



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**URIEL IRIGARAY ARAUJO**

***A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO DÁGUA E A TRAJETÓRIA  
INICIÁTICA: MITO E ORALIDADE EM JORGE AMADO***

BRASÍLIA/DF  
JULHO/2014

URIEL IRIGARAY ARAUJO

*A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA* E A TRAJETÓRIA INICIÁTICA: MITO E ORALIDADE EM JORGE AMADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo.

Brasília/DF  
Julho/2014

**Uriel Irigaray Araujo**

***A morte e a morte de Quincas Berro D'Água e a trajetória iniciática: mito e oralidade em Jorge Amado***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – TEL/UnB  
(Presidente)

---

Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo – DLCV/USP  
(Membro Externo)

---

Prof. Dr. Bernard Herman Hess – FUP/UnB  
(Membro Interno)

---

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa – TEL/UnB  
(Suplente)

**Brasília, 7 de julho de 2014**

*Dedico este trabalho a meu pai, Raul  
Lenício Trindade de Araujo, o Raul de Xangô.*

***In memoriam.***

## AGRADECIMENTOS

*Muitas pessoas contribuíram para a realização deste trabalho; algumas delas sem o saber. Agradeço à minha esposa e companheira, Fernanda Vaz, pelo apoio, diálogo fecundo e idéias. À minha mãe, Dona Maria Leonor Hugueney Irigaray e a meus irmãos, Danna Lua I. Araujo e Raul Lenício T. de Araujo Filho, pelo apoio. A meu pai, **in memoriam**, pelo apoio, livros e inspiração. À Prof. Áurea Sousa Oliveira de Abreu por despertar meu interesse no tema do iniciático em literatura. Ao Prof. Dionei Moreira Gomes por encorajar-me a ingressar na vida acadêmica. A meu orientador, Prof. Edvaldo Bergamo, pela receptividade. Aos professores Hermenegildo José de Menezes Bastos, Ana Laura dos Reis Côrrea, João Vianney Cavalcanti Nuto e Erick Calheiros de Lima pelos conhecimentos passados. Agradeço à CAPES pela concessão de Bolsa de Mestrado.*

*A desapareção da utopia ocasiona um estado de coisas estático em que o próprio homem se transforma em coisa. (...) o homem perderia, com o abandono das utopias, a vontade de plasmar a história e, com ela, a capacidade de compreendê-la.*

***Karl Mannheim***

## RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma interpretação da obra *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* de Jorge Amado, com ênfase nos elementos da literatura oficial (escrita) e tradição oral, os quais incluem os cultos afro-brasileiros (com sua mitologia dos orixás) e também a tradição ocidental, inclusive ibérica, presente na cultura popular nordestina e brasileira em geral. Enfatiza-se, na criação literária a mimesis de aspectos da cultura, em sentido geral e do imaginário. Propõe-se a leitura do protagonista Quincas como um herói iniciático, com base nas teorias de Northrop Frye e de autores como Mircea Eliade e Joseph Campbell, fazendo ainda um paralelo entre o iniciático eliadiano e a catarse lukacsiana. Discute-se o papel do Mito, em literatura, na construção de utopias e da identidade nacional. Observa-se ainda como o conceito de “jornada iniciática” eliadiano dialoga com o “corpo grotesco” bakhtiniano e retoma-se a ideia de circularidade entre cultura erudita e cultura popular de Carlo Ginzburg e Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: iniciação, jornada iniciática, cultura popular, literatura oral, catarse, grotesco, carnavalização, mito, Jorge Amado, Quincas Berro Dágua, candomblé, utopia.

## ABSTRACT

This work presents an interpretation of Jorge Amado's novel *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, with emphasis on the elements of oral literature and tradition, which include Afro-Brazilian cults (and their Orisha mythology) as well as the Western tradition, including the Iberian elements found in Brazilian Northeastern culture and Brazilian popular culture in general. It emphasizes the role, in literature, of mimesis in the apprehension of aspects of culture, in the general sense, and of the imaginary. Based on its structural ambiguity, it places the protagonist Quincas closer to the initiatory Hero, as theorized by Mircea Eliade and Joseph Campbell. It thus proposes a parallel between Mircea Eliade's initiation and Lukács' catharsis. This work also discusses the role of Myth, in literature, on the construction of utopias and a national identity. It also focuses on how Eliade's concept of initiation dialogues with Mikhail Bakhtin's grotesque body and on Ginzburg's (as well as Bakhtin) idea of circulation between popular and elite culture.

Key words: initiation, initiatory journey Jorge Amado, popular culture, oral literature, catharsis, grotesque, carnivalization, myth, Jorge Amado, Quincas Berro D'água, Candomblé, utopia.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. ROMANCE, MITO, INICIAÇÃO E CATARSE.....</b>	<b>14</b>
1.1 Cultura popular.....	14
1.2 Mito .....	17
1.2.1 Mito e iniciação.....	22
1.3 Iniciação, grotesco e conceitos bakhtinianos: uma observação metodológica.....	30
1.4 Iniciação e catarse.....	32
1.4.1 Catarse grega, tragédia grega e a <i>coincidentia oppositorum</i> .....	32
1.4.2 A iniciação e a catarse em Lukács, Sorel e Gramsci.....	39
1.5 Mito, romance e nação .....	57
1.5.1 Mito e nação.....	57
1.5.2 Mito e romance – formação do leitor e criação duma comunidade imaginária.....	61
<b>2. NAÇÃO, UTOPIA E MITO EM JORGE AMADO – A ÁFRICA E O BRASIL.....</b>	<b>68</b>
2.1 Romance, mito e nação.....	68
2.2 Jorge Amado, a cultura popular e as “duas fases” .....	72
2.3 “Primeira fase” amadiana, o mito do herói iniciático e o candomblé .....	77
2.4 O candomblé em Jorge Amado – segunda fase .....	85
2.5 O candomblé e a iniciação.....	90
2.5.1 Alguns conceitos do candomblé .....	96
2.5.2 Exu e o grotesco .....	104
2.6 Algumas considerações acerca do oral e do literário .....	109
<b>3. QUINCAS BERRO DÁGUA, HERÓI INICIÁTICO .....</b>	<b>112</b>
3.1 Onde apresentamos Quincas e sua história .....	112
3.2 Elementos de literatura oral: malandragem narrativa e ambiguidade estrutural – um suporte para o mágico .....	114
3.3 Vanda <i>versus</i> Quincas – o grotesco/carnavalesco e o iniciático.....	121
3.4 O grotesco e o carnavalesco – os mortos mascarados e Egun.....	124
3.5 A jornada iniciática de Quincas – exílio, morte e renascimento .....	130
3.5.1 Louca sabedoria e as sucessivas mortes – iniciação xamânica.....	135
3.6 A dispersão de Quincas Berro Dágua – o ori, o mar e o axexê .....	139
3.6.1 Quincas, o rei bobo – um drama de Xangô e Yemanjá .....	145
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>159</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende mostrar que *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*<sup>1</sup> (1959), de Jorge Amado (1912-2001), estabelece um diálogo entre *cultura popular* e *cultura oficial/letrada*, conforme teorizado por Mikhail Bakhtin, Carlo Ginzburg e Peter Burke e, assim, apreende e representa estruturas *míticas* e *iniciáticas*, bem como cosmovisões e ideologias associadas, com destaque para o grotesco/carnavalesco bakhtiniano e para concepções afro-brasileiras e do candomblé, mas também do imaginário mítico ocidental via cordel e outras *fontes* populares, tanto escritas quanto orais.

Propomos uma abordagem na qual a apreensão, na literatura, da super-estrutura e da cultura em sentido amplo constitui uma forma de mimesis. Tal forma de mimesis incluiria ainda uma apreensão de elementos do “estrato profundo”, teorizado por Carlo Ginzburg, da cultura popular. O *mito*, em seu reflexo literário, bem como a *iniciação*, são abordados aqui em seu papel potencialmente catártico. O mito é aqui concebido em seu papel social formador/catártico, como contendo em si uma verdade poética e como impulsionador da utopia.

Escolhemos o romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* por parecer-nos ser a obra de Amado que contém os elementos *iniciáticos* de forma visível no próprio título e em sua epígrafe (o tema das “duas mortes” é caro à tradição iniciática). Queremos insistir na vitalidade sêmica da obra amadiana; nossa hipótese é de que a construção do herói em Jorge Amado e seu proto-“realismo fantástico” contém em si camadas profundas de significação, cujas chaves devem ser procuradas na cultura popular – e essa opção, por assim dizer, também tem sua significação política.

---

<sup>1</sup> A obra *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua* foi publicada pela primeira vez na revista *Senhor* (1959) com ilustrações de Glauco Rodrigues, tendo depois sido transformada em livro, primeiramente no volume de *Os Velhos Marinheiros* (1961), em que aparece mais outra narrativa. Em edições posteriores, voltou a ser editada isoladamente.

No primeiro capítulo, recorremos a teóricos como Mikhail Bakhtin, Peter Burke e Paul Zumthor, naquilo em que dialogam: a questão da dinâmica da cultura popular e oral em sua capacidade de, numa relação dialética entre indivíduo e comunidade (originalidade e tradição) preservar certas estruturas e imagens que condensam significados diversos e recombiná-las de formas variadas. Nisso, a cultura popular, tal como concebida por esses autores, apresenta dinâmica análoga à do pensamento mítico, tal como entendido por Claude Lévi-Strauss. Essas estruturas aproximam-se do artístico, conforme teorizado por Pareyson, e são tomadas de empréstimo pela literatura, motivo pelo qual as estudamos.

A seguir, destacamos a relação entre mito e rito e comparamo-la com a relação entre mito secularizado e *rito* secularizado (*performance* artística). Comparamos o mito, em sua polissemia, à literatura e, recorrendo ao trabalho de Carlo Ginzburg, que reformula a noção de arquétipo, *imanentizando-a*, lidamos com o tema da recorrência dos motivos iniciáticos numa perspectiva histórica e relacionada à literatura, com ênfase no motivo da *coincidentia oppositorum*. No mesmo capítulo, lançando mão de teóricos como Eliade e Joseph Campbell, descrevemos as relações entre mito e iniciação e suas implicações para a abordagem de questões psicoexistenciais relacionadas a cosmovisão, ideologia e papéis sociais, dialogando com a obra de Roberto DaMatta. Enfatizando a relação entre arte e *vida*, contextualizamos o tema da iniciação em face do problema do papel formador de certas instituições sociais e a linha por vezes tênue entre mito e rito. Após recorrer às contribuições de Eliade para pensar o tema de uma *iniciação* secularizada (relacionada à *catarse*), problematizamos a aplicabilidade dos conceitos bakhtinianos de grotesco e carnavalesco como ferramentas teóricas para entender a literatura brasileira. Enfatizando as imagens de morte e vida, mapeamos um paralelo estrutural entre motivo iniciático e o *grotesco*.

Apontamos, então, certas convergências e paralelos entre a teoria da *catarse* e a iniciação, fazendo, em seguida, dialogar autores como György Lukács, Antonio Gramsci e Georges Sorel, para enfatizar o caráter dinâmico da idéia ocidental de *catarse*. Contextualizando historicamente a *catarse* aristotélica (recorrendo para tanto a Walter Burkert), relacionamo-la com a tragédia grega e ritos, o ideal helênico de harmonização dos excessos e a *coincidentia oppositorum*. Mapeamos as *influências* sorelianas na construção do conceito de *catarse* em Lukács, relacionando esta ao *mito* político de Sorel e este à *catarse* gramsciana com ênfase em contextos socioculturais e de práticas sociais e seu papel *formativo*.

A partir daí, problematizamos as relações entre arte e religião e o papel humanizador do mito como realização simbólica do homem e combustível da utopia, bem como o papel histórico da arte de *dar sentido ao mundo*, imanentizando o mito, em sua relação dialética com a esfera do religioso. Partindo dessas considerações, seguimos destacando o papel do mito na construção do Estado e de comunidades imaginárias, como a Nação, recorrendo a autores como Carl Schmitt, Lukács e Anderson, com ênfase no papel formador do romance.

No segundo capítulo, tecemos breves considerações, à luz dos conceitos abordados no capítulo anterior, sobre o papel do mito na construção da identidade nacional brasileira, estudado por Antônio Cândido e Alfredo Bosi. Ecoando Octavio Ianni, argumentamos que a representação do universo imaginário tem relevância mimética e literária. Feitas essas considerações, enfatizamos o diálogo travado por Jorge Amado com a cultura popular, opção que faz parte dum projeto político-literário. Recorrendo ao estudo de Eduardo de Assis Duarte, relacionamos os motivos heróicos que este autor identifica em Amado às estruturas iniciáticas abordadas no primeiro capítulo. A partir daí, dialogando com autores como Ana Maria Machado, José Paulo Paes e Eduardo de Assis Duarte, argumentamos haver certa continuidade entre a “primeira” e “segunda” fase amadianas, no que ambas dialogam com estruturas míticas, tanto do romanesco ocidental quanto do universo africano, tomando-as emprestadas como matéria-prima para construir uma utopia libertária. Então, relacionamos a estrutura mítica, descrita por Northrop Frye, que Duarte identifica, em Amado, com a estrutura iniciática, tal como descrita por Eliade. Fazemos coro com Gildeci de Oliveira Leite, em identificar a estrutura de narrativas mitológicas dos orixás da mitologia africana e candomblé brasileiro em personagens amadianos, como *Dona Flor* etc.

A seguir, mapeamos o diálogo entre a obra de Amado e o candomblé tradicional baiano, recorrendo aos estudos de autores como Juana Elbein dos Santos, Reginaldo Prandi, Pierre Verger, Monique Augras e Segato para lançar luz sobre certos conceitos do candomblé. Inserimos o candomblé no contexto do iniciático, com base nos estudos de Barros, Vogel e Mello e outros, com ênfase na conciliação dos opostos e na concepção da pessoa humana como *arena*, no dizer de Segato, sendo, nessa concepção, a individualidade catarticamente construída pela jornada iniciática. Identificamos ainda certos paralelos entre a estética *grotesca* e a cosmovisão nagô. Recorremos também a Okpewho para aproximar as narrativas orais africanas do *épico* e, pensando o artístico nos termos de Luigi Pareyson, propomos a leitura do mítico como criação humana coletiva potencialmente poética.

Iniciamos o terceiro capítulo recorrendo às considerações de Earl E. Fitz acerca de uma *ambiguidade estrutural* em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. Relacionamos essa ambiguidade ao narrador irônico, tomado de empréstimo do cordel e argumentamos ser essa estrutura aquilo que dá suporte para a inserção do mágico na narrativa amadiana. Ecoando Bruneti, relacionamos o velório *carnavalizado* de Quincas Berro Dágua ao rito fúnebre nago do axexê, recorrendo ainda a Juana Elbein dos Santos e Jean Ziegler. Ao dialogar criticamente com Affonso Romano de Sant'Anna, Almir de Campos Bruneti e Amadeu da Silva Guedes, argumentamos que a leitura do *grotesco* e *carnavalesco*, de Sant'Anna e Guedes, não contradiz a leitura de Bruneti, que identifica uma chave interpretativa relacionada à visão religiosa do candomblé. Argumentamos que as imagens grotescas na obra amadiana mediam e servem de ponte aos elementos míticos populares *ocidentais* e *negros*.

Recorrendo aos conceitos de iniciação abordados, identificamos motivos da jornada iniciática em Quincas, com o auxílio de autores como René Guénon e contextualizamos o tema iniciático nas narrativas míticas africanas, coletadas por autores como Juana Elbein dos Santos, Segato e Prandi, com as quais o romance de Jorge Amado dialoga. Assim, esboçamos uma hipótese acerca dos orixás que comporiam o *enredo de orixá* na *arena* da cabeça ou destino (*ori*) de Quincas Berro Dágua.

## 1. ROMANCE, MITO, INICIAÇÃO E CATARSE

*A utopia está lá no horizonte. Me aproximo  
dois passos, ela se afasta dois passos.  
Caminho dez passos e o horizonte corre dez  
passos. Por mais que eu caminhe, jamais  
alcançarei. Para que serve a utopia? Serve  
para isso: para que eu não deixe de caminhar.*

*Eduardo Galeano*

### 1.1 Cultura popular

Há historicamente um movimento circular, um diálogo entre o que se poderia chamar de cultura popular e a cultura “oficial”, conforme notado por autores como Mikhail Bakhtin (2002) e Carlo Ginzburg (2006), que usam ambos o termo *circularidade da cultura*.<sup>2</sup>

Tal diálogo foi estudado por Bakhtin (ibid.) na obra de François Rabelais e no período da Renascença em que o francês estava inserido. Em seu estudo, Bakhtin não só mapeia o trânsito de temas populares na literatura erudita, como o movimento em sentido contrário: a re-interpretação de temas eruditos nas versões populares. Continuando esse diálogo entre autores, é Peter Burke<sup>3</sup> quem teoriza (2010, p. 356) o que ele chama de uma *retirada* da elite em relação a uma cultura geral na qual anteriormente participavam tanto as classes populares quanto a elite letrada (note-se que não se trata duma *retirada* absoluta). Essa cultura popular,

---

<sup>2</sup> “Sempre houve entre os dois cânones [o clássico e o popular] muitas formas de interação: luta, influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações” (BAKHTIN, 2002, p. 27). Cf. GINZBURG, 2006, p. 15, 18.

<sup>3</sup> Segundo Burke (2010, p. 56), pode-se fazer uma distinção entre uma “grande tradição” (cultura, letrada), mais fechada, da qual o “povo comum” não participava e uma “pequena tradição”, da qual apenas a “elite” participava. Burke ressalta, ainda, a importância que a feira nas sociedades pré-industriais tinha como espaço público em algum sentido democrático, se é que podemos falar assim, de convivência entre povo e elite, comentando, a título de exemplo (ibid., p. 157), que “a Suécia do século XVI era um país suficientemente pequeno para que o rei fosse aos *marknadsmöten* ou “reuniões de mercado” para expor suas políticas ao povo e saber o que o povo estava pensando”.

na qual Bakhtin identificou elementos *grotescos* e *carnavalescos*<sup>4</sup>, manifestava-se em feiras, festejos como o riso pascal, uma literatura oral etc, sempre em diálogo com a cultura clássica erudita.

Nos capítulos seguintes, abordaremos a relevância e a atualidade do problema do dialogismo<sup>5</sup> entre cultura popular e “erudita” no que diz respeito à literatura brasileira, mais especificamente de Jorge Amado.

Burke (2010, p. 182, 183), citando os folcloristas Thompson e Propp e seus índices temáticos, mostra como se dá a produção da literatura popular oral, no caso, européia entre os séculos XVI e XIX, operando com um repertório de algumas dezenas de *motivos* ou *funções*, tais como, por exemplo, o motivo do herói que abandona a casa paterna, ou o tema do auxiliar mágico, animal que ajuda ou salva o herói, etc. No caso, por exemplo, do conto popular *Cinderela*, Burke mostra como ele pode ser decomposto em alguns motivos básicos (A, B, C...), como: “A, a heroína é maltratada pelos seus parentes; B, ela recebeu auxílio sobrenatural; C, ela encontra o herói” etc (ibid., p. 184). Há ainda variantes do mesmo motivo (A1, B1...), de modo que, por meio de “diferentes permutações entre os mesmos elementos básicos”, há textos que são transformações uns dos outros e daí se segue que, em certo sentido, “textos diferentes são iguais”.

Há ainda, além desses motivos e temas, as *fórmulas* prontas, que servem de apoio ao texto, como “era uma vez” e outras. Essa é uma característica da cultura popular, presente inclusive nos sermões de pregadores populares, conforme levantado por estudiosos (ibid.). No caso específico da poesia e canção popular, o que se deve observar é que na mesma “caixa de repertório”, é possível improvisar variações “quase que ao infinito” (ibid., p. 180, 181) e, de forma análoga, mais ou menos o mesmo se aplica, segundo Burke, às estruturas formais de outros gêneros, como o épico, no qual se pode distinguir entre, em pequena escala, a “fórmula” e, em maior escala, o “tema” ou “motivo”.

Um paralelo pode ser feito (ibid., p. 174), com a música popular, quando não é escrita, na qual o rabequista, o cantor etc improvisa, mas o faz com base em variações sobre alguns

---

<sup>4</sup> Cf. Bakhtin (2002, p. 189).

<sup>5</sup> Para Bakhtin (1992, p. 123), toda comunicação verbal pode ser entendida como diálogo e “parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala” que “responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc”.

temas “pré-fabricados” (ibid., p. 174). Há, basicamente, um arcabouço de esquemas melódicos sobre os quais o artista, numa relação dialética entre sua criatividade e a tradição, opera com sua improvisação e ornamentação. Nessa relação dialética entre indivíduo (criatividade) e comunidade (tradição), o indivíduo, no dizer de Cecil Sharp, pode inventar, mas “a comunidade seleciona” (ibid., p. 161). Daí se segue, quanto às diferentes versões coexistindo, que, no dizer de Burke, “não existe a versão correta” duma dada composição que não foi fixada por publicação (mas circula na recitação oral dos bardos e artistas populares). O escritor que se propõe a dialogar com essas tradições orais, recriando-as, está, portanto, participando dessa grande conversa.

Nesse ponto, Burke, os autores citados e Paul Zumthor (1993, p. 35) dialogam: Zumthor, em sua complexa teoria de intertextualidade, propõe a noção de *mouvance* (variação ou “movência”), que seria uma certa instabilidade textual, presente inclusive no texto escrito (medieval). Zumthor mostra como alguns textos medievais populares (HANSEN, 2007) possuíam mais de uma versão (escrita), nenhuma delas sendo a “verdadeira” e todas, variações de algo como um “modelo” (não concreto) de autoria coletiva (ZUMTHOR, 2007).<sup>6</sup>

Outra característica da cultura popular, segundo Bakhtin (2002, p. 68 e 69) e Burke (2012, p. 172) é o uso intenso de paródias, paráfrases, empréstimos. As paródias de orações e liturgias presentes em contextos como o do riso pascal, missa dos jogadores (*officio lusorum*, parte da *Carmina Burana*) etc não tinham necessariamente um caráter blasfemo, mas se tratava, isso sim, ao se fazer humor, de um diálogo popular com estruturas, fórmulas e modelos consagrados<sup>7</sup>.

A essa altura, é importante notar como a dinâmica da cultura popular e oral, que trabalha com essas “bricolages”, é análoga à dinâmica do pensamento mítico, nota Burke (2010, p. 172), recorrendo a Claude Lévi-Strauss, o qual descreve o pensamento mítico como uma espécie de “bricolage intelectual”, isto é, uma nova construção a partir de elementos preexistentes (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 32-49).

---

<sup>6</sup> O conceito teórico de movência pode ajudar a compreender até mesmo fenômenos contemporâneos tais como a propagação de “memes” na internet. Cf. NICOLAU, 2012. Existe, como veremos, certa semelhança entre o *meme* (nesse caso não só o “meme” de internet, mas o conceito teórico proposto pela memética) e o *mito* (na capacidade de recombinarem elementos novos numa mesma estrutura e atualizarem-se). Cf. WAIZBORT, 2010, p. 162-166).

<sup>7</sup> É verdade que ao se fazer uso desse tipo de paródia, por vezes ocorria um destronamento iconoclasta (BAKHTIN, 1997, p. 124) de certas imagens respeitadas, mas tal ocorria na atmosfera carnavalesca e grotesca, no contexto dum riso alegre de caráter ambivalente, que, se assim podemos dizer, afirma a vida (ibid., 2002, p. 189, 198 e 199).



Na dinâmica da *performance* (ZUMTHOR, 2007, p. 28 e 40) em que se dá a cultura oral popular, as “frases estereotipadas” (BURKE, 2010, p. 196 a 199) podem funcionar como “uma pausa no caminho” para que o artista possa “ganhar tempo”, enquanto improvisa, adaptando sua performance a cada tipo de evento e público. Existe ainda o fator duma necessária “arte da memória” (ibid., p. 199) no contexto da cultura oral não-escrita<sup>8</sup>.

O que foi abordado aqui acerca da cultura e literatura popular descreve não só a cultura popular européia, mas também várias culturas e literaturas (orais) populares (como veremos no capítulo 2), inclusive africanas (ZUMTHOR, 2007, p. 29, 34 e 58) e ainda a literatura de cordel e repente do Nordeste do Brasil (ZUMTHOR, 2007, p. 34)<sup>9</sup>. As origens *orais* do épico ocidental aproximam-no, como veremos no próximo capítulo, do que se poderia chamar de um *épico* africano. Essas manifestações, como criações coletivas da cultura humana que são, concernem-nos no que têm de artístico (PAREYSON, 1989, p. 43) e, da mesma forma, concerne-nos o diálogo que a literatura leva a cabo com elas.

## 1.2 Mito

Nesse momento, é interessante ressaltar que essas estruturas persistentes na cultura oral de que estamos tratando sempre possuem estruturas iniciáticas e míticas.

Uma característica da linguagem mítica é ser polissêmica, isto é, dotada de vários níveis ou planos de significação (no que se aproxima da literatura).

Uma mitologia pode ser entendida como uma organização de figuras metafóricas conotativas de estados de espírito que não pertencem definitivamente a este ou àquele local ou período histórico, **embora as figuras elas mesmas pareçam superficialmente sugerir uma tal localização concreta**. As linguagens metafóricas tanto da mitologia quanto da metafísica não denotam mundos ou deuses reais, e sim conotam níveis e entidades no interior da pessoa tocada por elas. (...) É inevitável (...) o entendimento popular se focalizar nos rituais e lendas do sistema local, e o significado dos símbolos é reduzido às metas concretas de um sistema político particular de socialização. Quando a linguagem da metáfora é mal compreendida e suas estruturas superficiais se fragilizam, ela evoca meramente uma ordem de coisas correntes limitadas pelo tempo e pelo espaço, e seu signo espiritual, se realmente transmitido, se torna cada vez mais débil (CAMPBELL, 2002, p.37. Grifos nossos).

---

<sup>8</sup> Vale notar que a mãe das nove Musas na mitologia grega é ninguém menos que Mnemósine, personificação da memória.

<sup>9</sup> Cf. PEREIRA, 2010, p. 619 , 622 a 625).

Ora, em relação ao mesmo conto tradicional da Cinderela, tomado por exemplo anteriormente (em Burke), o historiador e antropólogo Ginzburg (1991), mostra como essa fábula (bem como variantes dela) foi documentada nas mais diversas regiões do globo, como “China, Vietnã, Índia, Rússia, Bulgária” etc (ibid., p. 224). Mais do que isso: Ginzburg identifica de forma consistente nessas diferentes versões da Cinderela elementos xamânicos surpreendentemente persistentes, como o “monossandalismo”, a viagem ao mundo dos mortos (na visita ao castelo do príncipe, que remete a alguns temas do sabá das bruxas), os animais que ressuscitam a partir dos ossos etc e mostra como esses mesmos elementos fazem parte de vários outros mitos e fábulas, encontrados numa mesma vasta área geográfica e cultural (“eurasiana”). Com base nisso e em outros elementos e referenciais, Ginzburg teoriza, dialogando com Mircea Eliade e outros, acerca de um substrato cultural profundo, relacionado a antigas práticas xamânicas rituais, que sobrevivem em formas modificadas. A tese é elegante e remetemos a leitura de seu *História Noturna*, especialmente o capítulo 2 da parte III: *Ossos e peles* (1991).

Ginzburg lança a hipótese dum “continuum eurasiático” dentro do qual haveria certa homogeneidade de motivos míticos em lendas, folclore etc, homogeneidade essa apoiada em parte na existência histórica de ritos xamânicos “eurasianos” que se teriam difundido por um grande território e sobrevivido nos estratos mais profundos da cultura, quase como vestígios arqueológicos. Ele relembra que as explicações já propostas para convergências culturais de tal amplitude incluem a “difusão”, a “derivação de uma fonte comum” e a “derivação de características estruturais da mente humana” (1991, p. 194)

No já citado capítulo sobre o tema *ossos e peles* (p. 219), Ginzburg aborda o problema intrigante da persistência de alguns motivos específicos relacionados entre si em mitos e fábulas (numa área geográfica e cultural muito extensa) que dizem respeito à morte e renascimento: o “monossandalismo” (como em Cinderela), a coxeadura e imagens envolvendo homens com máscaras animais e peles e ossos de animais.

Da África a Sibéria, passando pela Ile-de-France medieval, o homem dividido ao meio surge – como os coxos, os calçados com uma única sandália etc. - como uma figura intermediária entre o mundo dos vivos e o dos mortos ou dos espíritos (GINZBURG, 1991, p. 218).

Ginzburg nota que são coxos ou caracterizados por algum tipo de “desequilíbrio deambulatório”, segundo os mitos e lendas, heróis tão diversos como Hermes, Dioniso, Jasão,

Perseu, Empédocles, Édipo (ibid., p. 212 a 216) e até mesmo o Jacó bíblico, que sai mancando da luta com um anjo em Gênesis 32:23-33 (ibid., p. 212). No folclore brasileiro, poderíamos pensar, por exemplo, na figura do Saci Pererê, como um exemplo a mais de tal *pattern*.

Em sua investigação desse problema, o historiador italiano reformula de modo radical a noção mesma de “arquetipo”, colocando-a “solidamente apoiada no corpo”, em “sua auto-representação” (pedimos vênia ao leitor para a citação abaixo que é longa, porém relevante):

De acordo com um mito sobre as origens da espécie humana (...) na ilha de Ceram (Molucas), a pedra queria que os homens tivessem só um braço, uma perna e um olho e fossem imortais; a bananeira, que tivessem dois braços, duas pernas e dois olhos e fossem capazes de procriar. Na disputa, a bananeira levou a melhor; mas a pedra exigiu que os homens fossem submetidos à morte. O mito nos convida a reconhecer na **simetria** uma característica dos seres vivos. Se a ela acrescentarmos uma característica mais específica, embora não exclusivamente humana – **manter-se de pé** –, depararemos com um ser vivo, simétrico, bípede. A difusão transcultural dos mitos e ritos centrados na assimetria deambulatória talvez tenha a sua raiz psicológica nessa percepção elementar, mínima, que a espécie humana tem de si mesma – da própria imagem corpórea. Assim, o que alterar essa imagem, num plano literário ou metafórico, parece particularmente adequado a exprimir uma experiência além dos limites do humano: a viagem ao **mundo dos mortos**, realizada em êxtase ou por meio dos **ritos de iniciação**. Reconhecer o isomorfismo desses traços não significa interpretar de maneira uniforme um complexo tão diversificado de mitos e ritos. Mas significa propor a hipótese da existência de **nexos previsíveis**. Por exemplo, se lemos que Soslan, um dos heróis da epopéia osseta, dirige-se vivo ao além, podemos imaginar que seu corpo, agarrado ao nascer pelas tenazes do ferreiro dos nartos, tenha ficado invulnerável com uma malfazeja exceção: o joelho (ou os quadris).

Com isso, **a noção de arquetipo é reformulada de maneira radical, por estar solidamente apoiada no corpo**. Para ser mais exato, em sua auto-representação. Podemos apresentar a hipótese de que essa **auto-representação opere como um esquema**, uma instância mediadora de caráter formal, capaz de reelaborar experiências ligadas a características físicas da espécie humana, traduzindo-as em **configurações simbólicas potencialmente universais** (GINZBURG, 1991, p. 218 e 219. Grifos nossos).

Note-se também que a identidade (ou “intercambialidade”) entre humanos e animais que aparece em vários desses mitos expressa ainda um outro par dicotômico (humano/animal, cultural/natural), para além da dicotomia morte-vida. A transformação mágica do homem em animal (simbólica) nos ritos xamânicos (iniciáticos) e narrativas míticas pode ser interpretada como a busca simbólica duma síntese ou resolução dessas tendências “apolíneas” e “dionisíacas” (animalescas) no homem. Voltaremos a esse tema da *união de opostos* e sua importância para a questão da iniciação.

Propomos, sem nos aprofundarmos na questão teórica, que de forma análoga ao arquétipo estudado por Ginzburg na citação acima, outros “arquétipos” poderiam ter sua aparente universalidade intrigante explicada de maneira similar (quando a hipótese da derivação de uma fonte comum não for satisfatória); por exemplo, com base em realidades apoiadas no corpo ou ainda por fatores históricos, psicológicos, universais humanos existenciais (medo da morte etc).

A essa altura, deve tornar-se claro que: a cultura popular, tal como conceituada nos autores citados, dialoga em grande parte com mitos arcaicos (no dizer de Eliade); uma boa parte desses mitos diz respeito a narrativas de morte e renascimento, “iniciáticas”, como são chamadas; há, assim, uma relação entre mito e rito.

Para além disso, ressaltamos que na cultura popular não há uma demarcação tão nítida entre as diferentes linguagens artísticas: a poesia é não raro performada como música e, contém, em sua performance elementos cênicos e dramáticos. (ZUMTHOR, 2007, p. 28 e 40).

Ora, se nas sociedades arcaicas as *narrativas míticas* (isto é, os mitos religiosos e mitos iniciáticos) ligavam-se, como veremos mais adiante, a *performances rituais* (corporais, vocais etc) por meio da relação entre *mito* e *rito* (BURKE, 2010 e BAKHTIN, 2002), algo análogo, argumentamos, ocorre nas culturas modernas pré-industriais e, de forma residual, na cultura popular até nossos dias: as *narrativas populares* (cantadas ou representadas cenicamente) também se ligam a *performances artísticas* variadas<sup>10</sup> (plásticas, de dança etc), assim como nas sociedades arcaicas os *mitos* ligavam-se aos *ritos*. Exemplos disso seriam os variados festejos populares, como as festas do Boi, carnaval, congadas etc. No Brasil, afinal, coexistem festejos de origem européia, indígena, africana e mesclas.

É como se tivéssemos resquícios míticos ou *mitos* populares que ainda se relacionam a modernos “*ritos*” (as festas e performances populares), numa versão secularizada e às vezes a um só tempo profana e religiosa, como, por exemplo, nas cavalhadas, folias do Divino etc.

---

<sup>10</sup> Já se estudou as relações antigas entre literatura e música, por exemplo (desde a Antiguidade), bem como as relações entre literatura e teatro. O próprio *Fausto* de Goethe é um clássico da literatura universal e uma peça teatral a um só tempo. Boa parte da literatura popular (que frequentemente serve de “fonte” à produção literária erudita) era feita para ser cantada e/ou encenada, no espírito do conceito zumthoriano de *performance*. Cf. SIQUEIRA, 2009.

