, fazendo com que as sacerdotisas troquem olhares e as filhas-de-santo estremeçam. Nesse momento, Amado, na voz do narrador, explica a verdadeira natureza de *Exu* como entidade dual, como um moleque que gosta de fazer traquinagens, e desconstrói a imagem estereotipada de orixá difícil e perigoso, que os cristãos, erroneamente, reconheceram como demoníaca, sugerindo que essa interpretação é feita por gente sem um conhecimento verdadeiro dessa religião. Também aponta para o processo sincrético do imaginário popular baiano no qual cada *orixá* corresponde a um santo católico.

[...] Quem poderia estar rindo assim, descaradamente, senão o próprio *Exu*, o orixá mais discutido, moleque e sem juízo, gozador, gostando de pregar peças? Tantas e quantas já fizera a ponto de ser confundido com o diabo. Enquanto cada um dos orixás era um santo de Deus –Xangô, São Jerônimo; Oxossi, São Jorge; Iansã, Santa Bárbara; Omolu, São Lázaro; Oxalá, Senhor do Bonfim, e assim por diante–, *Exu* não era santo nenhum, e gente sem grandes conhecimentos na seita acusava-o de ser o demônio. E todos o temiam e para ele era sempre a primeira cerimônia e as primeiras cantigas (AMADO, 2006, p. 73).

Essa ideia de *Exu* como estereótipo do mal, do demônio, em um ponto de vista cultural judaico-cristão ocidental, é criticada também por Prandi, que explica a interpretação do *orixá* como movimento, como mudança necessária para a vida, quando diz:

Pensam os que se acostumaram a ver os orixás numa perspectiva cristã (imposta pelo catolicismo e hoje reforçada pelo evangelismo) que Exu deve ser homenageado em primeiro lugar para não provocar confusão, para não bagunçar a cerimônia, como se ele fosse um simples e oportunista arruaceiro. É uma visão bem simplista e demasiadamente falsa. Ora, Exu é antes de tudo movimento e nada pode acontecer sem ele, nem mesmo em pensamento, sem movimento. Nada pode, portanto, se dar sem a interferência de Exu. Por isso ele é sempre o primeiro a ser homenageado: é preciso permitir o movimento para que o evento, seja ele qual for, se realize, seja para o bem ou para o mal. Esse movimento não é dotado de moralidade, nem poderia ser, pois se assim fosse o mundo ficaria paralisado. A vida é um pulsar permanente, e em cada passo, em cada avanço ou retrocesso, em cada mudança, enfim, Exu está presente. Tudo começa por ele; por isso ele será sempre o primeiro (PRANDI, 2005, p.98).

Sacrificados a *Exu* outros animais, volta a tranquilidade e a combinada chegada de *Ogum* para a cerimônia católica, com pequenos indícios que dão ideia de que as coisas não estão acontecendo do jeito que deveria ser.

Desde o momento do *padê* e da chegada do suposto *Ogum* “cavalgando” Artur da Guima, coisas incomuns começam a acontecer. Elas apontam para a conduta de um menino malcriado, birrento, que quer fazer o que bem entender. Sigamos as palavras do narrador ao descrever as ações do padrinho utilizando uma linguagem popular: “gemia e gargalhava”, numa “tempestade de risos” atira longe os sapatos, dança de uma forma modificada “cheia de picardia e virtuosismo”, ao dançar com uma filha de santo “belisca-lhe o cangote”, a mãe Doninha lhe diz que “nunca vira orixá beliscando feita”, do mesmo modo o encantado “queria as roupas mais ricas e formosas, suas ferramentas também”, a mãe Doninha lhe pergunta que se estava maluco, e afirma que não poderia entrar na igreja desse jeito. O santo “bate com o pé no chão, teimoso”, mas promete se comportar assim que chegar lá, mas que agora queria “vadiar” e “ameaçava” se não fosse feita a sua vontade. No caminho até o bonde continua com seu comportamento imprevisto, fazendo-se buscar “no mato”, “arrancava-se do grupo e fugia”. A mãe Doninha reforça essa idéia do menino travesso quando pensa: “Nunca ouvira Ogum assim, tão absurdo, tirado a gaiato. Mesmo levando em conta as circunstâncias, o fato de pela primeira vez dirigir-se um orixá a uma igreja católica para batizar um menino, mesmo assim” (AMADO, 2006, p. 79).

Na viagem até o templo a confusão se apodera da cidade, nada acontece segundo os costumes, nada como estabelecido, a cidade vira de pernas pro ar. Mas o símbolo mais relevante é a risada do orixá que se transforma e se difunde de diferentes formas por todos os que atravessam o caminho do cortejo. Na chegada à igreja, no espaço do templo, os pressentimentos de que algo não está segundo o combinado vão em aumento e quando o orixá solta “sua risada, tão grotesca e cínica, tão de pouco-caso e molecagem” (AMADO, 2006, p. 84), todos os seguidores do candomblé compreendem, então, que a verdadeira presença no corpo de Artur da Guima não é a de *Ogum*.

No momento em que o padre pede ao padrinho para se identificar a confusão chega ao clímax, a risada característica de *Exu* é tão poderosa, que é escutada em toda a cidade. Ele grita alto seu nome para que ninguém tenha nenhuma dúvida de que ele é aquele que tem o poder.

Outra coisa não parecia estar esperando o sujeito. A gaitada mais solta e cínica, mais zombeteira, ressoou na nave, atravessou a igreja, ecoou no largo, espalho-se pela cidade inteira da Bahia quebrando vidros, acordando o vento, levantando a poeira, assustando os animais (AMADO, 2006, p. 89).

Quem restabelece a ordem é *Ogum*, o irmão mais velho, o orixá guerreiro que não teme o encontro com *Exu*. Esse enfrentamento se dá em solo sagrado, dentro da igreja católica. Como os orixás não têm corpo ele precisa achar algum filho seu para poder descer e expulsar *Exu* do corpo do padrinho. Busca por toda a cidade e encontra o filho no próprio sacerdote.

Como um louco, Ogum atravessou a cidade da Bahia em busca de um filho seu em quem descer para repor as coisas em seu lugar, expulsar Exu e batizar o menino [...] Rodou pelos quatro cantos do templo enquanto o padre se aproximava e iniciava seu interrogatório. E, de súbito, ao fitar o sacerdote, ele o reconheceu: era seu filho Antonio, nascido de Josefa de Omolu, neto de Ojuaruá, obá de Xangô. Nesse podia descer, estava destinado a ser seu cavalo, não fizera as obrigações no tempo devido, mas servia numa emergência como aquela. Sagrado padre, de batina, mas nem por isso menos seu filho. Ao demais, não havia jeito nem escolha: Ogum entrou pela cabeça do padre Gomes (AMADO, 2006, p. 90-91).

Cabe destacar como Amado, na liberdade que lhe permite o texto ficcional, diminui as diferenças culturais e religiosas quando reúne os elementos sagrados das religiões católica e de matriz africana. O orixá, um deus, participa da cerimônia católica como padrinho, apresenta o menino Felício ante Jesus Cristo, o criador, e terá o compromisso de guiar o seu

afilhado na fé católica. Também *Ogum* reconhece no sacerdote “sagrado padre de batina” seu filho que, embora optasse por seguir a religião católica, tinha nascido destinado a assentá-lo.

O orixá *Ogum*, agora cavalgando o padre, aplica duas bofetadas em *Exu*, que parte. A ordem é restabelecida, o batismo continua. O importante é a justaposição dos sagrados. *Ogum* estabelece a ordem, mas para quem está assistindo a cerimônia é o padre católico quem joga esse papel. O narrador amadiano confirma “somente os mais entendidos deram-se conta. O etnógrafo Barreiros, por exemplo, nada percebeu, apenas viu o padre esbofetando Artur da Guima por pensá-lo bêbado” (AMADO, 2006, p. 92). Nesse momento o mensageiro de *Ogum* é o padre, ele é quem restabelece a comunicação entre os deuses e os homens. Todos os deuses, sem fazer distinção do panteão ao qual pertencem, porque no imaginário popular baiano todos os deuses se misturam numa mestiçagem cultural. Essa união é ratificada no momento em que, terminada a cerimônia, *Ogum* abraça o padre e o chama de “filho dileto”, merecedor.

Também a mistura cultural está representada no nome do padrinho do batizado. Na necessidade de ter esse padrinho um nome cristão se recorre ao sincretismo religioso. O sacristão repete então o combinado no terreiro, o nome do padrinho é Antônio de Ogum. Nome no qual Santo Antonio como santo católico e *Ogum* como orixá se misturam, como parte de uma mesma divindade. Essa ideia é reforçada pelo próprio padre quando pensa nas características de seus fieis.

A grande maioria de seus paroquianos assíduos à missa, carregando os andores nas procissões, dirigentes da Confraria, eram também do candomblé, misturavam o santo romano e o orixá africano, confundindo-os numa única divindade. Também nas camarinhas dos candomblés, tinham-lhe dito, as estampas de santos católicos estavam penduradas junto aos fetiches, ao lado das esculturas negras, São Jerônimo na camarinha de Xangô, São Jorge na de Oxossi, Santa Bárbara no peji de Iansã, Santo Antonio no de Ogum (AMADO, 2006, p.58).

No final da obra, o mensageiro *Exu* volta a ser lembrado. Apesar de toda a confusão por ele provocada Amado o descreve, mais uma vez, como uma criança travessa, que, adormecido parece um menino igual a outro qualquer, “[...] quem o visse assim nem desconfiaria ser aquele o Exu dos caminhos, o orixá do movimento, tão moleque e arrenegado a ponto de o confundirem com o diabo” (AMADO, 2006, p. 95). Essa imagem do *Exu* amadiano é reconhecida por Canevacci, que explica:

Essa defesa de Exu de sua indevida (isto é "sincrética") identificação com o diabo católico é extraordinária, não somente pelo estilo poético de Amado, mas também por concentrar uma perspectiva tão enorme quanto nova. Exu, enquanto menino reinador sob as insígnias do "Não" e do "Contra", por um lado emancipa o candomblé da necessidade de se camuflar, para sobreviver, no interior da religião católica; por outro libera o sincretismo da confusão religiosa para lhe abrir os muitos caminhos de movimento na cultura diária. A recente autonomia religiosa do candomblé em relação ao catolicismo torna possível seu uso – malicioso, confuso, esfomeado – em sentido comunicativo, estético e cultural. O novo sincretismo liberado seduz quem aceita o risco de viajar, de deslocar-se em muitos "outros lugares", de desfrutar com "um senhor dos caminhos", de afirmar dentro de si mesmo um si-infantil que governa: um "menino reinador". Os novos sincretismos vestem os signos da oposição móvel, do "negativo" irrequieto e impertinente. O sincretismo é um orixá em movimento e do movimento: contra os imobilismos psíquicos, as reproduções permanentes, as teorias cíclicas, as firmezas teóricas, as paradas arquetípicas (CANEVACCI, 1996, p.16).

Pode parecer a um leitor desatento que, em *O compadre de Ogum*, a figura de *Exu* tem um papel negativo de discórdia e desordem. Que este orixá, comumente igualado com a figura do diabo, não permite o entendimento nem a harmonia entre a religião hegemônica e a dos marginalizados. Porém, o papel do *Exu* amadiano reside em apresentar as verdadeiras características do mensageiro dos *orixás*. Uma divindade que, como explica Prandi (2005, p. 99), é aquela que detém o poder do movimento da transformação e que, embora não possa ser domesticável pela sua irreverência, não pode ser considerado nem santo nem demônio.

3.2 *Del amor y otros demonios*

O romance colombiano *Del amor y otros demonios* (2004) nos intriga desde o próprio título ao comparar contraditoriamente o amor, esse sentimento sublime, com o demônio, o mal; na obra, a figura do mensageiro corresponde ao amor.

O conceito de amor pode significar afeição, compaixão, misericórdia, que na religião judaico-cristã ocidental alcança seu ápice na interpretação do amor a Deus. Ao mesmo tempo amor pode significar ainda inclinação, atração, apetite, paixão, satisfação, conquista, desejo, ou libido, o que representa o pecado da carne, a tentação do demônio no mesmo ponto de vista religioso.

Eros, o amor, é apresentado no *Banquete* de Platão como um *démon*, ponto intermediário entre o deus e o mortal que tem o poder do mensageiro.

O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertados como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. E esses gênios, é certo, são muitos e diversos, e um deles é justamente o Amor. (PLATÃO, 2001, p.21)⁶⁴.

Esse *daemonium* ou *démon* mensageiro do amor, traduzido posteriormente como demônio no auge do catolicismo, aparece de várias formas e de maneira recorrente no percurso da obra garcimarquiana.

O primeiro capítulo começa com a chegada de um cachorro cinza com uma estrela na testa, infectado pelo mal da raiva, que irrompe pelo mercado quebrando, derrubando e mordendo quatro pessoas. “Três eram escravos negros. A outra foi Sierva María de Todos los Ángeles, filha única do marquês de Casaldueiro que fora com uma empregada mulata comprar uma feira de guizos para a festa de seus doze anos” (GARCIA MÁRQUEZ, 2004, p.13)⁶⁵.

Da mitologia ocidental à oriental, o cão figura como fera e como divindade. Na Grécia a figura de Cérbero marca o limite entre o reino de Zeus e o de Hades. Garm, na mitologia nórdica, cumpre o mesmo papel. Deus da morte, o encontramos no Egito como Anúbis, e Xolotl entre os Astecas. Na Inglaterra, a figura do negro cão fantasma, também está associada ao mensageiro da morte. No lado oriental da mitologia, este animal aparece como Tien-koan, o cão celestial chinês; e como Hōkō, a besta de cinco caudas da mitologia japonesa, capaz de provocar os terremotos.

Nas colônias americanas, como Cuba e Colômbia, o cachorro foi utilizado pelos donos de terras no período escravocrata, com a finalidade de capturar os escravos fugitivos (MOSQUERA, 2000). Essa particularidade imprimiu ao cão, do ponto de vista do homem negro, características demoníacas e causa de muito medo. O demônio canino era símbolo de perda da liberdade e castigos severos. Na obra, o cão portador da raiva é também associado a

⁶⁴ Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>.

⁶⁵ Tres eran esclavos negros. La otra fue Sierva María de todos los Ángeles, hija única del marqués de Casaldueiro, que había ido con una sirvienta mulata a comprar una ristra de cascabeles para la fiesta de sus doce años.

sofrimentos enormes e a uma morte certa; neste caso, a estrela na testa do cachorro pode ser associada a Lúcifer⁶⁶, estrela da manhã, nome também dado ao anjo caído, que posteriormente ganhou a conotação de diabo. Este cachorro e a suposta raiva por ele transmitida é o ponto de união de toda a narrativa.

Mas, se nos referimos ao *Dicionário de Símbolos* de Cirlot (2005, p. 359), o cachorro, como símbolo cristão, derivado do conceito de pastor, de guardião do rebanho das ovelhas do Senhor, pode ser alegoria de sacerdote. Devemos lembrar que o padre Caetano Delaura tem também uma mecha branca no meio do cabelo, e que ele é quem transmite para Sierva María, como aponta González (2005, p. 405), uma raiva diferente, positiva, a da cultura canônica europeia, a do saber letrado, a paixão amorosa e a literária, "mediante a declamação dos versos renascentistas, saturados de doutrinas neo-platônicas de Garcilaso de la Vega"⁶⁷. Também é possível observar que na própria palavra de padre está inserida a relação de mediador entre Jesus Cristo e seus fieis.

A figura do mensageiro também está no nome da personagem principal, Sierva Maria de Todos los Ángeles. Se procurarmos a etimologia do nome (FAURE, 2007), podemos observar que Sierva significa serva, escrava de um senhor. Maria vem do hebraico, significa senhora soberana, nome que indica serenidade, força vital e vontade de viver. Anjos, por sua vez, vem do grego e significa mensageiro. Assim Sierva Maria é escrava e senhora de todos os mensageiros (observe-se que a palavra "todos" no nome, está escrita com letra maiúscula, proporcionando o sentido da totalidade dos mensageiros, os positivos, anjos; e os negativos, demônios).

Segundo Lotman e Uspenkii (1996, p. 147), é de grande importância o nome próprio, já que constitui um símbolo mitológico que permite uma identificação com outro similar em outra realidade, e explica:

O significado geral de um nome próprio na sua máxima atração se reduz a um mito [...] Por conseguinte o mito e o nome estão unidos por sua própria natureza, por um nexo direto. De certa forma se determinam mutuamente, pois um não pode se reduzir ao outro: o mito é pessoal (nominacional), o nome é mitológico (LOTMAN; USPENKII, 1996, p. 148-149)⁶⁸.

⁶⁶ Lúcifer vem do latim (lucem ferre) que quer dizer "portador de luz", representa a estrela da manhã.

⁶⁷ Poeta espanhol (1501?-1536) sua vida foi dividida entre a espada e a poesia. Foi considerado o mais insigne dos poetas castelhanos. Seu tema principal é o amor, embora visto desde a sua solidão.

⁶⁸ El significado general de un nombre propio en su máxima atracción se reduce a un mito [...] Por tanto el mito y el nombre están unidos por su propia naturaleza, por un nexo directo. En cierto sentido se determinan mutuamente, puesto que el uno no puede reducirse al otro: el mito es personal (nominacional), el nombre es mitológico

Mas a personagem principal não reconhece esse nome de Sierva María de Todos los Ángeles que a identifica na sociedade branca e católica dos territórios coloniais da Nova Granada. Ela se reconhece e se faz chamar María Mandinga⁶⁹, seu nome negro. Nome que, na sua dualidade expressa o encontro entre duas religiões, duas culturas: entre o sagrado e o demoníaco e o judeu-cristão e o africano.

Na literatura e na tradição oral ou oralitura⁷⁰, a presença do demônio supõe e reflete situações da história, do pensamento e da vida das pessoas e lugares. Mandinga, por exemplo, nome da etnia africana de crenças muçulmanas, afetada pela trata e recusa a se converter ao cristianismo, uma vez escravizada nas minas de ouro da Nova Granada, sua naturalidade foi convertida pela sociedade dominante, ali e em outras colônias espanholas, em sinônimo de demônio (FRIEDEMANN, 1996, p.95)⁷¹.

Se desde a nomeação da personagem já se observa um entrecruzamento de dados culturais e sagrados, aviva-se nessa obra, uma forma híbrida.

Para essa antropóloga a figura do diabo ou demônio foi utilizada como forma de resistência ante o sistema dominante na época colonial na Colômbia. Os escravos africanizaram a figura do diabo e a converteram num aliado, num amigo e protetor quando viram o medo que os espanhóis assumiam diante de Satanás. Como indica Borja (1998, p. 138-142), entre os negros escravizados “desenvolveu-se uma ideia muito própria e até bondosa do demônio”. Eles, que não tinham o conceito do “mal puro”, se apropriaram da construção medieval europeia do demônio e adaptaram a imagem do diabo que se converteu em negro, se africanizou e tomou uma significação especial dentro da mentalidade e a religiosidade de matriz africana, já que “o símbolo do diabo negro era a lembrança, por justaposição, de seus deuses originais e a proteção que eles podiam-lhe outorgar”.

Como explica Borja (1998), no período colonial colombiano, brancos e negros se entendiam desde a perspectiva do demônio que, como construção cultural, é diferente para cada cultura, mas por sua vez o ponto de encontro. Isso demonstra que naquela época os

⁶⁹ Nas culturas ocidentais o mal já teve muitos nomes: satanás, demônio, Lúcifer, Luzbel, Mefistófeles, Belzebu. Nas sociedades afro-americanas se conhece como Mandinga, Biruñas, El Putas ou El Patas.

⁷⁰ Para Yoro Fall (2003, p. 104), o termo oralitura – orature em francês – é um neologismo africano que busca se opor ao conceito de literatura, e, ao mesmo tempo ter os fundamentos e a forma específica da comunicação. Nela se agrupam as lendas, os mitos, os cantos, etc. que demonstram a riqueza da oralitura como estética. A oralitura não é só uma forma de ver o passado, e sim uma forma de conhecimento e transmissão do mesmo.

⁷¹ En la literatura y la tradición oral u oralitura, la presencia del demonio conlleva y refleja situaciones de la historia del pensamiento y de la vida de gentes y lugares. Mandinga, por ejemplo, nombre de la etnia africana de creencias musulmanas, afectada por la trata, y reacia a convertirse al cristianismo, una vez esclavizada en las minas de oro de la Nueva Granada, su gentilicio fue convertido por la sociedad dominante, allí y en otras colonias españolas, en sinónimo de demonio

respectivos símbolos culturais se quebravam e reacomodavam em função de novos códigos de representação, mediante os quais ambas as culturas se entendiam. Isso nos permite entender a figura dual do demônio no romance, interpretada de forma diferente pelos personagens negros e brancos.

É importante destacar a figura do demônio desde essa outra perspectiva. Na fuga do convento de outra reclusa, e sendo culpada por isso, Sierva María conta que foram os demônios os que viram buscá-la, e até os descreve: "Tinham asas de morcego [...] Abriam as asas no terraço e a levaram voando, voando, até o outro lado do mar" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.192). Também no momento em que é submetida aos exorcismos pelo próprio bispo, ela se assusta com os rituais realizados por ele a ponto de considerá-lo não um representante de Deus e sim o próprio demônio, como conta mais tarde ao padre Delaura: "Sierva María contou o terrível episódio da capela. Falou do estrondo dos coros que eram como guerra, dos berros alucinados do bispo, de seu hálito abrasador, de seus belos olhos verdes incendiados pela emoção. [...] Parecia o diabo — disse" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.176-177).