Há ampla bibliografia acerca dos motivos iniciáticos e míticos tanto em contos de fadas quanto em tais festejos populares<sup>11</sup>.

Eliade aponta a persistência de estruturas míticas e iniciáticas até mesmo em criações da indústria cultural e em obras da literatura moderna e contemporânea.

É significativo que certas obras literárias, tanto antigas como modernas, tenham sido interpretadas – por historiadores, críticos e psicólogos – como possuidoras de relações directas, ainda que inconscientes, com o processo de iniciação (...) Nas suas formas mais complexas, as iniciações inspiram e guiam a actividade espiritual. Numa série de culturas tradicionais, a poesia, os espectáculos e a sabedoria são resultados directos de uma aprendizagem iniciatória. (...) No mundo ocidental, a iniciação no sentido tradicional e estrito do termo há muito que desapareceu. Mas os símbolos e os cenários iniciatórios sobrevivem a nível inconsciente, especialmente nos sonhos e universos imaginários (...) Num mundo dessacralizado como o nosso, o “sagrado” encontra-se presente e activo principalmente nos universos imaginários. Mas as experiências imaginárias fazem parte do ser humano total, não menos importantes que as suas experiências diurnas (ELIADE, 1989, p. 15).

Alguns teóricos, com base na persistência desses temas, propõem modelos que remetem ao platonismo, como o *inconsciente coletivo* de Jung etc<sup>12</sup>. Neste trabalho, como já ressaltamos, não se recorre a esses referenciais teóricos, lançando mão, ao invés disso, do conceito de *estrato cultural profundo* de Ginzburg (2006, p. 19) e da *circularidade* entre culturas, teorizada por pensadores como o próprio Ginzburg (*ibid.*, p. 18) e Bakhtin (2002, p. 27).

Essas considerações (inclusive a citada idéia ginzburguiana de “arquetipo”) são metodologicamente relevantes para nosso trabalho, porque nos fornecem um referencial teórico para pensar a questão do “arquetipo”, de forma, por assim dizer, histórica, materialista e imanentizada. Trata-se de estruturas históricas e, de alguma forma, antropológicas, inscritas, portanto, no plano da imanência (por vezes apoiadas no corpo) e na superestrutura.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> CAVALCANTI, 2006. Cf. MORAS, 1999.

<sup>12</sup> “Arquetipo nada mais é do que uma expressão já existente na Antigüidade, sinônimo de “idéia” no sentido platônico” (JUNG, 2008, p. 87). É verdade que alguns autores junguianos como Stevens teorizam sobre uma dimensão biológica dos “arquetipos” e em alguns momentos o próprio Jung propõe uma base algo entre “física” e metafísica para o inconsciente coletivo (*Unus mundus*). Cf. RAFFAELLI, 2002.

<sup>13</sup> O “materialismo” aqui adotado é metodológico; não necessariamente exclui por princípio qualquer idéia de transcendência, mas delimita o problema da “transcendência” (presente nas estruturas míticas estudadas) em termos históricos e antropológicos. Trata-se sempre duma “transcendência imanentizada” e de crítica do imaginário.

### 1.2.1 Mito e iniciação

Como vimos, vários historiadores, críticos de literatura e psicólogos têm apontado que há uma continuidade de temas, estrutura e figuras na mitologia e na literatura oral. Um dos temas mais persistentes é o da iniciação ou jornada iniciática do Herói. Os temas iniciatórios e resquícios deles persistem em fábulas, contos populares e mesmo jogos infantis.

Eliade define mito (2000, p. 12) de forma bastante abrangente, como sendo aquilo que “conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos ‘começos’. [...] É sempre, portanto, a narração de uma criação”.

Segundo o mesmo autor, o tema da jornada iniciática do Herói faz parte de quase toda tradição oral por ser um resíduo de mitos universais (ELIADE, 1989, p. 146). *Mito* pressupõe *Herói* e a jornada heróica é identificada por Eliade e outros autores como Campbell (1993) e o próprio Jung (1964) com a jornada iniciática. Há, portanto, uma relação histórica e metafórica entre mito e iniciação (ou rito iniciático).

Now it is important to note that most of these scenarios are initiatory; there is always a long and eventful quest for marvelous objects, a quest which, among other things, **implies the Hero's entering the other world**. To what extent this (...) contained not only remnants of Celtic mythology but also the memory of real rites it is difficult to decide (...) But for our purpose, it is the proliferation of initiatory symbols and motifs in the Arthurian romances which is significant (...) All these scenarios suggest passage to the beyond, the **perilous descent to Hell** (ELIADE, 1995, p.124, 125. Negritos nossos)<sup>14</sup>.

A *iniciação* (em sentido estrito original) é definida por Eliade da seguinte forma:

um corpo de ritos e ensinamentos cujo objectivo é produzir uma modificação radical do estatuto religioso e social da pessoa que vai ser iniciada. Em termos filosóficos, a iniciação é equivalente a uma mutação ontológica da condição existencial. O noviço emerge da sua provação como um ser totalmente diferente: tornou-se *outro* (1989, p. 137. Grifos do autor).

---

<sup>14</sup> “Note-se que a maioria desses enredos são iniciáticos; sempre há uma busca longa e cheia de acontecimentos por objetos maravilhosos, uma busca a qual, entre outras coisas, **inclui a entrada do Herói no outro mundo**. Até que ponto isso (...) continha não somente resquícios da mitologia celta, mas também a memória de ritos reais é difícil estabelecer (...) Entretanto, para nossos propósitos, é a proliferação de símbolos e motivos iniciáticos nos romances arturianos que é significativo (...) Todos esses enredos sugerem uma passagem ao além, a **perigosa descida aos infernos**” (tradução e grifos nossos).

Ainda segundo Eliade há pelo menos três tipos de iniciação: os ritos de puberdade, os ritos de entrada em sociedade secreta e as iniciações relacionadas a uma vocação mística (*xamânica*, sacerdotal etc). O primeiro tipo seria um rito de passagem comum a várias culturas e “aberto a todos”. O segundo, mais fechado, reservado a um sexo (não misto) e o terceiro, mais reservado ainda. As iniciações em sociedades secretas e as de tipo *xamanístico* têm muito em comum. As iniciações de fraternidades, e não só as tribais, em seus ritos de admissão têm geralmente em comum algumas características, como

**isolamento**, provas e torturas iniciatórias, “**morte**” e “**ressurreição**”, **imposição de um novo nome**, revelação de uma doutrina secreta, aprendizagem de uma nova linguagem etc” (ELIADE, 1989, p.140. Negritos nossos).

Outras características importantes são “a grande importância do segredo, a crueldade das provas iniciatórias, a predominância do culto do antepassado” (ibid.).

A morte iniciatória seria o fim do homem “natural” e, segundo Eliade,

Sua passagem para um novo modo de existência, o de um ser “nascido para o espírito” (...) desta forma, a “**morte**” e a “**ressurreição**” iniciatórias representam um processo religioso através do qual o iniciado se torna outro, modelado de acordo com o modelo revelado por deuses ou antepassados míticos. Por outras palavras, torna-se um *homem real* na medida em que se assemelha a um sobre-humano.” (id. Grifos do autor. Negrito nosso).

O aspecto da *morte* e da *ressurreição* e seus significados são os elementos mais importantes do tema iniciático; nisso as autoridades no tema da iniciação, como Guénon<sup>15</sup>, são unânimes:

La iniciación [es] considerada como “**segundo nacimiento**”; esta manera de considerarla es por lo demás común a todas las formas religiosas tradicionales sin excepción” (GUÉNON, 1952, p. 32. Grifos nossos)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Note-se, a título de curiosidade, que o pensador ocultista da *Escola Perene* René Guénon citado exerceu algum tipo de influência no pensamento do próprio Eliade (SEDGWICK, 2004, p. 111-113). O conceito teórico eliadiano de *arcaico*, por exemplo, segundo Sedgwick deve algo ao conceito guenoniano de *tradicional* (ibid., p. 112, 113, 116). Foram influenciados por Guénon ou pelo pensamento perenialista em geral também intelectuais e artistas como Aldous Huxley, André Gide, T. S. Eliot etc (p. 15, 120).

<sup>16</sup> “A iniciação considerada como “**segundo nascimento**”; essa maneira de considerá-la é comum a todas as formas religiosas tradicionais, sem exceção” (tradução e negritos nossos).

O iniciado é, portanto, *aquela que morreu e renasceu*. O mesmo termo (*renascido*) é freqüentemente empregado em várias religiões para designar os convertidos, como, por exemplo, os “renascidos em Cristo” etc. A simbologia da morte e ressurreição do Herói (relacionando-se à iniciação ou ao modelo mítico por trás do rito iniciático) está presente em vários mitos, como o de Baco, Hércules, Adônis, Mitra, Krishna etc. O herói mitológico geralmente é aquele que passa por várias provações e morre para renascer *outro*. A morte e o renascimento seriam na verdade como que **dois aspectos de um mesmo evento** (há aqui um paralelo com a noção de *grotesco* bakhtiniano, como veremos mais adiante). Ainda segundo Guénon, como veremos adiante, no contexto da *jornada iniciática*, entendida por ele como “realização espiritual” que se daria em graus, por meio de sucessivas *mortes* e *nascimentos*, há uma certa identidade entre nascimento e morte, de acordo com o ponto de vista adotado (*ibid.*, p. 164).

De modo que a temática iniciática na narrativa pode apresentar ou deixar de apresentar este ou aquele elemento e ainda uma recombinação de motivos típica do mito e da cultura popular (como vimos na p. 15-6 deste), mas o objetivo e, de certa forma, a iniciação *em si* é sempre a *morte/renascimento* – sem o que não se pode sequer falar em Iniciação. O processo iniciático iguala a morte (simbólica) iniciática a um “novo nascimento”.

Aqui cumpre destacar que, nessa estrutura, a iniciação, como *processo iniciático*, pode dar-se em etapas, sucessivas mortes, como veremos melhor no capítulo 3, na análise do personagem Quincas de J. Amado. Destacamos ainda que no tema da jornada iniciática, representada narrativamente na forma de viagem, aventuras, exílio etc, é comum que o herói seja representado inicialmente de forma “torta”, errante, “malandra”, diríamos, e, por vezes, até anti-social (o modelo arquetípico aqui sendo o das entidades míticas *tricksters* ou pregadoras de peças<sup>17</sup>). O *trickster*, seria, em termos psicológicos, uma espécie de estágio inicial da evolução do mito do herói, com ênfase na desinibição, instintividade e certa infantilidade simbolizada por vezes pelas imagens da criança e do animal, simbolizando o desenvolvimento psicológico do homem (HENDERSON, 2001, p.145 e 165). Apontamos aqui certo paralelo entre o *pícaro* e o *trickster* sem perder de vista as diferenças; Antônio Cândido, por exemplo, resalta o caráter mais “pragmático” do pícaro (que usa sua astúcia para sobreviver), o que o afasta do *trickster* (CÂNDIDO, 1970, p. 71).

---

<sup>17</sup>Para uma reflexão interessante sobre o tema do *trickster* e sua relação com figuras como o bufão, Exu, Hermes, João-Grilo, Saci-Pererê, Malasartes etc. Cf. QUEIROZ, 1991, p. 95-9.



Vieira (2009) vê no pícaro uma espécie de herdeiro arquetípico do *trickster* (exemplificado na figura da raposa das fábulas):

A exemplo do *trickster*, o pícaro age e pensa segundo a satisfação imediata de seus desejos e instintos mais “baixos” ou inferiores, como a libido, bem como de interesses materiais. Nem sempre desempenha apenas o papel do *trickster*, mas muitas vezes o do ingênuo e o do bufão. **Como mediador entre o *trickster* e o simplório, muitas vezes o bufão é o próprio impostor disfarçado de simplório.** Em outros casos, o herói do romance picaresco exhibe mais traços do simplório do que de impostor, como acontece no *Lazarillo de Tormes* (...). O pícaro ri da sociedade, tal qual a raposa, bem como de seus mitos e representações (a religião, o trabalho, a virtude, etc), mas não questiona seus valores. A personagem picaresca vive de esmolas ou de furtos, da caridade ou da fraqueza alheias, mas não questiona o sistema social que permite tais distorções. Ao contrário, resigna-se ante seu destino e limita-se a criticar a sociedade sem, no entanto, contestar suas bases. Nesta perspectiva, o pícaro seria um produto da sociedade em que vive. Seus defeitos são um reflexo de seu grupo social. Tal como no *Roman de Renart* ou nos *fabliaux*, os elementos cômicos, grotescos e satíricos se fazem indispensáveis para a compreensão do todo narrativo. Com efeito, **o riso tem uma função social, seja ela contestadora ou reprodutora da ideologia do sistema. Transmutada em homem, a raposa já não possui os atributos sobrenaturais conferidos pelos antigos.** Já não transita entre os limites do bem e do mal. **Enquanto pícaro, o trapaceiro perde a pele da raposa** e transforma-se em homem comum marginalizado pela sociedade. Mantém, entretanto, a inteligência e a astúcia de sua ancestral. Dos heróis dos *fabliaux*, herda o cômico e a sátira dos costumes (VIEIRA, 2009, p. 77-8. Negritos nossos).

Como vimos, um dos tipos de rito de iniciação estudado por Eliade é a iniciação *xamânica*<sup>18</sup>, processo o qual envolve a quebra ritual de tabus e certo “exílio”. Nessa perspectiva, os heróis das narrativas populares que, no início de seu percurso, adotam comportamentos moralmente questionáveis, seriam um resquício dessa noção. No tema do exílio, o herói “morre” para sua antiga *persona* profana de homem comum e adota uma identidade que é como uma *antítese* daquela; até chegar a uma *síntese*, que é, a um só tempo, a morte derradeira/renascimento pleno<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> A iniciação de xamã ou feiticeiro em sociedades primitivas distingue-se das demais das demais porque pode às vezes ocorrer sem a necessidade de um rito específico onde um iniciado ou sociedade secreta inicia um neófito; dar-se-ia na forma de uma iniciação “pessoal” por meio de experiências extáticas, de sonhos, visões ou transe e instruções de espíritos. Um elemento comum à jornada iniciática desse tipo é o período durante o qual o jovem que teria a *vocação* passa por uma “crise psicopática” e apresenta os sintomas da loucura (ELIADE, 1989, p.141). Os mitos relacionados a esse tema são aqueles em que figuram os *tricksters*. A instabilidade psíquica corresponderia a um período transitório de retalhamento, um caos, ao qual se seguiria uma recriação e reintegração da personalidade. No que concerne à apropriação literária de estruturas iniciáticas, é possível o paralelo entre o tipo de herói popular que DaMatta chama de “renunciador” (p. 325-6) e a iniciação de tipo “xamânico”, aproximando assim o malandro-renunciador (análogo, em alguns aspectos, ao *pícaro* – com algumas ressalvas) do arquétipo *trickster*. Assim, em alguns pontos da estrada cruzam-se Matraga, Quincas, Pedro Malasartes e Exu.

<sup>19</sup> Cabe aqui a comparação entre a fase inicial da jornada xamânica e a fase *nigredo* da alquimia, trabalho negativo, de desconstrução, despedaçamento, que é uma etapa para a síntese que será forjada. Esse tema tem paralelos com o “caminho da mão esquerda” e seus aspectos de *inversão ritual*, relacionado às escolas tântricas hindus e budistas Cf. ELIADE, 1979). Os motivos de inversão, típicos desse tipo de jornada iniciática, aproximam-na mais ainda do universo de imagens grotescas, em sentido bakhtiniano, afinal, o *carnavalesco-grotesco* é, em grande medida, o reino da inversão.

Roberto DaMatta (MATTA, p. 303-334), em seu estudo sociológico e antropológico de obras literárias, chama de *renunciadores* (ibid. p. 333) os heróis literários que se inserem no tema da recriação da própria identidade e marginalização, por meio do caminho da astúcia, do ridículo etc – eles seriam um *tipo* diferente daquele dos *vingadores*. Em seu estudo, DaMatta compara personagens como o Conde de Monte Cristo, o Quincas de J. Amado (o qual abordaremos no capítulo 3) e outros, para relacionar o tema da mudança de identidade a mudanças de posição social representadas na arte. Abordando o problema da mudança de nome do protagonista na literatura (por exemplo, **Joaquim Soares da Cunha-Quincas**, Dr. Jekyll-Mr. Hyde etc), DaMatta menciona a “mudança radical de status” (ibid., p. 319) simbolizada nesse recurso e o “estado intermediário” errante, no qual o herói “não pertence nem ao seu próprio grupo nem à categoria que futuramente vai integrar” (p. 322). Contrapondo o que ele chama de *renunciadores* a outros tipos de heróis, em seu estudo do personagem Matraga, DaMatta afirma:

Enquanto no trajeto (...) dos heróis há uma saída do sistema (...) e um retorno (que fecha o ciclo triunfante do personagem), no caso dos renunciadores existe uma progressiva individualização, rompendo-se irremediavelmente os laços que ligam o personagem à sua formação social original. Aqui, o período de individualização marginal (quando o herói está só, fora do grupo e à mercê de forças perigosas) não serve como ponto de apoio para um retorno triunfante como herói. Mas, ao contrário, a individualização marginal é ampliada e não superada. **Renunciadores abrem novos espaços sociais**, heróis reforçam os papéis sociais já existentes, como é o caso clássico do filho pródigo (...). No caso dos renunciadores, o ciclo social fica em aberto, fechando-se apenas em um plano místico, quando “este mundo” e “esta vida” se ligam finalmente ao “outro mundo” e à “outra vida” pelo duro caminho da renúncia, como se o gesto final de reciprocidade que a vingança fatalmente engendra fosse orientado para um outro plano (...), o plano cósmico, onde o herói comuta a vingança, vingando-se – paradoxalmente – no próprio vingador, ou nele mesmo (...). Inibindo sua vingança, Matraga rompe com os elos de reciprocidade e desfaz definitivamente o mecanismo que o prendia à sociedade (...), rompe com sua sociedade e com a hierarquia nela vigente (...) **criando um espaço especial** para sua existência (ibid., p. 325-6. Negritos nossos).

Nesse trecho, DaMatta aponta para a noção maussiana<sup>20</sup> de *dádiva e troca* (característica do pensamento mágico), que seguiria a regra do “dar-e-do-receber, no permanente ciclo de reciprocidade que constitui a linha mestra do tecido social” (ibid. p. 324). Essa noção, de certa forma relacionada ao tema da iniciação, tem seu paralelo com o tema nagô do *ebó*, do qual trataremos no próximo capítulo (p. 106-7). Embora DaMatta aponte a resolução “noutro plano” na figura que chama de *renunciador*, há, podemos notar, algo de potencialmente “sub-

---

<sup>20</sup> Cf. MAUSS, 2003, p. 183-314.

versivo” nessas figuras que se reinventam, criando novos espaços. A apropriação de estruturas iniciáticas dos mitos na literatura pode representar tanto as mudanças de status sociais abordadas por DaMatta quanto, ao mesmo tempo, questões psicoexistenciais que se relacionam, argumentamos, ao caráter *catártico* do tema iniciático.

Dando continuidade à relação entre morte e vida na iniciação de que falávamos anteriormente, note-se que o sentido do conteúdo semântico da *iniciação* está nessa identidade construída simbolicamente (ou dramaticamente etc) entre a imagem da *morte* e a do *nascimento*, então o que há na gramática iniciática é uma tentativa de *conciliar opostos*: conciliar, de forma, digamos, “dialética”, a experiência extrema humana *par excellence*, a morte, com a experiência que está no polo oposto, o nascimento. Voltaremos mais adiante a esse tema da união dos opostos.

A experiência ritualmente dramatizada da iniciação – ou ainda a metáfora iniciática na narrativa mítica ou literária – teria a função e o sentido de resolver e conciliar de maneira formadora e catártica no íntimo do homem tal angústia existencial universal, dando-lhe um sentido vivencial, simbólico e estético. No mundo “*abandonado por Deus*” (e pelos deuses), como veremos, é a arte que, de certa forma, herda ou apropria-se da função de *dar sentido* ao mundo que tinha a religião – no caso da arte, de forma antropomorfizadora e desfetichizadora.

Acreditamos que até agora tenha ficado clara a relação entre antigos ritos/práticas sociais de iniciação e as estruturas iniciáticas presentes nas narrativas míticas (ou nos resquícios míticos presentes na literatura oral e cultura popular). A esse respeito ressaltamos que Eliade e outros autores notam a continuidade das fraternidades iniciáticas ao longo da Idade Média (por exemplo, as corporações de ofício, ordens como os Templários etc). Guénon, por sua vez, enfatiza o caráter iniciático da aprendizagem nas oficinas medievais (s/d)<sup>21</sup>.

Acerca do papel formador/iniciático das corporações de ofício, Burke (2010, p. 70-80) mostra o papel que estas e as guildas tinham (ainda entre os séculos XVI e XIX – não só na idade média) como difusoras da cultura popular e formadoras de identidade. Os mineiros, por exemplos, tinham “seus” santos, bem como suas “canções, suas peças, danças e lendas” (ibid., p. 73) (tal era selecionado também dentre o repertório comum da cultura popular). Os marheiros, por sua vez, tinham “rituais próprios” e “folclore próprio” (sereias etc) e mesmo

---

<sup>21</sup> Cf. ANTAL, 2003, p. 103-105.

“magia própria”, danças próprias etc (ibid., p. 77). Há relatos até mesmo de guildas de ladrões, que tinham seu “rito de iniciação próprio” (p. 80). As guildas, em certo sentido, proto-sindicatos, tinham sua organização e tradições, com seus aprendizes, mestres dos ofícios (p.70) e graus hierárquicos dentro dum sistema de educação e formação do aprendiz com ênfase no companheirismo e na integração a um corpo social maior.

Há uma relação entre as *subculturas* das guildas (com sinais secretos para reconhecimento mútuo), juramentos, ritos etc e o surgimento ou consolidação das lojas maçônicas na Europa – trata-se da relação entre pedreiros *profissionais* e *especulativos*, isto é, os maçons propriamente ditos (p. 71- 72). O que podemos ver aqui na cultura popular é uma certa *continuidade* dos ritos iniciáticos em versão secularizada da qual a maçonaria será, de certa forma, herdeira, sendo ela e a subcultura dos ambientes maçônicos relevante, mais tarde, para a cultura artística e literária da Europa, como veremos adiante (em Goethe etc).

Como vimos, notável, também, é a continuidade de um número de *motivos* iniciáticos na literatura medieval – nos romances de cavalaria e nos ciclos do Rei Artur, do Rei Pescador, Percival, entre muitos outros (ELIADE, 1995, p.124, 125). Temáticas míticas, como já mencionamos, estão também presentes na chamada literatura de cordel do Nordeste do Brasil:

Os folhetos [de literatura de cordel] podem ser de conselhos, de eras, de santidade, de corrupção, de cachorrada ou descaração, de profecias, de gracejo, de acontecidos ou de época, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de discussão, de pelejas, de bravuras ou valentia, de ABC, de Padre Cícero, de Frei Damião, de Lampião, de Antônio Silvino, (...) de política, de safadeza ou putaria e de propaganda. Os romances [de cordel], por sua vez, são divididos em de amor, de sofrimento, de luta e de príncipes, fadas e reinos encantados. (...) Em geral, [os romances de cordel] contam o drama de príncipes apaixonados e de princesas, muitas vezes órfãs, criadas por fadas misteriosas. Monstros encantados, que guardam fortalezas, também são personagens frequentes nessas histórias” (GALVÃO, 2011, p.37)

Há, como já observado, uma tendência entre muitos críticos literários de interpretar algumas obras literárias modernas da mesma forma que se faz com as religiões, mitologias e literatura oral; isto é, observando-se os temas de heróis, morte ritual, renascimento, busca de um “Graal” etc (ELIADE, 1995, p.134). Esses motivos e cenários têm sido identificados em obras como *Moby Dick*, as obras de Goethe, o *Ulisses* de James Joyce, *The Waste Land* de T.S. Eliot e muitas outras (ELIADE, 1989, p.150). No cinema tais temas e estruturas apresen-

tam-se de forma às vezes bastante clara<sup>22</sup> – poderíamos citar, como exemplo, os filmes *O Operário* de Brad Anderson (2004), *Batman Begins* de Christopher Nolan (2005), a trilogia *Matrix* dos irmãos Wachowski, *O Show de Truman* de Peter Weir (1998) etc.

É interessante notar que os autores de muitas dessas obras (nas quais se identificam temas iniciáticos) freqüentemente são indivíduos que *não* afirmam ser membros de nenhuma fraternidade iniciática e nem necessariamente demonstram interesse em esoterismo. Esse tema (da iniciação) pode, é claro, surgir na literatura e cinema moderno de forma mais ou menos secularizada, como metáfora de necessidades psíquicas humanas ou ainda como diálogo artístico com o imaginário e tradição popular:

As some psychologists delight in repeating, the unconscious is religious. From one point of view it could be said that in the man of desacralized societies, religion has become “unconscious”; it lies buried in the deepest strata of his being (...) To return to patterns of initiation: we can still recognize them, together with other structures of religious experience, in the imaginative and dream life of modern man. But we recognize them too in certain types of real ordeals that he undergoes – in the spiritual crises, the solitude and despair through which every human being must pass in order to attain to a responsible, genuine and creative life. Even if the initiatory character of these ordeals is not apprehended as such, it remains true nonetheless that man becomes *himself* only after having solved a series of desperately difficult and even dangerous situations; that is, after having undergone “tortures” and “death”, followed by an awakening to another life, qualitatively different because regenerated. If we look closely, we see that every human life is made up of a series of ordeals, of “deaths” and of “resurrections.” It is true that in the case of modern man, since there is no longer any religious experience fully and consciously assumed, initiation no longer performs an ontological function (...) The initiatory scenarios function only on the vital and psychological planes. Nevertheless they continue to function, and that is why I said that the process of initiation seems to be co-existent with any and every human condition (ELIADE, 1995, p.128. Grifos do autor. Sublinhados nossos)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Cf. GONÇALVES, 2011.

<sup>23</sup>“O inconsciente (como alguns psicólogos adoram repetir) é religioso. Poder-se-ia até dizer que no homem das sociedades des-sacralizadas a religião mesma tornou-se “inconsciente”; ela jaz escondida no estrato mais profundo de seu ser. (...) Retornando aos padrões de iniciação: podemos ainda reconhecê-los, juntamente com outras estruturas da experiência religiosa, na vida onírica e imaginação do homem moderno. Porém, podemos também reconhecê-los em certas provações pelas quais ele passa – na crise espiritual, na solidão e desespero que pelo qual todo ser humano precisa passar a fim de ter uma vida criativa genuína e responsável. Mesmo se o caráter iniciatório dessas provações não for apreendido como tal, continua sendo verdade que um homem torna-se *ele mesmo* apenas após uma série de situações difíceis e até perigosas; isto é, após passar por “torturas” e pela “morte”, seguida por um despertar para uma outra vida, qualitativamente diferente, pois regenerada. Se olharmos bem, veremos que toda vida humana é feita de uma série de privações, de “mortes e ressurreições. É verdade que, no caso do homem moderno, como não há mais uma experiência religiosa tomada como tal integralmente e conscientemente, a iniciação não mais leva a cabo uma função ontológica (...) Os enredos iniciáticos funcionam apenas nos planos vitais e psicológicos. Não obstante, eles continuam operando e é por essa razão que eu afirmei que o processo de iniciação parece ser co-existente com toda a condição humana” (tradução e sublinhados nossos. Grifos do autor).

Eliade, no trecho citado, parece estar enfatizando uma potencialidade humana relacionada ao processo de formação do homem e amadurecimento (do caráter bem como psicológico e emocional), potencialidade essa que seria atualizada de forma dramática (ritualizada) por meio de certos *ritos* e ensinamentos relacionados a *mitos* levados a cabo por grupos em sociedades tradicionais (e não só). Esses ritos dramatizariam certas provações, torturas e “morte” (re-significadas sob o prisma do mito). Existiria, portanto, uma *técnica* iniciática relacionada à esfera do mito, da religião e do mágico; porém, argumenta Eliade, processos análogos dar-se-iam também nas sociedades modernas secularizadas. A idéia da formação do caráter por meio de certas performances e de narrativas guarda um paralelo com a idéia de *catharsis* no trágico e na arte em geral, como veremos mais adiante (inclusive no que diz respeito às provações, o sofrimento, a purgação etc).

Existia nas sociedades tradicionais pré-industriais, como estamos reiterando, um *diálogo* entre ritos iniciáticos (ou experiências) e certos mitos, nos quais o Herói é morto, às vezes despedaçado e renasce. Nas narrativas *iniciáticas* a morte do protagonista e posterior renascimento funcionam como metáfora da iniciação.

Vale notar que há ainda um paralelo interessante entre o *grotesco* bakhtiniano e o conceito antropológico de iniciação com o qual estamos lidando. As coincidências são, entre outras, principalmente a visão da relação entre morte e vida e entre o corpo e a coletividade (e o cosmos).

### **1.3 Iniciação, grotesco e conceitos bakhtinianos: uma observação metodológica**

O *corpo grotesco* de Bakhtin (2002) é um corpo permeável, em inacabamento, que se comunica, por meio de suas aberturas, com o mundo exterior e re-integra-se ao cosmos; é um corpo que enfatiza o *baixo corporal* (com certa comicidade: o nariz grande, o falo exagerado etc), um corpo alegre, que ri, sorri – não um riso de sarcasmo, mas um riso jocoso, de celebração; é um corpo que come, defeca, que quando morre está prenhe e em renovação. É também um corpo social, coletivo. “O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 125).

Antes de prosseguirmos, é importante fazer uma distinção: as idéias de Bakhtin sobre dialogismo etc lidam com o problema da enunciação, entre outros, e fazem parte não só de uma teorização sobre literatura, mas sobre a linguagem no geral (sob uma ótica social e também existencial), remetendo também a uma filosofia. Essas idéias contribuíram inclusive para o desenvolvimento da ciência linguística (Análise do Discurso etc) e são relevantes para o campo da filosofia da linguagem, no contexto duma filosofia existencialista. O conceito bakhtiniano de *corpo grotesco*, por sua vez, aparenta ter uma aplicabilidade mais específica: a cultura popular européia do final da idade média e início do renascimento (nada impedindo haver resquícios em manifestações contemporâneas) e uma cosmovisão relacionada.

Feita a distinção acima, o problema que se nos coloca aqui é o da, por assim dizer, *aplicabilidade* das idéias de Bakhtin e sua pertinência como ferramentas teóricas no estudo da literatura brasileira, inclusive de Jorge Amado, conforme veremos no capítulo seguinte.

É verdade que Bakhtin tomou por *sample* as obras de Rabelais (*Gargântua e Pantagruel*), mas em seu estudo (2002) ele compara a literatura rabelaisiana com o que teoriza serem as suas “fontes” (num sentido dialógico), presentes nas manifestações culturais populares contemporâneas ao escritor francês – manifestações as quais Bakhtin também estuda no mesmo trabalho. Essas manifestações (os jogos pascais, carnaval etc), por sua vez, são comparadas com textos e discursos variados, alguns da Antigüidade, num grande quadro coerente (afinal, inserem-se numa tradição).

Em outras palavras, a obra de Rabelais é tomada quase como um “estudo de caso” ou “trampolim”, para, a partir dela, teorizar sobre a cultura e a literatura. O que Bakhtin teoriza sobre o *grotesco* e a visão de mundo a ele relacionada (*carnavalesca*) aplicar-se-ia, com alguma generalidade, a toda a cultura popular (européia, ao menos). Essa tese parece ser reforçada, de alguma forma, pelos trabalhos de Ginzburg (1991), conforme vimos anteriormente. Retornaremos a esse ponto no próximo capítulo, no qual também teceremos alguns paralelos entre o *grotesco* e a figura africana (e afro-brasileira) do Exu.

Por ora, limitamo-nos a salientar que se é verdade que a tradição oral (literatura oral) e tradições populares “mistas” (em suas dimensões também dramáticas, musicais etc com seu aspecto performativo) não são *tradição* em sentido estático, é conhecida, em todo caso, a perseverança de algumas de suas estruturas e repertórios, que se re-criam e se re-combinam de

forma criativa, enquanto mantêm alguns motivos e temas, como já vimos e como notaram autores como Burke (1995) e Isidore Okpewho (1979).

As características de *corpo grotesco* que são elementos de dessacralização podem ser encaradas como negação da morte ou do caráter *estático* da morte (o *corpo grotesco* seria, portanto, o “corpo vivo”). Ora, a morte que é um renascimento, como vimos, é a morte iniciática.

## 1.4 Iniciação e catarse

Neste momento, pretendemos chamar a atenção para o conceito de *catarse*, central na filosofia estética de Lukács (1972, p. 491 a 525), tecer alguns paralelos com as idéias de Georges Sorel e, até onde a analogia permita, com a idéia antropológica de iniciação. Primeiramente, faremos algumas considerações acerca da noção grega e aristotélica de catarse, que é a *fonte* das ideias catárticas modernas.

### 1.4.1 Catarse grega, tragédia grega e a *coincidentia oppositorum*

No dizer de Joseph Joseph Campbell, “qualquer interpretação da catarse é inevitavelmente especulativa e sempre suspeita devido à controvérsia que cerca seu significado”<sup>24</sup>. Ainda assim, sem perder de vista a complexidade do tema, podemos arriscar algumas considerações relevantes.

A idéia grega de catarse não deixa de ter raízes mágicas (assim como a própria arte): a idéia de uma catarse estética nas artes dramáticas talvez remonte a práticas mágicas “terapêuticas” ou “medicinais”, que envolviam a expulsão da enfermidade para a renovação das forças vitais (BERNAYS, 1857 *apud* THOMAS, 2009). Esse proto-teatro seria um rito coletivo de reconciliação, de caráter sócio-integrativo, relacionado à gênese da democracia e, assim sendo, relacionado à construção mítica do Estado a que o Ocidente recorre.

Cumprido notar que a própria filosofia grega, de certa forma, nasce a partir dos mitos gregos. Platão lança as bases da filosofia operando, pelo método dialético que inaugura, uma transição do pensamento mítico ao propriamente filosófico; ele próprio, no entanto, em sua

---

<sup>24</sup> *apud* DUARTE, 2003.



*República*, faz uso dos mitos e das estruturas míticas, como recursos metafóricos ou pedagógicos, inclusive construindo mitos novos, como o mito da caverna. É complexa e ambígua sua relação com a questão do *Mythos* e do *Logos*<sup>25</sup>. Para Bocayuva (2010), não há oposição entre mito e logos em Platão e ambos colaboram na construção da ontologia platônica. Os mitos platônicos têm um papel crucial no processo articulador dos diálogos platônicos, exigindo do pensamento uma “altura noética” adequada (ibid., p. 20). Existe uma *verdade* no mito, que não é a verdade da correspondência, mas a verdade de maior interesse filosófico (ibid., p. 14-15, 19-21). É interessante comparar isso com a verdade filosófica que Aristóteles atribui à literatura (poesia), maior, para ele, do que a do estudo da própria História, como veremos abaixo. Podemos, dialogando com Aristóteles e Platão, estabelecer um paralelo entre a verdade do mito e a verdade da poesia. Bocayuva (ibid., p. 14-16) inclusive problematiza a crítica platônica à literatura (aos poetas).

Aristóteles, como é sabido, defende, no capítulo 1 da *Poética* que a dramatização pode produzir a catarse pela purgação da piedade e terror (ARISTÓTELES, 1968 *apud* SCHEFF, 1979).

Como o Estagirita teoriza sobre a catarse no contexto da tragédia grega, algumas considerações acerca da tragédia fazem-se oportunas. Gostaríamos, assim, de chamar a atenção para a presença de estruturas iniciáticas na tragédia (BURKERT, 1966). Walter Burkert aponta em seu estudo a conexão entre ritos iniciáticos e a tragédia grega (BRELICH, 1959 *apud* BURKERT, p. 118) e afirma que, até certo ponto, mito e rito podem ser entendidos como uma cerimônia de iniciação (p. 119).

Para esse autor, o coro da tragédia grega seria a evolução (no sentido de transformação histórica) dum grupo mascarado que realizava com um coro de lamentos rituais um sacrifício. Tal prática ter-se-ia desenvolvido e transformado-se numa forma artística, baseada em elementos pré-existentes e na adaptação do herói mítico (ibid., p. 115 e 116). Burkert concede que a tragédia grega tinha por “fonte” geralmente as histórias dos heróis épicos, mas argumenta que os poetas trágicos liam tais histórias pelo prisma de sua experiência da vida grega, na qual o Herói nunca era uma figura puramente literária (p. 116). Note-se como isso guarda um

---

<sup>25</sup> O recurso ao mito em Platão tem sido interpretado como tendo função pedagógica, purgativa e formadora (BARROS, 2008). O paralelo com o papel formador (e catártico) da própria arte é possível.

claro paralelo com o que temos estudado até agora sobre mito e cultura popular, com o auxílio de autores como Carlo Ginzburg, Peter Burke e Mircea Eliade.

Haveria, ainda segundo Burkert, uma ligação histórica entre tais sacrifícios e o culto dos heróis (p. 104), culto o qual estava relacionado a mitos. O mito da morte de Hércules, por exemplo, seria baseado também num rito de sacrifício (p. 117). Novamente se tem a conexão entre *mito* e *rito* aludida anteriormente e não é difícil ver na morte do Herói uma estrutura iniciática (ou representação da jornada iniciática), conforme temos visto. Burkert também conjectura uma ligação entre a morte de Agamenon, retratada em mais de uma peça grega, e o rito sacrificial do touro (p. 120). Como diz Burkert (p. 112), “não há iniciação sem sacrifício” (morte).

No cerne do trágico grego estaria a morte e o medo dela (experiência humana universal) e a regeneração cíclica da natureza e da coletividade em uma união comunal proporcionada pelos ritos<sup>26</sup> (p. 106, 111). Em suma, o homem face a face com a morte (p. 115 e 121). Essa morte, na polissemia do mito e da arte, também pode ser uma morte metafórica, que remete, como vimos, à iniciação.

Holloway (1961 *apud* SCHEFF, 1979, p. 151) compara o drama ao mito e aos ritos e o mesmo faz Barber (1959 *apud* *ibid.*). Freud teorizou que as cenas dramáticas tocam a platéia por conectarem-se a emoções reprimidas (HOLLAND, 1964, p. 33 *apud* SCHEFF, 1979, p. 152), sendo que algumas experiências humanas seriam universais.

Fritz Graf nota, entretanto (2003, p 17-18), numa crítica a Burkert, que embora se possa identificar alguns *patterns* ou estruturas de *motivos* supostamente iniciáticos recorrentes nas tragédias gregas, *motivos* os quais podem ter sua origem histórica em ritos iniciáticos, ainda assim, uma vez que os tais *motivos* (originalmente iniciáticos, que sejam) tenham estabelecido-se, sendo utilizados em várias peças da tragédia grega, então os *ritos* iniciáticos históricos já não são mais necessários como explicação. Não são mais necessários, segundo Graf, pois qualquer história/peça/narrativa literária da cultura oral ou que seja pode fazer uso do modelo pré-existente, que daí pode ser inserido no repertório duma tradição literária e sucessivamente re-criado/re-utilizado, perdurando assim até nossos dias.

---

<sup>26</sup> Novamente, o paralelo com a visão de mundo carnavalesca e grotesca bakhtiniana é visível.

A partir daí Graf argumenta, de forma provocadora, que, por exemplo, o que Burkert chama de modelo da *tragédia feminina*<sup>27</sup> (modelo esse que inclui os motivos de fuga de casa da heroína, reclusão, estupro, tribulações e resgate e então nascimento dum menino) guarda semelhanças estruturais com o enredo típico dum romance vitoriano ou até com o roteiro de um dos filmes protagonizados pelo personagem James Bond (GRAF, 2003, p. 17-18). Ninguém argumentaria, escreve Graf, com base nisso, a existência de ritos iniciáticos subjacentes (p. 18)...

Reconhecemos a complexidade teórica e metodológica do problema das estruturas iniciáticas (e da relação entre mito e rito), mas, para os nossos propósitos (sem desconsiderar as colocações de Graf), a questão que se nos coloca é justamente a *persistência* (até nossos dias, como o próprio Graf nota) dessas estruturas “iniciáticas” – mesmo sem a persistência de ritos a elas relacionáveis. Remetemos, nesse ponto, ao que abordamos anteriormente acerca das *performances* (do folclore, por exemplo) entendidas como “ritos” secularizados (por exemplo, o carnaval e outras festas populares subjacentes à obra de Rabelais, segundo Bakhtin)<sup>28</sup>. Fazemo-lo dentro do espírito do movimento de secularização que estamos enfatizando insistentemente. Notamos também que, no dizer de Burke, em seu estudo sobre a cultura popular, como vimos, “a comunidade seleciona” (2010, p.161), numa relação dialética entre criação individual e comunidade/tradição. Então a persistência e atualização/atualidade das estruturas “iniciáticas” é digna de nota, duma perspectiva humanista. Argumentamos que deve haver algo nessas estruturas de “universal”<sup>29</sup> como experiência humana, num sentido relevante para os fins de um estudo literário, e isso relaciona-se à questão da catarse e mimesis, tal como estamos abordando-a. Remetemos aqui ainda à forma como Ginzburg propõe a noção de arquétipo como teoria explicativa de vários desses paralelos (p. 21-22 neste capítulo).

Feitas essas considerações, destacamos que a mimese trágica, segundo Bolognesi,

[traz] à cena uma práxis (ação ética e política), através da exposição problematizada dos vários elementos conflituosos que permeiam a forma trágica ateniense. Com isso, e a partir disso, na sua composição trabalhada, ela almeja alcançar a catarse, ou seja, a expulsão dos sentimentos de piedade e terror, para que prevaleça o senso de razão no desfecho final (BOLOGNESI, 2002).

<sup>27</sup> Uma estrutura de “jornada iniciática do Herói” em versão feminina.

<sup>28</sup> Cf. p. 22 e 23 deste trabalho. Quanto ao papel iniciático de instituições sociais como a guilda (e seu papel na cultura popular) e, mais tarde, a maçonaria (neste caso, em relação à cultura letrada), Cf. p. 27-8 e 45-9 deste.

<sup>29</sup> Aquilo que é literário, afinal, caracteriza-se, em termos de valor literário, pelo apelo humano universal.

A catarse aristotélica seria uma “clarificação racional e intelectual” que comportaria, por intermédio da razão discursiva e objetiva, “uma espécie de sublimação trágica” (ibid.). Os excessos são purificados (piedade, terror) por uma razão, que os reconduziria à virtude (lembrando a importância que o *equilíbrio* tinha para a cultura grega). A poesia tem, para Aristóteles, como é sabido (PESAVENTO, 2006), um caráter universal, sendo assim mais filosófica, em comparação à História (que é particular).<sup>30</sup>

A questão é que a catarse não é necessariamente instrumento de “identificação”, mas de “ablução” e “superação”, no que Brecht (com sua idéia de distanciamento) também dialoga com Aristóteles (ibid.). Nesse ponto, é pertinente o estudo de Cassirer sobre a catarse, quando escreve que

Através da poesia trágica a alma adquire uma nova atitude para com suas emoções. Experimenta as emoções de piedade e medo, mas, em vez de ficar perturbada e intranquila por causa delas, é levada a um estado de repouso e paz. À primeira vista, isso pode parecer uma contradição, pois aquilo que Aristóteles vê como efeito da tragédia é **uma síntese** de dois momentos que na vida real, na nossa existência prática, são mutuamente exclusivos. Considera-se que a mais alta intensificação da nossa vida emocional nos proporciona ao mesmo tempo um sentimento de repouso (...) Neste mundo, todos os nossos sentimentos sofrem uma espécie de transubstanciação no que tange à sua essência e ao seu caráter (...) **A calma da obra de arte é, paradoxalmente, uma calma dinâmica, não estática** (...) O que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É o processo dinâmico da própria vida; a oscilação contínua entre **polos opostos**, entre alegria e pesar, **esperança e temor**, exultação e desespero. Dar uma forma estética a nossas paixões é transformá-las em um estado livre e ativo. Na obra do artista, o poder da própria paixão foi transformado em um poder formativo (...) o processo da arte é dialógico e dialético (...) Se tivéssemos de suportar na vida real, todas as emoções por que passamos no *Édipo* de Sófocles ou no *Rei Lear* de Shakespeare dificilmente sobreviveríamos ao choque e à tensão. Mas a arte transforma todas essas dores e ultrajes, essas crueldades e atrocidades, em um meio de autolibertação, conferindo-nos assim uma liberdade interior que não pode ser atingida de nenhum outro modo. (...) o que a arte tenta expressar não é um estado especial, mas o próprio processo dinâmico da nossa vida interior (CASSIRER, 2001, p. 243-245).

Não podemos resistir a fazer o paralelo de que é muito comum o tema da *coniunctius oppositorum*<sup>31</sup> nas estruturas iniciáticas<sup>32</sup> (SERRA, 2006), precisamente a busca duma síntese

<sup>30</sup> Pesavento afirma, oportunamente pensando com Aristóteles, que “literatura e História são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas são representações que se referem à vida e que a explicam (2006).

<sup>31</sup> Nicolau de Cusa, na transição entre o medievo e a modernidade, foi quem cunhou o termo *coincidentia oppositorum*, que usa na sua obra *Docta Ignorantia*. O conceito filosófico é importante para Goethe e surge nas correlações que ele estabelece entre vários pares opostos, como macrocosmo/microcosmo etc. O conceito é importante também na formulação das concepções estéticas goethianas “orgânicas” e em seu *Fausto* (MOURA, 2008).

<sup>32</sup> O pensamento hermético, por exemplo, caracteriza-se justamente pela harmonização de opostos (ECO, 2005, p. 45).

ou conciliação entre opostos<sup>33</sup> (uma imagem de *equilíbrio e harmonia*), no seio dum sistema de pensamento simbólico. A catarse artística analogamente opera (até onde se pode fazer a analogia) o processo dessa busca pela harmonia na representação estética do devir e da vida (mímesis). Nas estruturas iniciáticas, como vimos, a morte é de certa forma identificada com a vida. Trata-se de linguagens diferentes (mito e arte) representando ou lidando com o movimento dialético da vida.

A respeito ainda desse motivo filosófico (e mítico e esotérico) da conciliação dos opostos, remetemos ao tema da auto-imagem corpórea humana quanto à sua simetria conforme tratada por Ginzburg, como vimos anteriormente<sup>34</sup>. Vimos, em Ginzburg, que em várias mitologias a assimetria corporal é usada como metáfora da alteridade e da passagem pelo mundo dos mortos. A *formação* do homem *completo* passa pela conciliação de opostos, em busca da harmonia. Entretanto, nessa jornada o herói, em suas provações, fere-se, torna-se assimétrico, incompleto – coxo etc – antes de poder ser completo; morre para poder renascer. Remetemos aqui também ao conceito do *homem vitruviano* e a representação deste na interpretação de Leonardo da Vinci, no famoso desenho *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*, que retrata um homem de braços e pernas abertos, em duas posições sobrepostas na mesma imagem, sugerindo a figura geométrica dum pentagrama<sup>35</sup> e parcialmente baseado na *proporção áurea*. Trata-se da imagem dum corpo humano idealizado, completo e integrado na natureza (integração essa sugerida pelo uso da proporção áurea ou *número de ouro*, como era comum na Renascença, remetendo a uma suposta harmonia e equilíbrio encontrados na natureza). Esse modelo idealizado de corpo pleno arquetípico é talvez o pólo apolíneo que se contrapõe ao pólo dionisíaco que seria aquilo que Bakhtin descreve como *corpo grotesco*, um corpo não realizado, aberto etc, mas que busca a mesma integração no cosmo e num corpo coletivo, a síntese entre morte e vida, retratada em imagens grotescas contraditórias, como a das velhas grávidas risonhas de Kertch (BAKHTIN 2002, p. 22-23). O *corpo grotesco* seria o corpo vitruviano inacabado: um, a representação do processo, do movimento dinâmico em seu devir; o outro, imagem estática *ideal*, congelada, acabada.

---

<sup>33</sup> A conciliação dos opostos também é simbolizada pela figura do andrógino, que sintetiza o masculino e o feminino. Cf. ELIADE (1991).

<sup>34</sup> Na p. 18-20 desta.

<sup>35</sup> Várias figuras do hermetismo, alquimia, mitologia etc que evocam a idéia de completude articulam formalmente tal idéia na representação pela justaposição simbólica de opostos: é o caso da simbologia taoista do yang-ying, do tema do casamento alquímico, da estrela de Davi (que justapõe uma estrela apontada para cima e outra apontada para baixo) etc.

Quanto à catarse aristotélica da qual tratávamos antes dessa digressão (oportuna, esperamos), Freire (1978) mostra como a catarse em Aristóteles tem sido entendida de forma médico-terapêutica, em detrimento da questão moral (FREIRE, p. 135). É preciso notar, entretanto, que na época de Aristóteles (como também na época de Rabelais, segundo Bakhtin) as analogias médicas estavam em voga. Platão via, por exemplo, o enriquecimento excessivo de setores da sociedade na pólis de forma análoga a tumores.

Aristóteles, filho de um médico, compara, no livro VII da *Poética*, os fins pedagógicos da música e seus fins catárticos aos purgantes (ibid., p. 136). A *catarse* de que fala Aristóteles era, para alguns autores, principalmente musical (ibid., p. 141, 142) e dizia respeito a uma performance que envolvia dramatização, canto, coro, dança etc. Freire, de qualquer forma defende, já na primeira página de seu artigo, que Aristóteles concebe sim, em sua *Política*, VIII, 7 (ibid., p. 133) uma catarse não apenas musical. O Estagirita via no drama trágico algo “pedagógico, formativo, catártico” (p. 149). A questão é complexa. Há quem veja na teoria catártica de Aristóteles algo de “precursor da psicanálise” (p. 151).

O que nos toca aqui não é tanto o que “realmente” era a catarse para Aristóteles e as diferentes escolas gregas, mas a transformação e atualização do conceito e sua apropriação pelos teóricos modernos. Quando nos remetemos à catarse aristotélica, remetemo-lo a ela, tal como entendida pelos modernos<sup>36</sup> (nesse sentido, a própria idéia de “tragédia grega” e de “catarse” não deixa de ser ela mesma, em certo sentido, um *mito* fundador da arte moderna, teoria literária e teoria da arte moderna). Algo análogo dá-se quanto à idéia que os compositores renascentistas tinham acerca do que era a tragédia grega, idéia essa que gerou a ópera<sup>37</sup>. Autores da Renascença, como Shakespeare, pretendiam estar re-construindo a tragédia grega em versão cristianizada (STEINER, 2006, p. XIX *apud* SCHEIDT, 2009).

[Greek drama] was the model on which the creators of modern opera at the end of the sixteenth century based their own works; it was the supposed music of Greek tragedy that they sought to revive in their "monodic style". Unfortunately, they did

<sup>36</sup> Quanto, ainda, à questão da teoria psicológica implícita na idéia de catarse, Scheff observa que o conceito teórico da *catarse* é ferramenta útil para compreender estruturas dramáticas, até mesmo independentemente da validade de tal teoria psicológica. A questão é que as peças clássicas, segundo Scheff (Shakespeare incluso) são escritas de uma forma tal que é como se os autores delas “acreditassem” na teoria da catarse e a empregassem (isto é, a estrutura das peças segue um modelo catártico). (SCHEFF, 1979, p. 152). Novamente, conforme salientamos anteriormente (Cf. p. 34-5 deste), é justamente a *persistência* de certas estruturas (e o significado dessa persistência) o que nos interessa aqui.

<sup>37</sup> Cf. DAVIES, 1981, p. 31 e 32.

not know (nor do we) just how this music sounded. (GROUT, Donald Jay; WEIGEL, Hermine 2003, p. 9)<sup>38</sup>.

#### 1.4.2 A iniciação e a catarse em Lukács, Sorel e Gramsci

Lukács, teorizando sobre a mimesis e a catarse, retoma a imagem do rio heraclítico para descrever o cotidiano humano como rio em fluxo permanente:

dele (do cotidiano) depreendem-se, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, atingem sua forma pura nessa especificidade - que nasce das necessidades da vida social - para logo, em conseqüência de seus efeitos e de sua influência na vida dos homens, ir desembocar de novo na correnteza da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1966, p. 11 e 12).

É interessante notar, antes de prosseguirmos acerca da catarse, que Lukács foi, em algum grau, influenciado pelo pensador socialista Sorel (LÖWY, s/d), embora de seu pensamento tenha posteriormente afastado-se ou aprofundado suas idéias. Escreve Löwy a esse respeito:

Dentre os (raros) textos de Lukács de 1917-1918, aquele que manifesta de modo mais denso a influência de Sorel é a conferência que ele pronunciou no início de 1918 na Sociedade científico-social de Budapeste. Intitulada "Idealismo conservador e idealismo progressista", ela testemunha a radicalização político-filosófica do jovem Lukács. Nesse texto, não é feita menção a Sorel, mas se fala de uma *ação direta ética* que tende, "desprezando o desvio da política e das instituições, à transformação da alma dos homens". É evidente que o termo *action directe* - em francês no texto húngaro - é uma referência à doutrina sindicalista, mesmo se ele se encontra transposto para o terreno moral. O tema principal da conferência é a necessidade *de subordinar* o político à ética, idéia soreliana por excelência. De acordo com Lukács, "do ponto de vista do idealismo ético, nenhuma instituição (da propriedade à nação e ao Estado) pode ter um valor próprio", mas somente na medida em que ela serve à transformação ética do homem. Desde que uma instituição se torna um fim em si, ela recai do plano da autenticidade para a *platitude* conservadora. Isso explica não só a política reacionária da Igreja, mas também a estagnação de movimentos que foram na origem bastante progressistas: "a história do Socialismo alemão, já antes da guerra, é um exemplo tristemente edificante (8)". Sem dúvida, este texto se relaciona primeiramente com o idealismo alemão (sobretudo com Fichte), mas o parentesco com a ética revolucionária de Sorel e com sua crítica da social-democracia é inegável. (...)

A dimensão apocalíptica e a recusa do Estado são dois aspectos do universo espiritual do jovem Lukács onde a convergência com Sorel é a mais direta (ibid. Grifos do autor. Sublinhado nosso).

<sup>38</sup> Cf. "[O drama grego] era o modelo no qual os criadores da ópera moderna no final do século XVI basearam suas obras; era a suposta música da Tragédia grega que eles almejavam reviver em seu "estilo monódico". Infelizmente, eles não sabiam (nem nós sabemos hoje) como exatamente era essa música ou como ela soava" (tradução nossa).

A ênfase na “transformação ética” é uma constante no pensamento lukacsiano, de sua fase pré-marxista até o Lukács maduro e tem grande importância para a sua idéia mesma de catarse (LUKÁCS, 1972, p.499-500), no contexto do papel antropomorfizador da arte – é importante lembrar que a idéia catártica, na concepção lukacsiana, não se restringe à experiência estética, embora dela seja parte essencial, e sim tem “sua origem primária” mesma “na vida”<sup>39</sup> (id, p. 500). Gostaríamos de fazer um paralelo entre algumas concepções sobre revolução e *mito* de Sorel e a *catarse* lukacsiana. Ora, em *Réflexions sur la violence* Sorel distingue o “mito” da “utopia”, propondo o conceito de “mito revolucionário”, que seria uma “profecia auto-realizável” e uma espécie de combustível da práxis da revolução (SOREL, 1959, p. 363-8).

O mito [político] soreliano é, portanto, uma espécie de *ímpeto* emocional e imaginativo que supera a “inércia” (SALZANI, 2008). O mito seria uma *figura*, cuja força reside em sua potencialidade: a linguagem comum é insuficiente e só o Mito, como espécie de símbolo, é capaz de condensar imagens, sentimentos, um ethos etc:

le langage ne saurait suffire pour produire de tels résultats d'une manière assurée, il faut faire appel à des ensembles d'images capables d'évoquer en bloc et par la seule intuition, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne” (SOREL, 1908 *apud* SALZANI, 2008)

[la greve générale est] le mythe dans lequel le socialisme s'enferme tout entier, c'est-à-dire une organisation d'images capables d'évoquer instinctivement tous les sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne. Les grèves ont engendré dans le prolétariat les sentiments **les plus nobles, les plus profonds** et les plus moteurs qu'il possède; la greve générale les groupe tous dans un tableau d'ensemble et, par leur rapprochement, donne à chacun d'eux son maximum d'intensité ; faisant appel à des **souvenirs très cuisants de conflits particuliers**, elle colore d'une vie intense tous les détails de la composition présentée à la conscience. Nous obtenons ainsi cette intuition du

---

<sup>39</sup> “Como em todas as categorias importantes da estética, também na catarse se comprova que sua origem primária está na vida e não na arte à qual chegou a partir daquela. Como a catarse foi e é um momento constante e significativo da vida social, seu reflexo tem que ser forçosamente um motivo sempre recolhido pela conformação estética e, ademais, um elemento já presente entre as forças formadoras da reconfiguração estética da realidade. Em meu ensaio sobre Makarenko descrevi detalhadamente essa inter-relação entre o fato da vida, a reconfiguração e a aplicação consciente à vida, referindo-me à doutrina pedagógica desse autor. Ali tentei também mostrar que ainda que o fenômeno da catarse mostre já na vida certa afinidade com o trágico, razão pela qual se objetiva esteticamente do modo mais rico nesse domínio, abarca, entretanto, por seu conteúdo, outro domínio muito mais amplo. Postos agora ante a questão de se essa formulação permite ainda uma generalização ulterior, retomaremos nossas considerações anteriores sobre o caráter desfetichizador do estético e, em relação com elas, seu conteúdo positivo: toda arte, todo efeito artístico, contém uma evocação do núcleo vital humano - o que formula a cada receptor a pergunta goethiana de se ele é núcleo ou casca - e ao mesmo tempo, inseparavelmente dela, uma crítica da vida (da sociedade, da relação que ela produz com a natureza)” (LUKÁCS, 1972, p. 500-501) *apud* DUARTE, 2008. Tradução de Newton Duarte). Citamos, por conveniência e pertinência, o trecho traduzido por Duarte, ao invés do texto em espanhol.



socialisme que le langage ne pouvait pas donner d'une manière parfaitement claire-et nous l'obtenons dans un ensemble perçu instantanément (ibid. Grifos nossos).<sup>40</sup>

Assim, na concepção soreliana, a totalidade do socialismo seria concentrada no *drama* da greve geral, numa espécie de representação teatral (SALZANI, 2008, p. 31). É interessante notar a influência bergsoniana nesta concepção (o “*connaissance totale*” de Bergson): o mito soreliano seria (ibid.) uma forma de conhecimento que é, no dizer de Salzani, “intensa”, “instintiva”, “**total**”, “indivisível” e “instantânea”, algo que “*forces on the future the instinctive hopes of a whole class*” (ibid.)<sup>41</sup>. O mito seria, enfim, uma espécie de *narrativa* (ibid.), composta por crenças, imagens etc compartilhadas por indivíduos que possuem um senso de pertencimento a um mesmo grupo; tratar-se-ia de “convicções coletivas intuídas como experiência integral” comparáveis, segundo Marco Gervasoni, à *linguagem*, que tem papel instrumental, mas, ao mesmo tempo, molda a mentalidade dos atores sociais (ibid.). Esse tipo de experiência potencialmente transformadora, nem puramente cognitivo-intelectual nem puramente emocional aproxima-se bastante, como se pode ver, do conceito aristotélico mesmo de *catarse* (PASKOW, 1983 e TRACY, 1946). Voltaremos a esse ponto.

Propomos aqui que é possível fazer uma analogia: o *mito* soreliano teria um papel *catártico* (ou análogo ao da *catarse* lukacsiana) e o potencial de realizar no “receptor” (ou naquele que o abraça ou é inspirado por ele) uma “sacudida”, no dizer lukacsiano (LUKÁCS, 1972, p.502). O que é importante notar é que não se trata, em nenhum dos dois casos, de um *impulso* *direto* à ação, mas dum tipo de “alargamento dos horizontes” levado a cabo seja pela arte, com seu papel formativo, seja pelo mito político; é uma transformação *potencial* e não garantida.

O mito soreliano seria ainda, segundo Gourgouris (SALZANI, 2008, p. 32) sem *telos* nem *arché*, ou seja, *pura práxis e pura forma*: uma política não instrumentalista “fundada na

---

<sup>40</sup>“A linguagem não é suficiente para produzir esses resultados de forma segura; são necessários conjuntos de imagens capazes de evocar, em bloco e por intuição, antes de qualquer análise ponderada, a massa de sentimentos que correspondem às diversas manifestações de guerra empreendidas pelo socialismo contra a sociedade moderna”.

“[A greve geral é] o mito no qual o socialismo se encerra inteiramente; é, por assim dizer, uma organização de imagens que evoca instintivamente todos os sentimentos que correspondem às diversas manifestações da guerra travada pelo socialismo contra a sociedade moderna. As greves engendram no proletariado os sentimentos **mais nobres e mais profundos**, os maiores motores que ele possui; a greve geral agrupa-os todos em torno duma visão geral e, pela aproximação, dá a cada um deles o máximo de intensidade; **apelando às mais amargas memórias de conflitos pessoais**, ela colore com uma vitalidade intensa todos os detalhes da composição presente na consciência. Obtemos, assim, essa intuição do socialismo, à qual a linguagem não pode dar uma forma perfeitamente clara e obtemo-la em um conjunto percebido instantaneamente” (tradução e grifos nossos).

<sup>41</sup> “compele rumo ao futuro as esperanças coletivas de toda uma classe” (tradução nossa).

mediação da epistemologia da práxis como um ato anarquista (i.e. um ato sem *arché* nem *telos*”); o mito seria (ibid.) o momento da *decisão ética* e o momento de *krisis*.

A idéia soreliana de *mito* interessa-nos em nosso estudo comparado pelos paralelos possíveis com a *catarse* lukacsiana, quanto ao poder de “impelimento”. Ela nos parece uma ferramenta potencialmente útil para entender o possível papel da literatura e da arte na construção da nação, de comunidades imaginárias e mesmo da utopia. Um *mito* em sentido soreliano, pode ter uma *verdade*, ainda que diferente da verdade da correspondência, assim como o mito platônico (BOCAYUVA, 2010, p. 14-15, 19-21). Note-se ainda, que Sorel, em seu sindicalismo revolucionário, compara a greve geral a um *drama* catártico<sup>42</sup>, isto é, a uma espécie de *rito* moderno (impulsionado pelo *mito*)<sup>43</sup>. Numa concepção trágica/aristotélica, as “imagens em bloco” evocadas no mito soreliano (mito esse construído/representado na literatura, por exemplo), serão tanto mais *catárticas* à medida que harmonizarem as paixões, conforme temos visto (p. 34-35 deste), isto é, à medida que conduzam a alguma forma de conciliação, clarificação e purificação dos excessos. A literatura, portanto, poderia transmitir e construir *mitos* num sentido próximo ao soreliano, inclusive evocando, em torno “duma visão geral”, “sentimentos” e figuras relacionáveis a possíveis “amargas memórias de conflitos pessoais”, mas por meio duma “transubstanciação” desses sentimentos (captando-lhes em movimento dialético), dando-lhes, de forma dinâmica (oscilando entre os pólos opostos), uma *forma estética*, no dizer de Cassirer (2001, p. 243-245)<sup>44</sup>. Portanto o mito soreliano pode ter seu papel na literatura e pode ser catártico, num sentido lukacsiano-cassireriano-aristotélico, à medida que efetue esse trabalho mimético dialético.

O que Sorel chama de mito (político) é potencialmente catártico, portanto. Em uma representação literária poderá recorrer àquelas estruturas *iniciáticas* da cultura popular e mitologia; será tanto mais iniciático à medida que, em seu jogo dialético, buscar conciliar aqueles pares dicotômicos<sup>45</sup> relacionados às polaridades mais extremas da experiência humana, como a *morte*, em toda a sua polissemia.

---

<sup>42</sup> Compare com o papel da greve tal como é representada em *Jubiabá* de Jorge Amado, como veremos no próximo capítulo.

<sup>43</sup> Cf. p. 20 deste.

<sup>44</sup> Cf. p. 36 deste trabalho.

<sup>45</sup> Cf. p. 27 deste.

A pertinência das ideias de Sorel para os estudos literários evidencia-se ainda pelo fato de que Sorel, como vimos, foi uma das influências de Lukács, o qual resgata (LUKÁCS, 1972, p.491-525), com seu conceito de *catarse*, a catarse aristotélica (re-elaborada em sua filosofia). Seria interessante comparar a estrutura do *mito* soreliano com a catarse aristotélica e abordar, usando a idéia de catarse como fio condutor, a maneira como autores tais como Gramsci, Sorel, Lukács etc dialogam entre si e com Aristóteles – mas, por questões de espaço, limitar-nos-emos a abordá-lo muito rapidamente.

Já em Aristóteles existe a idéia de que no prazer estético há um componente de “insight”, comparável à conclusão lógica do silogismo e ao prazer que a criança obtém em solucionar enigmas e quebra-cabeças: é, na linguagem da psicologia Gestalt, o “insight” que coordena o material que parecia, a princípio, des-ordenado (PASKOW, 1983). Entretanto, nesse caso, não se trata, claro, duma experiência puramente lógico-intelectual, mas também “vivencial” e existencial. Esse componente de “insight” seria parte da experiência catártica para Aristóteles (e para Lukács, de certa forma) – a experiência que, como vimos, tem o potencial (não direto) de impelir o homem à transformação e até à ação, por meio de seu papel formador. Creio que seja claro o paralelo (não perfeito, evidentemente) com o *mito* soreliano, que condensa de forma “integral” idéias, emoções etc e funciona como *ímpeto* ético.

Também seria interessante fazer o paralelo com os estudos de pedagogia que abordam a relação entre a catarse lukacsiana e o pensamento de Vigotsky (DUARTE, 2008 etc):

As análises que Lukács e Vigotski fazem das relações entre o indivíduo e a obra de arte não seriam esclarecedoras ou, ao menos, não forneceria pistas e sugestões sobre a formação humana em geral? Para argumentar em favor dessa perspectiva, retomarei a questão da catarse em Lukács. A análise lukacsiana da catarse na recepção da obra de arte é parte de uma teoria mais ampla, na qual a arte possui como função social a de produzir a desfeticização da realidade social e de fazer o receptor da obra artística deparar-se com o questionamento acerca do próprio núcleo humano de sua individualidade... A realidade expressa na obra de arte é, para Lukács, sempre a realidade humana, é sempre o mundo dos homens o objeto por excelência da arte (p. 4).

Newton Duarte assim tece um paralelo entre a catarse em arte e uma possível catarse análoga na educação; no entanto faz a ressalva:

Evidencia-se, assim, a necessidade de clareza quanto às diferenças significativas entre a vivência estética e a atividade educativa escolar, para que esta pesquisa não faça transposições imediatas e ilegítimas da reflexão de cunho estético realizada por

Lukács e por Vigotski, para a reflexão no terreno de uma teoria da educação escolar. A mesma cautela seria necessária se a pesquisa procurasse contribuições para uma teoria educacional em reflexões de natureza epistemológica sobre a natureza do conhecimento científico. Transposições imediatas de formulações no terreno da teoria do conhecimento científico para a teoria pedagógica são passíveis de equívocos tão graves quanto aqueles que possam resultar da transposição direta das formulações no campo da teoria estética para o campo da teoria pedagógica. Mas é inegável que as reflexões epistemológicas são importantes para a teoria educacional, assim como o são as reflexões estéticas, éticas e ontológicas” (id. p. 8).