Essa figura da personagem Sierva María será mostrada em uma forma bipolar através da sua herança cultural, étnica e familiar, de seu estado físico, moral e mental. A condição de enferma e louca, santa e pecadora, situam a nossa jovem na fronteira entre o mundo dos brancos, dos negros e dos índios: o sadio e o doente, o moral e o imoral.

A doença de María Mandinga, sua loucura (supostamente originada pela mordedura de um cachorro raivoso), será vista como uma metáfora política e histórica [...] por sua vez o exorcismo e a inquisição, serão expostos como os meios repressivos para calar o colonizado (RODRÍGUEZ VERGARA, 1997).

A própria noção de loucura remete a uma dualidade, a uma cisão do eu que a transforma em personagem contraditória moderna e híbrida na configuração.

Assim como a figura do mensageiro se movimenta entre dois mundos é, nesta obra, a figura de Sierva María a que se encontra no limiar de várias representações, fazendo a ponte entre categorias opostas. O próprio narrador coloca Sierva Maria "numa encruzilhada de forças contrárias" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.20). A menina se encontra entre o mundo espanhol e o africano no momento em que, embora filha de espanhol e mestiça, foi criada e amamentada pela escrava negra Dominga de Adviento, curiosamente um nome que faz

relação à liturgia cristã⁷². Dominga, semelhante a Sierva María, era também o elo de união entre o marquês e sua mulher, e entre os negros e os brancos. O narrador a descreve:

Dominga de Adviento, uma negra de lei que governou a casa com pulso de ferro até a véspera de sua morte, fazia a ligação entre aqueles dois mundos. Alta e ossuda, de uma inteligência quase clarividente, ela é que criara Sierva María. Tornara-se católica sem renunciar a sua fé ioruba, e praticava as duas ao mesmo tempo, sem ordem nem acordo. Sua alma estava em santa paz, dizia, porque o que lhe faltava numa ia buscar na outra. Era também o único ser humano com autoridade para servir de mediadora entre o marquês e sua esposa, e ambos gostavam dela (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 18-19)⁷³.

Sierva María se coloca também entre o espaço narrativo dos brancos, na casa colonial onde nasceu (interno), e o barracão, a senzala, o espaço dos negros escravizados (externo), onde ela realmente mora e onde é celebrada sua festa de aniversário. “Naquele mundo opressivo em que ninguém era livre, Sierva María o era: só ela e só ali. Por isso era ali que se celebrava a festa, em sua verdadeira casa e com sua verdadeira família” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 19)⁷⁴. Ao utilizar o advérbio “só” o narrador enfatiza a cultura híbrida de Sierva María que, nascida já mestiça (de espanhol e índia), se sente livre no lugar em que os negros eram escravizados. Ela escolhe e constrói a sua identidade como afro-americana, como o propõe a escolha do nome por ela inventado, María Mandinga, que aproxima a imagem da fé da Virgem Maria à imagem da insubordinação.

[...] A menina se mostrava tal como era. Dançava com mais graça e donaire que os africanos de nação, cantava com vozes diferentes da sua nas diversas línguas da África, ou com vozes de pássaros e animais, que desconcertavam os próprios negros. Por ordem de Dominga de Adviento, as escravas mais jovens pintavam-lhe a cara com fuligem, penduravam colares de candomblé por cima do escapulário de batismo e ajeitavam-lhe o cabelo, jamais cortado, que atrapalharia o caminhar não fossem as tranças de muitas voltas que lhe faziam todo dia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.19-20)⁷⁵.

⁷² O Domingo de Adviento faz referência aos quatro domingos que antecedem o Natal.

⁷³ Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte, era el enlace entre aquellos dos mundos. Alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente, era ella quien había criado a Sierva María. Se había hecho católica sin renunciar a su fe yoruba y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. Su alma estaba en sana paz, decía, porque lo que le faltaba en una lo encontraba en la otra. Era también el único ser humano que tenía autoridad para mediar entre el marqués y su esposa, y ambos la complacían.

⁷⁴ En aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: solo ella y solo allí. De modo que era allí donde se celebraba la fiesta, en su verdadera casa y con su verdadera familia.

⁷⁵ [...] La niña se mostraba como era. Bailaba con más gracia y más brío que los africanos de nación, cantaba con voces distintas de la suya en las diversas lenguas de África, o con voces de pájaros y animales, que los desconcertaba a ellos mismos. Por orden de Dominga de Adviento las esclavas más jóvenes le pintaban la cara con negro de humo, le colgaron collares de santería sobre el escapulario del bautismo y le cuidaban la cabellera que nunca le cortaron y que le habría estorbado para caminar de no ser por las trenzas de muchas vueltas que le hacían a diario.

Cabe destacar que essa identidade africana da personagem tem nome e sobrenome; pelo contrário, em sua identidade europeia existe o nome. A herança aristocrática europeia como herdeira do marquesado nunca é relevada. Essa aparente bastardia nega a presença da família como legado cultural e marca sua fragilidade e sua falta de poder contra a sociedade colonial. Dessa forma, Sierva María está também na encruzilhada entre o dominante e o dominado.

Sua futura identidade moral é também questionada no momento do nascimento da personagem, que é colocada novamente de forma fronteira entre a santidade e a prostituição. É interessante destacar que a santidade vem dada pela promessa da negra Dominga aos santos do panteão *yoruba*, e o pecado pelo pedido do pai à graça divina de Deus, pedido feito no momento que, com sete meses nasce Sierva María, quase estrangulada pelo cordão umbilical. Dessa forma o narrador inverte os referenciais culturais no que diz ao entendimento do amor carnal, santificando-a naquela religião onde o sexo não é pecado e prostituindo-a naquela onde se prega a castidade.

Foi então que Dominga de Adviento prometeu a seus santos que se lhe fosse concedida a graça de viver não se cortaria o cabelo da menina até a noite do casamento. Mal acabava de fazer a promessa, a criança começou a chorar. Dominga de Adviento, triunfante exclamou: “Será santa!” O marquês, que só a viu depois de lavada e vestida, foi menos vidente. “Será puta” – disse. – “Se Deus lhe der vida e saúde” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 59-60)⁷⁶.

Sierva María marca também o espaço entre a religião católica e as crenças dos afro-descendentes. Cabe lembrar que, na Colômbia, embora os negros e mulatos construíssem uma religiosidade peculiar e própria, não é possível falar de uma religião estruturada como aquelas que no Brasil, Cuba ou Haiti, conseguiram recompor um processo religioso de crenças e práticas coerentes. Navarrete (1995) explica como os escravos africanos, ante a desintegração de seu universo religioso, iniciaram um processo sincrético. Neste caso específico de Cartagena, as práticas mágico-religiosas africanas se misturaram com a bruxaria medieval europeia e não com o catolicismo institucional. Desse modo, como comenta esta autora, o culto aos defuntos, as práticas de adivinhação, os amuletos e os conjuros adquiriram uma nova dimensão que foi vista pelas instituições oficiais como produto de feitiçaria e bruxaria, em evidente preconceito em relação à herança sagrada africana.

⁷⁶ Fue entonces cuando Dominga de Adviento le prometió a sus santos que si le concedía la gracia de vivir, la niña no se cortaría el cabello hasta su noche de bodas. No bien lo había prometido cuando la niña rompió a llorar. Dominga de Adviento, jubilosa, cantó: “¡Será santa!” El marquês, que la conoció ya lavada y vestida, fue menos clarividente. / “Será puta”, dijo. “Si Dios le da vida y salud”.

Filha de nobre e plebéia, a menina teve uma infância de exposta. A mãe a odiou desde que lhe deu de mamar pela única vez e se negou a tê-la consigo com medo de matá-la. Dominga de Adviento a amamentou, batizou em Cristo e consagrou a Olokun, divindade ioruba de sexo incerto, cujo rosto se presume tão temível que só se deixa ver em sonhos, e sempre de máscara. Criada no pátio dos escravos, Sierva María aprendeu a dançar antes de falar, aprendeu três línguas africanas ao mesmo tempo, a beber sangue de galo em jejum e a esgueirar-se entre os cristãos sem ser vista nem pressentida, como um ser imaterial. Dominga de Adviento cercou-a de uma corte jubilosa de escravas negras, criadas mestiças, recadeiras índias, que lhe davam banho com águas propícias, a purificavam com verbena de Iemanjá e cuidavam como uma roseira a impetuosa cabeleira, que aos cinco anos lhe chegava à cintura. Pouco a pouco as escravas foram pendurando nela os colares de vários deuses, até o número de dezesseis (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 60)⁷⁷

Devemos destacar que a divindade *Olocum* é também um orixá binário como aponta Bolívar Aróstegui (2005, p.194-204). Dono do oceano, representa o mar no seu aspecto terrífico e estranho ao homem. Metade homem e metade mulher, simboliza também a vida e a morte. Orixá dos *babalaôs*, ou pais do segredo, ele também resolve aqueles problemas de saúde que já não têm solução, como pode ser a doença da raiva. A quantidade de colares que colocam em Sierva María é também significativa, dezesseis, que representa quase a totalidade dos *orixás* cultuados nos panteões afro-americanos. Como explica Prandi (2001, p. 20), o panteão *yoruba* na América está constituído aproximadamente por uma vintena de *orixás*. Isso confirma a identidade híbrida da personagem que, semelhante às casas de culto afro-americanas, aglutina num mesmo lugar o culto a todos os orixás.

Outra dualidade aparece no referente ao aspecto físico desta personagem, embora portadora de um corpo de criança miúdo (muito parecida com o pai fisicamente), com as costelas aparecendo e os peitinhos em botão, com doze anos recém cumpridos, tem um cabelo que chega até o chão no momento em que inicia a narrativa. O cabelo, símbolo de força física, virilidade, sedução ou vaidade, está também associado aos poderes mágicos. A cor também tem diferentes significados: os vermelhos, neste caso, fazem referencia ao satânico, ao

⁷⁷ La niña, hija de noble y plebeya, tuvo una infancia de expósita. La madre la odió desde que le dio de mamar por la única vez, y se negó a tenerla con ella por temor de matarla. Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan terrible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara. Traspuesta en el patio de los esclavos, Sierva María aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial. Dominga de Adviento la circundó de una corte jubilosa de esclavas negras, criadas mestizas, mandaderas indias, que la bañaban con aguas propicias, la purificaban con la verbena de Yemayá y le cuidaban como un rosal la rauda cabellera que a los cinco años le daba a la cintura. Poco a poco, las esclavas le habían ido colgando los collares de distintos dioses, hasta el número de dieciséis.

demoníaco. Dessa forma Sierva María tem o corpo de santa e o cabelo de bruxa. Seu comportamento também era “fantasmal”, “de outro mundo” quando andava em completo silêncio pela casa, tão misteriosa que parecia invisível, chegando ao ponto de a mãe amarrar no pulso da menina uma campainha para saber da sua aproximação.

Todas essas características de Sierva María propiciam um mal entendido cultural. Para o Santo Ofício inquisitorial, os costumes e tradições dos negros, a loucura, os sintomas da raiva e a possessão demoníaca se confundem numa coisa só. A obra debate o significado entre esses dois mundos, o dos negros escravizados e os dos brancos, e questiona a tênue linha divisória entre a religião de matriz africana e os rituais do exorcismo –, favorecendo a primeira que sacrifica animais em detrimento da segunda que sacrifica seres humanos –, como diz intencionalmente o médico Abrenuncio, – judeu converso que sofreu as atitudes culturais espanholas como a perseguição e os preconceitos –, se referindo à inquisição: “Não há muita diferença em relação às feitiçarias dos negros – disse. – É pior ainda, porque os negros não vão além de sacrificar galos, ao passo que o Santo Ofício se compraz em esquartejar inocentes no potro ou assá-los vivos num espetáculo público” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 98)⁷⁸.

Também o próprio médico Abrenuncio de Sá Pereira Cão⁷⁹ faz o prognóstico da morte da menina nas mãos do Santo Ofício. O cenário no momento desta profecia, a tempestade apocalíptica convulsionando o mar, lembra as características do orixá *Olocum*, a quem estava consagrada a menina. Com a afirmação do doutor, o leitor atento conhecerá o final da obra antes mesmo de concluir a leitura e poderá predizer que a tragédia e a morte estarão presentes.

Abrenuncio o fez sentar diante dele, e os dois se entregaram ao vício da conversação, enquanto uma tempestade apocalíptica convulsionava o mar. O médico fez uma exposição erudita e inteligente sobre a raiva desde a origem da humanidade, sobre seus estragos impunes e a incapacidade milenar da ciência médica para impedi-los. Deu exemplos lamentáveis de como sempre fora confundida com a possessão demoníaca, assim como certas formas de loucura e outras perturbações do espírito. Quanto a Sierva María, depois de tantas semanas, não parecia provável que a contraísse. O único perigo, concluiu Abrenuncio, era que morresse, como tantos outros, em

⁷⁸ Entre eso y las hechicerías de los negros no hay mucha diferencia, dijo. Y peor aún, porque los negros no pasan de sacrificar gallos a sus dioses, mientras que el Santo Oficio se complace descuartizando inocentes en el potro o asándolos vivos en espectáculo público.

⁷⁹ É importante destacar que embora Abrenuncio seja uma locução latina utilizada para mostrar que detestamos alguma coisa, se separamos “abre” e “nuncio” se entende como aquele que abre, e é o encarregado de levar uma notícia; o mensageiro. Além disso, a figura do Cão está também no sobrenome do médico, judeu converso português que desafia as leis do Santo Ofício com a possessão e a leitura de livros proibidos. Dessa forma se recreia também a figura do cão mensageiro, do demônio.

consequência da crueldade dos exorcismos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 155)⁸⁰.

A obra termina com a morte por amor de Sierva María antes da sexta sessão de exorcismo: “[...] A guardiã que entrou com a incumbência de prepará-la para a última sessão de exorcismos a encontrou morta de amor na cama, os olhos fulgurantes e pele de recém-nascida. Os fios do cabelo nasciam como bolhas no crânio raspado, e era possível vê-los crescer” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.198)⁸¹. Contudo o personagem García Márquez, no prólogo do livro, nos diz que sua sepultura foi achada no altar-mor da capela do antigo convento de Santa Clara que iria ser demolido. Exatamente “no terceiro nicho do altar-mor, ao lado do Evangelho” (*ibidem*, p. 11). Palencia-Roth (1997) aponta para a ausência de uma explicação na obra, para o fato de uma pessoa condenada ao exorcismo, aparentemente possuída pelo demônio, que não mostrou sequer um pequeno indício de arrependimento, seja enterrada no altar-mor, um lugar considerado sagrado. Dessa forma, para esse estudioso é o próprio García Márquez quem decide “salvar” Sierva María fazendo, dessa forma, uma crítica severa ao Santo Ofício Inquisitorial e suas práticas na Cartagena da época, reeditando, no texto literário, o procedimento romântico da morte como solução.

É interessante destacar que entre a Idade Média e o século XVIII predominou no mundo católico uma relação de proximidade entre os vivos e os mortos no que Philippe Ariès (2003, p.66) chama de “morte familiar e domada”. Nesse período os familiares acompanhavam o moribundo na enfermidade e o enterravam no interior das igrejas ou nas proximidades, não havendo separação radical entre o sagrado e o profano, entre a cidade dos vivos e a dos mortos. Essa prática está relacionada com a ideia que os próprios santos protegeriam os defuntos do inferno e os levariam até a salvação eterna. Quanto mais próximo se encontrasse o cadáver do altar-mor, maior demonstração de prestígio e de possibilidade de salvação.

Com a morte de Sierva Maria, e a descoberta de seus restos duzentos anos depois, também se faz uma ponte, nesse momento num movimento contrário, entre o demônio e os

⁸⁰ Abrenuncio lo hizo sentar frente a él, y ambos se abandonaron al vicio de la conversación, mientras una tormenta apocalíptica convulsionaba el mar. El médico hizo una exposición inteligente y erudita de la rabia desde el origen de la humanidad, de sus estragos impunes, de la incapacidad milenaria de la ciencia médica para impedirlos. Dio ejemplos lamentables de cómo se la había confundido desde siempre con la posesión demoniaca, al igual que ciertas formas de locura y otros trastornos del espíritu. En cuanto Sierva María, al cabo de casi ciento cincuenta días no parecía probable que la contrajera. El único riesgo vigente, concluyó Abrenuncio, era que muriera como tantos otros por la crueldad de los exorcismos.

⁸¹ La guardiana que entro a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer.

santos, em uma hibridação de sagrados. O narrador garciamarquiano, ao beatificar essa personagem, dilui as diferenças culturais e religiosas. A marquesinha, convertida agora em santa milagreira do catolicismo popular reafirmará, com sua mistura cultural, racial e religiosa, a existência do sujeito afro-colombiano no qual elementos da cultura espanhola, da indígena e da negra estão presentes.

3.3 *Como un mensajero tuyo*

Na obra cubana, a figura do mensageiro aparece desde o próprio título e é reiterada em diversos momentos da narrativa. Como parte da colagem narrativa de Montero, essa figura se movimenta constantemente entre os diferentes espaços que compõem o romance e se apoiam em elementos históricos, ficcionais e mitológicos os quais, como peças geométricas, coincidem para formar a história de Aida Petrirena Cheng.

Somos apresentados à história de *Como un mensajero tuyo* (1998) no capítulo introdutório “Il Messaggier si avanzi!”⁸², em que o narrador nos conta como um personagem do qual não se menciona o nome, e aparentemente recém chegado da Itália, traz para uma idosa um conjunto de fotos dos lugares nos quais viveu e morreu uma pessoa. Ela, por sua vez, paga este serviço com uma placa que tem uma pedra de ouro de tamanho significativo e pede para também levar, com ele, alguns cadernos nos quais aparece relatada a história da sua mãe que está relacionada à essa placa. A partir desse momento se alternam as histórias de Aida⁸³ Petrirena Cheng e seus amores com o cantor de ópera italiano Enrico Caruso, e a da filha de ambos, Enriqueta Cheng.

A história transcorre entre os anos de 1920 e em algum momento indefinido entre finais do século XX, e princípios do XXI, em Havana, Cuba. No dia de reis de 1920, numa data significativa para a religião católica, Aida recebe a notícia de que, segundo o oráculo de *Ifá*⁸⁴, ela está destinada para receber um homem que, embora esteja quase morto, virá para amá-la e logo morrer. Mas que ela pode, com a ajuda dos orixás, conseguir que a morte aconteça num outro lugar longe dali.

⁸² Como esclarece Mayra Montero, todos os títulos dos capítulos pertencem ao texto da ópera *Aída* de Giuseppe Verdi. (Que avance o mensageiro!, Tradução minha)

⁸³ Utilizarei Aida (sem o acento) para fazer referência à personagem da obra *Como un mensajero tuyo*, e Aída (com acento no i) para a ópera de Verdi; mas respeitarei Aída com acento quando o personagem Caruso chama à personagem Aida.

⁸⁴ Ifá é o nome do Oráculo utilizado por Orunmilá, o *orixá* e divindade da profecia. O Culto de Ifá pertence a religião *yoruba*.

No capítulo dois, intitulado “La sacra Iside consultasti?”⁸⁵, se descreve, como seu nome indica, a consulta ao sistema de adivinhação acerca da vontade dos deuses. Contudo não é à Isis, deusa egípcia considerada a “grande mãe” ou a “deusa da maternidade”, a quem se vai consultar, e sim ao oráculo de *Ifá*. *Orunmilá*, através do *ékuele* ou rosário de *Ifá*, assume o papel do mensageiro para trazer a profecia do mundo divino para o literário e resumir, nas suas palavras, a história narrativa.

Diz Ifá que vai vir um homem [...] vem para te coroar, para te dizer que é a rainha de seu pensamento. Antes disso escutará o trovão, se derrubarão as paredes, haverá poeira e fogo. Esse dia, escute bem, pega o resguardo da tua roupa e coloque-o no cabelo. Depois me traga esse homem, você vai ter que trazê-lo [...] Ele vem para morrer. Mas se você não quiser, se traz ele na hora, não morrerá. Traga-o para que não fique suja. Não vem para morrer: já vem morto (MONTERO, 1998, p. 28)⁸⁶.

Neste momento é o *babalaô*, o padrinho de Aida, José de Calazán Bangoché⁸⁷, que serve de mediador entre o mundo dos deuses e o dos mortais e intensifica esse papel de mensageiro, de portador, quando enfatiza no início que a mensagem não é dele e que vai falar em nome de *Ifá*. Dessa forma o conteúdo da comunicação não pode ser questionado, porque, como força da verdade evidente, designa a vontade do deus.

Nesse momento o poder do velho guardião da memória coletiva se fortalece com a palavra divina do deus *yoruba* da adivinhação. O mediador da memória reforça sua legitimidade e liderança no interior de seu grupo, valoriza os valores do homem africano e impulsiona o futuro dos personagens mais jovens. A personagem de Aida, no papel de narrador, intensifica essa relação de respeito à palavra do mensageiro dos deuses na figura do guardião das tradições: “[...] lembrei do que tinha falado que era como me lembrar do que ia acontecer [...]” (MONTERO, 1998, p. 28-29)⁸⁸. Na palavra de Calazán o passado e o futuro ficam unidos pela profecia divina.