A idéia de *catarse*, como vimos, não está restrita à arte, mas vem da “vida” mesma. É nesse espírito que pensamos ser possível a analogia, jamais de forma imediata, note-se, com o *mito* político de Sorel e por essa razão julgamos ser pertinente chamar a atenção para o fato de Lukács ter sido de alguma forma influenciado (de forma problemática, claro) por esse pensador francês. Diante disso, o próprio paralelo entre Lukács e Gramsci também parece ficar enriquecido – o diálogo entre a obra de Gramsci e de Sorel, por sua vez, já é, claro, notório (GALASTRI, s/d):

Começamos já a traçar aqui um breve paralelo entre tal idéia de Sorel [o mito] e o conceito gramsciano de reforma intelectual e moral (...) A semelhança entre as duas proposições é clara, mostrando um dos momentos em que Gramsci assume a influência soreliana na redação dos Quaderni (...) Como vimos até aqui, Gramsci trava importante diálogo com Sorel na concepção de suas próprias categorias e análises políticas, considerando mesmo o “Príncipe” de Maquiavel como “uma exemplificação histórica do ‘mito’ soreliano” (idem)” (GALASTRI, sem data, p. 4-7)

Ora, a idéia de *catarse* (no caso, a passagem do econômico egoístico-passional ao ético-político) é também central no pensamento político de Gramsci e, como vimos, o pensamento desse intelectual italiano também mantém interlocução com o de Sorel<sup>46</sup>, como ocorre com Lukács. Em ambos os casos, a idéia de *catarse* é uma espécie de fio condutor. Note-se também que tanto Gramsci quanto Lukács dialogaram (de forma crítica, evidentemente) com Croce, outro pensador para o qual a idéia de *catarse* tinha grande importância; na verdade, Gramsci inicialmente desenvolveu seu conceito de *catarse* sob influência da estética de Croce (THOMAS, 2009, p. 262).

---

<sup>46</sup> Gramsci re-traduz o mito soreliano em termos político-partidários. Para Gramsci, Sorel (sindicalista) não havia alcançado a compreensão do papel do partido político. Gramsci propõe o “bloco histórico” (conceito primeiramente formulado por Sorel) como, no dizer de Galastri, uma unidade dialética entre natureza e espírito, isto é, entre estrutura e superestrutura (“unidade material contraditória de um período histórico específico”); (sublinhado nosso) já Sorel vê no próprio Mito um sistema de imagens que são tomadas elas próprias como “forças históricas” – trata-se do Mito em sua “integridade imagética”. Gramsci na verdade em certo sentido desenvolveu e aperfeiçoou a noção soreliana (Cf. GALASTRI, 2009, p. 81).

O que gostaríamos de fazer aqui, afinal, é evidenciar e chamar a atenção para a natureza dinâmica do conceito de catarse e para sua vasta aplicabilidade (observados alguns cuidados), sem, no entanto, querer incorrer no equívoco de reificar o conceito. Nos campos da pedagogia, psicologia da arte, estética, pensamento político etc a idéia de catarse (ela própria aqui como *reflexo*<sup>47</sup>, no sentido lukacsiano) pode lançar luz sobre várias questões e em torno dela, poder-se-ia estudar como dialogam autores tão diferentes quanto os citados Gramsci, Sorel, Vigotsky e Lukács.<sup>48</sup>

Outro ponto digno de nota é a importância de Goethe para Lukács (o pensador alemão também foi importante para Gramsci e Sorel, note-se). Em sua *Estética*, entre os pensadores mais frequentemente citados por Lukács estão, além de Goethe, Schiller e Lessing. Thomas Mann também merece ser lembrado. É interessante notar que todos esses intelectuais participaram ativamente da maçonaria (Goethe, principalmente da Loja Amalia)<sup>49</sup>. No caso de Goethe, é notória a influência maçônica em seu pensamento e a presença de motivos maçônicos em sua obra (ABBOTT, 1991, p. 65, 66). Havia no movimento maçônico alemão (e não só no alemão), ou em algumas de suas vertentes, ao menos, uma certa “agenda” cultural voltada à divulgação do iluminismo, humanismo etc, por meio, por vezes de agitação cultural. Se havia na maçonaria então certa vertente “ocultista”, de colorido mais “reacionário” (Cagliostro etc), também havia aquela vertente mais progressista, humanista-clássica e liberal, que certamente influenciou, de alguma forma, homens como Goethe (id. p. 66, 67) e parte do classicismo de Weimar (FOWLES, 2004).

Lukács, em sua *Estética*, após citar o poema de colorido vagamente maçônico *Epirrhema* de Goethe e discorrer sobre a identidade do externo e interno e o caráter social e antropomórfico da arte segundo o mesmo Goethe, escreve: “Con eso he puesto Goethe el funda-

---

<sup>47</sup> O reflexo lukacsiano seria uma categoria ontológica da tensão dialética entre realidade objetiva e subjetiva.

<sup>48</sup> No que diz respeito às contribuições marxistas para a compreensão dos fenômenos culturais e artísticos em sua relação com as condições material-sociais, salientamos não estarmos partindo de pressupostos teóricos excessivamente sociologistas e economicistas; entretanto, tal postura nossa não implica de forma alguma a rejeição às mencionadas contribuições marxistas. Como salienta Gerard Roche: “Trotsky lembra que, como discípulo fiel de Marx, mas também de Labriola, sempre se insurgiu contra as interpretações estreitas e mecânicas das obras de arte, unicamente por critérios de classes ou critérios puramente econômicos. Ridiculariza impiedosamente os “imbecis” que tentam interpretar a Divina Comédia de Dante pelas “faturas que os mercadores de tecido florentino enviavam a seus clientes”. Certamente, Trotsky escreve em *Literatura e Revolução*, que a arte de uma época reflete “direta ou indiretamente, a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos”, mas não é um reflexo mecânico” (*apud* FARIAS, 2011, p.20).

<sup>49</sup> Cf. UGRINSY, 1986.

mento filosófico de nuestra generalización de la catarsis para el arte em general, y para el arte plástico em particular (p. 506-507)”<sup>50</sup>.

Ora, é sem dúvida interessante lembrar que a maçonaria tradicionalmente se apresenta como “a beautiful system of morals, veiled in allegory and illustrated by symbols”<sup>51</sup>.” (MACKEY, 1994). Isto é, como uma sociedade iniciática, no sentido eliadiano, cuja mitologia também se baseia na jornada do Herói, com provações e morte/renascimento<sup>52</sup>. Há certamente ecos aristotélicos (e catárticos) na idéia maçônica de lapidar e formar o caráter do homem por meio de alegorias, símbolos e encenações de caráter semi-dramatúrgico (HASSELMAN, 2010), lembrando que, como vimos, a catarse não se limita à arte, mas pode se apresentar (ou ainda ecos dela podem se fazer presentes) em diferentes atividades humanas. Da mesma forma, há ecos maçônicos na ideologia do *Bildungsroman* (QUINTALE NETO, 2007, p.19)<sup>53</sup>, que influencia a construção mesma da idéia moderna de catarse artística.

Observa Quintale que “as relações entre humanismo, pietismo e *Bildungsroman* são muito estreitas” (ibid.) e cita Anna Giubertoni, que escreve:

O ponto de maior contato íntimo e a herança direta que os maçons trazem dos pietistas é justamente o Bildungsideal, que se preocupa agora com um valor pedagógico não mais intimisticamente preso ao mundo fechado da sociedade secreta, mas justamente ao ideal universalista da humanidade (GIUBERTONI *apud* ibid., p. 19-20).

Fazemos essas observações (acerca da filiação ou aproximação deste ou daquele nome à maçonaria), como se pode ver, não pela mera curiosidade biográfica<sup>54</sup>, mas para chamar a atenção também para contextos socioculturais e de práticas sociais, afinal a construção teórico-conceitual é também ela mesma, de certa forma, *espelho*<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> “Com isso Goethe deu o fundamento filosófico de nossa generalização da catarse para a arte em geral e para as artes plásticas em particular” (tradução nossa).

<sup>51</sup> “Um belo sistema moral, velado em alegoria e ilustrado por símbolos”.

<sup>52</sup> GUIMARÃES, 2013.

<sup>53</sup> Cf. ibid., p. 13, 17-21.

<sup>54</sup> Note-se que não necessariamente estamos subscrevendo a aposta genética de Paul Friedlander, que enfatiza acontecimentos biográficos na vida de um pensador como chave para explicar a gênese de suas idéias (Cf. FRIEDLANDER, 1970). Nosso interesse é antes histórico.

<sup>55</sup> Para a noção lukacsiana de reflexo, “levar em conta as possibilidades, as latências e as virtualidades do real não seria de modo nenhum incompatível com a idéia de mimesis no plano gnosiológico” (TERTULIAN, 2000, p.23). Estamos fazendo aqui uma analogia entre a questão do *reflexo* na produção artística e a mesma questão na produção teórica, numa espécie de especulação metateórica – ou simplesmente salientando a importância da *Weltanschauung* e biografia intelectual

Levamos em conta aqui o conceito de totalidade do fenômeno social de Lukács e pensamos com Quintale (ibid., p. 8) que a *Weltanschauung* expressada pela obra ou com qual a obra dialoga (afirmando ou negando), faz parte dum “momento histórico determinado com estruturas próprias de pensamento”. Entendemos, em nosso estudo comparado (num sentido mais abrangente do termo), que as próprias construções teóricas levadas a cabo pelos teóricos da arte e da literatura também fazem parte dessa totalidade histórico-social, num grande diálogo, de modo que uma História da Literatura mantém necessariamente relação com a História da Filosofia e História das idéias. Os registros humanos interessam-nos dum ponto de vista *humanista*, como partes da civilização humana, no dizer de Panofsky (2009, p. 24).

É nesse espírito que nos interessa levantar a hipótese dum possível *background* maçônico na construção das idéias de Goethe sobre estética (e sobre catarse, embora não necessariamente ela seja mencionada por esse nome), idéias essas que circulavam no ambiente intelectual e influenciaram a concepção lukacsiana de catarse. É clara a estrutura iniciática (e talvez com ecos maçônicos) do Herói no Fausto de Goethe, por exemplo – a obra de Mozart, noutro momento histórico, é outro exemplo notório de diálogo entre arte e maçonaria<sup>56</sup>. Talvez, para além dos *motivos* (na literatura), temas, referências (muitas vezes tomados de empréstimo da cultura popular) etc, a influência, problematizada, claro, da maçonaria também possa estar presente em *estruturas*, tanta na literatura e artes, como no pensamento teórico. Já se demonstrou que algo assim ocorreu na arquitetura, por exemplo (LIMA, Tania Andrade; SILVA, Marília Nogueira da, 2003)<sup>57</sup>.

Nossa esperança é de que, nesse momento, o leitor tenha em mente as analogias que fizemos anteriormente sobre rito e mito na cultura e práticas sociais – estamos hipotetizando o papel de instituições sociais *iniciáticas*<sup>58</sup> (num sentido antropológico) como co-construtoras de mitos modernos<sup>59</sup> – mitos seculares, no caso maçônico – e dum imaginário pela mediação

---

na própria construção teórico-conceitual (fazemos tais considerações embora, note-se, a ciência evidentemente não tenha o papel antropomorfizador que a arte tem, no dizer lukácsiano).

<sup>56</sup> Podemos ver, por exemplo, na Flauta Mágica de Mozart a convergência de temas iniciáticos maçônicos (familiares a Mozart e seu libretista, que eram ambos maçons) e de temas populares selecionados pelo libretista (Emanuel Schikaneder) em contos de fadas etc. Como se pode ver, a circularidade entre cultura popular e erudita dá-se quase sempre por meio dos temas iniciáticos/míticos.

<sup>57</sup> Cf. PERES, 2011.

<sup>58</sup> Outros exemplos de sociedades iniciáticas, no caso claramente vinculadas a práticas religiosas, seriam as *turuq* islâmicas (SILVA FILHO, M. A. da., p. 18, 59, 68, 121, 124) e o candomblé (PRANDI, 2003, p. 22, 25, 30).

<sup>59</sup> Um exemplo de mito ou *arquétipo* moderno seria o *Fausto* de Goethe, metáfora da busca do poder pela ciência e filosofia e sua relativa identidade estrutural com a magia. É interessante notar que Goethe escreveu sua obra dialogando com a cultura popular, isto é, ressignificando um antigo arquétipo. A lenda do Dr. Fausto, parcialmente baseada num persona-

dos autores que tiveram em seu *background* a experiência/vivência de certos ritos e mimetizaram algumas dessas estruturas em suas construções artísticas, dialogando, ainda, com estruturas míticas da própria cultura popular. O que estamos sempre enfatizando é como permanece presente na modernidade o tema da iniciação.

A maçonaria de Goethe, Schiller etc, mesmo com toda sua agenda humanista-liberal, tem uma carga simbólica e ritualística (estrutura iniciática etc) que a coloca de alguma forma próxima ao fenômeno de natureza “religiosa” ou semi-mística. Nós já vimos, é interessante constatar, os ecos “místicos” (“idealistas”, “religiosos”, “escatológicos” etc) na idéia soreliana de *mito* político (presentes também no jovem Lukács, como veremos mais abaixo), e acreditamos poder estar diante de um *pattern* aqui. Nossa hipótese aqui, afinal, é de que a *catarse* poderia ter, em sua estrutura, um paralelo com a *iniciação*, entendida em sentido antropológico (eliadiano), seja esta última (a estrutura iniciática) um estrato cultural profundo ginzburgiano da cultura popular ou uma estrutura antropológica, psicológica etc (não necessariamente junguiana). No entanto, é importante notar que, se assim for, se trata, em cada um dos casos citados aqui, duma “*iniciação*” humana, sem recurso ao transcendente. Tratar-se-ia a *catarse* duma *iniciação* “secularizada” (e “individualizada” em Lukács, devido talvez à natureza mesma da obra de arte. No caso de Gramsci e Sorel ainda é visível o caráter coletivo da “*catarse*” proposta, tal como era, supõe-se, na Grécia antiga).

Nesse ponto, gostaríamos de retornar à questão da relação problemática da arte com a magia:

A obra de arte possui ainda em comum com a magia o fato de estabelecer um âmbito próprio e fechado em si, que se subtrai do contexto da realidade profana. Nele regem leis particulares. Assim como a primeira coisa que fazia o mago na cerimônia era delimitar, com relação a todo o entorno, o lugar onde deveriam operar as forças sagradas, da mesma forma em cada obra de arte seu próprio âmbito se destaca notadamente do real” (Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la ilustración*. Fragmentos filosóficos, introd. y trad.: Juan José Sánchez, 3ª ed., Trotta, Madrid, 1998, p. 73). O paralelo entre arte e *Zauberkraft* aqui esboçado contrapõe-se nitidamente à tentativa lukacsiana – apresentada em *A peculiaridade do estético* – a respeito dos âmbitos correspondentes à magia, ao animismo e à religião (VEDDA, 2010, p. 35).

Escreve também Vedda, quanto à *hybris* em Lukács e Goethe:

---

gem histórico circulava na tradição oral e teatro de marionetes. Cf. MAZZARI In: GOETHE, 2013., p 7 a 12. O *Grande Sertão* de Guimarães Rosa dialoga com essa obra goethiana e com essa mesma tradição.



Dizíamos que o universo épico exige a igualdade. Isto explica o desdém de Lukács pela tragédia heróica. Assim mesmo, a afeição por Lessing e Goethe, a aversão por Kleist e o “drama do destino” são indícios de sua simpatia por um drama não trágico, “épico” – mas em um sentido diverso do brechtiano –, um drama que não leva à cena heróis supra-humanos e apartados da vida comum, mas que ensina ao titã tomado pela *hybris* a controlar seus impulsos e canalizá-los para fins sociais. A falsa auto-suficiência do herói trágico deve abrir espaço a uma visão mais sensível e **harmônica** da personalidade humana, os personagens demoníacos, que reduzem a multiplicidade de suas possibilidades vitais a uma obsessão que os afasta da espécie, cedem lugar a Orestes ou Ifigênia, que renunciam ao fatalismo e **se reconciliam com o gênero humano**, ou a Epimeteu, que junto a Pandora corrige o titanismo juvenil de Prometeu” (id, p. 33. Grifos nossos).

Veremos, no capítulo seguinte, como essas considerações podem ser relevantes para o estudo da obra de Jorge Amado e seus Heróis.

Prossegue Vedda:

Tem-se visto *O jovem Hegel* como uma autobiografia lukacsiana. Os passos que retomam Hegel, desde a rebeldia juvenil até a sombria contemplação da realidade que exhibe na *Fenomenologia*, prefiguram a evolução do próprio Lukács, que abandona o pragmatismo e o esquerdismo de sua juventude para substituí-los por uma visão distanciada do entusiasmo jacobino. O profeta armado aprende transformar os excessos em virtudes. E com esta alusão a Lessing introduzimos um tema que, latente em toda a evolução madura de Lukács, terá maior brilho em sua obra da velhice: a catarse. A generalização dessa categoria, que em Lukács se estende à totalidade das formas artísticas e tem sua origem na vida cotidiana, permite estabelecer pontos comuns entre Lessing e Goethe, antes de tudo porque ao considerar o efeito catártico, Lukács persiste na crítica aos heróis demoníacos. A teoria da catarse pretende corrigir o “radicalismo” das posições extremas remontando-se ao *tertium datur* aristotélico. Daí a desconfiança de Lessing e Goethe – como a de Hegel – ante as almas belas. A pureza individual não basta para obter o bem social, e frequentemente o indivíduo que luta por manter intocada sua virtude só consegue acentuar, com sua *hybris*, a perversidade objetiva. No fragmento dramático *Filotas*, de Lessing, vemos a exposição de um heroísmo carente de hipocrisia, que inconscientemente esconde a inumanidade mais profunda. A catarse que Goethe propõe pretende reduzir a rigidez dos indivíduos demoníacos para reintegrá-los na sociedade. As paixões exageradas, uma vez purificadas e reduzidas aos seus justos limites, conduzem à probidade, ou fazem delas virtudes. Em *A peculiaridade do estético*, Lukács evoca o exemplo de Coriolano que renuncia a seu orgulho para obter o bem de sua pátria (ibid.).

O tema da *hybris* no Herói trágico e épico, nos heróis demoníacos, tem conotações iniciáticas que podem ser de interesse, inclusive no que concerne à iniciação *xamânica* da qual tratamos anteriormente:

El mito del héroe es el mito más común y mejor conocido del mundo (...) Esos mitos del héroe varían mucho em detalle, pero cuanto más de cerca se los examina, más se ve que **son muy similares estructuralmente**. Es decir, tienen, un modelo universal aunque hayan sido desarrollados por grupos o individuos sin ningún contacto cultural directo mutuo (...) Una y otra vez se escucha un relato que cuenta el nacimiento

milagroso, pero humilde, de un héroe, sus primeras muestras de fuerza sobrehumana, su rápido encumbramiento a la prominencia o el poder (...) sus lutas triunfales contra las fuerzas del mal, **su debilidad ante el pecado de orgullo (hybris)** y su caída a traición o el sacrificio “heroico” que desemboca **en su muerte** (JUNG, 1964, p.110. Grifos nossos).<sup>60</sup>

Trata-se, na mitologia e literatura oral, dum tipo de herói num estágio tal em que ele precisa ainda vencer seu próprio orgulho (*hybris*). A estrutura iniciática presente nesses mitos e mesmo na literatura foi, como vimos, apontada pelo antropólogo Mircea Eliade (1989, p. 152).

O mesmo Eliade, conforme apontado anteriormente, escreveu sobre a persistência dos motivos iniciáticos em obras literárias modernas e contemporâneas (ELIADE, 1989, p.150). Quanto à estrutura iniciática em forma secularizada Eliade ressalta, como já vimos, a relação entre o iniciático e a vida quotidiana humana, composta por uma série de “privações” e “mortes e ressurreições” (ELIADE, 1995, p. 128).

Note-se mais uma vez como essa noção secularizada de iniciação pode dialogar com a noção de *catarse*. A *iniciação* é definida por esse autor, como vimos, como aquele corpo de ritos e ensinamentos que produzem uma modificação no status ontológico do indivíduo, por meio duma estrutura que mimetiza a morte e o renascimento e insere o iniciado num grande corpo social maior (1989, p. 137).

Ora, nas sociedades *tradicionais* (pré-industriais), a *iniciação* dava-se, portanto, no contexto dum processo social e pedagógico. Acreditamos que os paralelos com a *catarse* [grega] sejam claros. Se cabe a analogia, a *iniciação* estaria para a religião/magia como a *catarse* está para a arte, guardadas as diferenças. Essa relação problemática entre religião e magia foi abordada pelo próprio Lukács, como nota Maslow:

This Promethean attitude is closely linked with Lukacs' stress upon the "this-worldliness" of art which he contrasts with the "other-world-ness" of religion. There has always been a struggle between the arts and religion, between "this-worldliness and other-worldliness," a struggle for the liberation of the arts from the

---

<sup>60</sup>“O mito do herói é o mito mais comum e mais conhecido no mundo (...) Esses mitos heróicos variam muito quanto aos detalhes, porém, quanto mais são estudados de perto, mais se pode ver que **são muitos similares estruturalmente**. Isto é, têm um modelo universal, embora tenham se desenvolvido entre grupos ou indivíduos [afastados] sem contato cultural direto mútuo (...). Vez ou outra se escuta um relato que conta o nascimento milagroso, porém humilde, de um herói, suas primeiras mostras de força sobre-humana, sua rápida ascensão ao poder ou destaque (...) suas lutas triunfais contra as forças do mal, **sua fraqueza diante do pecado do orgulho (hybris)** e sua queda face a traição ou um sacrifício “heroico” que desemboca **em sua morte**” (tradução e grifos nossos).

"tutelage" of religion. Religion, as Lukacs sees it, is concerned primarily with the preservation of in-dividual particularity and the salvation of one's own soul; it implies the belief in a creator-god and in an 'other' world which is set against 'this' human world as a more-than-human, and even as an anti-human world. In short, art and religion are two diametrically opposed ways of looking at the world. "All true works of art are, in the precise sense of the term, anti-theodicies." They transmuted other-worldliness into this-worldliness, **secularize religious myths, "dedivinize" the world, bring heaven down to earth.** This tendency is noticeable even in Simone Martini and Fra Angelico (MASLOW, 1967, p. 549. Grifo nosso).<sup>61</sup>

Sobre o tema de estruturas religiosas e iniciáticas presentes na modernidade de forma "secularizada", o sociólogo russo Dugin propõe a tese provocadora de que o próprio comunismo, com sua revolução purgadora e sua promessa de um Novo Homem, teria uma estrutura catártica/iniciática:

Si on regarde de plus près les doctrines des prédécesseurs de Marx -- les socialistes utopistes (Saint-Simon, Fourier, Leroux, Cabet, l'auteur de terme "communisme" etc.), mais aussi ses parents lointains Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Thomas Moore etc. on voit que les motifs purement irrationalistes, plein des réminiscences platonistes et des appels eschatologiques/téléologiques sont abondants chez eux. Finalement le courant socialiste des origines était le mouvement fortement spiritualiste et même occultiste, et ce n'est pas par hasard qu'on retrouve chez les penseurs de l'école socialiste des noms comme Eliphaz Levy, Fabre d'Olivet, Saint-Yves d'Alveindre etc.

L'héritage idéologique des fascistes et des communistes du XX siècle est commun non seulement dans le cas de Hegel, mais aussi pour Georges Sorel, Theodore Reuss, Vilfredo Pareto, Proudhon, les illuminés et les occultistes européens sont les noms qui peuvent être revendiqués par les deux camps des "ennemis de la société ouverte". (...) leur Weltanschauung possédait toujours une dimension mystique très forte, parce qu'ils prévoyaient tous le changement radical de toutes les proportions anthropologiques, gnoséologiques, et même ontologiques au cours de la réalisation de ses projets révolutionnaires. Derrière les calculs économiques et les slogans pragmatiques se cache une doctrine purement eschatologique qui a pour centre l'action globale théurgique comme l'accomplissement final de l'histoire humaine avec l'avènement de l'Homme Nouveau (ce terme est essentiellement initiatique). Cette eschatologie communiste était transparente chez les socialistes-utopistes, mais elle imprègne aussi fortement le raisonnement de Marx et de Lenine eux-mêmes, quoique enveloppée dans le discours pseudo-scientifique et social (DUGIN, 2006).<sup>62</sup>

<sup>61</sup> "Tal atitude prometeica é fortemente relacionada à ênfase que Lukács coloca na condição "deste-mundo" da arte, a qual ele contrasta com a condição "do-outro-mundo" da religião. Sempre existiu uma luta entre as artes e a religião, entre o "este-mundo" e o "outro-mundo", uma luta pela libertação das artes da "tutela" da religião. A religião, tal como Lukács a vê, ocupa-se principalmente com a preservação da particularidade individual e a salvação da própria alma; tal implica a crença num deus-criador e em um "outro" mundo o qual é colocado contra "este" mundo humano na forma de um mundo mais-que-humano e mesmo anti-humano. Em resumo, arte e religião são duas maneiras diametralmente opostas de se ver o mundo. "Todas as verdadeiras obras de arte são, no sentido preciso do termo, anti-teodícias". Elas transmutam a condição "do-outro-mundo" em "deste-mundo", **secularizam mitos religiosos, "des-divinizam" o mundo; derrubam o paraíso, trazendo-o para a terra.** Essa tendência pode ser notada mesmo em Simone Martini e Fra Angelico" (tradução e grifos nossos).

<sup>62</sup> "Se olharmos mais de perto as doutrinas dos predecessores de Marx – os socialistas utópicos (Saint-Simon, Fourier, Leroux, Cabet, o autor do termo "comunismo" etc) e também seus parentes distantes Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Thomas Moore etc veremos que os motivos puramente irracionistas, plenos de reminiscências platonistas e de ape-

O filósofo John Gray defende a tese provocadora, no que lembra um tanto Carl Schmitt, de que (nas palavras com as quais inicia seu ensaio):

A política moderna é um capítulo na história da religião. Os grandes movimentos revolucionários que tanto influenciaram a história dos dois últimos séculos foram episódios da história da fé: momentos do longo processo de dissolução do cristianismo e ascensão da moderna religião política. O mundo em que vivemos no início do novo milênio está coberto de escombros de projetos utópicos, os quais, embora estruturados em termos seculares que negavam a verdade da religião, constituíam de fato veículos para os mitos religiosos” (GRAY, 2008, p. 11).

Gray vê as estruturas míticas de forma “negativa”, diferentemente de Schmitt, que as toma por algo no mínimo inerente ao fazer político. São teses polêmicas, claro, mas a questão principal aqui é que o problema do Mito, seja em forma secularizada ou mágica, e do “iniciático” não são assuntos que dizem respeito exclusivamente às sociedades pré-industriais ou, presentemente, às sociedades periféricas nas quais existem cultos *animistas*, como boa parte das sociedades africanas e os contextos minoritários, afro-brasileiros etc. São, isso sim, problemas que se colocam também, de forma evidentemente diferente, para o Ocidente industrializado secular, no qual o mito, ao menos num sentido soreliano, mas não só, liga-se no imaginário coletivo à utopia e existe como força capaz de mover ações.

Seguindo os passos de Raymond Williams (1992, p.13 *apud* COSTA, 2010), entendemos que a “cultura”, para além dos sentidos antropológico e sociológico clássicos pode ser entendida como abrangendo todas as formas de atividade social, inclusive aquelas hoje caras aos Estudos Culturais, como o jornalismo, moda, publicidade – é todo um universo de signos, imagens, mitos que formam um imaginário coletivo, noção essa que encontra alguns paralelos

---

los escatológicos/teológicos abundam entre eles. Finalmente, as primeiras correntes socialistas eram movimentos fortemente espiritualistas e mesmo ocultistas e não é por acaso que encontramos entre os pensadores da escola socialista nomes como Eliphaz Levi, Fabre d'Olivet, Saint-Yves d'Alveidre etc.

A herança ideológica dos fascistas e dos comunistas do século XX tem em comum não somente a herança de Hegel, mas também de Georges Sorel, Theodore Reuss, Vilfredo Pareto, Proudhon, os “Iluminados” e ocultistas europeus; tais são nomes que podem ser reivindicados pelos dois campos como “inimigos da sociedade aberta” (...) sua *Weltanschauung* possuiu sempre uma dimensão mística muito forte; eles, afinal, proporcionaram uma mudança radical das proposições antropológicas, gnoseológicas e mesmo ontológicas no curso da realização de seus projetos revolucionários. Por trás dos cálculos econômicos e dos slogans pragmáticos esconde-se uma doutrina puramente escatológica que tem por centro a ação global teúrgica como a realização final da história humana com o advento do Novo Homem (esse tema é essencialmente iniciático). Tal escatologia comunista estava visivelmente presente entre os socialistas utópicos, mas ela impregnou também fortemente o pensamento do próprio Marx e de Lenin, embora envolta em um discurso pseudo-científico e social” (tradução nossa).

na idéia gramsciana de superestrutura, num grande diálogo entre Williams, Gramsci, Lukács e Goldmann<sup>63</sup>.

Pensamos, com Matusse (1998, p. 70 *apud* COSTA, 2010, p. 49) que “o texto literário constrói um mundo fictício através do qual modeliza o mundo actual, representando-o metafórica ou metonimicamente, instituindo, portanto, uma referencialidade mediatizada”.

Ainda em relação ao mito, se Eliade, como vimos, escreveu sobre a persistência de algo como uma espécie de instinto religioso e sobre a arte como religião secularizada, Lukács, a seu modo, não deixou de fazê-lo, nota Maslow:

Although the specific content of the traditional faith has been diluted in modern times, and this-worldliness as actually been accepted every-where, religion, or rather **man's "religious need," as Lukacs calls it, has not disappeared.** Religion has - since Pascal - moved more and more toward subjectivity, and the world has increasingly been experienced as having been forsaken by God. Since romanticism, the religious need has been associated with an "anarchical, nihilistic individualism," and has appeared in modern literature as "abstract particularity" and "empty transcendence" with nothingness as its content. Closely connected with this development of the modern religious need has been the rise of a "**religious atheism**" which has also appeared in modern literature, in Kafka for instance. This means that the struggle for the liberation of the arts is not yet at an end. The difficulty, however, is that the religious need and religious atheism, as Lukacs sees it, arise out of the meaninglessness of modern life and can disappear only in a society in which life has become meaningful, just as the longing for other-worldliness can disappear only with this-worldly fulfillment (*ibid.*, p. 550. Grifos nossos).<sup>64</sup>

Em relação ao tema da perda do sagrado e da totalidade e comunidade, observou Kardakay (p. 251):

First, he sketches in somber colors the sterile individualism that stifled German life. Those who sought an escape via democratic-socialist ideals were, in Lukacs's view, stricken by the poverty of an all-embracing worldview. Second, the "disorientation"

<sup>63</sup> Ainda que Williams, de certa forma, coloque a cultura na infraestrutura (sem, no entanto, desligá-la da superestrutura), ele enfatiza a relação dialética entre ambas. Estamos pensando aqui num território “entre infraestrutura e superestrutura”. Cf. NOSELLA, 2011.

<sup>64</sup> Embora o conteúdo específico da fé tradicional tenha sido diluído em tempos modernos e a condição “deste-mundo” como tal tenha sido aceita em toda parte, a religião ou antes **a necessidade religiosa do homem**, como Lukács a chama, não desapareceu. A religião – desde Pascal – moveu-se mais e mais para a esfera subjetiva e o mundo tem cada vez mais sido vivenciado como um mundo abandonado por Deus. Desde o romantismo a necessidade religiosa tem sido associada com um “individualismo anárquico niilista” e re-apareceu na literatura moderna como “particularidade abstrata” e “transcendência vazia”, tendo por conteúdo o nada. Fortemente relacionado a esse percurso da necessidade religiosa moderna está o advento de um “**ateísmo religioso**”, o qual tem também aparecido na literatura moderna, em Kafka, por exemplo. Isso significa que a luta pela libertação da arte ainda não chegou a seu fim. O problema é, no entanto, que a necessidade religiosa e o ateísmo religioso, como Lukács os vê, surgem do vazio e falta de sentido da vida moderna e só podem vir a desaparecer numa sociedade na qual a vida tenha adquirido sentido, assim como a nostalgia pelo “outro-mundo” só pode vir a desaparecer quando “este-mundo” realizar-se, adquirindo sentido” (tradução e grifos nossos).

of values was fortunately growing as was the dis-satisfaction with attempts to overcome it. The combined result of the two observations caused Lukacs to prophesy that the "disoriented, ab-stract individualism" will redeem itself through a religious or collective act. In his response to the questionnaire Lukacs makes the first reference, as far as I can verify, to "socialism as a central cultural movement" foreshadowing the future" (KARDAKAY, 1980).<sup>65</sup>

É interessante notar que Lukács foi inicialmente discípulo de Weber (teórico do “desencantamento do mundo”) e que, em seu caminho gradual rumo ao marxismo, o filósofo aproximou-se bastante do anti-capitalismo romântico, dum Sorel, por exemplo, e estudou vários autores místicos. Kardakay traça esse percurso ou *jornada* (“*Lukács road*”), mostrando os estágios “socrático-kierkegaardiano-dostoievskianos” da jornada de Lukács ao marxismo: primeiramente haveria a busca socrática pela realização da alma, então a idéia kierkegaardiana de redimir o homem e finalmente a reconstrução dostoievskiana do mundo envolto em “pecado” (ibid., p. 234).

What if one god died and another, a younger and different kind of god, who relates to us differently, is being born? What if our purposeless darkness is but the dusk between one god's twilight and another god's dawn? Wouldn't then the tragic hero become the paradigm of the rebel, Antichrist, and Lucifer? Is it certain that here-in the God-shattered tragic world we discovered the ultimate meaning? And isn't our loneliness a form of agonized cry and yearning for the coming god?" (LUKACS, “Ariadne Naxosz Szigeten” [Ariadne on the Island of Naxos] in Early Works, p. 660 *apud* KARDAKAY, 1980, p. 238).<sup>66</sup>

Continua Kardakay (ibid. p. 242-244. Grifos nossos):

So far we have traced Lukacs's Socratic-Kierkegaardian journey toward his own center which also points toward Marxism. Lukacs's position up to 1914 is best summarized by his own statement that, "What I am doing is 'inverted Platonism.' " This refers to his attempt to create what he called **the "palace of ideals here on earth."** Whereas to Plato art is superficial, in Lukacs's inverted Platonism philosophy is superficial. Inverted Platonism suggests that in an alienated world only art can fulfil man's deepest needs and satisfy his longings for form. Whereas philosophy interprets the world, art creates the world anew. **Lukacs attempts the radical redemption of**

<sup>65</sup> “Em primeiro lugar, ele esboça em cores mais sombrias o individualismo estéril que sufocava a vida alemã. Aqueles que buscavam a evasão pela via dos ideais socialista-democráticos eram, na visão de Lukács, acometidos pela pobreza de uma visão de mundo que queria tudo abranger. Em segundo lugar, a “desorientação” de valores estava felizmente crescendo assim como a insatisfação com as tentativas de superá-la. O resultado combinado das duas observações fez com que Lukács profetizasse que o “individualismo desorientado e abstrato” iria redimir-se por meio dum ato religioso ou coletivo. Em sua resposta ao questionário Lukács faz a primeira referência, até onde pude verificar, ao “socialismo como um movimento cultural central” prefigurando o futuro” (tradução nossa).

<sup>66</sup> “E se um deus tiver morrido e outro, um tipo diverso e mais jovem de deus, que se relaciona conosco de modo diferente, estiver por nascer? E se nossa escuridão sem propósito não for outra coisa senão a treva entre o crepúsculo de um deus e a aurora doutro deus? Aí então não se tornaria o Herói trágico o paradigma mesmo do rebelde, Anticristo e Lúcifer? É certo que aqui no mundo trágico do despedaçamento de Deus encontramos o sentido derradeiro? E não será nossa solidão um tipo de clamor desesperado e anseio pelo deus que virá?” (tradução nossa).

**the world first by art then by revolution.** To Lukacs **art and revolution do not involve two incompatible values.** On the contrary, his inverted Platonism and the subsequent discovery of Dostoevsky's "new world" are but parallel lanes of his road to Marxism. (...) It is hardly accidental that during his essayist period Lukacs sees normative values in spiritual figures like **Master Eckhart; Francis of Assisi; Kierkegaard;** and, incredible as it sounds, the theosophist Helena Blavatsky. In one way or other, these mystics transcended what Ernst Bloch, Lukacs's kindred spirit at Heidelberg, called the "stupid status quo." It is also noteworthy that in 1911 Lukacs founded a journal called Szellem (The Spirit). Its contributors, including the young Mannheim, were dubbed as Szellemkek, Hungarian diminutive for spirit. The journal, which folded after two issues was dedicated to the proposition that metaphysical speculation is as natural to man as breathing. By 1914, however, the spiritual revolution is behind Lukacs, and Kierkegaard yields to "sacred" Dostoevsky, the creator of a "new world" by new means. In his book, *The Novel*, **Lukacs moves from individual to social redemption.** By 1914 he perceived the present as pregnant with the future. He wrote, [Moder] loneliness is not simply the intoxication of a soul gripped by destiny and so made song; it is also the torment of a creature condemned to solitude and devoured by a longing for community. The longing for community now begins to haunt Lukacs's writings, full of a homeless man's hunger for meaning. This thirst for community, exemplified in Dostoevsky's mystical humanum, had a profound implication for Lukacs's intellectual development. The community he strives for, in effect, is nonempirical because it resolves itself into Dostoevsky's chiliastic empire of "naked souls against naked reality." From the latter the pathway leads straight to Lukacs's messianic Marxism. (...) What is important, however, is Lukacs's attempt in "The Poverty of Spirit" **to replace the ascetic ideal with a social ideal.**<sup>67</sup>

É claro que no Lukács maduro não há esses ecos místicos, ao menos não da mesma forma, afinal,

---

<sup>67</sup> “Até agora traçamos a jornada socrático-kierkegaardiana de Lukács rumo a seu próprio centro, o qual também aponta para o marxismo. A posição de Lukács até 1914 é melhor resumida pela sua própria declaração de que “o que estou fazendo é 'platonismo invertido’”. Tal se refere à sua tentativa de criar aquilo que ele chamou de o “**palácio de idéias aqui na terra**”. Ao passo que para Platão a arte é superficial, na filosofia de platonismo invertido de Lukács a filosofia é que é superficial. Platonismo invertido sugere que num mundo alienado apenas a arte pode suprir as necessidades mais profundas do homem e satisfazer seu anseio por forma. Enquanto a filosofia interpreta o mundo, a arte cria o mundo uma outra vez. **Lukács experimenta a redenção radical do mundo primeiramente pela arte e então pela revolução.** Para Lukács, **arte e revolução não envolvem valores incompatíveis.** Pelo contrário, seu platonismo invertido e a subsequente descoberta do “novo mundo” de Dostoevsky não são senão vielas paralelas em sua jornada rumo ao marxismo (...) Não é por acaso que durante esse período ensaísta Lukács encontre valores normativos em figuras espirituais como **Mestre Eckhart, Francisco de Assis, Kierkegaard;** e, por incrível que pareça, a teosofista Helena Blavatsky. De uma forma ou doutra, esses místicos transcendiam aquilo que Ernst Bloch (irmão espiritual de Lukács em Heidelberg) chamava de “o estúpido status quo”. É também digno de nota que em 1911 Lukács tenha fundado uma revista chamada Szellem (O Espírito). Seus colaboradores, incluindo o jovem Mannheim, eram apelidados Szellemkek, diminutivo em húngaro para espírito. A revista, que acabou após duas edições, dedicava-se a propor que a especulação metafísica é tão natural para o homem quanto respirar. Em 1914, no entanto, a revolução espiritual ficou para trás e Kierkegaard dá lugar ao “santo” Dostoevsky, criador de um “novo mundo” por meio de novas maneiras. Em seu livro, *O Romance*, **Lukács move-se do plano individual rumo à redenção social.** Em 1914 ele via o presente prenhe de futuro. Escreveu ele que a solidão [de Moder] não era simplesmente a intoxicação de uma alma atingida pelo destino e tornada música; era também o sofrimento duma criatura condenada à solidão e devorada por um anseio por comunidade. O anseio por comunidade agora começa a assombrar os escritos de Lukács, cheios da fome de um homem sem lar por sentido. Essa sede por comunidade, exemplificada no humanum místico de Dostoevsky, teve uma implicação profunda no desenvolvimento intelectual de Lukács. A comunidade que ele procura arduamente é, na realidade, não-empírica, porque resolve a si mesma naquele domínio gélido dostoevskiano de “almas nuas em contato com almas nuas”. Daí em diante a jornada leva direto ao messianismo marxista de Lukács (...) O que importa, no entanto, é a tentativa lukacsiana em *A pobreza do espírito* de **substituir o ideal ascético pelo ideal social**” (tradução e grifos nossos).

Over and over again Lukacs emphasizes that everything in the arts, including the aesthetic catharsis, is achieved out of man's "own" strength, with forces "immanent" in him, and without the intervention of transcendent powers (...) Aristotle's catharsis has also been directed against any type of transcendence and has been based upon the forces immanent in man (MASLOW, p. 548).<sup>68</sup>

O que é interessante notar é que a biografia intelectual de Lukács, em sua “jornada” rumo ao marxismo, parece refletir o mesmo movimento da modernidade. O desenvolvimento intelectual de Lukács de certa forma reproduz um estágio do desenvolvimento da modernidade mesma, entre os séculos XIX e XX, caracterizado por uma agudização da imanência, tendência evidentemente que já se nota desde a Renascença e que historicamente veio sofrendo reveses, contradições e desenvolvimentos.

Esse movimento da transcendência à imanência (apreendido em parte na dicotomia marxista de *idealismo* e *materialismo*) é, como se sabe, um movimento característico da modernidade, ou antes parece adquirir especial preponderância nela, porém esse movimento (ou ainda esse oscilar), argumentamos, é, em menor ou maior grau, característico da História humana mesma, ou da História das idéias, com suas contradições e paradoxos. Ao menos parece ser uma das clivagens verificáveis nela; na História da Filosofia está presente na oscilação dialética entre platonismo e aristotelismo, no problema do nominalismo filosófico versus realismo etc. A própria narrativa cristã do Deus tornado homem, o Deus *historicizado* que desce ao mundo (encarna-se na História, não no mito a-temporal, ontologizando o tempo) e se faz carne (uma inovação teológica, por assim dizer) é um exemplo eloquente, em certo aspecto, de *imanentização*. Ainda sobre o tema da imanência, Bakhtin (2002) demonstra, por meio do caso de Rabelais, como existia na cultura popular um “materialismo” (diferente de ateísmo) relacionado a utopias camponesas, com raízes muito antigas, que coexistia paralelamente com as doutrinas oficiais da Igreja. Ginzburg, dialogando com Bakhtin, traça o perfil dessa cosmovisão popular “materialista” no estudo de caso que faz do moleiro Menocchio (2006, p. 109-117).

Retornando a Lukács, pensamos que esses elementos “idealistas” de que falávamos em sua formação intelectual, como parte de certo ambiente intelectual-cultural europeu que são, não deveriam ser totalmente desprezados. Havia mesmo um fascínio germânico pela Rús-

---

<sup>68</sup>“Lukács enfatiza reiteradamente que tudo nas artes, incluindo a catarse estética, é atingido por meio da “própria” força do homem, com suas forças “imanescentes” e sem a intervenção de poderes transcendentais (...) A catarse de Aristóteles também é direcionada contra qualquer tipo de transcendência e baseia-se nas forças imanescentes no homem” (tradução nossa).



sia (e por Dostoievsky e Tolstoy etc), vista como simbolizando algo que poderia se contrapor ao domínio da técnica desumanizadora e da racionalidade ocidental, fascínio esse presente mesmo em Max Weber, Oswald Spengler etc (KARDAKAY, 1980, p. 246). Diante dessas considerações, seria interessante estudar a hipótese de que a construção teórica do conceito de *catarse* em Lukács sintetiza e supera essas tendências “idealistas” e mesmo “*iniciáticas*” (a *catarse* como processo “iniciático” imanentizado e antropocentricizado).

Talvez haja uma necessidade de se indagar acerca da existência de algo análogo a um impulso “religioso” no homem (e problematizá-lo), mesmo no mundo da imanência – tal problema pode oferecer algum tipo de contraponto ao império da técnica e da razão na modernidade (a *techne* que solapa a *práxis* – um tema caro a Habermas, por exemplo), fornecendo ao homem um *telos*, para além da causalidade e da casualidade, no dizer lukacsiano. Esse seria, em certo sentido, o papel da *catarse*. No dizer de Löwy, “foi talvez graças à influência combinada de Sorel e de Rosa Luxemburgo que Lukács logrou resistir, durante seu primeiro período revolucionário, a essa tentação substitucionista e burocrática” (LÖWY, s/d).

## 1.5 Mito, romance e nação

Assim como a literatura, e a arte em geral, derivam em algum sentido historicamente da magia, do religioso e do mítico, também a filosofia e o pensamento político têm alguma dívida em sua História com teologemas e mitologemas<sup>69</sup> – e isso é relevante para a questão da nação e do mito da nação, como veremos.

### 1.5.1 Mito e nação

Quanto às raízes religiosas do pensamento político, Carl Schmitt inicia sua Teologia Política da seguinte forma (optamos por citar longamente as considerações schmittianas pela sua relevância):

**Todos os conceitos concisos da teoria do Estado moderna são conceitos teológicos secularizados.** Não somente de acordo com seu desenvolvimento histórico, porque ele foi transferido da teologia para a teoria do Estado, à medida que o Deus onipotente tornou-se o legislador onipotente, mas, também, na sua estrutura sistemática,

---

<sup>69</sup> Mitologema, na definição de Karl Kerényi, é um material mítico continuamente “revisitado, remodelado e plasmado, como um rio de imagens sem fim”. KERENYI, K. Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia, Torino: Boringhieri, 1983, págs. 15-17 *apud* PETRY, 2009, p. 21. Cf. p. 16 deste trabalho).

cujo conhecimento é necessário para uma análise sociológica desses conceitos. O Estado de exceção tem um significado análogo para jurisprudência, como o milagre para a teologia. Somente com a consciência de tal posição análoga pode ser reconhecido o desenvolvimento tomado pelas idéias filosófico-estatais nos últimos séculos, pois, a idéia do Estado de Direito moderno ocupa-se com o deísmo, com uma teologia e metafísica que repele o milagre do mundo e recusa o rompimento das leis naturais contido no conceito de milagre, o qual institui uma exceção através de uma intervenção direta, assim como, a intervenção direta do soberano na ordem jurídica vigente. O racionalismo do Iluminismo repudiava o caso excepcional em toda a forma. A convicção teísta dos escritores conservadores da contra-revolução pode, portanto, tentar fundamentar, ideologicamente, com analogias de uma teologia teísta, a soberania pessoal do monarca (SCHMITT, Carl. Teologia Política, Del Rey, 8ª. Ed., 2006, Belo Horizonte, p. 35. Grifos nossos).

Afirma ainda:

(...) provavelmente fazia parte da sociologia do conceito de soberania daquela época [antigo regime] mostrar que a existência histórico-política da monarquia **correspon-  
dia a toda consciência** da humanidade ocidental de então, e a configuração jurídica da realidade histórico-política pôde encontrar um conceito **cuja estrutura** concor-  
dasse com a estrutura de conceitos metafísicos (ibid., p. 43. Grifos nossos).

E ademais:

Faz parte do conceito divino dos séculos XVII e XVIII a transcendência de Deus diante do mundo, assim como uma transcendência do soberano perante o Estado faz parte de sua filosofia estatal. No século XIX, tudo é sempre dominado, com cada vez mais expansão, por **idéias de imanência**. Todas as identidades, que retornam na doutrina política e jurídico-estatal do século XIX, baseiam-se em tais idéias de imanência: a tese democrática da identidade do governante com os governados, a teoria do Estado orgânica e sua identidade entre Estado e soberania, a doutrina jurídico-estatal de Krabbe e sua identidade entre soberania e ordem jurídica, finalmente, a doutrina de Kelsen da identidade do Estado com a ordem jurídica.

Após os escritores do tempo da restauração terem desenvolvido uma teologia política, a luta ideológica dos opositores radicais de toda ordem vigente voltou-se, com crescente consciência, mais contra a crença divina do que contra a expressão fundamental mais extrema da crença em um poder e em uma unidade. Sob a evidente influência de Augusto Comte, Proudhon assumiu a **luta contra Deus**. Bakunin lhe deu continuação com um ímpeto iraniano. **A luta contra a religiosidade tradicional tem, evidentemente, diversos motivos políticos** e sociológicos: a posição conservadora do cristianismo eclesiástico; a coligação entre trono e altar; a situação em que muitos autores eram “desclassificados”; a maneira como **a arte e a literatura** surgiram no século XIX, cujos geniais representantes, pelo menos em épocas decisivas de sua vida, foram renegados pela ordem burguesa, tudo isso ainda estava muito longe de ser conhecido e honrado nos detalhes sociológicos. A grande linha de desenvolvimento vai, sem sombra de dúvida, no sentido de que, na massa dos instruídos, submergem todas as idéias de transcendência e se torna evidente um panteísmo da imanência mais ou menos claro, ou uma indiferença positivista contra toda metafísica. Desde que a filosofia da imanência, que encontrou sua grandiosa arquitetura sistemática na filosofia de Hegel, mantenha seu conceito de Deus, **ela insere Deus no mundo** e acentua o Direito e o Estado a partir da imanência do aspecto objetivo (ibid., p. 45, 46. Grifos nossos).

Carl Schmitt é outro pensador que, assim como Lukács e Gramsci, também dialoga, em algum sentido, com Georges Sorel (FRAENKEL, 2006, p. 130) - a partir de pressupostos bem diferentes, evidentemente. Talvez não seria demasiado ousado propor, diante das citações acima, que a leitura que Schmitt faz de problemas culturais a partir de sua “teologia política” poderia dialogar com o conceito gramsciano de *superestrutura*, entendida como o sistema filosófico relacionado (de forma dialética) a determinada forma de vida<sup>70</sup>. Assim, a imanência seria a superestrutura da República moderna (deísmo etc); a imanência estaria para a República, como o catolicismo conservador para a monarquia do antigo regime.

Se, como vimos, todo trabalho de arte é uma “anti-teodicéia” (MASLOW, 1967, p. 549) e o trabalho da arte, com o advento da modernidade, é “secularizar os mitos religiosos”, “des-divinizar o mundo” e “derrubar o paraíso, trazendo-o para a terra”, o trabalho da política na modernidade parece ser precisamente secularizar os conceitos teológicos e “inserir Deus no mundo”. Dialogando com Schmitt, Ernst Cassirer (1976, p. 274) vê na filosofia de Hegel (no que diz respeito ao problema do negativo na História) uma teodicéia.<sup>71</sup> A respeito de Hegel é interessante notar como ele constrói e desenvolve sua filosofia (que é importantíssima, em termos de História das idéias, para a legitimação do Estado-Nação), com base em estruturas originalmente não só “teológicas”, mas *esotéricas* e *iniciáticas*<sup>72</sup>.

A essa altura, deve ter ficado claro que o conceito de “imanência” (bem como o de secularização) é importante no presente trabalho.

---

<sup>70</sup> “Existe aqui uma relação de dupla implicação entre a estrutura e a superestrutura. Isto é, na mesma medida em que determinada forma de vida (estrutura) geraria um sistema filosófico (superestrutura) correspondente, esse sistema atuaria sobre ela, renovando” (BIANCHI, 2012).

<sup>71</sup> O próprio Hegel escreve: “nosso modo de tratar o problema é, nesse aspecto, uma Teodicéia (...) o mal que se encontra no mundo pode ser compreendido, e o Espírito pensante reconciliado com o fato da existência do mal” (Lectures on the Philosophy of History, p. 16 *apud* CASSIRER, 1976, p. 274).

<sup>72</sup> A respeito de estruturas iniciáticas em Hegel, Magee ressalta (2001, p. 154) que Hegel fazia menção a uma “iniciação purificatória” operada pela *Fenomenologia*, a qual o punha num “estado alterado de consciência”, além da distinção entre sujeito e objeto” (ibid.). O Filósofo hegeliano sendo um meio de manifestação do Espírito, é análogo ao poeta veículo das Musas (ibid.). Magee nota ainda o uso que Hegel faz do triângulo e do círculo como “formas simbólicas governando a arquitetura fundamental de seu sistema” (ibid.). Hegel enfatizava a tríade como um elemento da *philosophia perennis* (ibid.). O mesmo autor analisa a importância de elementos do pensamento do místico Jakob Böhme na filosofia hegeliana (p. 60, 138) e também elementos maçônicos via Lessing e Goethe (p. 55, 254). No prefácio da *Fenomenologia do Espírito* Hegel escreve que “a vida do Espírito não é a vida que se atemoriza diante da morte e conserva-se intacta da devastação, mas antes é a vida que suporta a morte e nela se conserva. O Espírito só atinge sua verdade quando, no seu dilaceramento absoluto, encontra a si mesmo”. Magee compara a *Fenomenologia* a uma iniciação e argumenta que esse trecho dialoga com a imagem do Osíris egípcio e Dionísio, ambos heróis míticos (deuses) que foram dilacerados e ressuscitaram (p. 131). Dialogaria também com o mito maçônico de Hiram Abif, modelo mítico com o qual todo Mestre Maçom, em sua iniciação ritual, identifica-se (ibid.). A questão é evidentemente complexa; o que queremos destacar, na elaboração de filosofemas em diálogo com mitologemas (lembrando que, como vimos, a filosofia mesma de certa forma originou-se dos mitos, assim como a química moderna deriva da alquimia etc) é esse mesmo movimento de “secularização” e reapropriação humanista de estruturas iniciáticas e míticas. Cf. WALSH, 1978.

Seguindo das teorias do Estado à nação mesma (o Estado-Nação), podemos ver que José Murilo de Carvalho também dialoga com Carl Schmitt, mostrando que a questão nacional passa necessariamente pela questão do “mito”:

A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também [...] por **símbolos, alegorias, rituais, mitos**” (ibid., 1990, p. 10. Grifos nossos).

Nesse ponto coloca-se na História a questão da eleição e seleção, tal como ocorre na arte (a pintura, por exemplo) e na literatura. A questão do mito, como vimos, está entrelaçada com a da História, afinal

A criação de um mito de origem é fenômeno universal que se verifica não só em regimes políticos mas também em nações, povos, tribos, cidades [...] o mito de origem procura estabelecer uma versão dos fatos, real ou imaginada, que dará sentido e legitimidade à situação vencedora [...] o processo de “heroificação” inclui necessariamente a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores ou aspirações coletivas (ibid., 1990, p. 13 e 14).

Em verdade, construção do mito e construção da nação caminham lado a lado, afinal, não se pode naturalizar o conceito de nação no sentido moderno de país, Estado-Nação etc.

Antes de 1884 “a palavra *nación* significava simplesmente “o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino” (...) Mas agora era dada como “um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum” (HOBSBAWM, 1992, p. 27).

O historiador Hobsbawm também nota que

“Governo” não foi ligado ao conceito de nação até 1884 (em Espanha). “O conceito de nação é historicamente muito recente” (ibid., p. 30).

A idéia da “autodeterminação dos povos” que ganha força na Revolução Francesa, é uma idéia revolucionária, explosiva, presente no começo mesmo da Primeira Guerra Mundial, quando os nacionalismos locais, no caso o sérvio, põem em xeque a legitimidade do Império Austro-Húngaro (multinacional).

“Nacionalismo” e “patriotismo”, antes do advento do Estado-Nação, nada mais eram do que o amor à terra, aldeia ou vila em que se nasceu. A lealdade ao monarca fazia parte dum sistema de pactos de lealdade entre senhores, vassallos etc. Não necessariamente o homem que um camponês chamava de seu rei falava a mesma língua que ele ou era da mesma nação que ele (“nação” entendida como simples comunidade étnico-lingüística, às vezes espalhada, não necessariamente relacionada sequer a um mesmo território).

A nação, em suma, é uma “comunidade imaginária”, cujo senso de identidade é construído historicamente (ANDERSON, 1983). O livro, em língua vernácula, surge como possível primeira mercadoria produzida em massa, criando uma comunidade de leitores e mesmo uma “língua nacional”, ao eleger e/ou construir um dos dialetos ou variantes lingüísticas como língua padrão literária.

### **1.5.2 Mito e romance – formação do leitor e criação duma comunidade imaginária**

No medievo a língua franca duma elite letrada cosmopolita era o latim e o vernáculo era associado aos diferentes dialetos populares. No dizer atribuído a Max Weinreich, “uma língua é um dialeto com exército e marinha”. A questão de, por exemplo, se o galego é considerado um dialeto português (ou espanhol) ou uma língua, assim como a questão de se o catalão é uma língua ou um dialeto espanhol é uma questão política. Assim, historicamente o dialeto toscano, ou antes uma construção baseada nos dialetos toscanos, foi eleito na Itália unificada como língua oficial italiana, após ter ganho prestígio, principalmente com a publicação da *Comédia* de Dante. Considerações semelhantes podem ser feitas acerca da padronização da língua alemã oficial, cujo modelo é tido pelos estudiosos como tendo sido o dialeto que Lutero usou (o dialeto saxão) para traduzir a Bíblia, dialeto a partir do qual foi construído o Hochdeutsch ou alemão padrão como língua culta escrita. Anteriormente era o *baixo alemão* a língua franca da Liga Hanseática, antes da unificação da Alemanha.

Da mesma forma, a consagração do inglês moderno como língua franca do Império Britânico está relacionada à publicação da obra de Shakespeare e à Bíblia do Rei James (*King James Bible*). O português padrão europeu atual, por sua vez, é baseado nas variantes lingüísticas faladas em Coimbra e Lisboa, mas é inegável a importância da consagração, no cânone, da obra de Camões na definição da norma culta portuguesa. Desse modo, a construção dum

*cânone* literário está intimamente relacionada (de forma dialética) à própria construção da *norma culta* e do dialeto padrão consagrado como língua nacional.

A própria construção da identidade lingüística portuguesa (diferenciada da identidade galega) dá-se num processo histórico e linguistas como Marcos Bagno propõem uma derivação da língua portuguesa a partir do galego, denunciando como narrativa construída politicamente a suposta derivação do português diretamente do latim, narrativa essa que obscurece a questão galego-portuguesa (BAGNO, 2009).

Essa construção das identidades nacionais e construção do cânone no caso europeu deu-se em grande parte por meio da epopéia – num primeiro momento, também no Brasil, por meio duma imitação de modelos europeus, de forma problemática (GUTIÉRREZ, 2009). Exemplo de epopéia que também tem o papel de construtora de mitos fundadores é, como já citamos, os *Lusíadas* (SILVA, A. P., 2012).

O mundo épico é construído com base num passado histórico imaginado, re-criado, num espaço épico, no dizer de Bakhtin, absoluto e sagrado, à semelhança das narrativas míticas. O mundo épico é “o passado heróico nacional, é o mundo das “origens” e dos “fastígios” (...) mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos “primeiros” e dos “melhores” (BAKHTIN, 1998, p. 405).

Segundo Hélder Macedo,

um poema épico tende a significar, como discurso de segundas intenções, um percurso espiritual, uma viagem iniciática personalizada num herói. E há um esquema básico subjacente a toda viagem iniciática o qual por sua vez corresponde a uma magnificação da fórmula cristalizada dos ritos de passagem. Esse esquema define três momentos fundamentais: a chamada, a viagem propriamente dita, e o regresso. (MACEDO, 1980, p. 33 *apud* SERRA, 2006).

Herdeiro da epopéia é, como subgênero do romance, o *romance histórico* (LUKÁCS, 2011), epopéia burguesa. Na obra de Walter Scott, concebida por Lukács como o que marcaria o advento do romance histórico, é introduzido na literatura épica o quotidiano, História da vida privada, por meio do retrato dos costumes e uma nova ênfase no papel do diálogo. Nesse tipo de obra, segundo Lukács, o protagonista funciona como espécie de “centro” e é, em geral, um tipo “médio” (*ibid.*, p. 48-50), sendo a epopéia o retrato do movimento da vida (os acontecimentos históricos de certa forma encobrem o personagem). Lukács contrapõe esse tipo de

personagem ao que chama de “herói demoníaco” (p.50), que seria uma expressão literária de “excentricidade e superficialidade” (em Byron etc).

O que Lukács chama de *realismo* não corresponde, como se sabe, a uma escola literária específica, mas antes a uma forma literária a qual reconstituiria o homem em sua totalidade. Essa concepção de arte lukacsiana está intimamente ligada à sua noção de mimesis (como processo de apreender e representar não o estático, mas o dinâmico) e de catarse, a qual, como vimos, está relacionada à vida, cotidiana, inclusive. Para Lukács, o romance histórico seria uma épica que representa figuras históricas reais, entretanto em segundo plano, e personagens fictícios, heróis “medianos” e um senso de vida popular, com uma narrativa que tem por pano de fundo o movimento da emancipação ou consolidação nacional. Esses tipos humanos *medianos* têm suas vidas sacudidas pelas transformações sociais, em meio a forças extremas que se chocam (as formas de vida social ascendentes e as em declínio)<sup>73</sup>. Em suma, a atmosfera do romance histórico seria a da afirmação do progresso, num contexto humanista. Isso teria aberto o caminho para o grande romance realista do século XIX, o qual, em Balzac, por exemplo, adaptaria a cosmovisão e a técnica scottiana para representar não o passado, mas antes o presente (ou às vezes o passado próximo); um presente, entretanto, *histórico*, no qual se movem as forças sociais e históricas.

Note-se que o ato social mesmo de se escrever um romance pressupõe a existência duma massa crítica de leitores; a forma do romance está relacionada à expansão da alfabetização e emergência da burguesia, como efeito sociopolítico da transferência da *tecnologia* literária da aristocracia à “plebe” (burguesa) (SLAUGHTER, 2007, p. 284-285).

A dinâmica do enredo do *Bildungsroman* (romance de formação), por exemplo, pressupõe uma estratificação do mundo em leitores e não-leitores para sua teleologia do desenvolvimento da personalidade humana (ibid., p. 284). Seu enredo tipicamente retrata a “passagem da oralidade à escrituralidade”, que é também a transição duma cultura oral com seus espaços coletivos de socialização (catequização etc) para o gabinete de leitura de um indivíduo sozi-

---

<sup>73</sup> Lukács nota que, ainda que Walter Scott não tenha conhecido a filosofia hegeliana (2011, p.46), existe, em sua literatura, um certo “historicismo”, uma consciência histórica cujo desenvolvimento Lukács relaciona (p. 47) às condições especiais da Inglaterra naquele momento histórico. Lukács elogia a apreensão do movimento da História na mimese épica do romance scottiano e esclarece que a função composicional do herói scottiano é de esteticamente “mediar os extremos” em luta na trama, extremos esses que representam ficcionalmente “uma grande crise da sociedade”, estabelecendo um “solo neutro” no qual “as forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (p. 53). Essa estrutura remete à tese-antítese-síntese da filosofia hegeliana. Essa busca do “médio” em meio às forças opostas (tese e antítese) não deixa de evocar o motivo da *coincidentia oppositorum*. Cf. p. 36-7 deste.

nho, que, com a aquisição da leitura e estudo, obtém ascensão social, deixando o reino da não-escrituralidade (seja esse representado como lugar, aldeia ou classe, gênero, etnia etc) (ibid.). A arte, no caso, a literatura, é vista como formadora da personalidade (o ser humano holístico etc), no contexto, no dizer de Bakhtin sobre o mundo de Rabelais, do surgimento dum mundo novo (o mundo da burguesia e também, mais tarde, dos Estados-Nação).

O *romance de formação* desse período narra a história da iniciação catártica dum indivíduo numa sociedade moderna de leitores como ele mesmo e narra essa história por meio duma *mídia* (o livro impresso numa sociedade proto-capitalista), que é a própria mídia por meio da qual essa iniciação catártica mesma é obtida.

Os paralelos entre a *formação (Bildung)*<sup>74</sup> retratada nesses romances e o que poderíamos chamar de *iniciação* é visível, por exemplo, em Wilhelm Meister, o personagem goethiano que inicia sua educação como *aprendiz* sob a supervisão duma sociedade maçônica de leitores. Faz-se alusão, inclusive, a uma cerimônia de iniciação, como nota Slaughter (2007, p. 98). A leitura de outros romances de formação como esse proporcionava ou insinuava aos seus leitores uma formação análoga à levada a cabo pelo protagonista, inserindo-os numa nova comunidade, de leitores, e num novo mundo, o mundo da modernização, da educação etc com seus mitos modernos. É a mesma dinâmica da formação da comunidade nacional, no caso do Brasil, por exemplo, que coincide com a formação do sistema literário.

A noção mesma de Direitos Humanos (essencial ao Estado moderno), consagrada na Declaração Universal de Direitos Humanos (DUDH) baseia-se, legislativamente, numa retórica tautológica, como notou Joseph Slaughter (2007, p. 77). Essas tautologias seriam resquícios da transcendência, que remeteriam ao apelo que Thomas Jefferson faz à lei natural. A segunda sentença de Declaração de Independência dos Estados Unidos da América (talvez a sentença mais famosa da língua inglesa, que inspirou várias outras declarações de independência no Novo Mundo) afirma:

---

<sup>74</sup> Consideramos digno de nota que tanto Lukács quanto Bakhtin tenham sido leitores ávidos de Goethe e, de diferentes formas, influenciados pela idéia goethiana de *Bildung* (BRANDIST, 2012, p. 206-207). Cf. TIHANOV, 1998.



We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness<sup>75</sup>.

É o mesmo movimento descrito por Schmitt (“teologia política”), como vimos anteriormente (noção “teológica” secularizada). Veremos, mais abaixo, a importância da literatura na consolidação e difusão dessas noções secularizadas. O romance, no dizer de Lukács após a primeira guerra mundial, é a épica dum mundo “abandonado por Deus” (LUKÁCS, 1987, p. 88), assim como a doutrina de Direitos Humanos do Direito Internacional é uma lei natural positivada num mundo sem Deus (SLAUGHTER, 2007, p. 102). Lukács, em sua *Teoria do Romance*, notara a relação entre o caráter irônico do romance des-sacralizado (ironia essa “demoníaca”), a liberdade do escritor e um mundo moderno abandonado por Deus (1987, p. 90, 92-93). O herói do romance trilharia sua jornada iniciática na “aventura da interioridade” (ibid., p. 89), na busca de si mesmo e de aventuras e provações para testar a si mesmo. O tema aqui é a busca ou construção de sentido no mundo sem transcendência, no qual os valores outrora transcendentais precisam ser imanentizados, secularizados, re-significados.

Nesse mesmo espírito, Slaughter, quanto à questão do Direito de que falávamos mais acima, analisa a construção discursiva da doutrina pretensamente universal dos Direitos Humanos (na DUDH etc), chamando a atenção para o caráter tautológico das suas construções (p. 78): os direitos humanos são, nesses discursos, “os direitos dos homens”, sua inalienabilidade é “inalienável”, sua imprescritibilidade não pode prescrever etc etc. A forma como tais construções fecham-se em si mesmas, sua “auto-referencialidade” tornam-nas proposições em algum sentido “vazias”, mas se seu conteúdo importa pouco para seu “valor verativo” (num sentido lógico), então é nos efeitos de suas propriedades formais e na sua estrutura, motivações e operações, bem como nas “condições socioculturais” e “contextos que dão apelo a elas” que se deve prestar atenção (ibid.)<sup>76</sup>.

A DUDH, continua Slaughter, em seu preâmbulo, postula uma dignidade humana e uma personalidade (jurídica) humana “inalienável” (resquício do jusnaturalismo); mas rearticula-as na forma de direitos prescritos (e, portanto, prescritíveis), de modo que a manifestação duma personalidade humana ostensivamente “inata” e “universal” é, na verdade, contingente

<sup>75</sup> “Consideramos estas verdades como auto-evidentes: que todos os homens são criados iguais, que são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes são vida, liberdade e busca da felicidade”.

<sup>76</sup> É possível um paralelo aqui entre essas construções “auto-referentes” (quase “pura forma”) com a concepção soreliana de *mito*, conforme vimos na p. 40 deste trabalho.

às particularidades da relação social, econômica, cultural, política etc da qual a “personalidade” humana é tanto parte quanto efeito (p. 79). De modo que o Direito, quanto aos direitos humanos, postula a existência primária daquilo mesmo que busca articular, reivindicando *a priori* aquilo que, ao mesmo tempo, está *a posteriori* (ao mesmo tempo “antes” e “depois” da lei). Ou seja, como Slaughter descreve, a personalidade e dignidade humana, para fins de direitos humanos, é a um só tempo “natural e positiva, pré-social e social, premissa e promessa” (ibid.). Essa proposição dupla (*a posteriori* e *a priori*) introduz uma dimensão “temporal” e uma trajetória de “enredo” (*plot*), o que torna a tautologia legal *teleológica* (tornando assim a personalidade humana um meio pelo qual os direitos humanos mesmos realizar-se-ão). O Direito Internacional, no que concerne aos Direitos Humanos, “positiva as categorias (...) inalienáveis da lei natural” como “projetos reflexivos” de unir “dignidade humana à dignidade humana”; em suma, “projetos teleológicos de tautologização” (p. 80).