Tentando mudar o destino da sua filha, que parecia muito perigoso, de lutar contra a profecia que colocava Aida tão perto da morte, Domitila, a mãe de Aida, tenta consultar a magia chinesa. Dessa vez o mediador é Yuan Pei Fu, el “Gran Olúo”, o *babalaô* dos chineses.

⁸⁵ Consultaste à sagrada Isis?

⁸⁶ Dice Ifá que va a venir un hombre [...] Viene a coronarte, a decir que eres la reina de su pensamiento. Antes de eso escucharás el trueno, se derrumbarán las paredes, habrá polvo y fuego. Ese día, óyelo bien, saca el resguardo de tu ropa y pónelo en el pelo. Luego me traes ese hombre, me lo vas a tener que traer. [...] Viene a morir. Pero si tú no lo quieres, si me lo traes en seguida, no morirá. Tráelo para que no te ensucies. No viene a morir: viene ya muerto.

⁸⁷ José Calazán Herrera Bamboché (Montero coloca Bangoché) era o informante de Lydia Cabrera em relação ao mundo *yoruba*, seu Oluko (mestre). Ver em: <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=3908>

⁸⁸ [...] me acordé de lo que me había dicho, que era como acordarme de lo que iba a pasar [...].

Com a inclusão da cultura chinesa, Montero resgata na obra a identidade cultural cubana. Eliminados quase na totalidade os descendentes de índios nos primeiros anos da conquista espanhola, junto com os brancos e os negros se somaram, desde a segunda metade do século XIX, um número considerável de emigrantes chineses que, em qualidade de mão de obra barata, quase escrava, desembarcaram em Cuba. Como afirma Rodrigues (2008), as várias entradas com diferentes status econômicos desses imigrantes chegaram a configurar em Cuba, a mais antiga e estável comunidade asiática no Novo Mundo, produzindo uma das sociedades e agrupações que mantiveram as tradições culturais.

Ao ser consultada a divindade chinesa *Sanfacón*⁸⁹, dono da espada e dos trovões, o narrador monteriano valoriza a memória da cultura chinesa, igualando-a com a de matriz africana, já consolidada em Cuba e popularmente aceita. “Os santos são iguais em todas as partes, são os mesmos na China que na Guiné”, explica o narrador, e confirma que essa afirmação é obra dos dois grandes *balalaôs*, Calazán e Yuan Pei Fu que, por intermédio da mãe de Aida, se reuniram para conversar. A utilização do termo *babalaô* —designado para nomear os sacerdotes do culto ao oráculo de *Ifá*, possuidores de uma grande sabedoria e líderes espirituais—, para nomear ao sacerdote chinês, dilui as diferenças culturais entre os chineses e os afro-cubanos. Essa diferença já tinha diminuído etnicamente em Cuba pois, como aponta Linares Savio (2002), os imigrantes chineses mais pobres só puderam se casar com mulheres negras, mulatas e brancas de poucos recursos. O narrador monteriano corrobora a importância desse acontecimento intercultural e aproxima de forma ficcional as duas religiões das classes menos favorecidas socialmente “foi tudo um acontecimento, porque os *balalaôs* chineses nunca se juntavam com os *balalaôs* negros” (MONTERO, 1998, p. 39-40)⁹⁰.

Quem faz a ponte entre esses dois mundos, o chinês e o africano, é precisamente a figura de Aida, filha de chinês e mulata. Essa personagem híbrida em relação à etnia, tem a pele da mãe e os olhos e os cabelos do pai, destacando-se, segundo ela mesma diz, as características do pai, por esse motivo recebe o apelido de “chinita”⁹¹. A avó por linhagem materna é também produto da mistura de etnias africanas, neste caso a lucumí e a mandinga. Mas não só a personagem é híbrida em relação com sua etnia, também culturalmente ela se

⁸⁹ Sanfacón representa uma corrupção do nome Cuan Yu quem depois de morto se converteu no venerado antepassado Kuan Kong e finalmente no patrono de todos os chineses imigrantes em Cuba. O imaginário popular, na tentativa de integrar esses novos deuses no panteão Euro-Africano, já previamente organizado, provocou um sincretismo deste com Santa Bárbara no catolicismo e Xangó, seu par yoruba na santería cubana (SCHERER, 1998).

⁹⁰ Los santos son iguales en todas las partes, son los mismos en China que en Guinea/ fue todo un acontecimiento, porque los *balalaôs* chinos nunca se juntaban con los *balalaôs* negros.

⁹¹ Chinita em espanhol equivale a chinesinha em português.

movimenta entre culturas (fala mandarim e espanhol) e entre religiões (africana, chinesa e europeia).

Com a confirmação de Sanfacón de que o homem anunciado pelo oráculo de *Ifá* já está em Cuba, Aida e sua mãe buscam refúgio e consolo na oração à santa católica Flora. Cabe destacar que Montero inverte a ordem hierárquica das religiões, colocando em último lugar, a oficial e hegemônica e privilegiando, as de caráter popular. Também é importante destacar a atitude do personagem da mãe de Aida que, embora afirmando que todos os santos são irmãos de sangue, briga com Calazán como mensageiro de *Ifá* desde uma posição de respeito, mas também de exigência; escuta a Yuan Pei Fu como representante de *Sanfacón*, embora ele fale em mandarim e ela não entenda essa língua; e reza, de forma passiva e resignada, para a representante do santoral católico, Santa Flora.

Embora sua mãe tente desesperadamente mudar o destino, a profecia se cumpre, o homem que vem para “coroar” Aida já chegou. Em 13 de junho ele e Aida encontram-se. O homem não é outro senão o famoso cantor de ópera Enrico Caruso.

Coincidentemente com os fatos reais, Enrico Caruso chega à Havana em cinco de maio de 1920, cidade na qual permanece até finais do mês de junho. No décimo terceiro dia do sexto mês, por entre o fogo e a poeira, depois de escutar o barulho do trovão (como tinham pressagiado o *babalaô* negro e o chinês), o personagem Caruso se encontra com Aida.

O homem entrou de repente, arrancou a capa e a deixou cair sobre os restos de cascas espalhadas pelo chão. Embaixo dessa capa só vestia uma túnica branca, e com a túnica me pareceu que era um rei de outros tempos, um orixá guerreiro que tinha vindo fugindo da fúria de outro orixá. Tive vontade de fugir, pois fiquei sem voz, nem vontade, pensando que o destino estava traçado: aquele que tinha vindo para me coroar, o mesmo que tinha chegado para morrer em Cuba, ou já estava morto, marcado, condenado pelo santo de sua própria cabeça, tremia por fim na minha presença, saído da fumaça e do estrondo (MONTERO, 1998, p. 43)⁹².

A partir desse momento se produz um paralelo entre as histórias da personagem Aída de Giuseppe Verdi e a da personagem Aida de Mayra Montero, na impossibilidade de amar plenamente o homem escolhido. Esse paralelo se reforça no momento em que Caruso e Aida se conhecem. Ao fugir da explosão de uma bomba no teatro, durante a representação da ópera de Verdi e caracterizado como general egípcio, e entrar por uma porta da cozinha do hotel

⁹² El hombre entro de golpe, se arranco la capa y la dejó caer sobre el reguero de cáscaras que había en el suelo. Debajo de esa capa sólo llevaba una túnica blanca, y con la túnica me pareció que era un rey de otros tiempos, un orisha guerrero que había venido huyendo de la furia de otro orisha. Tuve deseos de huir, pero me quedé sin voz ni voluntad, pensando que la suerte estaba echada: aquel que había venido a coronarme, el mismo que había llegado para morirse en Cuba, o estaba muerto ya, marcado, condenado por el santo de su propia cabeza, temblaba por fin en mi presencia, salido de los humos y el estruendo

Inglaterra, o cantor conhece Aida. Caruso lhe pergunta o nome, Aida, responde ela; Aída, ele repete, e continua: “pois assim como estou, sou Radamés”⁹³ (MONTERO, 1998, p. 55). As emoções, experiências e incertezas do guerreiro Radamés fazem parte das vivências e das interpretações do artista Caruso. Ao mesmo tempo, o percurso conturbado da princesa Aída, suas angústias relativas principalmente ao amor, se projetam na personagem Aida como uma passagem mítica e atemporal. Com esta relação, os leitores que conhecem a ópera de Verdi terão consciência, muito antes de terminar a leitura, de que os amores de Aida e Caruso alcançarão um final trágico.

Também se estabelece um diálogo narrativo entre a história verdiana e a mitologia dos *orixás* do panteão *yoruba*. A dupla Caruso/ Radamés faz par com *Xangó*, amado por várias mulheres, guerreiro e valente, como o fogo que desce pela garganta do tenor. Aida/ Aída faz par com *Iemanjá*, deusa das águas, mãe dos *orixás*, entre eles *Xangó*, do qual também é mulher. Esse paralelo pode ser confirmado no emocionante momento no qual Caruso vai contando a história de Aída, e Calazán e a negra Mariate o interrompem, colocando nomes de divindades da religião de raízes africanas em substituição dos personagens verdianos.

Essa história tem o nome de Aída [...] é uma história da África, onde tinha um povo em guerra com outro [...] Os vodú de Dajomi [...] não eram esses [...] e sim os etíopes e os egípcios. A escrava etíope, que se chamava Aída, estava apaixonada pelo guerreiro Radamés. Por Radamés também estava apaixonada Amneris, que era a filha do faraó [...] Esse Radamés é como Xangô [...] Amneris descobriu que Aída estava apaixonada por Radamés. Louca de ciúmes chamou a sua escrava e a ameaçou [...] Oxún e Iemanjá [...] Se deixam, se matam pelo mesmo homem (MONTERO, 1998, p. 98-99)⁹⁴.

Nesse momento a hibridação de tempos narrativos chega ao ponto culminante, à história da África, de Radamés e de Aída, que ultrapassa o tempo e o espaço e se coloca junto à história da África dos *orixás*, conhecida pelos personagens que cultuam as deidades *yorubas*: "costurados uns com os outros, costuradas as almas ou o que fosse que se pudesse costurar com aquele encantamento do amor da África" (MONTERO, 1998, p. 100)⁹⁵. E então, parado junto à janela, "com a pouca claridade que vinha do campo, essa claridade que é como

⁹³ Pues, así como estoy, soy Radamés

⁹⁴ Esa historia tiene el nombre de Aída [...] Es una historia del África, donde había un pueblo en guerra con otro [...] -Los vodú de Dajomi [...] No eran ésos [...] sino los etíopes y los egipcios [...] La esclava etíope, que se llamaba Aída, estaba enamorada del guerrero Radamés. De Radamés también estaba enamorada Amneris, que era la hija del faraón [...] Ese Radamés es como Changó [...] Amneris descubrió que Aída estaba enamorada de Radamés. Loca de celos, llamó a su esclava y la amenazó [...] Oxún y Yemayá [...] Si las dejan se matan por el mismo hombre.

⁹⁵ cosidos unos con los otros, cosidas las almas o lo que fuera que se pudiera coser con aquel encantamiento del amor de África

um resplendor de ossos" (*ibidem*, p. 100)⁹⁶, ossos que relembram a tumba de Radamés e Aída, mortos pelo seu amor, o personagem Caruso faz a ponte entre o passado e o presente, entre a América e a África, entre Aída e Aida. Como um ouroboro, o ciclo se fecha, e a música escutada no *ékuele* por Calazán, no oráculo de *Ifá*, no início do romance, é trazida ao presente com orgulho e satisfação pelo tenor, como em um ciclo de vida, de amor e morte, o mesmo ciclo que estará presente na vida de Aida.

[...] Com a primeira frase que cantou, todos nos encolhemos. Ele tinha-me dito o significado daquela frase “Se eu fosse esse guerreiro!”, e eu sabia muito bem o que vinha depois: Enrico ia lutar por mim, ia vencer por mim e a me converter na rainha do seu pensamento. Na canção por fim apareceu o meu nome, gritou-o lento e poderoso, disse-o tão alto que estou segura de que seu grito acordou os orixás do monte, alvoroçou os animais e os homens dormidos, chegou como uma seta na lagoa: Iemanjá chegaria à superfície tremendo faminta no tremor da água. Foi a maior coisa que jamais se escutou nesses campos (MONTERO, 1998, p. 100-101)⁹⁷.

Na lagoa de San Joaquin se realizarão os *ebós* ou sacrifícios para conseguir restabelecer o equilíbrio entre deuses e humanos. Cabe destacar que Montero, para construir esse cenário, utilizou como referencia Lydia Cabrera⁹⁸ que, no livro *La laguna sagrada de San Joaquín* (1993b), descreve as cerimônias que se realizam nesse espaço e que, na maioria, estão dedicadas a *Iemanjá* e sua variante masculina *Olokun* (VADILLO, 2002). Também a autora estende a homenagem à famosa etnóloga quando coloca no corpo da ficção a própria Lydia Cabrera no encontro com Caruso, como parte da suposta história oficial. Nesse momento o tenor faz uma caricatura de uma jovem loira que almoçava na mesa próxima no restaurante do Hotel Sevilla e que lhe pediu um autógrafo (MONTERO, 1998, p. 50).

Com a realização dos *ebós*, são os personagens Aida e Caruso que se colocam no limiar entre dois mundos. Caruso entre os vivos e os mortos no momento em que, como enfeitiçado, se adentra na lagoa. Rígido como um autômato e com os olhos abertos, Caruso consegue ver sua morte nas correntezas do fundo e nesse momento é conhecedor do seu destino. Aida, quando possuída por sua mãe Iemanjá e com uma força incrível, resgata o

⁹⁶ Con la poca claridad que venía del campo, esa claridad que es como un resplandor de huesos

⁹⁷ [...] Con la primera frase que cantó, todos nos encogimos. Él me había dicho lo que significaba aquella frase, “¡Si yo fuera ese guerrero!”, y yo sabía de sobra lo que venía después: Enrico iba a luchar por mí, iba a vencer por mí y a convertirme en reina de su pensamiento. En la canción por fin salió a relucir mi nombre, lo gritó lento y poderoso, lo dijo tan alto que estoy segura de que su grito despertó a los *orishas* del monte, alebrestó a los animales y a los hombres dormidos, llegó como una flecha a la laguna: Yemayá se asomaría a la superficie, temblando hambrienta en el temblor del agua. Fue la cosa más grande que se escuchó jamás en esos campos.

⁹⁸ Estudiosa da cultura afro-cubana, em seus aspectos lingüísticos e antropológicos.

corpo de Caruso da água e é cumprimentada em língua *yoruba* como à própria deusa: “*Omó te mi*”.

Depois do acontecimento na lagoa de *San Joaquín*, Caruso volta a ter sonhos e visões da própria morte e a escutar uma voz, que acha que é de seu pai e que lhe diz: “Rico, você finalmente morreu” (MONTERO, 1998, p. 135)⁹⁹. As ameaças de morte continuam, e até é envenenado durante um almoço realizado em sua homenagem; por sorte ele vomita o veneno e não podem matá-lo. Mas a morte, que acompanhou o tenor desde sua chegada a Cuba, está agora muito perto e ele sabe disso.

Aida, desesperada, busca então uma saída para essa situação, uma salvação para ela e seu amado e, assim como Aída propôs a Radamés, ela diz para Caruso: fujamos! Nesse momento, outro paralelo entre a obra verdiana e o romance monteriano acontece. Na ópera, Aída insiste com elementos persuasivos ante a indecisão de Radamés, mas ele se recusa e é capturado e condenado à morte como traidor. Agora Radamés não tem outra saída, uma vez que será enterrado vivo para morrer lentamente, e sua única preocupação é saber onde estará sua amada. Aída, que todos achavam que estava longe dali, entra também na tumba obscura para morrer abraçada com seu amor.

No romance, no capítulo intitulado “Fuggire!...”, Aida também tenta convencer Caruso da necessidade de uma fuga. Ele também fica indeciso; fugir? Que poderia fazer numa terra estranha? Mas ela insiste, é necessário, não os deixarão ficar perto um do outro, conseguirão separá-los. Caruso termina concordando em fugir. Mas eles necessitam de ajuda, Aida conhece essa limitação, eles nem conhecem a cidade, mas ela sabe dos laços de amizade de todos os que professam a mesma religião que seu padrinho e o poder e o respeito que inspirava o nome de Calazán. Ela utiliza o poder do nome do *babalaô* para pedir ajuda e lutar contra o destino traçado pelos orixás, a morte.

[...] Na distância, depois de todos esses anos, descubro o que fui: o cavalo de uma entidade que me dominava, um animal que ia correndo porque seu ginete assim o quis. Meu ginete sempre foi Iemanjá, e ela mandava em mim, mandou naquela hora como nas que logo se passaram. Éramos ela e eu lutando contra Orula, possuidor do segredo de Ifá, que sabe o futuro e o revela aos homens, lutando contra Oddúa, dono dos segredos da morte e dono da solidão; lutando contra Obba, Yewá e Oyá, as três "murteiras" que habitam no cemitério; e lutando, principalmente, contra Osún, o mensageiro de Olofi e contra aquela mensagem que ele nos trazia uma e outra vez, uma

⁹⁹ Rico, te has muerto al fin

mensagem de morte que não queríamos receber (MONTERO, 1998, p. 183-184)¹⁰⁰.

As diferentes mensagens continuam sendo apresentadas na obra como elo que comunica diferentes culturas. Antes de morrer, o próprio Yuan Pei Fu deixa uma mensagem para sua neta Enriqueta Cheng. A mensagem só seria conhecida depois de muito tempo; “O Mensageiro da Morte se chama Chui Chi Lon, é sempre o mensageiro de nossos próprios corações”, e é esclarecida pelo discípulo dele “O que quis dizer o teu avô é que você não pode lutar contra algo que é teu, contra esse mensageiro teu” (MONTERO, 1998, p. 200)¹⁰¹, explicando assim a impossibilidade de mudar o destino traçado pelos deuses, e confirmando a ocorrência da morte. Embora a figura do mensageiro seja somente um comunicador, é a palavra divina a que ele transmite e deve ser sempre ouvida e obedecida, nunca negligenciada.

Os homens são por natureza habilidosos e tendentes a desobedecer; esta é a queixa constante dos profetas. O ritual poderá convidar à imitação e isto poderá aplicar-se inclusivamente aos rituais de submissão, no caso de eles fazerem sentir e aceitar a presença de poderes superiores aos outros, mas as necessidades e os desejos individuais fazem com que os homens frequentemente negligenciem as ameaças e as ordens dos atores invisíveis (BURKERT, 2001, p. 133).

Depois de Caruso ser agredido e ferido na cidade de Trinidad, e sabendo que tem que ir embora e que não verá mais Aida, ele deixa uma mensagem com o médico que cuida dele, Benito Terry. Essa mensagem representa um carma na vida do médico, impossibilitado de passá-la nesse momento para Aida por causa dos acontecimentos violentos que a deixam perturbada, ele cairá numa espécie de depressão da qual nunca sairá, e que se agravará com a morte de seus seres queridos e a perda da visão. Embora Enriqueta o visite e peça que passe para ela, como filha de Caruso e de Aida, o conteúdo dessa mensagem nunca será dito e a verdade não será revelada. O papel do mensageiro ficará assim vigente, mas o conteúdo da mensagem não mais será importante. O importante será a história de amor que termina em morte, como a de Radamés e Aída.

¹⁰⁰ En la distancia, al cabo de todos estos años, descubro lo que fui: el caballo de una potencia que me dominaba, un animal que iba corriendo porque su jinete quiso. Mi jinete siempre fue Yemayá, y ella mandaba sobre mí, mandó en aquella hora como mandó en las que vinieron luego. Éramos ella y yo luchando contra Orula, poseedor del secreto de Ifá, que sabe del futuro y lo revela a los hombres; luchando contra Oddúa, dueño de los secretos de la muerte y dueño de la soledad; luchando contra Obba, Yewá y Oyá, las tres “muerteras” que habitan en el cementerio; y luchando, sobre todo, contra Osún, el mensajero de Olofi, y contra aquel mensaje que él nos traía una y otra vez, un mensaje de muerte que no queríamos recibir.

¹⁰¹ “El Mensajero de la Muerte, que se llama Chui Chi Lon, es siempre el mensajero de nuestros propios corazones”/ “Lo que quiso decir tu abuelo es que no se puede luchar contra algo que es tuyo, contra ese mensajero tuyo”.

O personagem Caruso, na obra de Montero, é também uma ponte entre a cultura europeia e a americana. Americana porque é sobre ele que acontecem os sacrifícios e os rituais da religião afro-cubana, com os quais apresenta uma postura de aceitação. Europeia, porque, em relação a sua figura, aparecem na obra os nomes de óperas famosas. Além de *Aída*, que compõe o elo narrativo, encontramos também menção a *Pagliacci* de Loncavalo e, dentro dela, “*Vesti la giubba*”, sua ária mais famosa; *Manon* e *La Bohème* de Puccini; e *Martha* de Friedrich Von Flotow. É importante destacar também a coleção de presépios do cantor, que representam a religião de raízes judaico-cristãs ocidental, coleção de nascimentos do menino Jesus que ninguém, além desse personagem, pode tocar.

A figura do mensageiro tem o momento culminante quando da morte de Caruso e da aparição, na rua da Amargura, de um fantasma que caminha pela frente da casa de Aida. A utilização de recursos do fantástico dentro de uma narrativa de corte realista confere a esse momento um destaque e valoriza o título da obra, fechando desse modo a história amorosa de Aida e Caruso.