Slaughter argumenta que a forma retórica do Direito faz do desenvolvimento integral da personalidade humana (no sentido da dignidade humana) uma questão de cultivo, “situando o ser humano capaz de ser sujeito de direitos e deveres” como produto desses mesmos direitos e deveres na forma dum sujeito que não está no ser, mas no vir-a-ser (ibid.). Segundo ele, o *Bildungsroman* (romance de formação) é que historicamente teria tido o papel de tornar “legível” a estrutura de *enredo* das subjetivações dos direitos humanos e a sua “gramática narrativa” (para que o homem torne-se positivamente aquilo que já seria, por direito natural).

O mesmo autor cita a importância do romance de Defoe (*Robinson Crusoe*) para a construção ou enunciação dum suposto “senso comum” (construído discursivamente): por exemplo, menção foi feita a esse romance pelos Delegados das Nações Unidas em 1948, que anunciavam, citando-o, falar em nome das “pessoas comuns” (*common people*) (p. 82). O romance de Defoe teria tornado possível “articular as relações dialéticas entre o indivíduo e a sociedade na linguagem jurídica do Artigo 29” (das Nações Unidas) (ibid.). A difusão mesma desse romance teria sido em parte um efeito do colonialismo e do cosmopolitismo. Slaughter diz, de forma provocadora, que *Robinson Crusoe* atuou na função de “Deus” (ao garantir um princípio legal até então tido por imprescritível) ou, ao menos, como substituto da “Natureza”, em nome da qual se derivam axiomas de direitos humanos. No mesmo espírito, Slaughter argumenta que a forma do romance tem levado a cabo, há mais de duzentos anos, a obra socio-cultural a qual os delegados das Nações Unidas aspiraram rearticular na forma de direitos internacionais após a devastação da Segunda Guerra Mundial (p. 85).

O *Bildungsroman* teria sido uma ferramenta importante na naturalização de normas positivas dos direitos humanos e na propagação dum senso comum, ou seja, construção duma comunidade imaginária internacional. É interessante contrastar essas considerações sobre o uso político do romance de Defoe com a forma como Karl Marx ironiza o recurso à imagem do *Robinson Crusoe* como metáfora ilustrativa então em voga entre economistas (Marx o faz tanto no primeiro capítulo do primeiro volume do *Capital*<sup>77</sup> quanto em sua *Crítica da Economia Política*<sup>78</sup>). Ele enfatiza e critica o papel do romance como construtor dum *mito* liberal no que isso possui (no caso, de forma *reacionária*) também de *utópico*.

---

<sup>77</sup> MARX, 2005.

<sup>78</sup> Cf. MARX, s/d.

## 2. NAÇÃO, UTOPIA E MITO EM JORGE AMADO – A ÁFRICA E O BRASIL

*O mito move o homem na história. Sem um mito a existência do homem não tem nenhum sentido histórico. (...) Os motivos religiosos deslocaram-se do céu para a terra. Não são divinos; são humanos, são sociais.*

*José Carlos Mariátegui*

### 2.1 Romance, mito e nação

Num país periférico e antiga colônia, como o Brasil, a questão do nacionalismo e da construção da nação se coloca para o escritor de forma ainda mais problemática; afinal, “nação” e “nacionalismo” são, no Brasil e América Latina, “idéias fora do lugar”, no dizer de Roberto Schwarz (2000) acerca do liberalismo, historicamente relacionado às revoluções burguesas e o advento do Estado-Nação. Em certo sentido, o conceito mesmo de “Estado-Nação” e “nacionalismo” são fenômenos surgidos na Europa num dado momento histórico.

Antônio Cândido (2004, v.I, p. 281-2) destaca a relação entre o Romantismo brasileiro e a construção duma identidade nacional, ressaltando que os primeiros escritores românticos encaravam como dever patriótico a celebração ufanista do Brasil nas suas obras. Essa construção dum imaginário comum passa pelo mito e está relacionada não só à condição singular do Brasil, como também a heranças portuguesas.

Para o mito nacional português, é sabida a importância do sebastianismo e da idéia do Quinto Império (MAGALHÃES, 2009), que tem papel importante inclusive na poesia de Fernando Pessoa. Leandro Henrique Magalhães destaca a importância das idéias de Joaquim de Fiori (DOBRORUKA, 1995, p. 11-36) na ala rigorista da ordem dos franciscanos (ibid., p.

214), a “corrente espiritualista”, como era conhecida. Magalhães nota exemplos de apropriações laicas do mito sebastianista/joaquimita na construção de mitos nacionais portugueses e utopias (ibid., p. 215) e ressalta que “O messianismo pode adquirir tanto caráter conservador quanto revolucionário, de-pendendo da perspectiva em relação ao fim: pode fomentar a inércia, ao aguardar a intervenção divina na resolução de seus problemas, ou pode levar à ação, ao propor aos indivíduos que preparem o terreno para essa intervenção” (ibid., p. 213).

O mito sebastianista também é re-escrito na obra de escritores contemporâneos, como, por exemplo, Ariano Suassuna (SANTOS, 2009). Em Portugal no século XVI as *Trovas* de Bandarra (um sapateiro) tiveram papel importante na circulação e formação dos mitos messiânicos e sebastianistas. As *Trovas* apresentam elementos do sistema escatológico de Joaquim de Fiori (1145-1202) e, segundo Santos

[continham] a ambiguidade erudito-popular, tanto em sua forma, já que a utilização da trova estava bem popularizada naquela época, como em seu conteúdo, pois incluíam inúmeros componentes da tradição oral, como lendas e contos, além de componentes bíblicos e escritos proféticos. A própria posição social de seu autor, artesão que possivelmente teria transitado livremente entre cristãos velhos e novos, aponta para a situação (ibid., p. 71).

O manuscrito das *Trovas* sofreu vários acréscimos e perdas (processo que poderíamos chamar, com Zumthor, de *mouvance*) e circulou entre o erudito e popular, difundindo o mito sebastianista, que, junto com os portugueses, chegou ao Brasil, onde ainda circula no repente e cordel nordestino, por exemplo. O jesuíta Antônio Vieira foi um dos mais importantes propagadores dessa mística no Brasil (ibid., p. 73), onde o sebastianismo foi historicamente componente mítico de motivação de várias revoltas populares de caráter utópico e movimentos místico-religiosos (ibid., p. 81 a 86).

Marilena Chauí mostra, já nas expectativas em torno da “descoberta” portuguesa das terras do Novo Mundo que se tornariam o Brasil, um elemento de utopia sebastianista e fiorista (CHAUI, 2000) e uma identificação das terras brasileiras e sua natureza supostamente fértil com a imagem do Éden e da Terra Prometida. Ela vê paralelos entre a “produção mítica do país-paráiso”, no Romantismo ufanista, e o ideário fiorista.

O que estamos salientando, até agora, muito rapidamente, com nosso recorte, é a relação mito-nação-literatura. No mesmo espírito, notamos que Alfredo Bosi (2001, p.176) compara o indianismo de Alencar à estrutura dum “mito sacrificial”; ele nota a conversão ao

cristianismo de Peri em *O Guarani* bem como a de Poti em *Iracema*. Em ambos os casos o índio é batizado com o nome do senhor colonial. Bosi identifica também o mesmo complexo sacrificial na entrega de Iracema a Martim (ibid. p. 178) e contrasta a realidade histórica de conflitos sangrentos e o papel natural de antagonista ou rebelde que caberia, com base nisso, ao índio numa épica brasileira conservadora; no entanto, o que se opera no universo alencariano é bem o oposto: o *bom selvagem* rousseauiano abraça o colonizador e “funda o romance nacional” (ibid.). Bosi nota que

o mito não requer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico. Ou além: o valor estético de um texto mítico transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da situação evocada. O mito, como poesia arcaica, é conhecimento de primeiro grau, pré-conceitual, e, ao mesmo tempo, é forma expressiva do desejo, que *quer* antes de refletir (...) O mito é uma instância mediadora, uma cabeça bifronte. Na face que olha para a História, o mito reflete contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las em figuras que perfaçam, em si, a *coincidentia oppositorum*. Assim, o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem. Na outra face, que contempla a invenção, traz o mito signos produzidos conforme uma semântica analógica, sendo um processo figural, uma expressão romanesca, uma imagem poética. Na medida em que alcança essa qualidade propriamente estética, o mito resiste a integrar-se, sem mais, nesta ou naquela ideologia<sup>79</sup> (p. 178-179. Grifos do autor).

Remetemos aqui, no tocante ao que Bosi chama, bem oportunamente de *coincidentia oppositorum* (também poderia ter dito *coniunctius oppositorum*) àquilo que abordamos anteriormente, sobre a busca por imagens de totalidade e conciliação de opostos nas estruturas míticas e iniciáticas.

Ainda quanto ao tema indianista, a construção do índio como metáfora da brasilidade e como mito fundador já tem suas raízes, poder-se-ia dizer, no arcadismo (senão ainda mais longe, como vimos), na poesia dum Basílio da Gama, por exemplo. O indianismo pode ser visto como uma espécie de fio-condutor da questão da construção mítica da nacionalidade na literatura brasileira; mesmo no Modernismo ela surge, nas metáforas de “antropofagia” (referência ao canibalismo de povos indígenas) e em *Macunaíma* de Mário de Andrade, dessa vez na forma dum contra-mito, se é que podemos assim dizer (carnavalizado).

---

<sup>79</sup> Mais adiante (ibid., p. 179) Bosi, em sua crítica literária, critica o “tratamento anti-dialético” dado por Alencar aos polos “nativo-invasor”, neutralizando as oposições reais. Critica ele, por o indianismo de Alencar não constituir “um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas européias”, mas por fundir-se a elas. Alencar faria recurso a um *outro* imaginário. O que nos interessa aqui, em termos de História literária, é a importância do mito na construção discursiva da nação na literatura, por essa razão citamos essas considerações, à guisa de exemplo.

Em *Macunaíma*, espécie de romance épico moderno, são apreendidas e representadas cosmovisões cristão-portuguesas, africanas e indígenas (D'AMBROSIO, 1994) na tentativa de fundir harmonicamente uma imagem da nacionalidade brasileira, dialogando mimeticamente com mito(s) e História (MARINHO, 2012). O próprio nome *Macunaíma* é tomado de empréstimo de lendas indígenas (FITTIPALDI, 2000). O *Herói* nesta obra de Mário de Andrade é construído numa forma tal que dialoga com estruturas tradicionais de jornada do herói, tomando de empréstimo e atualizando características inclusive do romance de cavalaria (SOUZA, 2003). Contrastando com a idealização da figura indígena no Romantismo e seu tom solene, são empregados recursos típicos da literatura oral popular, que Bakhtin chamou de des-tronamento e carnavalização.

Assim como os românticos, Andrade em seu *Macunaíma* de certa forma constrói um espaço “fora do tempo”, isto é, num tempo mítico (FARIA, 2006). Não se trata dum romance histórico. Acreditamos, entretanto, com a devida vênias a toda crítica literária que se possa legitimamente fazer a obras como essa (a partir de determinadas poéticas e perspectivas do que seja o *realismo* em sentido lukacsiano) que a apreensão das estruturas míticas da cultura popular e etnias formadoras da população, bem como a construção de metáforas para representar e sintetizar o problema da nacionalidade tem sua relevância mimética e literária. A construção mesma do imaginário também se dá, afinal na História, numa relação dialética com a tradição, com um passado presentificado e com historiografias consagradas. Se Andrade em seu *Macunaíma* pela estetização da natureza opera um “encobrimento da violência constitutiva daquilo que ainda hoje se entende como a realidade nacional” (ibid.), argumentamos que se trata dum encobrimento que, ao mesmo tempo que encobre, também revela. Fugiria ao escopo do nosso trabalho aprofundarmos-nos nas controvérsias da recepção crítica dum obra impactante como *Macunaíma*. Mencionamo-la aqui, à guisa de exemplo, para chamar atenção acerca da relação entre mito, romance e identidade nacional.

Nos países latino-americanos temos uma tradição historiográfica, com base, por vezes, nos mitos nacionalistas do Romantismo (indianismo, por exemplo) e é com o peso dessa tradição que a literatura brasileira a partir do Modernismo dialoga, não raro parodiando, des-sacralizando (no que se aproxima, talvez já antecipando, um tanto da “pós-modernidade”). Esse trabalho “crítico” envolve também um “trabalho positivo”, que tem que ver não só com a crítica e a desconstrução, mas também com a construção de uma nação e, por que não, *a utopia*.

Talvez uma comparação aqui poderia ser feita, guardadas as peculiaridades de cada caso, com o novo romance histórico latino-americano, estudado por autores como Fernando Ainsa, Angel Rama e Seymour Menton e até mesmo com os novos romances africanos, de autores como Mia Couto, Pepetela etc. O que temos, em momentos históricos e contextos diferentes, são escritores em nações periféricas (antigas colônias), em seus respectivos contextos, engajados, pela via lite-rária, na construção crítica (reconstrução?) de suas nações nascentes, trabalho esse efetuado sempre em diálogo com a História, com um passado que se presentifica e com o presente peri-férico que opera numa temporalidade própria<sup>80</sup>. No Brasil e em boa parte da América Latina a construção da nação nunca terminou<sup>81</sup> (já na África pós-colonial mal começou) – e esse processo é representado em nossas literaturas de forma quase inevitável. É nesse contexto, dialogando com o modernismo e com o romantismo e o problema do que é o Brasil que se insere a obra de Amado, sobre a qual falaremos a partir de agora.

## 2.2 Jorge Amado, a cultura popular e as “duas fases”

*Jorge Amado é um autor que dialoga com a cultura popular*<sup>82</sup>. Essa opção faz parte dum projeto político-literário de natureza libertária e é pela via da escolha do *popular* que o

<sup>80</sup> “O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares. O que existe mesmo são temporalidades hegemônicas e temporalidades não- hegemônicas ou hegemônicas. As primeiras são o vetor da ação dos agentes hegemônicos da economia, da política e da cultura, da sociedade enfim. Os outros agentes sociais, hegemônicos pelos primeiros, devem se contentar de tempos mais lentos” (SANTOS, 1993).

<sup>81</sup> No dizer de Ianni, “ Brasil pode ser visto como um país, uma sociedade nacional, uma nação ou um Estado-Nação, em busca de conceito” (...) “O clima que Sérgio Buarque de Holanda traduz no desenho de o "homem cordial" é o mesmo em que se gestou "Macunaíma", "Martim Cererê", "preguiça", "luxúria" e "Jeca Tatu"”. (...)Note-se que os tipos e mitos parecem bastante enraizados na formação sociocultural, político-econômica e psicossocial brasileira. Aí entram tradições indígenas, africanas e portuguesas, além de outras menos fortes, até fins do Século XIX. São tradições, práticas, valores, ideais, mitos e fantasias muito presentes em uma sociedade em que se manifestam, desde os seus primórdios: o "animismo", o "fetichismo", a "pajelança", o "candomblé", a "umbanda", a "quimbanda", o "espiritismo" popular, o "catolicismo" rural e outros traços mais ou menos notáveis de origem não só indígena, africana e portuguesa, mas também ibérica e mediterrânea. Há todo um vasto, complexo e mágico substrato cultural "pagão" na formação da sociedade brasileira, entrando pelo Século XX e continuando evidente no Século XXI. Este, muito provavelmente, o contexto histórico, social e cultural em que se produz a "matéria" de criação de tipos e mitos, bem como das suas articulações em "famílias" ou "linhagens". Neste sentido é que tanto "Macunaíma" como o "homem cordial" podem pertencer à mesma "estirpe". Podem ser fórmulas mágicas de exorcismo e sublimação, por meio das quais se decantam séculos de escravismo, castas e alienação” (IANNI, 2002).

<sup>82</sup> “A literatura de cordel é importante no contexto da cultura brasileira como uma das representações da criação popular. **Minha obra se caracteriza por ser uma recriação da vida popular brasileira**, em especial da baiana, e assim sendo a literatura de cordel nela aparece e nela também é recriada (...) “Sou um contador de história, jamais fui outra coisa. História aprendidas do povo, vividas numa vida ardente e recriadas depois **para entregá-las novamente ao povo** de onde elas vieram. Isso é o que pretendia fazer e o que tenho feito (...) Com o povo aprendi tudo quanto sei, dele me alimentei, e, se meus são os defeitos da obra realizada, do povo são as qualidades porventura nela existentes. Porque, se uma virtude possuí, foi a de me acercar do povo, de misturar-me com ele, viver sua vida, integrar-me em sua realidade (...) Cresci ouvindo as narrações da epopéia que tentaria recriar depois, cresci no espanto e na admiração pelos feitos daquela gente sem lei e sem medo (...). As histórias nos meus livros são todas histórias contadas pelo povo, não obrigatoriamente de



*mito* do Herói insere-se em sua obra, já desde sua “primeira fase”, como veremos, principalmente por meio das *fontes* das narrativas *romanescas*, cordel e mesmo recursos do folhetim.

Na “primeira fase” já há um projeto de representar o negro brasileiro, porém em tal empreitada há uma tensão que se dá na articulação de um ideário então socialista e preocupado sobretudo com a formação duma consciência de classe proletária no Brasil, em termos marxistas. Assim, o protagonista Balduíno em *Jubiabá* (1935) é, embora não seja o primeiro protagonista, talvez o primeiro *herói* (em sentido maior do termo) negro da literatura brasileira (DUARTE, 1996, p. 130), contudo se a construção do herói neste romance não desemboca exatamente em uma *rejeição* da identidade afro-brasileira, o que acaba por sobrepor-se é a fraternidade operária, de *classe* (e não a consciência racial). Em *Jubiabá* isso ocorre como superação de certas tendências supostamente alienantes do candomblé, aqui ainda visto, pelo prisma marxista, como uma espécie de ópio do povo (negro). Entretanto, como veremos, a presença do candomblé nesse romance é complexa e contém nuances.

Já na “segunda fase”, além de continuar tomando de empréstimo e recriando características do cordel e literatura popular em geral em sua narração, são apropriados elementos da cultura do candomblé, o que ocorre como uma espécie de desdobramento lógico ou *evolução* da escolha feita de se representar o negro ou o negro-mestiço. A cosmovisão nagô, no que ela tem de *carnavalesco* (em sentido bakhtiniano), é assim apropriada e celebrada por Jorge Amado como paradigma de uma cultura *popular* em contraste à cultura *oficial* – paralelamente a um projeto político de valorização da cultura negra. Em ambas as “fases” há um elogio da liberdade e uma tentativa de resgate do popular e de defesa do *povo*, compreendido na primeira fase em termos esquemáticos marxistas (o “proletário”), porém já com um certo viés “romântico” e “anarquista” (MACHADO, 2006, p. 22-3) e, na segunda fase, como uma galeria de tipos humanos que vivem, de alguma forma, *à margem* da sociedade burguesa<sup>83</sup>. Na “se-

---

cordel, muitas apenas da **tradição oral**, mas inclusive as de cordel” (AMADO, 1975 *apud* CURRAN, 1981, p.11, Negritos nossos).

<sup>83</sup> A esse respeito, Jorge Amado, em entrevista a Alice Raillard disse o seguinte: “Acho que sou, mais do que qualquer outra coisa, o romancista dos vagabundos e das putas. Esta humanidade é a que tem mais peso em meus livros, talvez porque seja a mais abandonada, carente de defesa na sociedade, carente de classe, de sindicatos. Não há uma classe nem de vagabundos nem de prostitutas. Estas (...) são banidas da sociedade pelos regimes capitalistas, socialistas, feudais; são perseguidas em todos os regimes, consideradas uma doença social. E os vagabundos também. São personagens que me apaixonam, trato-os com cuidado especial em meu trabalho, e realmente estou próximo a eles” (RAILLARD, 1990, p. 270).

gunda fase”, o universo negro-mestiço adquire uma dimensão *autônoma*<sup>84</sup> e o *popular* parece sobrepor-se ao político-partidário-ideológico.

Desde logo ressaltamos que, com base nos referenciais teóricos expostos no capítulo anterior, nessa apropriação, empréstimo e *diálogo* com a cultura popular operado por Jorge Amado, mais especificamente por meio do tema de natureza mítica do Herói, e mais tarde por meio do *fantástico*, seria natural o aparecimento de estruturas iniciáticas na obra, mesmo na fase literária na qual o escritor propunha-se a fazer uma literatura socialista (romance *proletário*). Estruturas *míticas*, como vimos, também podem ter seu papel em termos de *mito* político. Eduardo Assis Duarte, em seu estudo sobre a “primeira fase” de J. Amado, de 1931 a 1954, chama a atenção para a natureza *messiânica* (nas décadas de 30 e 40) do comunismo tanto de Jorge Amado quanto do movimento socialista no geral (1995, p. 41 e 246-7).

O que sustentamos é que na chamada “primeira fase” de J. Amado as estruturas iniciáticas já aparecem ao menos de forma resquicial, “secularizada”, tomadas de empréstimo do cordel, narrativas *romanescas*, da *cultura popular* de base européia, enfim. A partir de seu contato e mergulho no universo do candomblé, os romances de Jorge Amado, que continuam então, em sua elaboração formal, mantendo diálogo com o cordel, folhetim etc, passam a ter não apenas *temas* do candomblé figurando, como passam a representar artisticamente *cosmovisões* desse universo cultural.

Defendemos que a apropriação de uma estrutura *iniciática* na construção da jornada do *herói* dá-se de forma mais bem acabada no romance *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água* pelo encontro feliz, nessa obra, do pano de fundo do sistema de crenças do candomblé (nesse momento já abraçado por J. Amado), um afastamento do programa comunista partidário e a presença de um *herói* em situação de *exílio*, Quincas – ainda que seja, note-se, um herói que não é épico. Isso permite aproximar a *iniciação*, nesse caso, ao cotidiano e à catarse. Nessas condições, o tema iniciático da morte e renascimento pode ser desenvolvido, pelo recurso ao *fantástico*, sem, entretanto, perder o contato com certo *realismo*. Isso é atingido por meio duma *ambiguidade estrutural* que, habilmente explorando essa tensão, estrutura o romance (FITZ, 1984). Já na “primeira fase”, a intenção política (de marxismo messiânico), no contexto do romance proletário, motiva a heroificação do protagonista e o diálogo com a cultura popular permite o recurso a elementos épicos e motivos iniciáticos da jornada heróica.

---

<sup>84</sup> BASTIDE, 1972, p. 42. Cf. CÂNDIDO, 1972, p. 112.

Entretanto, há uma tensão entre a estética realista de romance proletário e a estrutura mítica de base popular com a qual Amado então dialoga. Isso não impede a estrutura iniciática do herói de aparecer em *Jubiabá*, justamente aquele que é talvez o principal herói negro de J. Amado. Aqui, o iniciático surge de forma modificada, para enquadrar-se a uma diegese realista, da qual apenas ocasionalmente se desvia, pelo recurso ao *melodramático* e fórmulas do folhetim (exagero etc).

Na “primeira fase”, Amado está às voltas com o problema da identidade nacional e da construção de uma utopia, de base comunista, fazendo uso das estruturas míticas da cultura popular para construir algo análogo a uma *mitologia* política (em sentido mais ou menos soreliano) na literatura. Na “segunda fase”, é o mosaico do *popular* e da vida popular baiana (aqui *universalizada* pelo recurso ao *mito*) que emerge de maneira carnavalizada e resgatando e reproduzindo dimensões psicoexistenciais e *filosóficas* da cultura nagô.

É necessário, nesse ponto, fazer a ressalva, ao se falar em “fases” na obra amadiana, de que o próprio Amado sustentava não haver “fases” nem ruptura entre uma suposta primeira fase e uma segunda. Os críticos em geral, como veremos, têm entendido que há, a partir de *Gabriela* (1958), ao menos algo como uma mudança de rumo e de enfoque (DUARTE, p. 313). José Paulo Paes (1991), referindo-se ao período que vai do romance *Cacau* a *Gabriela*, enfatiza antes o “nexo de continuidade que, para além das diferenças de tempo, de enfoque, de estilo e de propósitos, liga um romance a outros e ambos aos demais romances do autor” (PAES, p. 10). Paes defende a presença dum “percurso pastoral” ao longo dessas obras, como elo de ligação por meio de um “cronotopo idílico-pastoral”. Haveria um “idílio amoroso num espaço rural trabalhado por gerações sucessivas que com ele estabeleceram uma espécie de pacto de fidelidade” (p. 58)<sup>85</sup>.

Para fins de estudo literário, é útil ter em mente *Gabriela* como espécie de marco. Sustentamos, ecoando a declaração de J. Amado que, se de fato há desenvolvimentos e tomada de novos rumos a partir de *Gabriela*, por outro lado, há um certo fio condutor ao longo de toda sua obra: um projeto literário de (re)pensar a realidade nacional, uma preocupação com a questão do negro e mestiço e a colocação progressista do problema da utopia, com ênfase nu-

---

<sup>85</sup>A noção de cronotopo é bakhtiniana e refere-se a uma unidade indissociável de espaço e tempo que pressupõe concepções ideológicas. (BAKHTIN, 1998, p. 211-362). Entendido como categoria literária “conteudístico-formal”, seria a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (p. 211). Para Bakhtin, o espaço “penetra” no movimento do tempo, do enredo da história (ibid.).

ma defesa humanista e libertária do prazer, da alegria, da liberdade, amizade etc. Na “primeira fase”, como vimos, a tentativa de construção discursiva dessa utopia dá-se pela via do incitamento catártico-pedagógico de natureza socialista por meio dos romances de formação proletários, nos quais já aparece uma preocupação racial, mas, de certa forma, subordinada à questão operária. Na “segunda fase” constrói-se como projeto futuro uma utopia mestiça e o autor abraça certa visão festiva e “carnavalesca” (análoga à *cultura popular* européia descrita por Bakhtin) que ele encontra na cultura afro-brasileira mestiça e em concepções nagô presentes, em sua especificidade nagô-brasileira, no candomblé baiano, tomado como modelo ou referência para o país e tornado *universal* em sua obra pelo recurso do mito. O mito em Amado é um mito humanista, relacionado à utopia popular.

Jorge Amado tem, como estamos destacando, um “apego a formas narrativas tradicionais”. Segundo Duarte (p. 305), “o modelo do *romance romanesco* – os padrões míticos deslocados rumo a certa plausibilidade; o culto do herói (...); o apego a recursos folhetinescos de exposição (...) – tudo isto advém de um repertório formal já estabelecido e de comprovada empatia com o público” (DUARTE, 1995, p. 305. Grifos do autor).

Ana Maria Machado (2006), dialogando com Duarte, observa que o uso desse “registro oralizante” em Amado está em sintonia com as propostas do Modernismo (MACHADO, 2006, p. 5). Acerca do *otimismo* amadiano, a autora identifica-o como um traço *popular*, que o aproximaria de romancistas como Victor Hugo (p. 10). A fórmula popular segundo a qual “no final os bons vencem os maus” é aqui forma de expressão duma utopia. Assim como Duarte, Machado observa o diálogo que a obra amadiana trava com “vários repertórios vizinhos” (cordel, folhetim, romance popular etc), bem como as artes plásticas populares, à medida que o escritor fazia parcerias com desenhistas e gravadores para ilustrar seus romances (ibid.). Machado argumenta que da mesma forma que há o apego amadiano à tradição, notado por Duarte, há também a faceta de J. Amado que faz com que o autor “se abra, acolhedor” a “técnicas que valorizam os elementos visuais” (MACHADO, 2006, p. 5) dentro duma intuição do “prazer narrativo”<sup>86</sup> em potencial nos seriados então assistidos pelo público nos cinemas e,

---

<sup>86</sup> Machado, abordando a escolha estética amadiana de apropriar-se de elementos da forma *folhetinesca*, salienta a relação entre forma e conteúdo nesse caso, aludindo a uma “erotização da narrativa” no sentido de uma *erótica* do texto no mecanismo de “promessa e adiamento para prolongar o prazer” (narrativo) (MACHADO, 2006, p. 17). Amado, para ela, faria uso de procedimentos narrativos que fazem parte dum “aliciamento do leitor” por meio dum gerenciamento da tensão até o clímax. Haveria uma afinidade entre os gêneros populares como o folhetim e a “sensibilidade do romancista” (ibid.) O melodrama, para Machado, seria “uma das matrizes do folhetim” (p. 19) e o *melodrama* amadiano dialogaria com o de Dickens, por ex. (p. 21). Essas escolhas estéticas estariam sintonizadas com a “celebração da liberdade” do autor (p. 23).

mais tarde, nas telenovelas (ibid.). Amado, em certo sentido “já avançando no tempo”, segundo Machado, teria prenunciado “a cultura de massas no sentido que o termo terá na segunda metade do século XX, completando com o pop aquilo que, de início, brotava puramente do folk” (p. 10). É como se o escritor fizesse uma apropriação crítica da nascente indústria cultural e novas linguagens, aproximando-as do repertório popular tradicional que era, em grande parte, sua “matéria-prima”.

Nesse espírito, Ana Maria Machado observa (ibid.) que a obra de J. Amado dialogava ainda com a nascente linguagem cinematográfica baiana<sup>87</sup> e, nas palavras do cineasta Glauber Rocha, sua obra seria “antidiscursiva, pois apresenta largos painéis cinematográficos, desenhando um cenário particular de cada um de seus personagens” (ROCHA, 1960 *apud* MACHADO, p.10). É conhecida a capacidade amadiana de *evocar imagens* por meio da forma de narrar *folhetinesca*, com seus cortes de cena e agilidade. Ora, a esfera do *mítico*, em grande medida, opera precisamente com esse aglutinar de imagens, a condensar carga emocional e sentidos interconectados, como temos visto.

Para nossos propósitos, falaremos nesse capítulo de alguns romances da “primeira fase”, com ênfase, como sempre, em cultura popular, iniciação, catarse e mito. Entretanto, à medida que abordarmos elementos que conectam ambas as fases, remeteremos à “segunda”, sem que nos prendamos à sequência estritamente cronológica da publicação dos romances. Não nos aprofundaremos em *Gabriela* e outras obras da “segunda fase” após *Quincas*, porque, para tanto, seria necessário tratar de questões de gênero, raça e outras (que requerem ferramentas teóricas próprias), o que fugiria ao escopo deste trabalho.

### 2.3 “Primeira fase” amadiana, o mito do herói iniciático e o candomblé

É interessante observar que já em seu primeiro romance, obra de juventude (escrita aos 18 anos) que o próprio escritor renega (RAILLARD, 1990, p. 46), *O País do Carnaval*, há uma preocupação com o tema da construção problemática da brasilidade em todas as suas contradições e com a falta de um *mito* ou imagem que impulse a ação<sup>88</sup>. Affonso Romano

---

<sup>87</sup> Já desde, por exemplo, o romance *Jubiabá*, no que esse tem, como notou Duarte (1995, p. 93), de “cinematográfico” logo no começo, a luta de boxe em que o protagonista negro Balduino derrota o alemão Ergin (AMADO, *Jubiabá*, p. 9).

<sup>88</sup> “A gente deve **arranjar um princípio, um ideal, para iludir-se, pelo menos**. Eu me iludo com esse negócio de comunismo. Por isso fujo de você... Você me mostra a realidade e me carrega de tristeza” (*O país do carnaval*, p. 143-144. Negritos nossos).

de Sant'Anna (SANT'ANNA, 1983) defende a tese de que Amado (em *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*) seja um autor que pode ser descrito como “carnavalizador”. Eduardo Assis de Duarte (1995, p. 47) argumenta que, em *País do Carnaval*, Amado intui uma das facetas da sociedade brasileira, representando-a “pela via do humor e da paródia”, de modo que embora esse livro não seja uma obra carnavalizadora *stricto sensu*, há elementos ali que antecipam o discurso carnavalizador presente em textos como *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água* (ibid.). Duarte aponta, por exemplo, uma “inversão carnavalesca” (p. 48) em *País do Carnaval*, na qual, durante discurso político solene, a atenção da multidão volta-se a um bêbado que discursava ao lado (AMADO, Jorge. *País do Carnaval*, p. 42), cena que tem características de destronamento bakhtniano.

O protagonista nihilista e pessimista não vê esperança para seu país, atrasado, visto por ele inclusive por lentes das teorias racistas que estavam então em voga; ao final, volta-se para Deus (DUARTE, 1995, p. 50). Nessa obra de juventude há uma crítica às ideologias políticas e teorias que tentam abarcar a totalidade dos problemas humanos e um apelo à transcendência.

Pouco após a publicação do citado romance, Amado aproximou-se dos escritores nordestinos de esquerda, como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, e do comunismo, em 1932, quando passa a participar de atividades da militância e afasta-se do grupo católico ligado a Augusto Frederico Schmidt e Otávio de Faria (DUARTE, 1995, p. 32). Inicia-se aí a produção literária engajada de sua “primeira fase”.

Duarte descreve o problema da recepção crítica da obra amadiana e a necessidade de contextualizá-la, quanto à sua “primeira fase”, nas tendências de sua época, isto é, a necessidade de levar-se em conta o *diálogo* que a obra amadiana efetua (1995, p. 37). Para Duarte (p. 40), *País do Carnaval*, *Cacau* e *Suor* seriam “ensaios de romance” e “experimentos ficcionais de Jorge Amado. A partir de *Jubiabá* e *Capitães de Areia* é que se teriam *romances de formação* proletários, nos quais se constrói ficcionalmente a formação do herói, dialogando com as *estórias romanescas* e procedimentos do *folhetim* e *melodrama* (ibid.).

O mesmo autor situa os romances desse período no contexto do debate político-ideológico das décadas de 30 e 40 (DUARTE, 1995, p. 19-27). Eles dialogam com a literatura social em voga no período e inclusive exerceram alguma influência no romance neo-realista português, invertendo a lógica das relações entre Europa e Brasil (p. 20). Posteriormente, as

obras da “segunda fase” de Amado tiveram influência nos escritores dos movimentos anti-coloniais e no nacionalismo pós-colonial da África de língua portuguesa, embora essas obras geralmente sejam descritas como “não engajadas”.

A literatura socialista que se segue à revolução soviética resgata, em certo sentido, o “heroísmo” que a literatura *burguesa* perdera desde o realismo (ibid., p. 21), resgatando elementos do *épico*. Na década de 30 foram publicadas no Brasil várias traduções de romances comunistas (da URSS, EUA, França etc), de autores como Gorki, Michael Gold, Upton Sinclair, Ehrenburg etc (p. 32). Para Duarte, o modernismo, juntamente com comunismo e tenen-tismo, é um referencial na obra amadiana, “abrindo-lhe a perspectiva da linguagem desabusa-da, império da oralidade, além de lhe mostrar o caminho dos estratos recalçados de nossa for-mação cultural, que até hoje fornecem matéria-prima a suas narrativas”. Duarte nota como Mário de Andrade via no movimento modernista um papel de preparados de um estado de es-pírito revolucionário (p. 23).