Ficamos em silêncio porque ouvimos alguns passos. Eram passos que batiam forte sobre os paralelepípedos, e as duas olhamos como por instinto em direção ao lugar de onde vinha esse som. Minha mãe se debruçou para fora, tentando adivinhar quem caminhava a essas horas. “Vem vindo um homem”, me disse. Eu também me inclinei e vi aquela figura com chapéu e bengala, um vulto que avançava com pressa. De repente, não escutamos mais os passos. Víamos o homem, mas não escutávamos mais os seus passos. Virei-me estranhada para a minha mãe, que desviou seu olhar da rua para me olhar. Foi apenas um instante, mas quando voltamos a olhar, o homem tinha desaparecido, e assim que desapareceu voltara o som de seus passos, uns passos sem corpo que pareceram deter-se diante a porta da nossa casa (MONTERO, 1998, p. 244-245)¹⁰².

Esse mensageiro, semelhante ao da ópera *Aída*, é portador de más notícias mas, ao contrário da guerra que separa Radamés de *Aída*, agora é a notícia da morte que separará para sempre Aida de Caruso, morte confirmada dois dias mais tarde pelos jornais que destacam em

¹⁰² Nos callamos porque sentimos unos pasos. Eran pasos que sonaban fuertes sobre los adoquines, y las dos miramos como por instinto hacia el lugar desde donde venia ese sonido. Mi madre se inclinó hacia fuera, tratando de averiguar quién caminaba a esas horas. “Ahí viene un hombre”, me dijo. Yo también me incliné y vi aquella figura con sombrero y bastón, una figura borrosa que avanzaba con prisa. De repente, los pasos dejaron de escucharse. Veíamos al hombre, pero no sentíamos sus pisadas. Me volví extrañada hacia mi madre, que apartó los ojos de la calle para mirarme también. Fue apenas un momento, pero cuando volvimos a mirar, el hombre había desaparecido, y tan pronto desapareció se reanudó el sonido de sus pasos, unos pasos sin cuerpo que parecieron detenerse ante la puerta de nuestra casa.

suas manchetes o falecimento do *divo*¹⁰³. Aida chora e veste luto por dois dias, mas depois desse curto tempo, se consola e cura suas feridas, com a presença, a criação e o amor da filha.

A figura do mensageiro, anunciada desde o título do romance, inicia a obra com a notícia da vinda de um homem à vida de Aida e fecha agora o ciclo com a notícia da sua morte. A relação chegada/partida, início/fim, recolhe na imaterialidade do sujeito, na sua condição de fantasma, o conteúdo simbólico de sua tarefa, o anúncio de amor/morte. O fato é explicado de forma natural por Calazán que, respondendo a sua afilhada, ratifica que esse espírito é um mensageiro da alma.

[...] no instante em que alguém morre sem solucionar suas pendências, um mensageiro da alma sai do lugar da morte e voa até o lugar de seu destino. O lugar de seu último destino era a minha casa, tinha sido desde sempre. As almas têm suas viagens contadas, e esse mensageiro seu tinha vindo para te ver, Enriqueta, a se despedir de nós duas, com pena e com amor (MONTERO, 1998, p. 245)¹⁰⁴.

O último mensageiro da obra é também o primeiro, aquele que, no capítulo um, traz para uma idosa, que agora sabemos que é Enriqueta Cheng, as fotos do lugar em que viveu e morreu Caruso. A construção da identidade da personagem é completada e a reconstrução da memória acabada. O mensageiro cumpriu o seu papel.

¹⁰³ *Divo* nome dado a um artista ou figura pública muito famosa.

¹⁰⁴ [...] en el momento en que alguien muere sin arreglar sus cuentas, un mensajero del alma sale del lugar de la muerte y vuela hacia el lugar de su destino. El lugar de su último destino era mi casa, lo había sido desde siempre. Las almas tienen sus viajes contados, y ese mensajero suyo había venido a verte, Enriqueta, a despedirse de nosotras dos, con pena y con amor.

CAPÍTULO 4. A HERANÇA GUARDADA

Não cultivar o passado
é coisa triste
Que traz vergonha
aos ancestrais

Ivan Cezar

As raízes da cultura africana, como parte integrante da cultura afro-americana, estão presentes na narrativa contemporânea, não apenas com uma tentativa de construir um personagem mestiço ou híbrido e sim como integrante da formulação interna, o que se traduz por incorporação da própria tradição oral e religiosa na estrutura literária. O texto narrativo pode ser considerado bi temático, possibilitando uma segunda leitura propriamente mitológica que estaria velada para aqueles leitores que não conheçam os códigos próprios das religiões de matrizes africanas. Esse é o caso das obras *Ponciá Vicêncio* (2006) e *Como un mensajero tuyo* (1998), que realizam de forma exemplar a relação entre os dados culturais e os literários.

Como explica Prandi (2001), segundo a lenda foi dada a tarefa ao mensageiro *Exu* de ouvir e resgatar todos os relatos, todas as histórias que falassem tanto dos problemas dos humanos quanto dos deuses e animais. Nada poderia ficar de fora: não só as histórias relacionadas às glórias e insucessos, às venturas e ao sofrimento, à saúde e à doença, as batalhas vencidas e perdidas, também deveriam registrar detalhadamente o que se tinha feito para chegar a um final feliz, os sacrifícios e as oferendas dedicadas aos deuses. No final de sua missão, o orixá mensageiro tinha trezentas e uma histórias, todo o conhecimento necessário para solucionar a totalidade dos problemas existentes.

Conta-se que esse conhecimento universal foi dado a *Orunmila*, que o transmitiu a seus seguidores, os *balalaôs*, ou pais do segredo. Durante a iniciação, eles aprendem essas histórias primordiais já que para os *yorubas* nada é novo: todo fato do presente já teria acontecido anteriormente. “Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular” (PRANDI, 2001, p. 18). Esses mitos, conhecidos também como *pataquis* ou *patakis*, compõem o corpus do oráculo de *Ifá*.

Neste capítulo analiso como esses mitos aparecem na literatura contemporânea. Se antes, no início do século, apareceram obras como *El Monte* de Lydia Cabrera (1993a) ou *Lendas dos orixás* de Pierre Fatumbi Verger (1981), nas quais o mito estava presente de forma explícita, documental, hoje o mito se encontra oculto no texto literário, pois os elementos folclóricos não aparecem tão claramente e os fragmentos de lendas serão adaptados a um entorno contemporâneo. As estratégias construtivas dessas narrações tomam os modelos

prévios do mundo mitológico e os reconstroem; dessa forma, a escritura resultante chegará a produzir um texto mitológico dentro de outro literário.

Como aponta Vadillo (2002), na narrativa cubana contemporânea não é difícil achar personagens que apresentem características das divindades do panteão *yoruba*. Para esta autora, a cultura dos afro-descendentes não será mais o complemento dos personagens negros, ela poderia relacionar-se com um sujeito pertencente a qualquer etnia e classe social. Esses elementos afro-religiosos se relacionam e hibridizam, não só na literatura contemporânea cubana, como também na dos outros países que se encontram na região da Afro-latinoamérica.

Dessa forma, a configuração de personagens mitológicos no texto ficcional pode aparecer de variadas formas (VADILLO, 2002, p. 52-54), desde uma reprodução mimética na qual o personagem mitológico se intertextualiza de forma íntegra no literário, até uma mais complexa, na qual se produz uma adição, amplificação, condensação e esquematização das características divinas no momento da criação.

Por exemplo, podem seleccionar-se somente aspetos da personalidade de uma divindade para ser incluídos no novo sujeito. Outra variante seria, tomar o personagem literário uma vez criado e enfeitá-lo com os atributos que a oralidade e as práticas religiosas estabeleceram para sua divindade referencial, ou seja, incluí-lo em um espaço mais amplo e complexo, no qual apareçam aspectos dos pataquis ou das lendas que acompanham a divindade referencial na tradição africana (VADILLO, 2002, p. 53)¹⁰⁵.

Também os personagens podem se identificar com as divindades *yorubas* através dos santos católicos, tomando como base referencial o sincretismo ocorrido entre ambas as religiões no imaginário popular. Podem, ainda, criar-se novos *pataquis*, que tomam a tradição oral como ponto de partida e levam os orixás a se adequar à realidade cotidiana.

Se estabelece uma comparação entre as obras *Como un mensajero tuyo* (1998), na qual aparecem elementos religiosos que permitem determinar um paralelo entre os personagens literários e os divinos, e a obra *Ponciá Vicêncio* (2006), na qual não aparece explicitamente nenhum tipo de elemento afro-religioso, apenas características das divindades *yorubas* sugeridas no texto narrativo.

¹⁰⁵ Por ejemplo, pueden seleccionarse solamente aspectos de la personalidad de la deidad para ser incluidos en el nuevo sujeto. Otra variante sería, tomar el personaje literario una vez creado y adornarlo con atributos que la oralidad y las prácticas religiosas le han asignado a su deidad referencial o sea, incluirlo en un espacio más amplio y complejo donde aparezcan aspectos de los patakies o las leyendas que acompañan a la divinidad referencial en la tradición africana.

4.1. Os cultos afro-cubanos em *Como un mensajero tuyo*

Os rituais da religião *yoruba* se iniciam no romance *Como un mensajero tuyo* com a predição do futuro da personagem Aida por meio do oráculo de *Ifá*. Mediante a leitura do *ékuele*, o leitor fica sabendo do futuro no qual acontecerá a chegada de um homem que vem para “coroar” e amar essa mulher. É interessante observar que, na *santería* cubana, coroar, ou fazer o santo, é a cerimônia que converte o iniciado em filho-de-santo. Segundo a religião *yoruba*, essa cerimônia permite que a essência de um *orixá* se integre ao corpo e ao espírito de seu seguidor. Mas quem coroa Aida não é nenhum *orixá*, e sim Caruso. Nesse momento, o personagem Caruso, elevado à categoria de deus, deverá ser adorado por Aida.

Nos personagens de Aida e Caruso, é possível reconhecer orixás de *Iemanjá* e *Xangô* e, na história de amor vivida por ambos, podemos traçar paralelos com o *pataqui* que conta como *Iemanjá* é a amante de seu próprio filho.

Prandi (2001) apresenta duas lendas relacionadas com os amores de *Iemanjá* e *Xangô*, ambas recolhidas dos trabalhos do cubano Rómulo Lachatañeré (1992, 1995). Na primeira delas, “*Xangô seduz a mãe adotiva*” (PRANDI, 2001, p. 258-259), e conta como esse orixá filho de *Aganju* é abandonado pela mãe e adotado por *Iemanjá* que o cria e o educa. Casado primeiro com *Obá*, que perde a beleza, depois com *Oiá*, que o acompanha na guerra; e posteriormente com *Oxum*, com quem vive um amor perfeito, logo *Xangô* se apaixona por *Iemanjá*. *Xangô* tenta declarar a sua paixão, mas *Iemanjá*, na posição de mãe, o rejeita, não quer ouvi-lo. Então, com a ajuda dos *Ibejis*, filhos gêmeos de *Xangô* e *Oxum*, ele prepara um feitiço e consegue possuir *Iemanjá*.

Na segunda versão dessa lenda, como indica seu título (*Iemanjá seduz seu filho Xangô*) (PRANDI, 2001, p. 395, 396), é a rainha dos mares que tenta possuir o deus dos trovões. Segundo essa versão, *Xangô* costumava deitar-se na esteira para deixar passar as horas e *Iemanjá* o acompanhava deitada ao seu lado. Um dia, seu desejo sexual se tornou frenético e tentou se aproximar do filho. *Xangô* indignado sai fugindo e, espantado sobe numa palmeira mas, no chão, *Iemanjá* lança um gemido excitante que o seduz. *Xangô* desce até o chão e se entrega ao amor. As duas versões, embora diferentes, concordam no fato de que de uma forma ou outra *Iemanjá* e *Xangô* vivem uma relação sexual.

Na obra de Montero, Caruso e Aida se conhecem com a explosão da bomba no teatro. Caruso, vestido de Radamés, chega à cozinha do hotel Inglaterra, na qual conhece Aida, filha de *Iemanjá*. Ela sente uma atração imediata por esse homem que chega fantasiado,

mais velho do que ela, gordo, flácido e sem nenhum atrativo físico. A partir desse momento, ela tentará protegê-lo como mulher, com um sentimento marcadamente maternal.

Caruso apresenta semelhanças com o orixá *Xangô*. A fama de conquistador do tenor se transmite a seu personagem homônimo. A força da sua voz, em correspondência com a do Caruso histórico, tem um paralelo com o poder do fogo e a violência de trovão da garganta da divindade. Essas características são apontadas pela personagem da negra Mariate quando o escuta interpretar a ária “Celeste Aída”. Nesse momento, ela lhe diz “Tu és cavalo de Xangô, musiú, e seu fogo queima a tua garganta” (MONTERO, 1998, p. 101)¹⁰⁶. Nesta passagem Montero se apoia no *pataqui* no qual, feliz depois de derrotar um monstro, *Xangô* canta e lança chamas pela boca (PRANDI, 2001, p. 250-251). Utilizando esse referencial, vemos dois elementos coincidentes entre o personagem e o deus. A derrota do monstro que faz referência à bomba no teatro, da qual ele sai ileso, e a força da garganta que faz que seu canto chegue como uma seta até a lagoa e *Iemanjá* “trema faminta” (MONTERO, 1998, p.101), enfeitada pela força do orixá.

Muito mais trabalhado, no decorrer da narrativa, está o paralelo entre Aida e *Iemanjá*. Desde que conhecemos o destino da personagem, aparecem de forma marcada a alusão ao mar ou a cor azul que representa essa orixá. O padrinho, que mora em Regla¹⁰⁷, pede para que Aida tome banhos de mar e utilize um pouco de anil na água de enxaguar os cabelos enquanto chega o homem predestinado. Quando ela e a mãe voltam, na embarcação que atravessa a baía, a mãe joga sete moedas ao mar, número pelo qual *Iemanjá* fala no *Diloggún* (MONTERO, 1998, p. 29). No momento em que se encontra com Caruso, Aida bebe limonada num copo de cristal azul (*ibidem*, p.42); azul é também a cor do carro que transporta Aida e Caruso até a província de Matanzas (*ibidem*, p. 96). Essa cor também está presente nos figos de Sorrento, frutas que, segundo Caruso, têm o sabor da boca da protagonista (*ibidem*, p.93), e nos turbantes das mulheres que participam na cerimônia sacrificial na lagoa de San Joaquín (*ibidem*, p.114).

A figura do mar, elemento em que mora a orixá, reaparece outras vezes. Calazán prognostica que Caruso morrerá num lugar que tem mar, o que acontece, no final do romance, na cidade de Nápoles (MONTERO, 1998, p.61). A mesma cidade e seu mar aparecem nas lembranças do personagem Caruso, que reitera que a única coisa que para ele tem importância

¹⁰⁶ Tú eres caballo de Changó, musiú, y su candela te quema la garganta.

¹⁰⁷ No original povoado de Regla, agora município pertencente à cidade de Havana, foi construído, perto da praia, um santuário em homenagem à virgem de igual nome quem chegou em 1694, trazida de barco dede a Espanha. Pelas características de ser uma virgem de cor negra, e pelo fato de ter sido proclamada a padroeira da Baía de Havana em 1714, a virgem de Regla é sincrética na *santería* com *Iemanjá*.

é regressar lá (*ibidem*, p. 161). Outro momento em que o elemento do mar tem um papel importante na narrativa é durante a viagem de fuga da cidade de Cienfuegos até a de Trinidad. Fugiram pelo mar e nesse momento acontece uma fusão entre Aida e *Iemanjá* quando o narrador-personagem em primeira pessoa assume o lugar da divindade: “Fique claro que a viagem toda se realizou pela água, que é o meu elemento; o reino de Iemanjá; meu lugar de partida e de retorno” (MONTERO, 1998, p. 213)¹⁰⁸.

É preciso destacar que, nesse momento, o mar não é um lugar tranquilo, é o campo de batalha entre os espíritos chineses e africanos. Na batalha entre os dois elementos culturais que compõem a ancestralidade de Aida, surge representado *Xangô* e seu par *Sanfacón*, “foi uma noite de fogos e de guerra” (MONTERO, 1998, p.214), o par de Aida/*Iemanjá* não pode saciar a sede dos espíritos, o cansaço não lhe permite colocar um copo de água, além disso, o par Caruso/*Xangô* sonha com seu enterro.

Montero reescreve aqui o *pataqui* no qual *Xangô* é salvo da perseguição dos *eguns*, espíritos da morte, por sua mulher *Oiá*. Segundo Prandi (2001, p. 256-257), *Oiá* salva *Xangô* com uns espelhos nos quais os *eguns* se olham e fogem apavorados. Nessa reinterpretação do mito cabe destacar que, embora o espelho seja um dos atributos de *Iemanjá*, ela, desfalecida, não pode colocar o copo de água como reflexo para saciar/afugentar os fantasmas e é incapaz de salvar seu amor. Os *eguns*, que representam a morte que volta à terra em forma espiritual e visível para os vivos, rodearão de perigos o personagem de Caruso.

A viagem na embarcação também metamorfiza o personagem Caruso, que, ao transitar pelo território da deusa do mar, aparece como enfeitiçado. “Desde que tinha escapado, ele era um ser diferente, como se tivesse mediado um encantamento, um abismo entre o homem que tinha fugido de Cienfuegos pela noite e aquele que tinha chegado a Trinidad pela madrugada” (MONTERO, 1998, p. 213)¹⁰⁹. Em Trinidad, Caruso recobra seu vigor, sua força, elegância, parecendo um “dono de engenho”, um “fazendeiro”, em contraposição àquele homem aflito e doente que a personagem Aida conheceu. O par Caruso/*Xangô* renasce como filho/amante de Aida/*Iemanjá*.

As semelhanças de Aida com *Iemanjá* acontecem tanto nos elementos externos quanto nos internos, ou relacionados com a atuação da personagem, que servem como vias condutoras entre a figura mitológica e a literária. Aida é muito solícita com Caruso, cuida dele, o trata como se fosse sua mãe. Na obra a personagem da negra Mariate conta o *pataqui*

¹⁰⁸ Ten presente que todo el viaje se realizó por el agua, que es mi elemento; el reino de Yemayá; el lugar donde tiro, pero también recojo.

¹⁰⁹ Desde que había escapado, él era un ser distinto, como si hubiera mediado una brujería, un abismo entre el hombre que había huido de Cienfuegos por la noche y el que había llegado a Trinidad por la madrugada.

de *Iemanjá* e *Xangô* e diz: “Xangô não sabia que a sua verdadeira mãe era Iemanjá. Sem saber que era sua mãe, ele quis que fosse a sua mulher. “*Omó mi*”, disse Xangô, e Iemanjá ofereceu-lhe o peito, no qual Xangô, reconhecendo-a, começou a chorar” (MONTERO, 1998, p. 99)¹¹⁰. Os elementos dessa lenda são encontrados nas lembranças e associações do personagem Caruso. Ele relembra sua mãe de leite e o sabor do peito que o amamentou, dizendo que encontrou em Aida novamente aquele sabor, o alimento da sua infância (*ibidem*, p. 78), e também coloca que a cidade de Regla tem o cheiro de Nápoles e a cama na qual ele descansava tinha os odores da cama da sua mãe (*ibidem*, p. 79). Essa atitude se confirma no momento em que, iniciado o sacrifício na lagoa, Eurico olha para Aida como um “filho arrancado dos braços da mãe” (*ibidem*, p.117).

Embora Aida tenha múltiplas semelhanças com a deusa, sua atuação é paradoxal em relação ao *pataqui* no qual *Iemanjá* afoga seus amantes no mar (PRANDI, 2001, p.390). No romance monteriano é Aida/*Iemanjá* quem salva Caruso/*Xangô* de se afogar quando, em transe, entra na lagoa. Nesse momento, o futuro é revelado nas correntes das profundezas e Caruso o observa com os olhos abertos, sem mexer nenhum músculo. Essa máscara do personagem e a alusão às profundezas fazem uma ponte com a divindade *Olocum*. Um paralelo com esse orixá também aparece no momento do ato sexual entre Aida e Caruso. Cabe lembrar que *Olocum* é um *orixá* andrógino, que usa uma máscara e tem os olhos esbugalhados. É dono da vida e da morte. Além disso, representa o oceano em seu aspecto terrífico.

Quis afastar essa lembrança e abri os olhos. Descobri que Enrico já os tinha abertos: “Pensa agora no seu rosto”, eu disse. E então eu mesma vi esse rosto, nem de homem nem de mulher, apenas esse rosto que podia ser o de um orixá, ou o de um espírito que quer viver, que está exigindo que lhe dêem o seu corpo, que nos abramos as veias para se misturar ali com o nosso sangue. Enrico brotava de mim como se fosse um peixe, estava ensopado em suor e sua pele molhada escorregava sobre a minha, produzindo um som de ondas quando batem contra um bote. Eu era esse bote que ele estava enchendo de peixes vivos. Comecei a gritar pela carícia dos peixes e Enrico tapou a minha boca. Comecei a chorar e ele me beijou nos olhos. As gotas de suor de seu pescoço escorreram pela minha garganta e por meus peitos, como se entre nós dois caísse uma chuva: uma tempestade que nos vinha empurrando desde o mar, e que ia nos conduzir até o mar cedo ou tarde (MONTERO, 1998, p. 113)¹¹¹.

¹¹⁰ Changó no sabía que su verdadera madre era Yemayá. Sin saber que era su madre, quiso que fuera su mujer. “*Omó mi*”, dijo Changó, y Yemayá le ofreció el pecho, donde Changó, reconociéndola, se echó a llorar.

¹¹¹ Quise espantar ese recuerdo y abrí los ojos. Descubrí que Enrico ya los tenía abiertos: “Piensa en su cara ahora”, le dije. Y entonces yo misma vi esa cara, ni de hombre ni de mujer, sólo ese rostro que podía ser el de un *orisha*, o el de un espíritu que quiere vivir, que está exigiendo que le den su cuerpo, que nos abramos las venas para mezclarse allí con nuestra sangre. Enrico brotaba de mí como si fuera un pez, estaba empapado en sudor y su piel mojada resbalaba sobre la mía, haciendo el sonido de las olas cuando pegan contra un bote. Yo era ese

É importante destacar que, embora alguns autores (PRANDI, 2001; BOLÍVAR ARÓSTEGUI, 2005) considerem *Iemanjá* e *Olocum* como divindades independentes, ambos concordam que este *orixá* é andrógino e ressaltam sua natureza ambígua que pode ser representada metade homem, metade peixe. Em Cuba, segundo Cabrera, *Olocum* é sincrético a *Iemanjá*. Esta autora defendia que ambas as divindades marinhas chegavam a ser uma mesma, mas que nessa fusão conservam seu gênero original, resultando um “avatar” ou caminho andrógino de *Iemanjá*, como explica: “No mais profundo dos buracos da terra nasceu Olocum, o oceano, Olocum, a Iemanjá mais velha – Iemanjá masculino –, raiz das demais, pois Iemanjá é uma e sete ao mesmo tempo” (CABRERA, 2004, p. 30). As características de *Olocum* como homem e peixe estão presentes no personagem Caruso nos suores constantes que deixam sua pele sempre molhada, e também no momento em que Caruso, depois de agredido, jaz na cama “como animal do mar que encalhou na beira da praia” (MONTERO, 1998, p. 237).

Para fazer ainda mais evidente a justaposição de Aida com *Iemanjá*, o trabalho de Montero coloca abertamente a relação entre as duas figuras. Durante o sacrifício na lagoa sagrada de *San Joaquin*, Aida é reconhecida, pelas mulheres que dele participam, como a própria *orixá Iemanjá* e passa a ser cumprimentada por elas em língua *yoruba*. A negra mais velha tenta beijar os pés de Aida e a cumprimenta como a dona da lagoa “Dona *Kedikê*” (MONTERO, 1998, 120). Também quando Aida salva Caruso de se afogar na lagoa a negra Dominga lhe diz referindo-se a ela: “Iemanjá é uma rainha que conhece muitos segredos [...] mas se curva ante o rei Xangô” (*ibidem*, p. 119)¹¹², frase que repete novamente a personagem Aida quando sente que não pode se afastar desse homem, que ela é como água, como uma corrente dele, uma maré que sobe e baixa (*ibidem*, p. 143). A imagem da deusa se curvando ante o *orixá* transpassa o limite do *pataqui* e organiza os eventos “reais” em que se desenvolvem esses personagens metade humanos, metade divinos, personagens duais que transitam entre o espaço e o tempo sagrado e literário.

Na chegada à cidade de Trinidad, o nome da rua onde se hospedam nossos amantes, “Rua do desengano”, é premonitório das desgraças que os esperam. Aida é agredida e ferida, e será abandonada numa caverna que lhe servirá de túmulo. Montero volta a fazer um paralelo entre sua história e a ópera verdiana. Aida, semelhante a Aída, está condenada à morte, foi

bote que él estaba llenando de peces vivos. Empecé a gritar por la caricia de los peces y Enrico me tapó la boca. Empecé a llorar y él me besó los ojos. Las gotas de sudor de su cuello rodaron por mi garganta y por mis pechos, como si entre los dos cayera una llovizna: una tormenta que nos venía empujando desde el mar, y que hacia el mar nos iba a conducir tarde o temprano.

¹¹² Yemayá es una reina que sabe muchos secretos [...] pero le hace reverencia al rey Changó.

enterrada viva. Nesse momento faz-se uma ponte com o mito sumério da deusa Innana quando desce ao mundo inferior. Innana, deusa do amor e da fertilidade, precisou descer ao inframundo no qual reina sua irmã gêmea Ereskigal. Ao passar pelos sete portais do submundo, é despida de suas roupas e jóias pois, para encarar a irmã, que era sua outra face, deveria estar totalmente entregue; sem nenhum tipo de máscara. Innana só poderá retornar se alguém ficar no mundo dos mortos no seu lugar. Nesse momento a sorte está traçada. Caruso morrerá para salvar não só Aida, como também a filha de ambos, que ela leva no seu ventre e quem *Iemanjá* também protegerá.

Todos esses anos quis lembrar-me de como passei aquela noite e é impossível. Sei que não desmaiei embora tenha perdido muito sangue pelos meus dedos cortados. Também sei que não dormi. Mas essas horas se apagaram da minha mente, como se outro espírito tivesse ficado em lugar do meu e vivido o que eu devia viver. Minha mãe comentou anos depois que ela achava que essa noite a passei “montada”, possuída pela dona da minha cabeça, que é a santa da minha devoção. Iemanjá é só uma, mas tem sete caminhos. Pode ser a mensageira de Olocum e se remexer nas águas turbas; ou pode ser a secretaria de Olofi e vagar pelos corredores de uma caverna. Num caso chama-se Iemanjá Asesu e no outro Iemanjá Achabá. Não sei qual das duas foi a que ficou comigo, batalhando com tudo o que estava ao meu redor: bichos da umidade e serpentes da morte, morcegos e sanguessugas. Ainda me pergunto como não me comeram e como não entraram no meu ventre para te comer (MONTERO, 1998, p. 235)¹¹³.

Por essa proteção oferecida para salvá-la e salvar sua filha, Aida precisará fazer um sacrifício. Aqueles que se relacionaram com a morte e o submundo, que conseguiram atravessar a fronteira e regressar, deviam pagar um tributo, consagrar um objeto valioso, prática que poderia ser interpretada como um substituto da própria pessoa, “*pars pro toto*”, como indica Burkert (2001, p. 59-65). Uma parcela teria que ser sacrificada por todo o conjunto. O sacrifício dos dedos seria um sacrifício racional já que permite ponderar perdas e ganhos, “uma parte pelo todo”, e, ao mesmo tempo, um sacrifício parcial com a finalidade da sobrevivência. É importante colocar que na *santería* ou no candomblé não existe o sacrifício humano, somente o animal. Dessa forma, a mutilação de Aida não responderia a um ritual

¹¹³ Todos esos años He querido acordarme de cómo pasé aquella noche, y es imposible. Sé que no me desmayé a pesar de haber perdido mucha sangre por mis dedos cortados. También sé que no dormí. Pero esas horas se borraron de mi mente, como si otro espíritu se hubiera puesto en el lugar del mío y vivido lo que yo debí de vivir. Mi madre me comentó años después que ella tenía la idea de que esa noche la pasé “montada”, poseída por la dueña de mi cabeza, que es la santa de mi devoción. Yemayá es una sola, pero tiene siete caminos. Puede ser la mensajera de Olokún y chapotear en el agua turbia; o puede ser la secretaria de Olofi y vagar por los pasillos de una cueva. En un caso se llama Yemayá Asesu, y en el otro, Yemayá Achabá. No sé cuál de las dos fue que se quedó conmigo, batallando con todo lo que había a mi alrededor; bichos de la humedad y culebras de la muerte, murciélagos y sanguijuelas. Todavía me pregunto cómo no me comieron y cómo no entraron en mi vientre para comerte a ti.

afro-descendente, e sim a uma conexão mais geral dos ritos que relacionam humanos e deuses.

No final podemos entender a relação entre os personagens de Aida e Caruso como uma reescrita contemporânea dos amores de *Iemanjá* e *Xangô* que escapa do texto mítico e se reconstrói no romance. Desses amores com Caruso, a própria Aida diz: “não o quis como uma pessoa e sim como um espaço, um lugar, um tempo que se quer recobrar, outra vida que se parece a esta. Nada foi mais parecido com a morte” (MONTERO, 1998, p. 144)¹¹⁴. Na expressão, a personagem despe a relação de um tempo cronológico e um espaço geográfico para situá-lo num patamar superior e imaterial, no espaço do sagrado.

Concordo com Vadillo (2002) em que Montero, ao tecer uma complicada rede de relações religiosas no romance e combinar tempos, mitos, espaços e culturas de múltiplas origens como a africana, a europeia e a asiática, recria na metáfora da sua obra a própria identidade caribenha. Área em que se juntam e justapõem as mais complexas influências culturais e sociais, convertendo-se em cenário de dessemelhantes e mútuas transculturações até integrar um todo que, em que pese as diferenças, consegue ter uma identidade própria, híbrida. E nessa identidade se fazem presentes, de forma muito importante, a identidade nativa com sua tradição judaico-cristã com as religiões oriundas da África.

4.2. A herança africana em *Ponciá Vicêncio*¹¹⁵

Em *Ponciá Vicêncio* de 2006, cuja primeira edição é de 2003, está presente a raiz africana como uma herança que não se abandona, e que será conhecida na medida em que avança a narrativa, complexa e intermitente. Nela, como aponta Duarte (2006a, p. 231) “se mesclam de forma tensa passado e presente, recordação e devaneio”.

Já no segundo capítulo, o pai de Ponciá diz que Vô Vicêncio deixava uma herança para a menina (EVARISTO, 2006, p. 15) e, durante a obra, o narrador voltará inúmeras vezes a repetir que existe uma herança que vai ser recebida, em seu devido momento, por ela.

Ponciá parece muito com seu avô fisicamente. Além da cor da pele e a fisionomia, caminha encurvada e com um dos braços escondido nas costas, como ele fazia, por causa de uma auto-mutilação em um momento de desespero do escravo.

¹¹⁴ [...] no lo quise como a una persona, sino como a un espacio, un lugar, un tiempo que se quiere recobrar, otra vida que se parece a ésta. Nada fue más parecido a la muerte.

¹¹⁵ Uma versão preliminar deste capítulo foi publicada com o título “A herança de Ponciá Vicêncio” na Revista Leitura do PPGLL, UFAL no 41, janeiro/junho, 2008.

As raízes africanas estão representadas também pela recorrência ao barro que relembra o mito da criação *yoruba*. Ao valorizar o mito *yoruba*, em detrimento da ideia da concepção de base judaico-cristã ocidental, mais oficial e hegemônica, Evaristo propõe, no estrato literário, um novo olhar, uma reescritura mítica que reivindique a posição marginalizada da mulher negra na sociedade brasileira.

Na mitologia *yoruba*, o deus supremo *Olorun*, chamado também de *Olodumare*, criou o mundo, as águas e as terras, as plantas e os animais, e ordenou que *Oxalá* criasse o homem. *Oxalá* tentou criar o homem do ferro e da madeira, mas eram muito rígidos. Tentou de pedra, mas era muito frio. Experimentou a água, mas o homem não assumia forma definida. Ensaçou o fogo, mas a criatura se consumiu. Quis fazer o homem do ar, sempre sem êxito. Triste, *Oxalá* sentou-se à beira do rio. *Nanã*, ao saber do insucesso, mergulhou e lhe trouxe barro. *Oxalá*, então, cria o homem e percebe que ele é flexível, capaz de mover os braços, as pernas e, então, sopra-lhe a vida.

De forma semelhante, como ocorre com *Oxalá* em relação ao ser humano, Ponciá e sua mãe criam potes, canecas, colheres, enfeites de barro. Essa revisão do mito, em que a divindade masculina não é mais o criador, na qual esse papel recai sobre as figuras femininas, permite que se rompa a unidade das conceituações tradicionais e se promovam novas formas de entendimento do mundo, no qual as mulheres se tornam visíveis. Assim, Ponciá se deixa ver pelos outros, e em particular se faz visível para o seu irmão Luandi que, no meio de uma exposição na cidade grande, consegue reconhecer as criações de barro da irmã, pela singularidade:

Luandi olhava os trabalhos da mãe e da irmã como se os visse pela primeira vez, embora se reconhecesse em cada um deles. Observava as minúcias de tudo. Havia os objetos de uso: panelas, potes, bilhas, jarros e os de enfeites, em tamanho menor, pequeníssimos. Pessoas, animais, utensílios de casa, tudo coisas de faz-de-conta, objetos de enfeitar, de brincar. Criações feitas como se as duas quisessem miniaturizar a vida, para que ela coubesse e eternizasse sobre o olhar de todos, em qualquer lugar (EVARISTO, 2006, p. 104-105).

Mas não é só a criação do ser humano; no universo de Ponciá, tudo é criado por igual, homens e mulheres, animais e objetos inanimados, configurando um mundo complexo e inteiramente novo que possibilita a sobrevivência da identidade histórica e cultural, e das raízes africanas da família Vicêncio, fora da comunidade à qual pertencem.

Segundo Mielietinski (1987), a narrativa latino-americana contemporânea resgata o sagrado e, nele, o mito como função artística ou como elemento do mundo. Em *Ponciá*

Vicêncio (2006), o barro relembrando o mito da criação dos humanos é um elo que está presente no decorrer da narrativa¹¹⁶. A presença deste é fundamental desde a infância de Ponciá, e aparece nas lembranças da casa materna: “Fechou os olhos e lembrou da casinha de chão de barro batido de sua infância [...] Tudo ali era de barro. Panelas, canecas, enfeites e até uma colher com que a mãe servia o feijão” (EVARISTO, 2006, p. 25).

Também se faz referência, no processo da criação, à olaria, à diferença entre a maleabilidade do barro *in natura* e a sua força depois de queimado. Aquilo que podia ser moldado e trabalhado sairia fortalecido ao final da invenção e seria então resistente, sólido e forte, e poderia ser preservado, da mesma forma que a identidade cultural de Ponciá. “A mãe fazia panelas, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Depois de seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de barro também. As coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar” (EVARISTO, 2006, p. 21). Ponciá se fortalece também, como o barro, com as adversidades: a morte do avô, do pai, a viagem para a cidade grande, espaço onde ela não encontra um lugar. A morte de todos seus filhos, suas ausências, permite que ela se molde e se endureça como cerâmica que contém a substância identitária.

Mas a peça principal de toda a criação dela será a escultura do avô, que representa o valor simbólico da cultura africana. Na memória individual de Ponciá pode ser reproduzida a força da herança deixada pelo avô, que está presente na batalha diária para escapar da marginalidade. A memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e da sociedade de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1996, p. 147). E na memória individual da personagem está contida a memória dos escravos africanos e seus descendentes, a cultura do afro-descendente.

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. [...] Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. Dessas combinações, algumas são extremamente complexas. É por isso que não depende de nós fazê-las reaparecer. É preciso confiar no acaso. [...] A sucessão de lembranças [...] explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos (HALBWACHS, 1990, p. 77).

¹¹⁶ Também na mitologia judaico cristão ocidental o homem é criado da terra. Em Gênesis (2:7): E formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.

Na memória individual da Ponciá, a imagem do avô, do qual não poderia lembrar, porque morreu sendo ela ainda criança de colo, representa essa memória coletiva de raízes africanas. O homem feito de barro, a imagem e semelhança do avô “era uma obra de Ponciá Vicêncio para ela mesma. Nada que pudesse ser dado ou vendido” (EVARISTO, 2006, p. 22). E essa representação no barro é o elo que une infância e maturidade de Ponciá, o ambiente rural e urbano, o riso e o pranto, a felicidade e a infelicidade, o presente e as lembranças.

Aqui as recordações, de Ponciá resgatam o mito da criação *yoruba* e o tornam eterno. A representação do barro e da cerâmica permite reatar o fio da existência. Para Duarte (2006a), o barro passa de ser um paliativo para a pobreza na infância de Ponciá e se converte em matéria-prima para confirmar seu desenvolvimento como mulher; mas o barro em *Ponciá* é mais que um capítulo na história cultural da herança dos afro descendentes, é um ato de sobrevivência da protagonista (RICH, 1979), que permite identificar na revisão do mito da criação *yoruba*, uma escrita de autoria feminina.

Não só porque os mitos fornecem uma explicação do mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem (ELIADE, 2000, p. 19).

Um outro aspecto relacionado a esse mito da criação *yoruba* é a religião dos afro descendentes.

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; PRESOTTO, 2001, p. 171).

Aparentemente a religião referenciada em *Ponciá Vicêncio* é a judaico-cristã, pois a menina Ponciá aprende a ler durante uma visita à região de missionários que, além de cumprir seus ofícios eclesiásticos, montaram uma escola e começaram a alfabetizar as crianças. Também o primeiro lugar que visita Ponciá quando chega à cidade é uma catedral, que a impressiona pelo luxo e esplendor. Contudo, “a crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites” (EVARISTO, 2006, p. 36), e ela mal consegue terminar uma oração, pois não se identifica com aqueles deuses diferentes da sua realidade, da sua história.

Devemos entender também a possibilidade de que a personagem Ponciá pratique o que Berkenbrock (2007) define como uma “dupla militância”, comum nos territórios do Brasil, Haiti e Cuba, conforme já apontado acima. Ele explica que, no Brasil, o longo encontro entre o cristianismo e o candomblé permitiu que algumas pessoas pertençam às duas religiões, ou seja, que tenham relação com ambas instituições religiosas, a Igreja Católica e o terreiro.

Em contraposição à religião judaico-cristã, elementos referentes à religião de raízes africanas são encontrados na narrativa. Nas religiões de raízes africanas, a ênfase está na iniciação, que é quase interminável, gradual e secreta (PRANDI, 1997), e que têm no Brasil nomes diferentes: *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).

O *candomblé* é uma religião iniciática, que se organiza a partir de um conceito de hierarquia. 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).

A viagem de Ponciá, Luandi e Maria à cidade representaria, assim, uma iniciação, um período de provação, de auto-confirmação e de resgate do conhecimento identitário. No *candomblé* os filhos de santo precisam de um espaço de tempo para alcançar o conhecimento. Os princípios da religião e dos *orixás* e também o tempo se fazem necessários para atingir a purificação, antes de “fazer o santo”.

O tempo na cidade simboliza esse período de privações, enquanto que as lembranças da infância de Ponciá representariam a aquisição do conhecimento de si própria e da identidade à qual ela pertence. Essa viagem e esse tempo longe dos seus significaria a relação tempo-conhecimento necessária ao período iniciático, indispensável para poder receber, no final da narrativa, a herança africana, o saber cultural, a consciência de sua verdadeira identidade.

Na narrativa os deuses do panteão *yoruba* se fazem presentes. O primeiro deles é *Oxumaré*, o orixá do arco-íris. É considerado uma grande serpente que, ao aparecer no céu, representa uma benção para a humanidade. É andrógino e simboliza tanto a mobilidade quanto a permanência (BOLIVAR ARÓSTEGUI, 2005). E o mito diz que durante seis meses é um monstro e durante os outros seis meses uma linda mulher (PRANDI, 2005, p. 227). Por

isso, a lenda conta que quem passar por baixo do arco-íris também mudará de sexo, como pensa Ponciá nesse fragmento:

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes, ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis, bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pêlos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. Passara rápido, de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virara menino (EVARISTO, 2006, p. 13).

Oxumaré, aquele encarregado de juntar e separar ao mesmo tempo a terra dos céus, está representado também por um *ouroboros*, a serpente que morde a própria cauda. Este símbolo contém as ideias de movimento, continuidade e, em consequência, o perpétuo retorno. Condenada a serpente a jamais escapar de seu ciclo, eleva-se a cada volta a um nível superior, a um círculo indefinido de renascença. Assim também Ponciá retornará com uma nova herança para o lugar do qual tinha partido, “Voltava para o rio, para as águas-mãe” (EVARISTO, 2006, p. 124).

Também a vida de Ponciá na cidade guarda relação com os *pataquis* de *Obá*, *Euá* e *Oiá*, divindades que formam a trilogia das *orixás* que moram no cemitério, conhecidas também entre os santeiros como as três “muerteras”. *Oiá*, que é a dona da porta do cemitério, *Obá*, que é a guardiã das tumbas, e *Euá*, que a mulher estéril, rainha do cemitério, encarregada de entregar os cadáveres a *Oiá*.

No período em que mora na cidade, a personagem Ponciá parece vegetar. Não tem esperanças nem vontade de fazer coisa alguma. Seus sete filhos morrem ou nascem mortos e ela vai ficando cada vez mais perdida no seu mundo interior, nas suas lembranças. Vários *pataquis* e características dessas divindades se fundem e se reescrevem nas particularidades desta personagem: a esterilidade de *Oiá*, ou seu poder sobre os espíritos dos mortos, a solidão de *Euá*, destinada a vagar entre as tumbas dos mortos sem nunca encontrar seu filho perdido, a tristeza de *Obá* (PRANDI, 2001).

Ponciá convive com essas características no período em que mora na cidade, sozinha, aflita, sempre ausente, imersa nas lembranças, fraca para viver, mas sem coragem para morrer. Associamos Ponciá, na sua passagem pela cidade, com o conceito de não-lugar

(AUGÉ, 1994), pois ela ocupa um espaço oposto ao espaço investido de sentido, que não pode se definir nem como identitário, relacional ou histórico. É um espaço com caráter transitório e que serve para gerar solidão.

E agora, ali deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia (EVARISTO, 2006, p. 34).

Por isso, Ponciá precisa retornar a sua terra, na área rural, e construir um lugar no qual possa encontrar sua identidade: “Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a substância, o húmus para o seu viver” (EVARISTO, 2006, p. 125).