Segundo Bastide, a obra amadiana teria dado *autonomia* e expressão estética ao povo brasileiro, expressando assim, em sua forma de escrever os diálogos, a “língua brasileira”, que Mário de Andrade tinha por projeto recriar de forma literária (DUARTE, 1995, p. 38). O movimento modernista, afinal, combatera o academicismo numa literatura em decadência, opon-do-lhe em contraste o Brasil *macunaímo*, “primitivo e atrasado” (p. 24-5). Trata-se numa ten-dência de rebeldia *burguesa* ou “arrebentação” que já se formava desde o início do século, presente em Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato (p. 25) e desemboca na con-testação literária que se segue à Semana de 1922 e vai até 1930, momento, na República Ve-lha oligárquica, de “crise da ordem burguesa”, segundo Schwarz<sup>89</sup> (DUARTE, p. 26).

O Partido Comunista brasileiro, na década de 30, adotava a teoria do *etapismo*, que considerava a sociedade brasileira de então “semifeudal” (pré-capitalista, em algum sentido) e dominada pelo imperialismo, do que se seguia que os comunistas, então, deveriam aliar-se à pequena burguesia comercial e industrial para consolidar uma revolução democrático-burguesa, para só então preparar a revolução socialista (DUARTE, 1995, p. 29). Tal concep-ção via o país como vivendo, em algum sentido, no *passado*, não tendo tido ainda o seu 1905 ou quiçá nem o seu 1789 (ibid.). A adesão de J. Amado a essa teoria abre-lhe a brecha para representar literariamente esse Brasil supostamente “feudal” (o *feudalismo* como metáfora do

---

<sup>89</sup> Cf. SCHWARZ, 1987, p. 87.

atraso), empregando, em sua composição literária, elementos tomados de empréstimo dos romances de cavalaria, como se assim utilizasse uma forma apropriada para representar tal conteúdo. Esses elementos aparecerão de forma mais intensa nos romances *Terras do Sem Fim* (1942) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), publicados após *Jubiabá*. No primeiro, segundo Duarte, a heroificação é levada a cabo para construir um universo semi-feudal (DUARTE, 1995, p. 158-9).

Esses dois romances, observa Duarte (p. 172) não chegam a ter aquele caráter da epopéia, que mitifica os feitos de um “herói nacional” ficionalizado num passado igualmente mitificado em atitude de pura exaltação. Embora haja *elementos* do épico (o tom heroicizante etc) na composição dos personagens, há uma certa *polifonia* típica de romance na inserção do ponto de vista trabalhador e, ademais, a heroicização dá-se num quotidiano (que humaniza), sendo portanto no espírito do heroísmo *romanesco*, embora com certo tom épico (DUARTE, 1995, P. 172).

Com o romance amadiano *Cacau* (publicado em 1933), surge, segundo Duarte (1995, p. 34), o *romance proletário* no Brasil, romance que coloca o trabalhador como protagonista. Trata-se de um tipo de literatura na qual o capitalismo é denunciado e rejeitam-se os valores da literatura burguesa (e mesmo sua forma). De forma análoga ao *Bildungsroman* burguês, o protagonista oprimido ascende como herói e narra a experiência de sua vida como forma de transmitir seu saber a outros (ibid.). O romance também se propõe a ter por leitor o proletariado, inserindo a classe trabalhadora no sistema literário. Duarte nota como tal projeto era dificultado pelo fato de nos anos 30 haver no Brasil somente um proletariado “em formação” e um *lumpesinato* urbano e rural (1995, p. 35). O mesmo autor descreve como característica do romance engajado comunista a *esperança utópica* (p. 70), que em *Cacau* insinua-se com uma nota de suspense folhetinesco – o eterno “um dia” (quando tudo mudará) (ibid.).

A partir de *Jubiabá*, J. Amado começa, segundo Duarte (1995, p. 39) a combinar a denúncia social de “intento militante”, faceta realista de sua obra, com “expedientes narrativos de comprovada empatia popular”, como a idealização do heroísmo dos personagens, maniqueísmo na construção dos vilões, um “acento de melodrama”, “andamento folhetinesco dos enredos”, com “seguidos cortes” que instalam “suspense” e “agilidade narrativa” etc.

Amado constrói os protagonistas, a partir daí, como *heróis*. Duarte lembra que “o diálogo com a tradição narrativa segue a tendência marxista de dialetizar a herança cultural, tan-



to burguesa quanto popular” (p. 91). A apropriação crítica de modelos tradicionais em *Jubiabá* envolve tanto a “matéria ficcional” quanto elementos das “formas consagradas de expressão” (*causos* da tradição oral, cordel etc). Esses elementos estão visíveis nas “repetições”, no “tom de estória contada” e na concepção mesma do romance baseada na “narração dos feitos de um herói” – que vem do cordel (p. 91). É aí que entram as “imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico”, o que aproxima o texto da “estória romanesca” (p. 91-2). Paralelamente a esse diálogo com o *popular*, nota-se a herança do romance *burguês* de aprendizagem e os motivos folhetinescos (p. 92). Duarte chama essa combinação de *romance romanesco*, que combinaria o propriamente *popular* (tradicional) com o *popularizado* (ibid.) – no dizer de Ana Maria Machado, o *folk* encontra o *pop* (MACHADO, 2006, p. 10). Com que, então, é uma tradição *reinventada*, atualizada. A “estória romanesca” (DUARTE, 1995, p. 92) teria, segundo Northrop Frye<sup>90</sup>, algo de onírico em sua estrutura e estaria entre os dois pólos extremos da narrativa mítica e o naturalismo, tendo a característica de “deslocar o mito numa direção humana<sup>91</sup>”, ao mesmo tempo em que, diferentemente do “realismo”, “convencionalizaria” o conteúdo numa direção idealizada.

Em *Mar Morto* (1936), o tema *edipiano* surge (AMADO, *Mar Morto*, 1987, p.34, 61, 77), dialogando com uma literatura oral mítica acerca de Yemanjá, que é mãe e esposa ao mesmo tempo (ibid., p. 105). O *desaparecimento* de Guma no mar, associado à Mãe Yemanjá, prefigura em certo sentido a dispersão de Quincas, como veremos no próximo capítulo.

Em *Jubiabá* já está o tema do apreço à liberdade, que motiva o “exílio” e a jornada do herói (DUARTE, 1995, p. 97). Segundo Duarte (p. 97), a trama de *Jubiabá* pode ser lida como uma variação dum modelo arquetípico (o do mito da procura), composto pelas fases de conflito (*ágon*), luta de morte (*pathos*), despedaçamento (*sparagmós*) e o reconhecimento (*anagnórisis*)<sup>92</sup>, estrutura essa que teria sido “largamente absorvida pelo romance popular” e teria sido utilizada por Jorge Amado. Trata-se aí, argumentamos, de uma estrutura iniciática (como vimos na p. 26-7 deste), na qual a “luta de morte” (*pathos*) e o “despedaçamento” (*sparagmós*) correspondem à morte iniciática, enquanto o “reconhecimento” (*anagnórisis*) corres-

---

<sup>90</sup> Cf. FRYE, 1973, P. 185.

<sup>91</sup> Sendo a secularização um processo ainda em andamento, toda a obra de arte, em seu papel *antropomofizador*, no dizer de Lukács, encontra-se, em certo sentido, às voltas com essa peleja de “derrubar o paraíso” e trazê-lo para baixo, conforme vimos nas p. 49 e 51-2 deste.

<sup>92</sup>Cf. FRYE., 1973, p. 185-191.

ponde, naturalmente, ao renascimento<sup>93</sup>. O mesmo autor nota como durante seu período de liberdade nas ruas o protagonista é tratado por “Imperador das ruas”, sendo a cidade seu “reino”, o que o aproxima de arquétipos como o do Rei Arthur etc. Isso é comparável à jornada de *Quincas*, como veremos no capítulo seguinte e podemos observar que tem, no que toca às errâncias do herói, paralelos com a estrutura duma jornada iniciática xamânica.

Balduíno tem por amigo o anão Viriato, figura que remete a um arquétipo de boboda-corte (já que é Balduíno é “rei”) (DUARTE, 1995, p. 99) e a uma espécie de auxiliar mágico. O anão Viriato acaba por morrer engolido pelas ondas do mar (DUARTE, 1995, p. 99), seu corpo sendo encontrado depois de passados “uns três dias” (AMADO, Jorge. Jubiabá, p. 81). É interessante notar que, “procurando **acertar com o caminho** de casa [Viriato] (...) entrou pelo mar” (AMADO, Jorge. Jubiabá, p. 81. Grifos nossos), num paralelo presente nesse romance com *Quincas*, do qual falaremos no próximo capítulo. Uma menção aqui é feita ao *olho da piedade* (ensinado por pai Jubiabá), que, ao longo de todo o romance, funciona como uma espécie de norte ético-moral na formação do herói Balduíno, contraposto ao *olho da ruindade* (TEIXEIRA SOBRINHO, 2012, p. 129). O discurso de Balduíno diante dos trabalhadores, que é o clímax do romance, inicia dizendo: “Gente, o olho da piedade de vocês já secou. Ficou somente o da ruindade?” (AMADO, Jorge. Jubiabá, p. 264.) Na concepção nagô, o olho tem um papel importante<sup>94</sup>. Acreditamos que isso mostra que, embora aqui a abordagem da questão do candomblé ainda fosse problemática/crítica<sup>95</sup>, já há uma certa apropriação da

<sup>93</sup> No próximo capítulo, aplicaremos em *Quincas* a noção teórica de estrutura iniciática (abordada no capítulo 1 deste), argumentando que a morte iniciática e a iniciação mesma, nessa estrutura, pode dar-se *em etapas*, por meio de sucessivas *mortes* simbólicas por meio das quais o personagem vai sendo (re)construído, mortes essas que culminam numa “morte derradeira” e renascimento mais pleno. Assim, os elementos da estrutura iniciática vão-se intercalando, subdividindo-se ou sendo retomados, às vezes à maneira da sonata, mais ou menos como as variações e recombinações dos *temas* da forma característica do mito e cultura popular, como vimos anteriormente (p. 15-7 deste).

<sup>94</sup> O conceito de *ojú* designa os olhos e também o rosto e, sendo essas partes aquelas que se destacam na face, o termo é usado em analogias para referir-se a tudo aquilo que se destaca em relação a algo. Assim, a superfície do mar (*òkun*) é chamada de *ojú òkun*, literalmente “olho do mar” ou “face do mar”. Além disso, pode-se referir a uma pessoa que está amargurada, dizendo “*ojù rè bájé*” (“seu olho está estragado”) (BENISTE, 1997, p. 125-6).

<sup>95</sup> Para Duarte (1995, p. 128), Balduíno “relativiza os valores da cultura negra frente aos novos valores apreendidos na mobilização trabalhista”. É emblemático o embate entre este e o pai-de-santo Jubiabá, quando Balduíno interrompe o ritual de candomblé e convoca todos para a greve, usando, entretanto, em seu discurso, a imagem dum *colar* para simbolizar a união operária, quando diz que “a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também” (AMADO, Jorge. Jubiabá, p. 255-6). O colar da metáfora, usada num terreiro, remete imediatamente (para qualquer pessoa com alguma intimidade com o candomblé) aos colares de contas que os adeptos usam, consagrados no rito da *lavagem de contas* (AUGRAS, 1983, p. 80-1). Esta “preponderância” dos valores proletários em *Jubiabá*, portanto, dá-se de forma problemática, dialética, por vezes ressignificada em termos ainda afro-brasileiros (ou por eles mediada), como quando, diante dum Balduíno amadurecido e líder sindical bem-sucedido, o mesmo pai-de-santo Jubiabá, “o feiticeiro, se inclina diante dele [Jubiabá] como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos” (AMADO, Jorge. Jubiabá, p. 280). Vemos aqui uma *pista* de que Oxalá/Oxolufã possa ser um dos orixás secundários que atuam juntamente ao orixá *regente da cabeça* de Jubiabá, dentro da concepção de *pessoa* do candomblé, que vê o “Eu” como uma *arena*, como veremos mais adiante. Amado parece apropriar-se ambigüamente dessa noção para representar a formação de cons-

parte do autor de noções religiosas do universo do candomblé representadas no espaço diegético do romance de forma ambígua. Podemos notar o mesmo motivo na cena do velório de Sinhá Laura, num momento em que Balduino olha com lascívia para a filha da morta, que tem apenas 12 anos e surpreende-se com os olhos da defunta encarando-o (ibid., p. 147-50). Note-se que os olhos do defunto Viriato também se apresentavam “muito abertos” (ibid., p. 81). Outro paralelo que une os dois defuntos é o fato de ambos estarem inchados, como se estivessem crescendo (p. 81, 148), no caso de Sinhá Laura, a ponto de quase não caber mais na mesa, na expressão do narrador. A ambiguidade aqui equilibra a tensão entre o *mágico* e o realismo, pela possibilidade que a leitura abre de atribuir tudo a um espécie de delírio causado pela consciência culpada do personagem. Aqui há, como veremos, um claro paralelo com o velório de Quincas, visível também no fato da defunta Sinhá Laura sorrir (ibid., p. 150), assim como Quincas. Assim, o que é interessante ressaltar é como Amado toma de empréstimo elementos iniciáticos *romanescos* e concepções do candomblé numa forma que dialoga com as imagens do *grotesco* bakhtniano.

Outros motivos *iniciáticos* em *Jubiabá* são o tema do labirinto (DUARTE, 1995, p. 100), presente na fuga pela mata, quando o protagonista esconde-se (AMADO, Jorge. *Jubiabá*, p. 151-161) e, na sequência, o velho “sem nome”, como nota Duarte (1995, p. 100), que auxilia Balduino (AMADO, Jorge. *Jubiabá*, p. 161-2), qual um arquétipo de sábio/auxiliar, assim como o pai-de-santo Jubiabá (DUARTE, 1995 p. 101). Destaca-se ainda, um pouco antes desses trechos mencionados, no tempo diegético da obra, a viagem pelo mar às plantações, uma variação do tema da jornada iniciática do herói, reforçado ainda pela figura um tanto mítica de Maria Clara (AMADO, Jorge. *Jubiabá*, p. 123-8), cuja construção deve algo a um arquétipo de deusa marinha (DUARTE, 1995, p. 100), seja pela via das sereias da tradição ocidental ou ainda também pela via da importância que o culto de Yemanjá, deusa aquática nagô, adquiriu no Brasil. Até mesmo a “morte” do herói mítico, que ressuscita, aparece aqui, em versão realista, como nota Duarte:

Lindinalva, à beira da morte, consegue, porém recuperá-lo para a vida ao se arrepender e reconhecer as virtudes de Balduino, confiando-lhe a criação do filho. É também o momento em que este se afirma perante a amada, demonstrando nobreza de sentimentos e de caráter.

---

ciência e a mudança de papéis sociais, num contexto de *formação*. Não é que necessariamente o “orixá” exista no espaço diegético tendente ao realismo do romance, mas esse universo cultural afro-brasileiro é aqui *representado*, de forma ambígua. Ele se insinua, numa tensão entre o projeto de dar voz ao oprimido e o foco narrativo em terceira pessoa (DUARTE, 1995, p. 127).

Nessa variante do *mythos*, a *anagnórisis* se antecipa ao *pathos*. **A morte de Lindalva salva a vida do herói** ao lhe destinar uma nova missão. Ou melhor, *pathos* e *anagnórisis* **ocorrem juntos**, romanescamente simultâneos: **morre o rapaz, o malandro**, a rebeldia ingênua; **surge o adulto**, o pai e, posteriormente, a consciência de classe. Na greve<sup>96</sup>, Balduíno se sente “**nascendo de novo**” e, na assembleia, ele não vai discursar, mas “contar” a história de sua procura para em seguida ser consagrado/reconhecido como líder. (...). Ocorre, pois, a **diluição** do *pathos* nas sete “histórias” que compõe a narrativa, **a morte se espraiando justamente para não recair sobre o corpo do protagonista**: Luíza, (...) Viriato, (...) Lindinalva e outros mortos são entes mais ou menos queridos **sacrificados** pelo texto em favor do **crescimento/renascimento** de Balduíno. Dentro desse simbolismo de **vida e morte, começo e fim**, vai surgir a nova identidade do personagem, que vê seu destino cruzar-se com o da **criança** e, ao mesmo tempo, com o de sua classe (DUARTE1995, p. 101-2. Negritos nossos).

Gostaríamos de ressaltar que a simultaneidade, destacada por Duarte, de *pathos* e *anagnórisis* (luta de morte e reconhecimento) corresponde à simultaneidade *iniciática* de *morte* e *vida* (renascimento), numa espécie de variação da estrutura iniciática que temos estudado. As mortes “em torno” do herói funcionam, como nota Duarte, como espécie de *deslocamento* do tema da morte do herói de forma um tanto quanto *sacrificial*. Acrescentamos que nos parece possível a leitura de que nessa lógica sacrificial articulada por Amado já possa estar presente um elemento da cosmovisão do candomblé, o *ebó* (sacrifício/natureza), em seu sentido mais profundo de *troca* (falaremos sobre isso mais adiante). A jornada iniciática de Balbuíno que envolve um caminho “torto” (da malandragem etc) remete não só à *hybris* (p. 48-9 deste), como ao tema da jornada iniciática xamânica (p. 24-7 deste).

A imagem da criança, como símbolo, parece representar o *novo homem*, que, em certo sentido, é o próprio Balduíno *renascido* e também o prenúncio de uma nova era, uma esperança. Se o tema da miscigenação não chega a colocar-se nessa parte de *Jubiabá*, estritamente falando, pois Balduíno não é o pai *biológico* da criança, não deixa de ser significativa a imagem de um pai (adotivo) negro carregando nos braços um bebê branco e tal imagem não deixa de aludir de forma mais indireta ao tema da *miscigenação*, nesse contexto, de certa forma relacionando a miscigenação a um renascer ou recomeço, talvez uma *utopia mestiça*, no dizer de Antônio Carlos Monteiro Teixeira Sobrinho, em sua dissertação (2012). Não nos aprofundaremos na questão da raça e miscigenação aqui, pois fugiria ao escopo de nosso trabalho; mencionamo-la enquanto relacionada aos problemas de mito, utopia, candomblé e iniciação que aqui nos concernem.

---

<sup>96</sup> É interessante, frente ao motivo da *greve* nesse contexto do *mito*, ter em mente as considerações sorelianas a esse respeito que abordamos nas p. 40-1 deste.

## 2.4 O candomblé em Jorge Amado – segunda fase

A religiosidade afro-brasileira e certa cosmovisão do candomblé (nagô/afro-brasileira) não se reduz a um pano de fundo da trama, como estamos vendo, da obra amadiana ou representação dum cotidiano como parte da composição dum cenário baiano, mas, não raro, é uma chave interpretativa. Gildeci de Oliveira Leite defende (2008a) que alguns personagens de J. Amado (da “segunda fase”, sobretudo) comportam-se e atuam seguindo um certo modelo de características dos orixás que os regem. Para Leite,

É preciso pensar numa nova leitura de Jorge Amado, buscar a capacitação para enxergar o belo, o maravilhoso e o fantástico que se apresenta, também, para além das leituras superficiais. O embasamento para tais interpretações pode ser encontrado nas ruas da velha “Cidade da Bahia”, nos candomblés de orixás, nos cultos de Baba-Egum, nos salões de festa de umbanda e nos escritos antropológicos (LEITE, 2008a, p. 141).

Assim, Leite defende (2008b) que, por exemplo, o romance *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972) de J. Amado dialoga com narrativas mitológicas dos orixás, identificando nessa obra arquétipos das divindades Exu, Iansã, Omolu etc. No caso da protagonista, seu orixá regente da cabeça seria Iansã, deusa-guerreira dos raios. Assim sendo, observa Leite, é natural que a protagonista tenha algumas características masculinas, pois nas narrativas míticas, Iansã já foi homem (ibid). Da mesma forma, *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) poderia ser lido tendo-se em mente os mitos de Oxum (deusa do amor, beleza e vaidade) e Exu (deus da sexualidade, movimento, astúcia etc) (LEITE, 2008a, p. 141).

Fazendo coro com Leite, podemos notar a importância desse tema da *regência* dos orixás também com relação ao personagem Archanjo de *Tenda dos Milagres* (1969) e Exu.

No Brasil, como é sabido, Exu, divindade ambígua e com caráter *trickster* (PRANDI, 2009, p. 54), tem sido sincretizado com o Diabo, o que tem motivado várias perseguições e discriminação religiosa (BASTIDE, 1971, p. 199-200). Na concepção nagô herdada pelos candomblés tradicionais, embora exista a noção dum Deus Criador único (*Olorun*), que tem atributos mais ou menos semelhantes ao Deus bíblico (BENISTE, 1997, p. 27-45), não há algo equivalente a Satã (Exu é mensageiro de Olorun e não seu adversário); porém na *umbanda* e *quimbanda* umbandista, por vezes, a identificação Exu-Lúcifer é adotada e aceita, por meio duma teologia de influência cristã e kardecista que ressignifica a figura do diabo (SENNA, Ronaldo & SOUZA, 2002, p. 121-155). O candomblé, com razão, rejeita veementemente essa

identificação, entretanto é interessante notar que tomou de empréstimo, em muitos terreiros, numa espécie de *diálogo*, parte dessa iconografia demoníaca (o tridente e chifres,<sup>97</sup> por exemplo – ausentes na África, onde Exu tem um caráter mais fálico), como forma de apropriação, talvez, ressignificando assim a imagem consagrada do Diabo<sup>98</sup>. O fato inegável é que, por razões várias, o conceito de *Exu* no Brasil, de forma problemática e em variados graus, dialoga, criticamente que seja (para negar ou recusar ser identificado), com o conceito cristão de Diabo. Jorge Amado demonstra ter consciência desse choque de concepções diferentes (cristã e nagô) e o expressa, talvez de forma provocativa, em toda sua *polifonia* na figura do personagem Archanjo:

Por vezes diziam ser Archanjo filho de **Ogun**, muitos pensavam-no de Xangô, em cuja casa tinha alto posto e título. Mas quando punham búzios e faziam o jogo, quem de imediato respondia, antes de qualquer outro, era o vadio **Exu, senhor do movimento**. Vinha depois Xangô por seu Ojuobá, Ogum estava perto e vinha Yemanjá. Na frente, Exu a rir, amedrontador e fuzarqueiro. Não resta dúvida, **Archanjo era o Cão** (AMADO, Jorge. Tenda dos milagres, 2008, p. 74. Negritos nossos).

Ora, o *Cão* (grafado assim com letra maiúscula) remete, claro ao Diabo, que nos cor-deís, por exemplo, é chamado assim. É claro, também, que se usa na linguagem popular a expressão “o cão” com o sentido de Diabo, para se referir, de forma figurada, a um indivíduo que seja travesso, difícil de lidar-se etc (“fulano é o cão!”) e, dependendo da entonação com a qual se emite tal juízo acerca da pessoa, esse juízo pode adquirir ainda um sentido positivo, carinhoso, como se o adjetivo fosse utilizado com cumplicidade. Existe ainda uma possível revalorização de certos comportamentos, relacionados à moral sexual etc, que foram demonizados pela moral cristã (“é o Cão!”) e, então, a partir dum posicionamento libertário, são descritos com simpatia (ser “o Cão”, afinal, talvez não seja tão ruim, a partir de tal concepção...). Note-se, afinal, que Exu rege, entre outras coisas, a sexualidade e, como vimos, os mitos dos orixás são também tomados pelos adeptos (não de forma imediata, claro) como modelos arquetípicos de comportamento. A descrição do narrador feita dessa forma em *Tenda dos Milagres* captura toda essa ambiguidade e esse jogo de relações sociais, no qual ideologias e estilos de vida dialogam, colocando aqui, de forma literária, o problema do *sincretismo*. O próprio

---

<sup>97</sup> PRANDI, 2001a, p. 57.

<sup>98</sup> O próprio J. Amado adotou por *logotipo* um símbolo (desenhado por Carybé) que representa Exu, símbolo o qual aparece no papel timbrado de suas correspondências e na contracapa de seus livros (GOLDSTEIN, 2000, p. 55). Ora, neste logotipo Exu aparece com dois tridentes.

nome do personagem (*arcanjo*) remete a uma noção cristã de anjo e essa escolha tem um quê de irônico, bem como de conciliação de opostos.

Jorge Amado demonstra ainda ter conhecimento acerca da noção nagô mais precisa de *Exu* (quando alude ao conceito extra-moral de *movimento*, um dos principais atributos de *Exu*, como veremos). Demonstra também conhecer a relação próxima que existe, na mitologia dos orixás, entre *Exu* e *Ogum*<sup>99</sup>, quando relata a dúvida acerca de se era *Exu* ou *Ogum* o orixá regente da personalidade de Archanjo.

Amado não só frequentava e exercia cargos no candomblé baiano como era amigo tanto de autoridades espirituais do candomblé (detentoras de saber iniciático “popular”, por assim dizer, na falta de termo melhor), como também tinha relações de amizade com acadêmicos (saber erudito) que estudavam os cultos afro-brasileiros; alguns deles não só estudaram, como foram iniciados no culto, como veremos.

O escritor, em prefácio que escreveu ao livro de D. M. dos Santos, refere-se ao artista Caribé como “meu irmão em Oxossi” (AMADO, Jorge. In: SANTOS, 1961, p. 12), o que mostra que J. Amado sabia qual o *orixá regente* de sua cabeça, *Oxossi* (o mesmo de Caribé), divindade de quem se dizia *filho* com orgulho. Em *Navegação de Cabotagem*, livro de memórias, Amado conta como participou do ritual fúnebre de *axexê*<sup>100</sup> de sua *mãe-de-santo*, Mãe Senhora e, neste, relata como recebeu a notícia do falecimento, por telefone, de Stela de Oxóssi, a quem ele se refere como “minha irmã de santo”, o que pode significar que ambos tenham sido iniciados pela mesma *mãe-de-santo*. Menciona ainda no relato a “guerra de santos pela sucessão”<sup>101</sup> e a necessidade de retirar-se com a navalha ritual o *oxu*<sup>102</sup> da cabeça da falecida no rito de *axexê*, ato que foi realizado, segundo Amado, por mãe Menininha do Gantois, “irmã-de-santo” da morta (AMADO, 1994, p. 64).

<sup>99</sup> “*Èsù Elegbára* é o companheiro inseparável de *Ògún*, a ponto de chegarem a confundir-se. No “terreiro”, rituais especiais devem ser celebrados durante a iniciação dos *Ològun* – sacerdotes de *Ògún* – para evitar que *Èsù* se manifeste neles, o que ultrapassaria suas forças” (SANTOS, 1977, p. 134).

<sup>100</sup> Rito fúnebre do candomblé, sobre o qual falaremos mais adiante.

<sup>101</sup> A “guerra de santos” ocorre comumente quando da morte de um pai-de-santo ou mãe-de-santo e envolve uma disputa política pela sucessão, que é interpretada como “guerra” também no plano espiritual. Cf. VELHO, 1977 e ZIEGLER, 1977, p. 84-90.

<sup>102</sup> *Oxu* é um preparado pequeno em forma cônica feito com algumas ervas e ingredientes secretos que é ritualmente introduzido sob a pele do topo da cabeça rapada do iniciado do candomblé por meio duma pequena incisão feita com a navalha ritual (BARROS; VOGEL & MELLO, 1998, p. 107). É esse *oxu* que é retirado por meio de outra incisão no rito fúnebre chamado *axexê*.

Levando-se em conta o quão fechado e em geral restrito ao público estranho é um rito de axexê (por razões óbvias), isso por si só já mostra que o conhecimento e grau de participação de Jorge Amado no candomblé era profundo e como concepções de origem nagô faziam parte do cotidiano de setores da sociedade baiana, tanto populares como intelectuais.

Nesse ponto achamos oportuno citar trechos do prefácio escrito por J. Amado ao livro da autoria de D. M. dos Santos, filho de “Mãe Senhora” do Afonjá e conhecido como Mestre Didi:

Se alguém perguntar em Salvador por M. dos Santos de arrevezado Deoscóredes, ninguém saberá, à exceção talvez de um pequeno círculo de despachantes de navios, dar notícias precisas do dito cujo. Mas se o curioso perguntar por Didi, assim tão simplesmente Didi, não haverá nos amplos círculos da vida intelectual e popular da cidade da Bahia quem não lhe conte coisas (...) Ouvirá, **da Reitoria da Universidade à rampa do Mercado**, das rodas em conversas eruditas e mordazes na porta da Livraria Civilização, na rua Chile, aos terreiros (...) palavras vibrantes de estima e admiração (...). E vale a pena sentar-se a seu lado, na mesa **do bar ou numa cadeira na sede do Centro de Estudos Afro-Orientais** (...) e com êle conversar, (...) ouvi-lo falar (...) em poesia e saber. **Um saber que é aquele mais poderoso e profundo, mais além do saber livresco e pedante, o saber do povo**, vindo de outras idades, **acumulando-se de geração em geração, e do qual alguns homens parecem ser depositários**. Um deles é o autor deste livro (...), filho da iarolixá Senhora, assobá do Achê do Opô Afonjá (...); importante dignatário também no fechado e misterioso terreiro dos Eguns, na Amoreira, em Itaparica<sup>103</sup>, onde os fantásticos Dadás vêm dançar sua dança espectral e colorida. É Didi um daqueles raros sacerdotes que se aventuram na noite dos Eguns pelo terreiro onde passeia a morte armado apenas com frágil bastão como uma espada da vida levantada (...) Depositário (...) do saber acumulado do povo (...) não apenas dos mistérios e hervas sagradas (...), da linha de Ifá (...), mas **também das histórias e fábulas através às quais a massa negra, depois mulata, primeiro escrava e depois pobre, expressa sua vida, sua dor, sua luta, sua esperança** (...) Antes da instalação do curso de iurubá na Universidade da Bahia, era Didi um daqueles baianos a conserva (...) essa importante contribuição linguística à nossa cultura (...). E à sua atuação (...) deve-se a fundação da cadeira de iurubá, tão importante, e cuja importância cresce se pensamos numa **política brasileira em relação à África**. (...).

**A tradição mais nobre e bela da literatura brasileira é a sua ligação com o povo, com seus problemas, suas lutas, é nascer nossa literatura sobretudo do saber do povo ao qual vem somar-se, completando-o, saber aprendido nos livros. Primeira a vida.** Esta característica é mais sensível ainda na Bahia, onde toda a obra de criação artística, seja no plano da literatura, das artes plásticas ou do cinema (...) **nasce da cultura popular** tão intensamente poderosa e atuante. Dela decorrem Mário Cravo e Caribé, Carlos Bastos e Mirabeau Sampaio, Agnaldo e os jovens gravadores (...). **Nossa literatura está toda ela marcada com essa marca do povo, a mesma que produziu Castro Alves** ontem e Sosígenes Costa ou Godofredo Filho nos dias de hoje. Dela nasce o cineasta Glauber Rocha (...) Eis porque pareceu àqueles que tiveram em mãos êstes manuscritos, necessário **conservar fielmente sua linguagem sem procurar acertar pronomes nem concordâncias gramaticais**, para que maior ainda fôsse sua força de documento vivo, de **expressão da livre imagi-**

<sup>103</sup> Aqui Amado refere-se ao culto dos antepassados humanos, *Egungun*, que no Brasil parece ter sobrevivido somente em Itaparica. Trata-se de culto fechadíssimo, de difícil acesso ao não-adepto. Ele é descrito com alguns detalhes por Jean Ziegler, estudioso e iniciado no candomblé, que o presenciou (ZIEGLER, 1977, p. 39-70).



**nação popular, de sua poesia primitiva e de seu saber aprendido na dor e no trabalho.** Um livro, penso eu, capaz de interessar igualmente a homens como Gilberto Freyre (...) e aos homens do povo, mesmo às crianças pois algumas destas histórias nós as ouvimos das babás nas noites calorosas de cafunés (...)

Está sempre em moda o lançamento de livros, com autógrafos e quase sempre com uísque (...). Êste livro de Didi – iluminado pelos desenhos de **meu irmão em Oxossi** (...), o nomeado Caribé (...) antes de ser lançado nas livrarias terá sua apresentação particular e restrita. Será a 29 de junho no Opô Afonjá, na grande festa anual. **Não haverá uísque nem maliciosos comentários sobre a vida alheia.** Na festa de Xangô, quando as iawôs estiverem dançando (...) o livro de Didi será apresentado aos orixás que um dia chegaram da África nos navios negreiros, trazendo com eles a **música, a dança e o amor à liberdade** (...). Dançarão no terreiro Oxalá e Nanan (...) e o Xangô Afonjá, **sua dança guerreira e libertária** (AMADO, Jorge. In: SANTOS, 1961, p. 9-13. Grifos nossos).

O que queremos enfatizar com essa citação um tanto longa é o *diálogo entre cultura popular e erudita*, eloquentemente destacado nas palavras de J. Amado, que também lançam luz sobre o sentido *político* libertário das escolhas estéticas e formais de seu projeto literário.

É interessante notar como no trecho citado J. Amado, se por um lado defende uma interação frutífera de cultura popular e erudita (“saber do povo ao qual vem somar-se”), que é central em seu projeto literário, por outro lado não deixa de tecer uma crítica, por meio do contraste e de certa caricaturização, a certa atitude de vida burguesa ou pequeno-burguesa muito voltada às convenções, aparências e marcada por certa hipocrisia (“não haverá uísque nem maliciosos comentários sobre a vida alheia”). Ele contrasta, no trecho citado, essa atitude a certos valores populares de espontaneidade, informalidade, informalidade. Em *Quincas*, romance escrito pouco após *Gabriela*, essas cosmovisões, como veremos no capítulo seguinte, são ambas representadas e colocadas em diálogo, pela lente literária que os amplia. É o contraste bakhtniano entre cultura carnavalesca e cultura oficial, representado pela polifonia.