Obaluaiyê também se faz presente nas feridas das mãos de Ponciá. Este é o orixá da lepra, da varíola, das enfermidades venéreas e das afecções da pele. Ele veste palha e esconde o segredo da vida e da morte (BOLIVAR ARÓSTEGUI, 2005, p. 257), pode trazer a doença, mas também a leva embora. Ligado à morte, suas faculdades destruidoras são de difícil controle; é o dono da terra, é antropófago, come a carne e destrói os ossos.

Quando Ponciá volta pela segunda vez à cidade, ainda sozinha, sem seus seres queridos, esta já não tem sentido para ela. Quando deixa de criar coisas com argila, suas mãos ficam doentes e com cheiro do barro. O trabalho de Evaristo reescreve o *pataqui* em que *Obaluaiyê* é condenado a morar sozinho por causa de suas doenças, e passa a ser conhecido como “o senhor da terra”. Ponciá, sozinha na floresta de asfalto, é condenada a ali permanecer doente física e mentalmente.

Na primeira manhã em que Ponciá Vicêncio amanheceu novamente no emprego depois do retorno à terra natal, levantou-se com uma coceira insistente entre os dedos da mão. Coçou tanto até sangrar [...] a toda hora interrompia o trabalho e levava as mãos debaixo d’água para ver se aliviava o incômodo [...] cheirou a mão e sentiu o cheiro do barro (EVARISTO, 2006, p. 74).

Esse mesmo odor de barro que sente nas feridas da pele emana da escultura de seu avô. Ela descobre, assim, que sente saudades do barro e da criação. Essa facilidade de criar objetos com o barro parece ser, para Ponciá, como uma missão a ser cumprida. Suas obras eram reconhecidas pela mãe, que “tinha a impressão de que a filha não trabalhava sozinha, algum dom misterioso guiava as mãos da menina” (EVARISTO, 2006, p. 84). A tradição cultural do uso da cerâmica se faz familiar na herança do avô para a personagem.

Oxalá, representado por Ponciá no momento em que ela cria do barro um universo próprio, está também presente na figura do seu avô. “Vô Vicêncio era muito velho. Andava

encurvadinho com o rosto quase no chão. Era miudinho como um graveto” (EVARISTO, 2006, p. 15). Com ele, surge a figura de *Oxalufã*, o *Oxalá* velho, frágil e delicado, que caminha encurvado apoiado em seu cajado. Essa aparente debilidade de *Oxalufã* é compensada por uma grande força moral. Síntese de toda a origem humana, este *orixá* representa a totalidade e, semelhante a *Exu*, reside em todos os seres humanos.

Oxalufã, como representação do criador *Oxalá*, comparte com ele suas características. Como aponta Bolívar Aróstegui (2005, p. 101), *Oxalá* é a divindade pura por excelência, dono de todo o branco, das cabeças, dos pensamentos e dos sonhos. Também é amante da harmonia e da paz, e não permite nem que se desnudem na sua presença, pois é a representação da castidade. Isso contrasta com a história violenta do avô, que é capaz de matar sua mulher e tentar sua própria morte. Nesse momento Evaristo, através do personagem, fala dos horrores cometidos contra os negros durante o período da escravidão, e como, ainda depois de 1888, com a implantação da Lei Áurea e a abolição da escravatura, continuaram sendo discriminados.

Evaristo reescreve o mito em que “*Obatalá* fere acidentalmente a sua esposa *Iemu*” (PRANDI, 2001, p. 508-509), e que explica como o criador, por acidente, provocou o sangramento da sua mulher, fato que derivou no período menstrual de todas as mulheres. Nessa reescrita do mito, o sangue emanado da mulher de Vô Vicêncio recolhe, no seu significado, todo o sangue derramado pelos oprimidos, inclusive o da própria Ponciá e o de seus filhos mortos, na luta pela liberdade e igualdade social.

Outro elemento relacionado com as religiões de raízes africanas é o que se refere à ideia da convivência dos vivos com os mortos e com os que estão por nascer. Para as culturas *yorubas* e *fon*, conhecidas no Brasil como *jeje-nagô*, a vida não termina com a morte, havendo um processo divino de existência única. *Olodumare*, o criador, oferece aos humanos 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*. Essas forças que animaram os antepassados voltam para animar os descendentes e discípulos. A ancestralidade confirma a imortalidade, pois a vida continua no *orum*. Como explica Prandi (2005), os mortos continuam vivos enquanto estiverem vivos na memória dos vivos, “Continuam a fazer parte da família, sendo por ela louvados e alimentados até que um dia possam retornar reencarnados” (*ibidem*, p. 34). Por isso a presença dos que já partiram permanece fazendo parte da vida, presença que pode estar na estátua de Vô Vicêncio, nas canecas intocadas dos membros da família, ou no espaço do pai Vicêncio.

A mãe “sempre conservou as coisas do homem no mesmo lugar. E nos dias em que o filho regressava do trabalho, ela esperava por ele na soleira da porta e depois que o abençoava, caminhava para frente cinco passos e com um gesto longo e firme abraçava o vazio. A mulher não acreditava que seu homem tivesse apartado de vez” (EVARISTO, 2006, p. 32).

A ideia da continuação da vida em outro plano, de espaço e de tempo, aparece descrita no momento da morte da Nêgua Kainda, momento imensurável no qual parece que ela traspassa o tempo e o espaço do *aiê* e entra em um outro tempo e espaço mítico, em que seria lembrada por todas as pessoas dessa comunidade na qual morou em vida e pela comunidade que a receberia na morte:

[...] por um instante, o mundo inteiro pareceu se quedar [...] Em silêncio, ela adentrava num sono tão profundo do qual só acordaria quando tivesse ultrapassado os limites de um outro tempo, de um outro espaço e se presentificasse ainda mais velha e mais sábia, em um outro lugar qualquer (EVARISTO, 2006, p. 115).

Também a noção do tempo para os seguidores do candomblé não tem o mesmo significado que para os ocidentais. Segundo Prandi (2005) tudo tem sua hora, mas ela não é determinada pelo relógio e sim pelo intervalo necessário para cumprir as tarefas. Assim qualquer atividade só poderá ser realizada quando concluídas as tarefas consideradas necessárias, quando ela “estiver pronta”. O tempo em *Ponciá Vicêncio* também parece não poder ser medido em correspondência com o calendário. Sua mãe, segundo Nêgua Kainda, deveria esperar o tempo necessário para reencontrar os filhos. Ao retornar para a sua casa pela terceira vez, ela imaginou que seria a hora do reencontro e “Ela pensou então, que já estivesse pronta, entendeu que já era a hora de ir buscar os filhos, mas foi advertida que o tempo não havia desenhado ainda o encontro dos três” (EVARISTO, 2006, p. 106).

Essa ideia do tempo necessário se repete ao longo da narrativa, com a utilização pelo narrador de palavras como: naquela época, há anos, no tempo, por aqueles tempos, há tempos e tempos. Também contrasta o tempo cronológico da sucessão dos dias e noites com o tempo que transcorre no interior da personagem, nas recordações de Ponciá: “Encontrava-se quieta, sentada no seu cantinho, olhando pela janela o tempo lá fora, enquanto ia e vinha no tempo cá dentro de seu recordar” (EVARISTO, 2006, p. 55).

No candomblé se tem a ideia do tempo cíclico, de que tudo aquilo que se vive no presente já aconteceu no passado e acontecerá de novo no futuro. Essa sensação de que o tempo não transcorre, que fica sempre o mesmo, é percebido pela personagem Ponciá no seu retorno ao núcleo no qual nasceu: “Depois de andar algumas horas, Ponciá Vicêncio teve a

impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga” (EVARISTO, 2006, p.49).

Também no candomblé não existe a noção de pecado, tal como se entende na religião judaico-cristã, o que provoca uma ruptura com uma perspectiva dicotômica, maniqueísta do mundo. Cada pessoa é como seu *orixá*, tem virtudes e defeitos, e para conseguir o equilíbrio é preciso efetuar os sacrifícios e as oferendas. O candomblé não prega o medo, a punição, o certo contra o errado, nem o bem contra o mal; ele cultua a natureza e suas forças em estado puro, não havendo pecadores. Por isso, Luandi ama Bilisa, embora ela seja “mulher-dama”; prostituta pelas condições sociais de desigualdade e preconceito, quando ainda trabalhava de doméstica, foi explorada sexualmente e roubada. Mas ela também pode ser filha de *Oxum*, orixá símbolo da sexualidade feminina e, como a deusa, não entender a relação com vários homens como um pecado, e sim como um prazer natural. *Oxum*, como deusa símbolo da vaidade e da graça feminina, pode resolver ou provocar brigas entre os orixás e os homens pelo desejo de possuí-la.

Da mesma forma que a deusa, Bilisa desfruta do desejo carnal com naturalidade, sem nenhum tipo de pudor. Ambas agem sem preconceitos e se entrega a personagem ao sexo buscando a felicidade, o gozo. Ela não é influenciada nem pela falsa moral burguesa nem pela noção de pecado, deixando-se levar livremente pelo próprio desejo e estabelecendo uma relação de equivalência com sua orixá, reiterando seu modelo de comportamento. *Oxum* e suas filhas são consideradas, desde uma perspectiva patriarcal, como um resumo do ideal feminino: sensual, ingênua, dócil e infantil, desejosa de curar, ajudar e cuidar dos fracos. Por isso carinho e gratidão são os sentimentos que *Oxum* desperta, e, ao mesmo tempo, desconstrói esse imaginário de aparente docilidade, pois, amante da fortuna, do esplendor e do prazer, não mede esforços para alcançar seus objetivos e sua ambição.

A prostituição, tida como uma degradação moral pela sociedade patriarcal, é ao mesmo tempo materializada no domínio dos homens sobre as mulheres, que têm seus corpos considerados objetos para atender às necessidades sexuais masculinas. Tal prática é contestada pela personagem Bilisa com a representação do seu corpo sexuado "sem pecado", seu comportamento fora dos padrões sociais normativos, e sua rebeldia contra os limites impostos pelo sistema cultural, social e econômico sobre o uso do próprio corpo. Nesse momento Bilisa apresenta um “corpo erotizado” (XAVIER, 2006, p. 228) e usufrui desse prazer como forma de emancipação.

Moça Bilisa se sabia ardente, deitara algumas vezes com os companheiros de roça, e alguns saíam mais e mais desejosos dos encontros com ela. Um dia,

um homem enciumado chamou Bilisa de puta. A moça nem ligou. Puta é gostar do prazer. Eu sou. Puta é esconder no mato com quem eu quero? Eu sou. Puta é não abrir as pernas para quem eu não quero? Eu sou (EVARISTO, 2006, p. 98-99).

Bilisa, cheia de vida, de prazer e de otimismo, contrasta com a personagem Ponciá que vegeta na cidade grande, não sente prazer no sexo e sente a morte de seus sete filhos. Mas ambas representam, na narrativa feminina da Evaristo, a luta contra o preconceito étnico-racial e gênero, a marginalidade e a crueldade do cotidiano dos excluídos.

A personagem Ponciá, descendente de uma geração de escravos, consegue resgatar a herança cultural de raízes africanas, expressa no romance não só pela discriminação social e racial dos escravos e de seus descendentes, mas também por elementos culturais de origem africana representados no decorrer da narrativa. Entre esses elementos, aparecem na obra a recorrência ao mito da criação *yoruba*, às referências ao panteão das deidades africanas, além de aspectos da religião *yoruba* como a ausente noção de pecado e a convivência dos vivos e mortos, contrapondo-se a valores judaico-cristãos.

Em *Ponciá Vicêncio*, o que parece ser um percurso de perdas materiais, familiares e culturais (DUARTE, 2006a), contrapõe-se a uma etapa de auto-conhecimento, um aprofundamento no universo dos personagens que se estrutura como um período iniciático, através do qual a personagem Ponciá consegue receber sua herança cultural.

Concordo que Ponciá, em seu estado miserável, de marginalidade, injustiça e desigualdade social, representa grande parte das mulheres negras no Brasil que, na luta pela sobrevivência, resgatam e reinventam a própria identidade; mas, julgo que Conceição Evaristo, neste romance, além de falar de classe, gênero e etnia, cria um espaço em que fala principalmente de raízes culturais oriundas da África e trazidas para o Brasil junto com o triste episódio que foi a escravidão.

Um fundamental dado dessa herança africana foi o sagrado, que moldou parte da narrativa latino-americana, fazendo-a incorporar o saber da África aos textos ficcionais, de onde surgiram mensageiros da memória cultural, plenos de ancestralidade e permanência.

CONCLUSÕES

Este trabalho analisou os romances *O compadre de Ogum* (2006), do escritor brasileiro Jorge Amado, *Del amor y otros demonios* (2004), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e *Como un mensajero tuyo* (1998), da escritora cubana Mayra Montero, norteando a pesquisa na direção de dois temas fundamentais: a representação do sagrado e o profano, e o papel do personagem mensageiro. A escolha das obras esteve relacionada com a presença de elementos das religiões de matriz africana os quais coexistem com elementos do sagrado de raiz judaico-cristão ocidental. Assim, podemos observar em todas elas a presença de personagens deuses da religião *yoruba*, e personagens híbridos que se movimentam fazendo a comunicação entre mundos diferentes.

Também foi retomado o romance de Mayra Montero, antes relacionado, para dialogar com *Ponciá Vicêncio* (2006), da escritora brasileira Conceição Evaristo no que diz respeito à reescritura do mito *yoruba* no romance contemporâneo de autoria feminina.

Espaços e tempos narrativos diversos, línguas e religiões integram as narrativas, em consonância com o universo cultural de referência. Entre os espaços romanescos encontrados, as obras representam a cidade de Salvador, da obra de Amado, a Cartagena de García Márquez e a Havana de Montero. Não há dúvida que entre elas existe uma história colonial de características semelhantes. Foram portos de grande importância comercial que serviram de porta de entrada para o tráfico de escravos africanos. Assim, nessas cidades de referência, ficcionalizadas pelos autores, se misturaram durante vários séculos africanos de diversas origens: *sudaneses* e *bantos*, *fulas*, *mandingas*, *lucumís*, *daomedanos*, *congos*, *mozambiques*, os quais, como aponta Ramos (1979), foram absorvidos, na sua grande maioria, pela cultura *yoruba* que, mais organizada em relação às outras, impôs seus traços dominantes. A religião dos *yorubas* se reescreveu no solo americano dando lugar, entre outros, ao candomblé no Brasil e à *santería* em Cuba.

Entre os tempos narrativos representados, por ordem cronológica encontra-se a Cartagena do século XVIII, cidade colonial que estava em plena decadência, pois já tinha sido substituída pela Havana como principal porto comercial da colônia espanhola. A cidade, sede do Tribunal do Santo Ofício inquisitorial, reprimia qualquer manifestação de heresia à religião católica. Em segundo lugar, a Havana de inícios do século XX, a poucos anos de ser independente da Espanha e vivendo seu período republicano. Nesta, a ópera, manifestação cultural europeia, se desenvolveu significativamente (CARPENTIER, 1980). Do mesmo

modo foi representada a cidade de Salvador da Bahia, nos anos sessenta, época em que os terreiros de candomblé começavam a deixar de ser um espaço negro fechado para abrir suas portas para pessoas de diferente etnia e classe social.

Embora o romance de Evaristo não faça referência a um lugar geográfico determinado, no seu espaço podemos observar as diferenças entre o Brasil rural e urbano e o êxodo rural que, em direção às cidades, aconteceu no final do século XIX e princípios do XX, principalmente pelos descendentes de escravos depois da lei Áurea. De certa forma, a não localização específica atende o problema de todo o país.

Também é de destacar as diferentes línguas em que foram escritas as obras: dois em espanhol (Colômbia e Cuba) e dois em português (Bahia e Minas Gerais no Brasil). Elas apresentam um rico acervo de palavras do ritual *yoruba*, que, principalmente, na obra cubana, compõem o que poderíamos entender como um glossário de termos religiosos. Do mesmo modo, cada obra faz referência aos deuses pelo nome conhecido no país na qual foi escrita, embora eu unifique no trabalho a grafia dos nomes dos orixás, utilizando a forma reconhecida no Brasil. Por sua vez, na obra cubana, os títulos dos capítulos estão escritos em italiano, tomados da ópera *Aída* de Giuseppe Verdi, que retrata uma história acontecida no Egito dos faraós, entre o guerreiro Radamés e a escrava etíope Aída.

Para analisar os temas do sagrado e do profano e sua utilização ficcional foram selecionados estudos de Durkheim (2003), considerado o fundador da escola sociológica francesa que propôs o entendimento do sagrado como um elemento que, produto do pensamento coletivo, modela e agrega a sociedade. Também foram utilizados os trabalhos de Caillois (1942) que, como Durkheim, vê a dicotomia do sagrado e do profano e Malinovski (1993), que as traduz como magia, religião e ciência, e vê, na religião, um fator de manutenção da tradição dos valores culturais.

Os estudos de Hornaert (1994) serviram para entender como o cristianismo chega ao território americano, o papel da igreja católica durante o período da conquista, a colônia, bem como a coexistência do catolicismo com outras religiões (principalmente indígenas e africanas), que se fundem no chamado “catolicismo popular”. As personagens constituídas pelos autores selecionados, em que pesem suas diferenças, esboçam sempre uma configuração híbrida nos nomes, nas ações narrativas e nos espaços por onde transitam e onde falam.

Com o intuito de demarcar a região da América Latina que considero com maiores afinidades históricas e culturais, utilizei os trabalhos de Wagley (1957), que chama de

“Américas das Plantações” a região contemplada pelas grandes áreas agrícolas dedicadas, principalmente, à cana-de-açúcar e ao algodão, as quais demandaram grande quantidade de mão-de-obra de escravos africanos. Igualmente, são de grande importância os trabalhos de Coser (1994), com sua definição do “Caribe Estendido” e de Fernández Moreno (1972), que aponta que é precisamente a presença da cultura vinda da África que cria uma zona de união entre os continentes norte e sul americanos.

Os trabalhos de Prandi (2005), Bolívar Aróstegui (2005) e Berkenbrock (2007) foram de grande importância para entender as religiões que, chamadas de candomblé no Brasil e *santería* em Cuba, aglutinaram e reinterpretaram os deuses e valores religiosos dos africanos na América. Também, os trabalhos de Borja (1998) e Navarrete (1995) permitiram entender que na Colômbia, embora não exista uma religião de raízes africanas estruturada, como seus equivalentes no Brasil e em Cuba, outras relações e processos aconteceram, que permitiram manter as tradições dos afro-descendentes, detectadas no que Friedemann (1996) chamou de “marcas de africania”.

Assim mesmo foi de grande importância o trabalho de Prandi (2001) que reescreveu em sua obra os mitos dos orixás que foram transcritos por diversos autores na Nigéria, no Benin, em Cuba e no Brasil, e o trabalho de Vadillo (2002), que estuda como o mito aparece na literatura contemporânea cubana.

Para entender esse universo híbrido utilizei a contribuição de Canclini (2008) que apresenta o conceito de culturas híbridas como um processo de modernização da América Latina, no qual as tradições se misturam com a modernidade mostrada pelos meios de comunicação, formando um continente mestiço culturalmente.

Essa multiplicidade é a que aparece na representação literária do sagrado. Nas obras estudadas há um sagrado afro-latinoamericano híbrido, resultante dos diálogos culturais que no espaço americano ocorreram. Elas apresentam pontos de convergência a partir da participação das divindades do panteão *yoruba* e da religião dos afro-descendentes, em detrimento da tradição judaico-cristã mais oficial e culturalmente hegemônica.

Esse sagrado representado nas obras estudadas dialoga com o trabalho de Durkheim (2003) em relação a dois conceitos fundamentais apresentados pelo sociólogo francês: o sagrado como fenômeno sócio-cultural e como representação coletiva. Por isso a representação das religiões católica e a de raízes africanas aparecem de forma diferente. Em *O compadre de Ogum* (2006) de Jorge Amado, e em *Como un mensajero tuyo* (1998), de Mayra

Montero, o candomblé e a *santería* são apresentadas formando parte do universo sagrado dessas sociedades. A história sócio-cultural desses países permitiu a coexistência das duas religiões. Em ambas as obras, o coletivo representado ficcionalmente se fortalece como grupo ao transitar entre o binômio do sagrado e o profano. Os narradores utilizam estratégias como a festa e a ironia na obra de Amado ou a colagem, a descontinuidade e a intertextualidade no texto de Montero para representar a dualidade sagrada.

Podemos observar esse caráter dual no próprio título da obra de Jorge Amado, *O compadre de Ogum* (2006), que juntou a palavra compadre, simbolizando o parentesco religioso determinado pelo batismo, com o orixá do panteão *yoruba* Ogum. Na obra de Mayra Montero, por sua vez, também pode ser encontrado na junção que em *Como un mensajero tuyo* (1998) faz a autora do deus chinês *Sanfacón*, equiparado pela iconografia com o orixá *Xangô* e seu par sincrético católico, em Cuba, Santa Bárbara, que iguala essas três divindades, no imaginário popular representado.

Na sociedade colombiana, na qual as relações sócio-históricas não permitiram que os negros recriassem sua religião de forma estruturada, a representação coletiva do sagrado se nucleou ao redor de um catolicismo popular permeado pelo imaginário africano. Dessa forma o sagrado em *Del amor y otros demonios* (2004), de García Márquez, aparece representado ficcionalmente no momento em que o narrador, aparentemente posicionado desde uma perspectiva eurocêntrica, utiliza a ironia para desconstruir a religião hegemônica e dar voz à cultura dos escravos.

Representando o sagrado de raízes africanas nas narrativas, podemos encontrar a presença constante dos guardiães da memória coletiva, homens e mulheres que mantêm a herança africana sobretudo pela oralidade. No capítulo dois foi possível observar que Mãe Doninha, em *O compadre de Ogum* (2006), de Jorge Amado, é a mãe-de-santo do terreiro. Com um conhecimento profundo e uma moral inquestionável, ela reúne as tradições relacionadas com o conhecimento religioso e a magia do ritual; além disso, aglutina ao seu redor uma comunidade que reconstrói simbolicamente a organização familiar africana.

Por sua vez a personagem Dominga de Adviento é quem faz a ponte entre a África e a América em *Del amor y otros demonios* (2004), de Gabriel García Márquez. Essa personagem negra é a única que tem nome, embora seja curioso que esse nome possua significado na liturgia católica. Dominga é também aquela que tem suficiente autoridade para transitar por vários espaços e organizar tanto o mundo dos escravos como o dos senhores. Contudo, como guardiã da religião de raiz africana, consagra a Sierva María à divindade

Olocum, deus *yoruba* considerado o padroeiro dos descendentes de africanos levados para as Américas. Do mesmo modo, coloca à menina sob a proteção da grande maioria dos orixás cultuados nas terras americanas.

Em *Como un mensajero tuyo* (1998), de Mayra Montero, o personagem de Bangoché, pai do segredo, é aquele que nucleia uma comunidade em torno de seus ensinamentos religiosos. O padrinho de Aida é um *babalaô* muito famoso, capaz de predizer o futuro e até negociar com os orixás. Contudo, é representado com um físico frágil que contrasta com seu enorme poder moral. Cabe ressaltar a aparição do elemento mensageiro desde o próprio título da obra, propondo a comunicação entre deuses e humanos. No capítulo quatro, na obra *Ponciá Vicêncio* (2006), temos dois personagens que cumprem a função dos guardiães da memória oral. O avô, que deixará a herança cultural para sua neta, e Nêgua Kainda, aquela capaz de conhecer o tempo necessário para que a mãe de Ponciá viajasse para a cidade, ou para que a protagonista pudesse receber a herança antes mencionada. No nome africano dessa personagem, Evaristo representa os valores trazidos desde a África e, na fragilidade física, toda a força da tradição cultural.

Para representar nas obras a convivência de vários sagrados, os autores utilizam procedimentos diferentes, como pudemos observar no capítulo dois deste trabalho. Na obra de Amado o narrador colocou um personagem divino do panteão *yoruba*, o orixá *Ogum*, para assumir uma relação de parentesco própria da religião católica. Poderia parecer dessa forma que a religião de matriz africana se subordina na obra à judaico-cristã, mas Amado consegue colocar as duas no mesmo patamar no momento em que reconhece o sacerdote católico como filho do próprio orixá. Também cabe destacar a forma em que o orixá aparece ante os olhos de Massu na forma de milagre católico; considero, assim, uma manifestação sincrética e brasileira essa junção do orixá e do milagre.

De igual modo é importante a representação da festa na obra amadiana. Seguindo o conceito bakhtiniano de carnavalização, Amado inverteu a ordem estabelecida e diluiu os espaços sagrados entre duas religiões diferentes. Dessa forma se estabeleceu um nexo entre esses dois templos: o terreiro e a igreja, que se comunicam através do espaço profano da cidade. A cerimônia iniciada com o *padê de Exu* transpõe o espaço sagrado do candomblé e se transforma em festa por toda a cidade, culminando com a cerimônia do batismo no espaço sagrado da igreja católica. A inserção do profano entre esses dois sagrados permitiu que a relação íntima entre os humanos e os deuses se tornasse pública, universal.

Cabe destacar que Amado, ao utilizar o carnaval, permitiu a liberação dos instintos e desejos censurados pela cultura oficial, como ocorre no caso do candomblé. Igualmente mediante a presença dos personagens divinos, o narrador representa a tolerância e o entendimento do outro, do diferente, configurando a hibridação cultural e religiosa que existe na cidade de Salvador.

Em *Del amor y otros demonios* (2004), de Gabriel García Márquez, parecia-nos inicialmente, que o narrador se posicionava somente com um olhar eurocêntrico, pois os negros escravizados não tinham nome nem falavam no romance. Contudo, é por meio da ironia que o narrador garciamarquiano nos apresenta o mundo híbrido da Cartagena da época, e desconstrói a aparente hegemonia do mundo colonial.

Podemos observar a inversão provocada pela ironia quando o narrador coloca as características do inferno dentro do convento. A presença do demônio materializa-se dentro do espaço sagrado inúmeras vezes: nos costumes de Sierva María, que cresceu imersa na cultura dos escravos, no pátio do monastério e em sua paisagem exuberante e até na fala da própria protagonista, que descreve a presença dos demônios, desarticulando criticamente, assim, o poder das autoridades eclesiásticas. Também é notório que os personagens representantes do sagrado judaico-cristão ocidental recebam o epíteto de demônio, como no caso do bispo e da madre superiora.

Na obra, contrasta também a alegria dos escravos, e do bairro em que moram os personagens negros, que representam o lugar americano, com a atmosfera de decadência da casa do Marquês, ou com a rigidez do convento que representa o mundo colonial eurocêntrico. Dessa forma o narrador, *alter ego* do autor, valoriza a cultura africana, em detrimento da supervalorização colonialista europeia.

Por último, quero destacar a presença dos restos de Sierva María, que morreu aparentemente possuída pelo demônio, no altar-mor do templo católico, lugar sagrado por excelência. Esse fato narrativo se revela já no prefácio da obra, escrito como uma notícia jornalística do próprio personagem García Márquez. Assim o autor propôs, antes mesmo do início da narração, a estratégia da ironia para o entendimento pleno do texto e para a inversão dos sagrados, pois aquela que morreu como demônio agora é reconhecida como santa no catolicismo popular. A ironia surge assim como crítica autoral e como deslocamento de um espaço religioso canônico e cristalizado.

Mayra Montero, por sua vez, como escritora diaspórica, resgata a memória de seus antepassados e, junto com ela, os elementos culturais do mundo referenciado, entre eles a religiosidade dos afro-descendentes. Com a mistura racial de negros, brancos e chineses, a autora representa a identidade híbrida cultural cubana e, por extensão, a do Caribe.

Em *Como un mensajero tuyo* (1998), a narração alternada de Aida e de Enriqueta, a presença de um personagem relevante da cultura européia, a intertextualidade com a ópera *Aída*, de Verdi, a presença de elementos e ritos da religião *yoruba* assim como o aporte dos chineses permitiram a Mayra Montero elaborar uma colagem narrativa pela qual representa um mundo sagrado híbrido e singular, no qual os personagens transitam sem nenhuma dificuldade. No texto, se inverte a ordem hegemônica dos sagrados, conferindo maior importância ao de raiz africana, depois ao deus dos chineses e, por último lugar, à santa católica, pois é precisamente nessa ordem de importância que seus personagens fazem os pedidos aos deuses. O texto, com a liberdade crítica que o caracteriza, desloca o cânone referencial colonialista.

Dentro da representação do sagrado, é importante destacar também o inventário que faz a autora dos ritos e atributos da *santería*. Montero sente a necessidade de representar e documentar esse sagrado na obra, construindo um minucioso glossário afro-religioso. À medida que avança a narrativa, o glossário vai desaparecendo para dar lugar a nomes de orixás que logo podem ser reconhecidos nos personagens de Aida e Caruso no momento em que revivem o mito *yoruba*.

A presença de personagens híbridos, ou “mensageiros”, que se movimentam entre diferentes universos, fazendo a ponte entre eles, permitiu-nos inferir que esses personagens polifônicos foram modelados pela referência da dinâmica entre diferentes culturas, etnias, religiões e classes sociais. Dessa forma, promoveram no tecido textual, com suas ações, um enfraquecimento das fronteiras, o que conduz a um fortalecimento, do hibridismo como proposta que nasce na referência e se reinventa no universo simbólico da Arte.

Esses personagens representam a mistura racial que permitiu nos territórios americanos o surgimento de uma mistura cultural, híbrida e plural. Eles demonstram que o trânsito entre dois mundos diferentes é um movimento de lutas e sobreposições constantes entre culturas e identidades. Acredito que, dessa forma, a importância na representação dos personagens mensageiros está não em delimitar as diferenças culturais latino-americanas, e sim, em como elas coexistem permitindo que as fronteiras que as demarcam se diluam e

enfraqueçam, chegando a construir ficcionalmente essa cultura híbrida apontada por Canclini (2008).

Na obra *O compadre de Ogum* (2006), de Jorge Amado, é o orixá *Exu* quem tem o papel do mensageiro. Na religião de raiz africana é precisamente *Exu* o encarregado de fazer a comunicação entre os deuses, entre os humanos, e entre uns e outros, podendo tal comunicação ser afirmativa ou não. Nela, o narrador destaca precisamente o caráter dual desse deus, e o mostra com força e com elementos positivos e negativos. Junto com a imagem terrível de *Exu* como representação simbólica do demônio, Amado sugere outra explicação. Ao nomear esse deus como moleque e menino e, além disso, ao colocar-lhe atributos de travesso, de sem jeito, caracterizando-o como o que gosta de fazer traquinagens, o autor propõe resgatar os aspetos válidos e despi-lo do preconceito que cerca sua imagem.

Também o próprio orixá *Ogum* vivencia no texto o papel do mensageiro no momento em que, sendo um deus *yoruba*, se dispõe a participar de um culto católico tão importante como o batizado, sendo, inclusive, o padrinho do menino. Dessa forma, o sagrado de raízes africanas nesta obra cria vínculos de parentesco com o judaico-cristão ocidental de uma forma harmoniosa, híbrida, sem discriminação de nenhum deles em detrimento do outro. Essa relação harmônica se fortalece na figura do sacerdote, representante da religião católica que é, ao mesmo tempo, filho do próprio orixá *Ogum*. Amado propõe, nesta obra, o entendimento das relações culturais que permeiam a sociedade híbrida representada por ele, desfazendo, no plano ficcional, muitas tensões do mundo referencial, o que não ocorre, por exemplo, em *Tenda dos milagres* (2008b), em que tensões e perseguições aos cultos afro-brasileiros reeditam parte negativa da história baiana.

Na obra colombiana *Del amor y otros demonios* (2004), de García Márquez, o mensageiro parecia inicialmente não estar presente. Não era, como na obra de Amado, um orixá do panteão *yoruba*, nem, como na obra cubana, o próprio *Orunmilá*, que, como depositário do oráculo, utilizara a figura de Bangoché para enviar aos humanos a palavra sagrada. Contudo, ao colocar no “Google” as palavras demônio e amor foi possível observar a presença desse personagem dual desde o próprio título da obra. Num jogo interpretativo entre a tradição judaico-cristã e elementos da civilização grega García Márquez, baseado no *Banquete* de Platão, nos traz na figura de Eros e do *démon*, a representação do mensageiro reafirmando, com a utilização dessas entidades, o caráter híbrido da representação simbólica do sagrado.

A personagem humana que transita por entre os diversos universos no romance é Sierva Maria de Todos los Ángeles ou María Mandinga: identidade dual de europeia e africana que se manifesta desde o próprio nome com a representação dos anjos (Ángeles em espanhol) como espíritos celestes, no nome cristão, e do demônio (Mandinga), no nome com o qual ela própria se faz chamar no mundo africano. Também Sierva María transpassa a fronteira entre o espaço interno opressivo dos brancos, que representa a colônia, e o externo e livre dos escravos, que representa a América; entre a enfermidade da raiva, entendida como possessão do demônio, e a saúde; entre o corpo miúdo de santa e o cabelo luxurioso de bruxa; entre o moral e o imoral.

Sierva María se movimenta entre duas religiões. Na de matriz africana está consagrada à divindade *Olocum*, deus poderoso e dono do mar, e protegida por dezesseis deuses do panteão *yoruba* por meio dos colares sagrados. Na católica é acusada de estar possuída pelo demônio e destinada ao exorcismo. Assim, nossa personagem transita pelos vários sagrados, mas, com o enterro no altar-mor, como explicamos anteriormente, ela consegue realizar a junção entre ambos.

Já em *Como un mensajero tuyo*, a figura do mensageiro integra o título da obra, do capítulo introdutório, e transforma-se no decorrer do romance, assumindo variadas formas. O papel do mensageiro, na obra cubana, é comunicar às diferentes culturas representadas, não só a africana, chinesa e européia, que se misturam em território cubano, como também a africana, na história da ópera *Aída*, e a europeia na figura do tenor Enrico Caruso.

Entre os múltiplos mensageiros, encontramos o *babalaô* Calazán, padrinho de Aida, fazendo a ponte entre deuses e humanos ao consultar o oráculo de *Ifá*. A palavra dos deuses é transmitida, e a vontade divina não poderá ser questionada. Aida também faz na obra o papel de mensageira ao transitar entre etnias, línguas e culturas. Esta personagem, marcadamente híbrida, é filha de chinês e negro; fala mandarim, espanhol, entende um pouco de língua *yoruba*, e se movimenta entre a *santería*, o catolicismo, e a adoração ao deus chinês *Sanfacón*. O personagem Caruso, por sua vez, une o mundo africano de *Aída* e Radamés, com outras óperas europeias referenciadas no romance, e também com o Caribe no qual se encontra. Essa união aparece principalmente no momento em que participa ativamente dos sacrifícios aos orixás.

Cabe destacar, no final da obra, a figura fantasmal do mensageiro que, como elemento mágico dentro de uma narrativa de corte realista, valoriza a função desse personagem e do próprio título. Assim, a obra inicia e termina com a aparição desta figura em

diferentes espaços e tempos, ratificando sua importância ficcional e no mundo da referência cultural.

No quarto capítulo estudamos a presença dos mitos *yorubas* em duas obras de autoria feminina. Em *Como un mensajero tuyo* (1998) e *Ponciá Vicêncio* (2006) pudemos encontrar os mitos ou *pataquies* dos orixás fazendo parte dos personagens literários. Na primeira obra ganhou importância o par formado por Caruso/*Xangô*, e Aida/*Iemanjá* e os amores de ambos.

Dessa forma, os personagens Caruso e Aida, interpretados como seus pares divinos *Xangô* e *Iemanjá*, reescrevem, no plano literário, diferentes mitos que narram como a deusa teve relações amorosas com seu filho. Mas é precisamente o par Aida/*Iemanjá* o que mais está representado na obra. Tendo a deusa do mar como símbolo da maternidade, a autora ressalta, na figura de Aida, a importância do papel da mulher e da mãe, que na cultura afro-cubana atua como receptora e transmissora dos bens simbólicos de uma sociedade.

A figura de *Iemanjá* aparece em múltiplas ocasiões no decorrer do romance: na recorrência à cor azul, na presença do mar, assim como nas lembranças que tem Caruso da sua infância e de sua mãe. Dessa forma o personagem humano de Aida vai-se caracterizando como divino até ficar diluído com a deusa numa dupla inseparável; essa fusão se intensifica quando a própria Aida fala na primeira pessoa como *Iemanjá* durante a viagem por mar até a cidade de Cienfuegos, ou quando é cumprimentada como a própria deusa durante os rituais de sacrifício na lagoa sagrada. Também aparece essa divindade na referência a *Olocum*, entidade dual ou avatar de *Iemanjá*, representada nas relações sexuais de Caruso e Aida.

As características de *Iemanjá* como deusa da maternidade transpõem o mundo mitológico para o literário. Dessa forma, a personagem Aida é ao mesmo tempo maternal e sensual e, ao contrário da grande maioria das mulheres da sua época, não precisará da presença masculina para ocupar um lugar na sociedade. Com essa representação Montero resgata as vozes das mulheres como repositório da memória cultural da afro-cubana.

Não é a maternidade que atribui à personagem Ponciá, da obra *Ponciá Vicêncio* (2006), um lugar de visibilidade na sociedade. No trabalho de Evaristo, o que reivindica a posição das mulheres na sociedade brasileira é a reescrita do mito da criação *yoruba*. Ponciá e sua mãe criam, com seus trabalhos, um novo universo todo de barro. Dessa forma, o papel masculino do orixá *Oxalá*, no referente à criação do mundo *yoruba*, se transfere aos personagens femininos.

Na obra se destaca a fusão entre o texto mitológico e o literário. Um conjunto de deuses da mitologia *yoruba*, que não aparecem representados de forma explícita, compartilham a ação narrativa com os personagens. Essa intertextualidade se produz a partir da semelhança das características dos orixás e dos personagens. Entre eles se destacam, além de *Oxalá* no papel de criador, *Oxumaré*, no momento da aparição do arco-íris e na ameaça da troca de sexo para aquele que passasse por baixo dele; as deusas que moram no cemitério *Obá*, *Euá* e *Oiá*, na época em que Ponciá sobrevive na cidade depois de perder todos seus filhos; o deus das doenças *Obaluaiyê* no odor de barro que sai das feridas da protagonista; e até *Oxalufá* na figura do avô.

Além disso, estão presentes na narrativa os valores do homem africano, entre os que se podem observar: a convivência entre os vivos e os mortos, a noção do tempo necessário e a não existência do pecado, pois tanto os humanos como seus deuses não se encaixam em uma concepção maniqueísta.

Nas obras *O compadre de Ogum* (2006) de Jorge Amado, *Del amor y otros demonios* (2004) de García Márquez, e *Como un mensajero tuyo* (1998) de Mayra Montero, pode ser observado como a hibridação aumenta gradativamente em relação à época da publicação dos romances. Se na obra de Amado existem personagens híbridos que se movimentam entre religiões e espaços sagrados diferentes, já na de García Márquez aparecem além desse tipo de personagens, um texto híbrido composto por vários gêneros entre os que se encontram: o fato jornalístico, a lenda popular da marquesinha, a crônica e a narrativa ficcional. Por sua vez, na obra de Montero, além dos personagens híbridos a que fiz alusão anteriormente, a autora apresenta uma narrativa alternada entre duas personagens: Aida e Enriqueta, na qual coexistem, além disso: a música da ópera, a história dos libretos, os diários, a história escrita por Enriqueta, a pesquisa jornalística, as vozes testemunhos, um glossário de termos religiosos e, como foi mostrado no terceiro capítulo, uma simbiose entre os personagens romanescos e o mito *yoruba* reescrito por eles. Dessa forma a composição pós-moderna dessa autora dissolve os gêneros dentro da narrativa e torna fluidas as fronteiras entre eles, produzindo um texto híbrido que possibilita desconstruir e recontar a história.

Na obra *Ponciá Vicêncio* (2006), da Conceição Evaristo, a narrativa, também fragmentada e cíclica apresenta uma descontinuidade espaço temporal que reconstrói a memória fragmentada da protagonista, principalmente desde o espaço urbano em que ela habita. A narrativa híbrida mostra o ir e vir da memória individual para recompor a história da família e, por extensão da comunidade. O tempo que a narrativa resgata é maior que o tempo

cronológico da obra, pois chega a contar a história pessoal do avô no período da escravidão. A transformação acontecida na protagonista pelas viagens entre o passado e o presente permite que ela esteja pronta para receber a herança cultural.

Na obra mais antiga analisada *O compadre de Ogum* (2006) de Jorge Amado os orixás fazem uma viagem do texto religioso ao literário mantendo seus nomes e particularidades. Esses personagens divinos aparecem permeados pelo referencial religioso e se apresentam com toda a força de seu componente sagrado. Rituais, atributos, características, comidas e sacrifícios correspondentes a essas divindades se recriam na narrativa. Essa revitalização da tradição oral *yoruba* foi sumamente significativa como representação cultural no resgate que fez Amado das classes marginalizadas da sociedade baiana de meados do século XX. Por sua vez, escondidos, embora presentes aparecem os orixás em *Ponciá Vicêncio* (2006), da escritora Conceição Evaristo, obra mais atual das quatro estudadas. Para formar seus personagens, a autora estabelece um diálogo cultural híbrido no qual a tradição oral de origem africana se atualiza e transforma na pós-modernidade. Dessa forma aparece uma intertextualidade entre os mitos *yorubas* e as características de seus personagens que funciona como uma espécie de processo paródico, no qual o texto sagrado do *pataqui yoruba* se transforma em literário e profano.

A representação das religiões de raízes africanas no texto literário revitaliza a tradição oral *yoruba* e seus mitos no espaço da pós-modernidade, conservando a memória. A utilização dos elementos culturais, neste caso o sagrado, vai dirigido contra o esquecimento da memória oral, não como material religioso e sim como um novo discurso de uma cultura híbrida afro-latinoamericana que mantêm suas raízes e, ao mesmo tempo, as transforma.

A cultura híbrida representada nos romances permite que outros personagens transitem entre o campo profano e o campo sagrado. Em *O compadre de Ogum* (2006), além dos mensageiros, também o personagem de Massu passa de sua condição profana de ser humano para criar laços de parentesco com um deus do panteão *yoruba*. Em *Del amor y otros demonios* (2004), Sierva María transpassa o espaço profano para reaparecer enterrada no lugar sagrado do templo católico. Em *Como un mensajero tuyo* (1998), o próprio Caruso é elevado à condição de deus quando chega para ser o santo da cabeça de Aida. Também se destaca a simbiose de Aida/ *Iemanjá*, que em seu papel de mãe da maioria dos orixás permite dar continuidade à memória familiar e social. Por último a personagem Ponciá, da obra *Ponciá Vicêncio* (2006), reescreve o mito da criação *yoruba* colocando em um lugar de destaque o papel feminino.

Assim, podemos concluir que os seres humanos representados nessas obras não são os derrotados e humilhados pela escravidão, nem os menosprezados pelo racismo, nem os desonrados pela pobreza, nem os desconsiderados pelas suas crenças. Os personagens que aparecem representados nas obras estudadas são sinônimos de resistência e de sobrevivência, aqueles dotados de uma grande riqueza cultural híbrida que os orgulha e os enriquece. Os autores das obras analisadas configuram na ficção uma história nacional de seus diferentes países, reconstruindo uma identidade, múltipla e única ao mesmo tempo, e reconhecendo que a mistura cultural lhes permite fazer parte de uma América heterogênea.

A importância da representação da tradição sagrada, não desde um olhar teológico e sem como um recorte cultural, permitiu aos autores aqui reunidos, incorporar nas obras estudadas dados referencias que enriqueceram essas narrativas e que possibilitaram a representação da Afro-latinoamérica com um maior entendimento das diferentes culturas que nessa região coexistem.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. The danger of a single story. TEDGlobal, filmed jul 2009, posted oct. 2009. Disponível em: < http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 22 jun. 2011.
- AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- _____. **O compadre de Ogum**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ALFONSO, Vitalina. Religiosidad popular en tres narradoras. **Unión**, n. 46, 2007. Disponível em: <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones&act=publicacion_numero&id=54&idarticulo=173>. Acesso em: 8 oct. 2010.
- ÁLVAREZ, Carmelo E. Voodoo. In: TORRE, Miguel A. de la (ed.) **Hispanic American Religious Cultures**. v.2: N-Y, Essays. Santa Barbara-Denver-Oxford: ABC-CLIO, 2009, p. 577-582.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.
- ARDÈVOL PIERA, Elisenda. et al. **Antropología de la religión**: una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas. Barcelona: UOC, 2003.
- ARGÜELLES MEDEROS, Aníbal; HODGE LIMONTA, Ilena. **Los llamados cultos sincréticos y el espiritismo**. La Habana: Academia, 1991.
- ARIÈS, Philippe. **Historia da morte no Ocidente**. Tradução Priscila V. de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BACELAR, Jeferson. **A hierarquia das raças**: negros e brancos em Salvador. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ UnB, 1999.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- BARANDELA, Ana. **O sagrado de raízes africanas no realismo maravilhoso de Jorge Amado e Manuel Cofiño**. Maceió: Edufal, 2009.
- BARBOSA, Maria José S. Prefácio In: EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Edição Especial. Belo Horizonte: Maza, 2006, p. 7-12
- BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da visa**. Lógica, mitologia e ecologia. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BARNET, Miguel. **Biografía de un cimarrón**. Barcelona: Ariel, 1968.

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

_____. **As Religiões Africanas no Brasil**: contribuições a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila; Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BENISTE, José. **Mitos yorubás**: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás**: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. América Latina: Um sonho difícil. **SEDOC**. Serviço de Documentação, Petrópolis, v. 37, n. 310, p. 546-547, maio-jun. 2005.

BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge. **História do Novo Mundo 2**: As Mestiçagens. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2006.

BLOOM, Harold. **Como e Por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOLÍVAR, Simón. **Discurso de Angostura**. Discurso publicado en el Correo del Orinoco, números 19, 20, 21 y 22 del 20 de febrero al 13 de marzo de 1819. Disponível em <<http://www.analitica.com/Bitblib/bolivar/angostura.asp>>. Acesso em 19 ago. 2009.

BOLÍVAR ARÓSTEGUI, 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, p. 155-166, 1997.

BORJA, Jaime. **Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada**. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás. Bogotá: Ariel, 1998.

BOYER, Regis, La experiencia de lo sagrado In: RIES, Julien (Cord.) **Tratado de Antropología de lo sagrado**. Los orígenes del homo religiosus. Madrid: Trotta, 1995, p. 55-74.

BUENO, Salvador; BANSART, Andrés. **Cuentos Negristas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

BURKERT, Walter. **A criação do Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BUSTAMANTE ESCOBAR, María Cristina. Identidad, Cultura y Evangelio. Análisis teológico literario de “Del amor y otros demonios” de Gabriel García Márquez. In: **Segundo Coloquio Internacional**. Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, 2008, Santiago de Chile 8-9-10 de octubre de 2008. Disponível em: <<http://www.alalite.org>>

/files/chile2008/ponencias/Cristina%20Bustamante.pdf> Acesso em: 12 jan. 2011.

BRUIT, Héctor H. A invenção da América Latina. In: **Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC**, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/hector_bruit.pdf> Acesso em: 3 set. 2009.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá & Oxum**: Iniciações, Ialorixás e Olorixás. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **El monte**. La Habana: Letras Cubanas, 1993a.

_____. **La laguna sagrada de San Joaquín**, 1993b.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. Tradução Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução introdução Gênese Andrade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: Uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Nobel, 1996.

CARPENTIER, Alejo. **La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos**. 2. ed. Madrid: Siglo XXI, 1981.

_____. **Ese músico que llevo dentro**. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

CEPAC (Centro de Pastoral Afrocolombiana). **Historia del pueblo Afrocolombiano**. Perspectiva pastoral. Popayán, 2003. Disponível em: <<http://axe-cali.tripod.com/cepac/hispafrocol/#3>>. Acesso em: 10, oct, 2010.

CEZAR, Ivan. **Herança**. Disponível em: <<http://recantodasletras.com.br/poesias/2160672>> Acesso em 10 jan. 2011.

CHIRINOS, Carlos. En el nombre de América. **BBC**, Londres, 14 ago. 2008. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7560000/7560291.stm> Acesso em: 29 fev. 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COSER, Stelamaris. **Bridging the Americas**: The literature of Paule Marshall, Toni Morrison and Gayl Jones. Filadelfia: Temple University Press, 1994.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**. São Paulo: Convivio, 1975.

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.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 1, p. 11-24, 2008.

_____. Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.). **A mente afro-brasileira**. Trenton-NJ, EUA / Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112. Disponível em: < <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/afrodescendenciaseduardo.pdf>>. Acesso em: 21 jan 2011.

_____. Memória e ficção na narrativa feminina afro-brasileira. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Orgs.). **Entre o estético e o político: A mulher nas literaturas clássicas e vernáculas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006a, p. 227-232.

_____. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, 2006b . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 jan. 2008.

DUARTE, Leila Pereira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.

DUNKAN, Quince. El afrorrealismo: una nueva dimensión de la literatura latinoamericana. **La Jiribilla**, La Habana, n. 272, ano V, 22- 28, jul. 2006. Disponível em: http://www.lajiribilla.cu/2006/n272_07/272_06.html Acesso em: 23 maio. 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: O sistema totêmico na Austrália**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**, Lisboa: Edições70, 2000.

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

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

EVANS-PRITCHARD, Edward E. **Antropologia social da religião**. Tradução Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Campus, 1978

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Edição Especial. Belo Horizonte: Maza, 2006.

FAJARDO, Diógenes. El mundo africano en Del amor y otros demonios de Gabriel García Márquez. **América Negra**. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.14, p. 110-126, dic. 1997.

FALL, Yoro. Historiografía, sociedades y consciencia histórica en África. In: ADONON DJOGBÉNOU, Fabien. **Estudios africanos**. Hacia el universo negroafricano. México: UNAM. Facultad de Ciencias políticas y Sociales, 2003, p. 99-120.

FAURE, Roberto. **Diccionario de nombres propios**. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

FEIJÓ, Samuel. **El negro en la literatura folclórica cubana**. La Habana: Letras cubanas, 1980.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. La España del siglo XVI. In: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. et al. **Historia de España**, v. XIX, Madrid: Espasa Calpe, 1989.

FERNÁNDEZ MORENO, César. Introdução. In: UNESCO. **América Latina em sua literatura**. Col. Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p XV-XXIX.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FUENTES, Carlos. **Valiente mundo nuevo**: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Madrid: Mondadori, 1990.

FUENTES, Yvette. The Three Origins: The Cuban Ajiaco and Chinese Cuban Voices in the Narratives of Mayra Montero and Daína Chaviano. **Anthurium**, A Caribbean Studies Journal. University of Miami, v.7, Issue 1 & 2 (Spring & Fall 2009). Disponível em: <http://www.dainachaviano.com/admin1/Essays/19/EnPdf/7.CHAVIANO_Three_Origins_2009.pdf> Acesso em: 20 maio 2010.

FRANQUI, Rebeca. Religiones afro-caribeñas en la narrativa de Mayra Montero. **El amauta** 5 ene. 2008. Universidad de Puerto Rico. Disponível em: <http://amauta.upra.edu/vol5investigacion/Religiones_afrocaribenass_R_Franqui_Amauta_1%5D.pdf> Acesso em: 21 nov. 2009.

FRAZER. James George. **La rama dorada**. Tradução Elizabeth Campuzano; Tadeu I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

FRIEDEMANN, Nina S de. Huellas de Africanía en la diversidad colombiana. In: Instituto Colombiano de cultura hispánica Geografía Humana de Colombia. **Variación Biológica y Cultural en Colombia** (TomoI), 2000. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geograf1/indice.htm>>. Acesso em: 27 set. 2010.

_____. Diablos y diablitos: huellas de africanía en Colombia. **América Negra** n.11, p. 95-103, 1996.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das Religiões**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARAVITO, Julián. En busca de una identidad cultural Colombiana: Changó, el gran putas, de Manuel Zapata Olivella. **Thesaurus**, Tomo LII, n. 1, 2 y 3, p.320-329, 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Madrid: Alfaguara/ Moderna, 2007.

_____. **Del amor y otros demonios**. Bogotá: Norma, 2004.

_____. **Obra periodística 1**. Textos costeños. Buenos Aires: Sudamericana, s.f.

GEBARA, Ana Elvira Luciano; NOGUEIRA, Silvia Helena. A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e costumes. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 3, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 56-69.

GENOVESE, Eugene Dominic. **Roll, Jordan Roll: The World the Slaves Made**. New York: Random House, 1976.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e Dupla Consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

GLISSANT, Edouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

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

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

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. **Sab**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital basada en la de Madrid: Imprenta Calle del Barco nº 26, 1844. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sab--0/html/>> Acesso em: 25 maio 2011.

GONZÁLEZ, Aníbal. Viaje a la Semilla del Amor: Del Amor y Otros Demonios y la Nueva Narrativa Sentimental. **Hispanic Review**, 73, n.4, 389-408 Aut 2005.

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.

GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. **Santería**. Mis experiencias en la religión. Buenos Aires: Grupal, 2008.

GRAMSCI, Antonio. **Notas sobre Maquiavelo, sobre políticas y sobre el estado moderno**. Buenos Aires: Lautaro, 1962.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

HALPERIN DONGHI, Tulio. **História da América Latina**. São Paulo: Licencia editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Paz e Terra. S.d.

HAMON, Philippe. **L'ironie littéraire**. Paris: Hachette, 1996.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HOORNAERT, Eduardo. **História do cristianismo na America Latina e no Caribe**. São Paulo: Paulus, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

LACHATAÑERÉ, Rómulo. **Manual de santería**, 2. ed. Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1995.

_____. **Oh, Mío Yemayá: Cuentos y cantos negros**. 2. ed. Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1992.

LEAL SPENGLER, Eusebio. **Historia de La Habana**. Disponível em: <<http://www.fenix.co.cu/villa/VhistoriaH.htm>> Acesso em: 24 jan. 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

LE MOS, 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.

LÉVY-BRUHL, Lucien. **La mentalité primitive**. Paris: Presses Universitaires de France, 14 ed., 1947.

LINARES SAVIO, María Teresa. Expresiones de la cultura china en Cuba: El teatro y La música. **La Jiribilla**, La Habana,, n 75 octubre 2002. Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2002/n75_octubre/1753_75.html> Acesso em: 14 dez. 2010.

LÓPEZ, Juan Ignacio Jurado Centurion. A utopia, a marca indelével de América. Cronologia de um mito. In: Alfredo Cordiviola; Derivaldo dos Santos; Ildney Cavalcanti. (Org.). **Fabulas de iminência**, ensaios sobre literatura e utopia.. 1ª ed. Recife: PPGL/UFPE, 2006, p. 262-275.

LOTMAN, Jurij; USPENSKII, Boris. Mito,nombre y cultura, En **La semiosfera. Tomo III. Semiótica de las artes y de la cultura**, selección y trad. Desiderio Navarro, Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid, 1996, p.143-167.

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

MACHADO, Ana María. **Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa**. 3 ed. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

MAGALHÃES, Antonio. Identidade Cultural e Cristianismo em Textos de Gabriel García Márquez. In: Segundo Coloquio Internacional Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, 2008,Santiago de Chile. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://w>

www.alalite.org/files/chile2008/ponencias/Antonio%20Magalhaes.pdf> Acesso em: 10 jan. 2010

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, ciencia y religión**. Tradução Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.

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

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Lo sagrado y lo profano**. Barcelona: Barral, 1970.

MCFAGUE, Sallie. **Life Abundant: Rethinking Theology and Economy for a Planet in Peril**. Minneapolis: Fortress Press, 2001.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MONTERO, Mayra. **Son de Almendras**. Madrid: Alfaguara, 2005.

_____. **El capitán de los dormidos**. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. **Púrpura profundo**. Barcelona: Tusquets, 2000

_____. **Como un mensajero tuyo**. Barcelona: Tusquets, 1998.

_____. **Tú, la oscuridad**. Barcelona: Tusquets, 1995.

_____. **Del rojo de su sombra**. Barcelona: Tusquets, 1992.

_____. **La última noche que pasé contigo**. Barcelona: Tusquets, 1991.

_____. **La trenza de la hermosa luna**. Barcelona: Anagrama, 1987.

MORENO FRAGINALS, Manuel. **El Ingenio**. La Habana: Ciencias Sociales, 1978. 2v.

MOSQUERA, Sergio Antonio. Visiones de la espiritualidad afrocolombiana. Serie **Ma' Mawu**, Universidad Tecnológica del Chocó "Diego Luís Córdoba", v.5, 2000. Disponível em <<http://www.utchvirtual.net/centroafro/documentos/visiones.pdf>> Acesso em: 5 ago. 2007.

MOTTA, Roberto. Bandeira de Alairá. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **Bandeira de Alairá: outros escritos sobre a religião dos orixás**. São Paulo: Nobel, 1982.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAVARRETE, María Cristina. **Prácticas religiosas de los negros en la colonia**. Cartagena/ Santiago de Cali: Siglo XVII /Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 1995.

NENSTHIEL ORJUELA, Andrea. Religiosidad, cuerpo y resistencia: aproximación a algunos mecanismos de resistencia negros para sobrevivir en el mundo colonial. **Factales**. Facultad de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javeriana, 2004. Disponível em: <http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/religiosidad.pdf> Acesso em: 10 jan. 2007.

O'DEA, Thomas F. **Sociologia da Religião**. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.

OLSEN, Margaret M. Patología de la africanía en Del amor y otros demonios de García Márquez. **Revista Iberoamericana**, v. LXVIII, n. 201, oct. Dic., p. 1067-1080, 2002.

ORTEGA, Julio. Del amor y otras lecturas, In: COBO BORDA, Juan Gustavo (Comp.) **Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez**. v.II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

ORTIZ, Fernando. **Los negros brujos**. Miami: Ediciones Universal, 1973.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Tradução Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

PALENCIA-ROTH, Michael, Del amor y otros demonios: tragedia inquisitorial, beatificación africana', In: KLINE, Carmenza, (Comp.). **Apuntes sobre literatura colombiana**. Bogotá: Ceiba Editores, 1997, p. 75-82.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. In: _____. (Org.) **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 15-40.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: _____. (Org.) **América Latina: Palabra, literatura e cultura**. Campinas: UNICAMP, 1993. v. 1, p. 19 - 37.

PLATÃO. **O Banquete**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>> Acesso em: 18 jan. 2011.

PRANDI, Reginaldo. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortitz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (Org.). **O universo de Jorge Amado**. 1.ed. 1 v. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 46-61.

_____. As religiões e as culturas. Dinâmica religiosa na América Latina. In: **XIV Jornadas Sobre Alternativas Religiosas na América Latina**, (Conferencia Inaugural) 2007, Buenos Aires. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/jornadas.doc>>, Acesso em 17 de dez. 2007

_____. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jeferson (Orgs.). **Faces da tradição afro-brasileira**: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006, p. 93- 111.

_____. **Segredos guardados**: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

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

RAMOS, José Antonio. **Caniquí**. La Habana: Letras cubanas, 2002.

RAPPAPORT, Roy A. The Sacred in Human Evolution. **Annual Review of Ecology and Systematics**, n. 2, p. 23-44, 1971.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 22ed. Disponível em: < http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sagrado>. Acesso em: 27, mar. 2009.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Editora Mulheres, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O processo Civilizatório**: Etapas da Evolução Sócio-Cultural. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **As Américas e a Civilização**: Formação Histórica e Causas do Desenvolvimento Desigual dos Povos Americanos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

RICH, Adriene. When we dead awaken: writing as re-vision In: _____. **On lies, secrets, and silence**. Selected Prose. 1966-1978. New York: London: W.W. Norton Company, 1979, p. 33-49.

RIES, Julien. El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico. In: _____. (Coord.). **Tratado de Antropología de lo sagrado**. Los orígenes del homo religiosus. Madrid: Trotta, 1995.

RODRÍGUEZ, Rogelio. El rastro chino en la cultura cubana. In: **Segunda edición del ciclo de estudios de pensamiento social caribeño**. El Caribe cuando se abolió la esclavitud. Centro de Estudios del Caribe, Habana: Casa de las Américas, 19 de Mayo del 2008. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4233>> Acesso em: 27 oct. 2010.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Carnaval, antropofagia e parodia. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, jul-set. 1980, p. 6-17.

RODRÍGUEZ VERGARA, Isabel. Del amor y otros demonios de Gabriel García Márquez: Incincerando la colonia. Apuntes sobre literatura colombiana. In: KLINE, Carmenza (Comp.). **Apuntes sobre literatura colombiana**. Bogotá: Ceiba Editores, 1997, p.125- 136. Disponível em: <http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/kline/isabel.htm> Acesso em: 20 abr. 2010.

ROJAS MIX, Miguel. **Los cien nombres de América**. Eso que descubrió Colón. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

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

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg, São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SCHERER, Frank F. Sanfacón: Orientalism, Confucianism and the construction of chineseness in cuba, 1847-1997. **CERLAC Working Paper Series**, July, 1998. Disponível em: <<http://www.yorku.ca/cerlac/documents/Scherer.pdf>> Acesso 12/09/2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz . O artista da mestiçagem In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer Goldstein (Org.). **O universo de Jorge Amado**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v. 1, p 34-45.

SCHWARZ. Fernando. **Mitos, ritos, símbolos**. Antropología de lo sagrado. Buenos Aires: Biblos, 2008.

SEGNA, Egídio Vittorio. **Análise crítica do Catolicismo no Brasil e perspectivas para uma Pastoral de Libertação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SHRIMPTON MASSON, Margaret. Derribando la plantación: espacios de la imaginación literaria en la narrativa yucateca-caribeña. **Revista Brasileira do Caribe**, v. VI, n. 11, julio-diciembre, p. 237-260, 2005. Disponível em: < <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=159113676013>> Acesso em: 11 oct. 2009.

SILVA, Silvânia Almeida. **Em meio à encruzilhada e à cruz: o hibridismo religioso retratado na obra o compadre de Ogum**, 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/17560/1/EM-MEIO-A-ENCRUZILHADA-E-A-CRUZ-O-HIBRIDISMO-RELIGIOSO-RETRATADO-NA-OBRA-O-COMPADRE-DE-OGUM-/pagina1.html#ixzz1AA9pd4BJ>> Acesso em: 19 nov. 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

SPLENDIANI, Anna María; SÁNCHEZ BOHÓRQUEZ, José Enriquez; LUQUE DE SALAZAR, Emma Cecília. **Cincuenta años de Inquisición en el tribunal de Cartagena de Indias**, 1610-1660. Santa Fé/ Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1997.

SOUZA, Laura de Melo e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Vilson Caetano de. **Orixás, santos e festas**: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico na cidade de Salvador. Salvador: UNEB, 2003.

STEENMEIJER, Maarten. Racismo utópico en Del amor y otros demonios de Gabriel García Márquez. **Espéculo**, n.27, octubre 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/delamor.html>> Acesso em: 13 jul. 2008.

TEDIO, Guillermo. Del amor y otros demonios o las erosiones del discurso inquisitorial. **Espéculo**, n. 29, marzo-junio 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/delamor.html>> Acesso em: 27 ago. 2008.

VADILLO, Alicia E. **Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo**. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

VALTIERRA, Ángel. **Pedro Claver**: el Santo Redentor de los negros. Bogotá: Banco de la República, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário amoroso de América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas dos orixás**, Salvador: Corrupio, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WAGLEY, Charles. Plantation America: A culture sphere. In: RUBIN, Vera (Ed.) **Caribbean Studies**: A Symposium. Kingston: University College of the West Indies, 1957, p. 3-13.

XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? In: CAVALCANTI, Ildney, ACIOLI LIMA, Ana Cecília e SCHNEIDER, Liane (Orgs.) **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 223-229.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó, el gran putas**. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/chango-el-gran-putas-afro>>, Acesso em: 22 maio 2011.