Assim sendo, se noções do candomblé, como vimos, funcionam como chave interpretativa para algumas obras de J. Amado a partir de *Gabriela* (incluindo, como demonstraremos, *Quincas*), abordá-las-emos com um pouco mais de atenção antes de voltarmos-nos ao *Quincas*, inclusive para mostrar, sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto, como se relacionam com a noção de *iniciação* que temos estudado e, de alguma forma, com o *grotesco* e *carnavalesco*. Na visão *carnavalesca* afro-brasileira estão presentes concepções de origem africana, sobre a qual falaremos agora.

## 2.5 O candomblé e a iniciação

O candomblé brasileiro, com suas características próprias, surge historicamente, como é sabido, com a presença africana no Brasil, via tráfico negreiro e escravidão. As principais etnias (em número) advindas por meio dessa diáspora foram as etnias nagô ou yorubá (isto é, diferentes povos assim coletivamente chamados com características culturais e linguísticas em comum), bantu (de Congo e Angola) e gêge (de Daomé) (VERGER, 1987, p. 9-11). Existem algumas semelhanças e até mesmo “sincretismos” entre as diferentes divindades dos panteões nagô, gêge e bantu, bem como semelhanças nas cosmovisões e conceitos religiosos, por razões históricas e geográficas e um intercâmbio natural de culturas no continente africano (CARNEIRO, 1961, p. 15). O culto chamado de *candomblé* no Brasil é muito semelhante à *Santería* cubana, também de base nagô, mas guarda algumas semelhanças também com o Vodun haitiano, de base gêge (RAMOS, 1979, p. 85 e 107). O culto afro-brasileiro é formado, no Brasil e em Cuba, principalmente por elementos nagô (sendo os *orixás*, deuses yorubá-nagô, talvez as entidades mais conhecidas), porém há também presença de elementos bantu e gêge (ibid., p. 184-5) que por vezes confluíram num mesmo culto no Brasil por razões históricas e sociais, assim como já havia e ainda há, em outros aspectos, confluências dessa natureza na África, antes da diáspora que trouxe a presença africana ao Brasil.

A cultura negra no Brasil, evidentemente está presente, de diversas formas, na música, culinária, danças, folclore, atitudes, valores etc etc. Nosso foco aqui serão as cosmovisões relacionadas a mito e religião, observando, entretanto que estas se interligam a vários fatores da vida social e valores ideológicos. Ressaltamos que os mitos de origem nagô circulam no Brasil na forma duma literatura oral religiosa. O cientista social Reginaldo Prandi coletou/transcreveu e traduziu para o português (quando contados em língua yorubá ou em espanhol) vários mitos de orixá, tanto no Brasil quanto em Cuba e na África (2001, p. 33). Ele resalta que o rico acervo mítico presente na tradição oral de origem nagô na cultura afro-brasileira impregna os ritos, cores, danças, arquitetura dos templos etc e “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” (PRANDI, 2001, p. 19). Ocorre, portanto, de forma plena, a relação entre *mito* e *rito* e mesmo vida quotidiana, relação a qual abordamos teoricamente no capítulo anterior. É com essa *literatura* que a obra de Amado, principalmente a partir de *Gabriela*, dialoga. É digno de nota ainda que essa literatura oral, mais recentemente, tem sido paralelamente registrada, no Brasil e em Cuba, também em forma escrita, na for-

ma de “caderninhos” que circulam entre adeptos do candomblé e *Santería*, anotações às quais alguns pesquisadores têm tido acesso (ibid., p. 25-5). Prandi observa que também fazem parte desse acervo de literatura oral contos populares envolvendo animais (sem a presença dos orixás) e provérbios (ibid., p. 33-4), portanto ela não se esgota na definição de literatura [apenas] “religiosa”<sup>104</sup>.

O estudo de Juana Elbein dos Santos<sup>105</sup>, que aqui adotamos como um de nossos referenciais teóricos, sobre cosmovisões nagô tem por fontes a literatura oral nagô mítico-religiosa coletada por ela na Nigéria via sacerdotes do culto oracular de Ifá e os templos (“terreiros”) baianos mais tradicionais que conservaram e preservaram a cultura e religião nagô como o Gantois e Ilê Axé Opó Afonjá (SANTOS, 1977, p. 14). O segundo, assim como o Gantois, tem sua história vinculada ao Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (LIMA, 2004, s.p.), que em suas raízes remonta a pelo menos 300 anos de História e foi fundado, tal como é hoje conhecido, por três sacerdotisas africanas. A segunda yalorixá desta casa (mãe-de-santo), Oba Tossi (batizada Marcelina da Silva), foi quem iniciou Mãe Aninha do citado terreiro Opó Afonjá (terreiro esse fundado depois por Mãe Aninha). Mãe Aninha do Opó Afonjá era filha de africanos da etnia grunche (ibid); em seu terreiro (o citado Afonjá) há um conselho de doze ministros (*obás*) de Xangô e Jorge Amado ocupou uma cadeira nessa organização religiosa nagô-brasileira, com o cargo de obá *Arolu* (PRANDI, 2009, p. 49).

Digno de nota é também o babalorixá Martiniano Eliseu do Bonfim Ajimúdà, conhecido como Ojé L’adê (*Ojé* é um sacerdote do culto de *egungun*). Ele era filho de escravos (nascido livre, no entanto) e é considerado o último *Babalaô* (sacerdote do oráculo do *Ifá*) no Brasil, pois esse culto perdeu-se por aqui e as funções tradicionais do *Babalaô* foram absorvidas pela de *Babalorixá* (pai-de-santo) no candomblé brasileiro (PRANDI, 2001, p. 18). Martiniano Eliseu do Bonfim, que também foi amigo da citada Mãe Aninha, falava yorubá fluentemente, foi iniciado como *Babalaô* na África (em Lagos, na Nigéria) e, retornando ao Brasil, exerceu influência sobre o candomblé baiano e sobre o movimento de re-africanização ou de

<sup>104</sup> Deoscóredes dos Santos, filho biológico de Mãe Senhora e pesquisador (PRANDI, 2001, p. 28) também, fazendo uso dos cadernos mencionados, coletou e publicou vários contos negros (SANTOS, 1961). D. dos Santos, conhecido como Mestre Didi, foi também amigo de Jorge Amado, o qual, como vimos, escreveu um prefácio para a citada obra (ibid., p. 9-13).

<sup>105</sup> A antropóloga Juana Elbein dos Santos, é interessante observar, publicou alguns outros trabalhos em co-autoria com D. Santos, seu esposo, citado mais acima (SANTOS, 1977, p. 5). J. E. Santos foi também iniciada no candomblé. Prandi observa como os importantes pesquisadores Agenor Miranda rocha, Pierre Verger, Santos e Júlio Braga são todos “membros da mesma família-de-santo, uma das mais importantes na manutenção do patrimônio cultural e religioso fundado na tradição herdada dos iorubás” (PRANDI, 2001, p 29). Ele aqui se refere à “família de santo” da Mãe Aninha do Afonjá, terreiro baiano de cuja vida J. Amado também participou, como vimos.

resgate das tradições nagô-yorubá. “Martiniano e Aninha” foram talvez as figuras mais importantes e prestigiosas do Candomblé da Bahia a partir dos anos 30 (LIMA, 2004, s.p.). Nessa época havia vários negros na Bahia (lideranças intelectuais e religiosas do candomblé) que tinham feito o mesmo percurso de ir estudar ou iniciar-se em Lagos e falavam yorubá (ibid.). Martiniano Bonfim Ajimùdà foi também amigo de Jorge Amado, bem como de Édison Carneiro e outros intelectuais (ibid.). O que queremos enfatizar aqui, sem negar a miscigenação cultural, é o forte elemento *nagô* presente nos candomblés baianos, inclusive aqueles com os quais Jorge Amado teve contato e inclusive exerceu, como vimos, cargos religiosos.

Existem, é preciso notar, outras variantes de religiosidade afro-brasileira, como a macumba carioca e o candomblé de angola (ambos de caráter mais bantu), o candomblé gêge, candomblé de caboclo etc e ainda a *umbanda* (influenciada pelo kardecismo e cristianismo de forma mais marcante) e os candomblés “cruzados”, isto é, que apresentam características da umbanda, mas ainda se definem como candomblé. É em reação a essa tendência que se fortalecem movimentos “puristas” e “africanistas” no meio religioso afro-brasileiro.

Existe também, em variados graus, mesmo nos candomblés mais tradicionais, a presença ou o diálogo com elementos cristão-católicos (a questão problemática do *sincretismo*, seja historicamente como uma “fachada”, seja como ressignificação, influência, empréstimo ou apropriação). Para além de controvérsias sociológicas e antropológicas, o que nos concernerá aqui (e no capítulo seguinte, em especial) é a forma como essas cosmovisões nagô-brasileiras são representadas e re-criadas literariamente na obra de Jorge Amado e a relação delas, na forma e no conteúdo, com a *iniciação*, como a temos estudado.

Algumas características do candomblé brasileiro, note-se ainda, podem ser compreendidas no contexto da situação específica da escravidão e diáspora. Nossa ênfase aqui é colocada, reiteramos, não nas particularidades e diferenças, que não negamos, mas antes nos elementos que, por assim dizer, existem *em comum* com a *religião tradicional yorubá* africana (hoje presente na Nigéria e Sudão principalmente) e que aproximam e fazem dialogar, em algum grau, a religião africana e o candomblé e religiosidade afro-brasileira em geral. Tal abordagem justifica-se pela presença na Bahia dos terreiros tradicionais citados e pelo intercâmbio cultural Salvador-Lagos que se dava por meio de figuras como o citado Martiniano. Remeteremos, portanto, a conceitos *nagô* na medida em que estes forem relevantes para nossos propósitos por estarem presentes, de alguma forma e em algum grau, no candomblé tradicional

baiano, na cultura popular afro-brasileira e na literatura de Jorge Amado. A obra amadiana, afinal, representa em sua mimesis (principalmente na fase pós-*Gabriela*) este mundo nagô-afro-brasileiro-mestiço-baiano, representação essa que é eleita por Amado como parte dum projeto literário com implicações políticas e como parte da construção duma utopia humanista, com ênfase na miscigenação, por meio do diálogo com os mitos e cultura popular.

Assim, os elementos “em comum”, além do bem conhecido fenômeno da possessão ritual/transe religioso, que aqui nos concernem são a noção de orixá “regente da cabeça” do fiel (independentemente até de iniciação/”feitura no santo” e de possessão ritual), bem como as noções relacionadas de axé, ori, ayê, orun e o papel de Exu. No próximo capítulo veremos como essas noções em específico são apreendidas e elaboradas literariamente por Amado e podem funcionar como chaves interpretativas de *Quincas*.

A cosmovisão nagô-yorubá, é preciso ressaltar, tem, por assim dizer, uma *teologia*, uma mitologia, uma metafísica e uma cosmogonia (bem como sua *psicologia* e *antropologia*) que se integram num sistema complexo, intrincado, às vezes comparável, em sua complexidade, aos modelos neoplatônicos e pitagóricos dos mundos e planos astrais e sua hierarquia. Não faremos uma apresentação nem descrição dos vários orixás mais conhecidos e suas narrativas míticas específicas, pois tal extrapolaria os propósitos de nosso estudo e suas limitações. Limitar-nos-emos a abordar com mais atenção apenas um mito (que envolve Exu) coletado por J. E. Santos, por acharmo-lo bem representativo da cosmovisão que desejamos estudar aqui. O que pretendemos descrever, sem deixar de reconhecer a complexidade de tal empreitada, é antes a *gramática* desse sistema de crença (os *orixás* e seus mitos seriam seu *léxico*), isto é, sua lógica e a forma como se dão nesse sistema as relações entre homens e o sagrado, isto é, os conceitos teóricos de ordem filosófico-religiosa. Para tanto, recorreremos aos especialistas no assunto, como Prandi, Juana Elbein dos Santos, Segato, Augras, Verger etc.

Primeiramente, ressaltamos que os mitos nagô existem dentro duma cultura oral, que pode ser compreendida à luz dos conceitos de *mito* e *cultura popular oral* que abordamos no capítulo anterior. Assim sendo, não só há *estruturas iniciáticas* nessas narrativas míticas, relacionadas, por sua vez, a *ritos*, como o culto nagô mesmo – tanto o candomblé brasileiro quanto a religião nigeriana – é de natureza *iniciática* literalmente, como veremos ao longo da abordagem que se seguirá aqui. Em outras palavras, se as *estruturas iniciáticas* na cultura popular

ocidental moderna e na cultura oral tradicional de raiz européia existem de forma resquicial e secularizada, no Candomblé existem plenamente.

Há, é sabido, ritos de iniciação no candomblé, bem como graus iniciáticos hierárquicos correspondentes<sup>106</sup>. Para nossos propósitos, o que cumpre enfatizar, para além da explicação complexa e pormenorizada desses ritos, é que a jornada iniciática no candomblé: nunca se completa inteiramente – antes é vista como uma jornada para toda a vida<sup>107</sup>; ela estabelece ritualmente, miticamente e simbolicamente uma identidade entre morte e vida e tem o objetivo de conciliar e sintetizar os diferentes atores e forças que compõem o “Eu” para formar um ser integrado e harmonizado.

No rito iniciático do candomblé, por curioso que pareça, o iniciado identifica-se ritualmente, de alguma forma, com a galinha-d'angola (BARROS; VOGEL & MELLO, p. 98), animal sagrado que é simbolicamente importante por vários motivos, um deles sendo o fato de ser “pintadinha”, isto é, de ter várias cores. Em uma narrativa mítica, a galinha-d'angola é descrita como tendo sido uma galinha comum, que adquiriu sua aparência atual porque foi “raspada, catulada e pintada” (ibid., 1998, p. 111), o que é precisamente o que é feito com o neófito, o *iaô*, quando este sai do cômodo onde ficara dias isolado (a “saída de camarinha”):

O momento crucial de sua travessia, os filhos-de-santo surge, aos olhos do público, como corpos cobertos de imagens bizarras. Ou melhor, **como a imagem de um ser bizarro** inscrita no corpo dos *iaôs* (...). Desse **ser estranho** ressaltamos não só o espanto, entre temeroso e maravilhado que provoca naqueles que o veem, mas também, a sua capacidade de síntese e focalização da norma social (ibid., p. 95. Negritos nossos).

Os mesmos autores fazem o paralelo com um rito de Zâmbia, fora do Brasil (um rito de passagem para moças), no qual as mulheres fazem uma dança que mimetiza a jardinagem e durante a qual fingem ciscar o chão e cantam sobre a galinha-d'angola que estão ritualmente representando (ibid., p. 108). A respeito dos ritos e símbolos, os autores ressaltam ainda que:

Ao invés de uma exposição sistemática de regras e princípios, com as necessárias glosas, o rito iniciático fabrica, revela e exhibe algo que é capaz de enfeixar todo um conjunto de valores. Com uma só imagem, **ou sequência de imagens, condensa vá-**

<sup>106</sup> A esse respeito, Cf. AUGRAS, 1983, p. 196-200.

<sup>107</sup> “Para elevar-se no “santo” (...) são imprescindíveis as *obrigações* (...) o rosário infindável dos ritos sacrificiais (...) para (...) acumulação (...) do *àse* (...). O ciclo ritual que se abre com a *lavagem de contas* e o *bori* só vai encerrar-se com o *àsèsè* [rito fúnebre]” (BARROS; VOGEL & MELLO, 1998, p. 111).

**rias ideias distintas**, eventualmente **contrastantes**. E fá-lo com tal intensidade dramática que a essa imagem, ou sequência de imagens, vem associar-se forte carga emocional (ibid., p. 94. Grifos nossos).

Esperamos que o leitor, a essa altura, tenha em mente as considerações que fizemos, no capítulo anterior, acerca do mito, iniciação e catarse. Trata-se aqui daquela *união de opostos* (humano e animal) de que tratamos anteriormente (p. 19). Nessa desconstrução dramática, não só o iniciado equipara-se a um animal-modelo, como retorna temporariamente a um estado infantil (o *erê*<sup>108</sup>), isto é, *renasce*, o que deixa implícito uma morte ritual<sup>109</sup>.

Complexa é, na verdade, a simbologia do *animal* e seu sacrifício no candomblé; em mais de uma situação o homem, nessa concepção, identifica-se ao animal que sacrifica, por vezes representando sua própria animalidade sublimada para abrir espaço ao divino (espécie de síntese do par homem-animal, que transcende ambos), numa persistente tríade deus-animal-homem (CAMURÇA, 2009, p. 181-2). Retomando ao tema da galinha-d'angola, note-se ainda que o artefato mágico colocado na cabeça do iniciado (ibid., p. 107), o *oxu*<sup>110</sup> (ou *osùu*), tem um paralelo com a parte óssea, popularmente conhecida como “chifre”, que o citado galináceo possui. Na cerimônia de iniciação, de fato, o iniciado é “desconstruído” como ser humano, tem sua cabeça rapada, seu corpo pintado etc numa série de procedimentos plásticos carregados de sentido simbólico para renascer *outro* quando então

finalmente nos deparamos com a *Grande Obra* à qual o processo de iniciação dedicou todo o seu engenho e arte. A alquimia do rito alcançou a síntese almejada. Ao juntar as cores, integrou, numa forma sensível, não só as forças que garantem a existência individualizada, mas, também os princípios que asseguram a vida social (ibid., p. 111).

A dramatização da morte/renascimento e identificação entre homem e animal no candomblé<sup>111</sup> remete, ressaltamos, à estrutura iniciática de que temos tratado em seus aspectos

<sup>108</sup> AUGRAS, 1983, p. 242. Na condição de erê, o iniciado precisa reaprender ritualmente a comer, a andar etc como se um recém-nascido fosse, num estado semelhante a uma *insanidade* temporária. Trata-se dum estágio temporário do processo de iniciação. Cf p. 24-7 deste trabalho (capítulo anterior) sobre a iniciação *xamânica*.

<sup>109</sup> Como vimos no capítulo anterior.

<sup>110</sup> Cf. AUGRAS, 1983, p. 200.

<sup>111</sup> Oxalá, pai dos orixás, em um mito cria a galinha-de-angola, ensinando a pintar de branco as pontas das penas duma galinha preta (branco e preto sendo cores opostas aqui combinadas) e assim “quando a Morte viu aquele estranho bicho, assustou-se e imediatamente foi-se embora (...). Foi assim que Oxalá fez surgir a galinha-d'angola. Desde então, as *iaôs*, sacerdotisas dos orixás, são pintadas como ela para que todos se lembrem da sabedoria de Oxalá e da sua compaixão” (PRANDI, 2001, p. 511-12).

catárticos e à *coincidentia oppositorum*. Cabe agora abordar alguns dos conceitos da cosmologia do candomblé.

### 2.5.1 Alguns conceitos do candomblé

Exu, como veremos mais adiante, tem uma importância central no sistema nagô, importância essa que é ritualmente reiterada, pois os primeiros sacrifícios sempre são a ele ofertados. Por esse motivo, como mencionamos anteriormente, é um mito de Exu aquele que optamos por analisar. Para dar a devida medida da importância de Exu na cosmologia nagô, poderíamos citar aqui, a título de exemplo, o mito no qual Exu, ao nascer (vindo do *orun* ao *ayê*), devora todos os seres do mundo e, em seguida, a própria mãe, para então ele mesmo se multiplicar e, com a instituição do *ebó*, devolver o que engolira, povoando o *orun* e o *ayê* (SANTOS, 1977, p. 135-138). Entretanto, a simples narração desse mito, como se pode ver, não faz justiça à riqueza de sentidos e relações que o mito representa. Assim sendo, não podemos prosseguir acerca de Exu ou dos outros orixás sem examinarmos alguns daqueles conceitos-chave já citados anteriormente.

Cada uma das noções que abordaremos a partir de agora se relaciona com as demais, formando um todo. A noção de *axé* (ou *a-sé*), por exemplo, pode ser comparada a noção de *mana* que existe na cultura melanésia e relaciona-se, segundo alguns autores, como Verger (1996, p. 35), à própria noção de *Olorun*, Deus Criador<sup>112</sup>, que em algumas regiões é chamado de *Sé*. *Axé* é o princípio dinâmico que dá vida aos organismos (ibid., p. 33) e também o princípio de movimento, realização, força que “assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir” (SANTOS, 1977, p. 39) etc. Ele é transmitido pela divindade Exu (ibid., p. 67).

---

<sup>112</sup> É problemática mesmo a classificação da religião yorubá como “politeísta”, pois Olorun, como explica Beniste (1997, p. 27-45) é descrito, em provérbios etc e através de seus títulos em yorubá, como Criador de tudo, Juiz das ações dos homens (ibid., p. 30-1), ser onipotente e perfeito (p. 32), eterno (p.33-4), ser único e que não pode ser retratado por nenhuma pintura ou imagem (p. 35), onisciente (p. 36) etc etc. Beniste esclarece que, em geral, se pensa erroneamente que “não há culto” a Olorun por certos mal entendidos: Ele não é citado nas listas de orixás simplesmente por não ser um orixá (p. 38); não há templos dedicados a Ele porque, sendo infinito e inesgotável, não poderia ser “confinado” num “assentamento” como os orixás (ibid.). O autor também descreve um culto que se presta a Olorun nas sociedades yorubá ao ar livre (p. 44-5), enfatiza que na visão nagô tudo o que os orixás (deuses menores) fazem com o poder delegado a eles por Olorun só pode realizar-se havendo a vontade Dele (p. 32 e 41) e mostra como essa idéia aparece em vários ditados, orações etc (p. 28), sendo que todo o sistema de culto aos orixás baseia-se na idéia de que estes são emissários de Olorun. Essas considerações lançam certa luz acerca da *compatibilidade* (ao menos parcial) entre o sistema de crenças do candomblé e o cristianismo – há um ponto de contato, o que poderia facilitar o fenômeno brasileiro da dupla adesão religiosa (católicos adeptos do candomblé) e dos sincretismos. No mesmo espírito, Rita Segato também problematiza a dicotomia monoteísmo-politeísmo, demonstrando sua possível coexistência num sistema de crenças (p. 262-272).



Existe no candomblé, a noção nagô de *orun* e *ayê*, que corresponderiam a “céu” (mundo espiritual) e terra (Olorun é o Senhor do Orun). No *orun* é que vivem os orixás, os espíritos ancestrais e outras entidades. Santos (1977, p. 54), no entanto, esclarece que o *orun* não é adequadamente traduzido como “céu” nem “paraíso”, em inglês, *sky e heaven*. Na cosmologia nagô, ele é antes “um mundo paralelo” ao nosso, sendo que tudo que existe aqui lá também existe e vice-versa (ibid.). Em termos mais filosóficos, o *orun* também está relacionado ao mundo genérico (dos “arquétipos”) e o *ayê*, ao mundo dos entes individuais. Segundo os mitos, numa época remota, isto é, no tempo mítico, não havia a separação entre *orun* e *ayê* ou antes não havia a “lacuna”, o abismo que separa ambos, sendo que era possível, assim, transitar de um ao outro facilmente – comunicavam-se. Teria sido uma transgressão, contada de formas diferentes em diferentes mitos e versões, que teria causado essa separação. Nesses mitos o *Sánmò*, isto é, o nosso céu físico, a atmosfera, representa uma espécie de barreira que teria sido criada para fechar a passagem dificultando assim o acesso (p. 54-5).

Curiosamente ou até paradoxalmente, a terra, isto é, o solo, é vista como canal de contato com o *orun*: tanto o Criador (*Olorun*), como todos os deuses menores (*orixás*) e ancestrais são saudados ritualmente e invocados derramando água na terra, isto é, no chão (p. 57). O *orun* frequentemente é representado ritualmente como estando *embaixo* da terra<sup>113</sup> (numa espécie de inversão ritual), embora em algumas representações iconográficas apareça no topo.

O *orun* também é, na literatura oral nagô, descrito como sendo dividido em 9 espaços que se entrecruzam (p. 57), numa cosmologia religiosa bastante complexa, que para nossos propósitos, não é necessário abordar. O que queremos enfatizar é que há uma relação dialética entre *orun* e *ayê*: por exemplo, a árvore mítica *Akòko* perpassa e liga todos os 9 espaços do *orun* a *ayê* (p. 58) e o universo mesmo é representado pelos nagô e pelo candomblé brasileiro como uma cabaça que é formada por duas metades unidas, uma sendo *orun*, nesse caso, a superior, e a outra, *ayê* (ibid.) *Orun*, portanto, é ubíquo: “ocupa” toda a terra e a “contorna”, “por cima e por abaixo”, abrangendo “a totalidade do mundo” (ibid.).

---

<sup>113</sup> E diz-se das entidades que estavam possuindo um iniciado no ritual quando deixam o corpo dele, isto é, quando ele sai do transe, que “desceram” (voltaram ao *Orun*). Algo análogo ocorre em diferentes culturas africanas: também entre os Fantí, o mundo dos espíritos fica simbolicamente “embaixo da terra” (p. 57). O que há de mais grosseiramente material e *baixo*, isto é, o solo, domínio e elemento da Mãe Terra, para onde se retorna ao morrer, é, portanto, a própria interface que conecta o mundo humano ao espiritual, reino dos deuses e da existência genérica não-individualizada.

Um papel importante nessa cosmologia e cosmogonia têm as cores branco, preto e vermelho<sup>114</sup> (entendidas como cores-símbolos). Essas cores têm seu papel também quando da iniciação do adepto, remetendo, como vimos, à simbologia da galinha-d'angola (BARROS; VOGEL & MELLO, p. 102-3). A cor branca está relacionada, entre uma série de outros atributos, ao *masculino* arquetípico e a cor preta, ao *feminino*. A cor vermelha, por sua vez, relaciona-se ao *filho* (o procriado), isto é, à síntese desses opostos complementares e ao princípio da individuação, representado por um rochedo lamacento avermelhado de laterita, que, no mito, emerge da lama, representando Exu, princípio da existência individual e da procriação, entre outras coisas (SANTOS, 1977, p. 59). Exu é um dos orixás, mas tem certas singularidades, como veremos. Essas cores básicas arquetípicas relacionam-se a uma *dialética* simbólica que faz parte do modo de pensar nagô, segundo o qual é sempre preciso “reunir dois para fazer um terceiro” (p. 68). Isso é representando artisticamente na pintura, escultura e artesanato nagô, arte frequentemente composta por padrões que são formados por séries de triângulos/losangos que por vezes formam um cone ou espiral, representando o princípio de expansão e crescimento, relacionado também a Exu (p. 68 e 69).

Os orixás são deuses menores, a serviço do Criador Olorun e estão relacionados, assim como os deuses greco-romanos, por exemplo, a certos elementos e forças da natureza e emoções, qualidades etc associadas a esses elementos. Nessa concepção, cada elemento da natureza (o qual, lembre-se, tem seu duplo no orun) que constitui o ser humano é derivado de uma “entidade de origem” que lhe transmite as propriedades materiais e “seu significado simbólico” (p. 204). Esses ancestrais (divinos) – os orixás – constituiriam uma “existência genérica” de “matérias-massas”, sendo ainda “símbolos coletivos míticos dos quais partes individualizadas se desprendem para constituir os elementos de um indivíduo” (ibid.).

O ser humano, nessa concepção, está, portanto, relacionado numa forma complexa aos orixás e essa relação é descrita pelos conceitos de orixá-regente, que é o orixá de cada pessoa, e *ori*. Os pais e antepassados, que também são cultuados separadamente dos orixás, são os “genitores humanos” de cada um, ao passo que os orixás seriam os “genitores divinos”. Santos explica que cada indivíduo é, assim,

---

<sup>114</sup> É interessante notar que essas cores correspondem precisamente aos estágios *albedo*, *nigredo* e *rubedo* da alquimia ocidental, sistema no qual o vermelho também é a *síntese* ou produto final da Grande Obra. Além disso, Exu é a *pedra vermelha* (rochedo de laterita), o que também não deixa de ser um paralelo curioso com a alquimia.

“descendente” de um *òrìsà* que considerará seu “pai” – *Baba mi* – ou sua “mãe” – *Iyá mi* – de cuja matéria simbólica – água, terra, árvore, fogo etc. – ele será um pedaço (...). Assim como nossos pais são nossos criadores e *ancestres concretos e reais*, os *òrìsà* são nossos criadores simbólicos e espirituais, nossos *ancestres divinos* (SANTOS, 1977, p. 103. Negritos nossos).

Dessa forma, cada família nagô considera um orixá como “patriarca simbólico e divino de sua linhagem” (ibid., p. 102-3)” e o faz sem o confundir com seus *egun*, espíritos dos ancestrais humanos, cultuados separadamente. “O culto dos *òrìsà* atravessa as barreiras dos clãs e das dinastias. O *òrìsà* representa um valor e uma força universal; o *égún*, um valor restrito a um grupo familiar ou a uma linhagem” (ibid.). No Brasil, tendo-se perdido a referência do clã, “o orixá assumiu um caráter individual, ligado ao destino do escravo, agora separado de seu grupo familiar originário (...) Embora os crentes não-africanos não possam invocar laços de sangue com seus orixás, podem ser encontradas, entre eles, certas afinidades de temperamento” (VERGER, 1981, p. 33).

O corpo humano na concepção nagô/yorubá, segundo Santos (p. 204), é representado miticamente e ritualmente por uma vasilha de barro ou cabaça, dialogando com o mito de *Ikú*, a Morte e da criação do homem a partir da *lama*, união de água e terra que representa a corporeidade orgânica humana. Após a morte, o corpo do homem retorna à lama<sup>115</sup>. O corpo humano é ainda composto do suporte corporal, *aperé*, e a cabeça (*ori*), que é sagrada. Ele é animado por *emi*, espécie de sopro da vida e “princípio da existência genérica” (ibid.), não individualizado, que é soprado pelo Criador, Olorun.

Nesse modelo conceitual-mítico-teológico, que pressupõe uma *psicologia* e uma *antropologia*, digamos assim, o interior da cabeça humana (*ori-inú*) é uma combinação de elementos relacionados ao destino individual e é único, singular; é a “existência individualizada” presente em nosso mundo (ibid.) – o “destino” humano, portanto, está presente “materialmente” em nosso plano de existência, no corpo (p. 205). Adquire-se *ori* nascendo (individualizando-se) no mundo material, desprendendo-se tanto da “matéria-massa” de origem (os elementos materiais da natureza que constituem o corpo humano), quanto do equivalente espiritual desses elementos. Em termos filosóficos, quando se nasce faz-se a passagem da pura potencialidade genérica e indiferenciada à realização/efetivação condicionada, contingenciada, indivi-

---

<sup>115</sup> SANTOS, 1977, p.107.

dual. Entretanto, mesmo essa individualidade, é antes algo como uma *meta*. Ela é construída, conflituosa, composta de atores e elementos diferentes em interação e luta.

Existe ainda, nessa concepção, um “duplo” do *ori* individual que reside no orun, sua contra-parte. Em termos mais “ocidentais”, seria algo como a centelha divina do homem. É essa contra-parte da cabeça (*ori-orun*) que é simbolizada materialmente de forma ritual (“assentada”) e venerada, sendo-lhe inclusive oferecidos sacrifícios no rito de *Bori* (“dar de comer à cabeça”), que é uma espécie de rito iniciático “básico” nagô (diferente da “feitura-de-cabeça”) e ocorre também no candomblé brasileiro, com o mesmo sentido, havendo algumas nuances e variações no conceito apenas.

Cada *ori*, portanto, é modelado no orun (pela divindade *Ajala*) e sua matéria mítica oriunda da entidade progenitora varia. A porção de “matéria” (elementos) extraída da “matéria-massa” da divindade com a qual é modelada cada cabeça constitui o *ipori* (p. 205). Dependendo de como for constituído o *ipori*, daí se seguirá que a pessoa será “filha” desse ou daquele orixá, o qual deverá venerar como pai espiritual e terá uma série de tabus/proibições de ordem alimentar etc (p. 207). O *Ipori* relaciona-se ainda aos ancestrais da pessoa (pai e mãe falecidos, inclusive) e o indivíduo conecta-se a eles por meio dos pés, que tocam o solo, sendo que o grande artelho direito representa o ramo paterno e o esquerdo, o materno (ibid.). Assim, a cabeça é, de certa forma, relacionada aos pés (ibid.).

Dessa forma, se uma pessoa foi criada a partir duma porção de palmeira<sup>116</sup>, deverá venerar Ifá (divindade relacionada a esse vegetal). Se foi criada a partir duma porção de pedra, deve venerar Ogum e assim por diante, de modo que existem diferentes espécies de pessoas. Da mesma forma, se foi criada, por exemplo, a partir da brisa, ela faz parte de outra “espécie de gente” (p. 206) e seu orixá será Xangô (deus dos raios, ventos, fogo etc) ou Oyá (deusas dos relâmpagos) ou outro semelhante. Se foi criada a partir da água, seu Oke *Ipori* (“símbolo individual do progenitor mítico”) será constituído por Olokun (deus do mar), Yemanjá (deusas das águas) ou outra divindade relacionada a esse elemento. Esses elementos funcionam como uma espécie de metáfora de tipos humanos e as proibições alimentares dão-se por uma série de homologias com base na idéia de que não se deve comer aquilo que se venera. Daí se segue uma série de relações nas quais não nos aprofundaremos.

---

<sup>116</sup> Ou melhor, do duplo da palmeira no orun, duplo esse que se identifica com certas qualidades simbólicas representadas por essa planta. O ser humano, nessa concepção, é como um sistema aberto, inserido num ciclo cósmico e sua “essência” é ela mesma composta em parte por elementos da essência de outros entes da natureza.

O curioso é que a preponderância do *ori* sobre a pessoa vem antes da preponderância de seu orixá sobre ela e o homem deve venerar primeiramente seu ori (BENISTE, 1997, p. 140-1), de modo que o adepto “oferece sacrifícios à sua própria cabeça em sinal de agradecimento, como se fosse uma divindade” (ibid. p. 129). De acordo com essa lógica, orixás são intermediários entre o homem e Olorun; já o ori é intermediário entre o homem e seu orixá (ibid., p. 137) e todo o axé da pessoa está contido nele (ibid., p. 129), de modo que o orixá pessoal nada pode fazer sem a sanção do ori (ibid., p. 134). O que cumpre enfatizar aqui é que o ori é uma espécie de “verdadeira natureza”; o *destino* que ele imprime, não é um destino em sentido fatalista, determinista, mas antes uma espécie de *vocação* ou de demarcação de limites e potencialidades, dentro dos quais o homem pode atuar, numa relação dialética entre ação humana e desígnio divino, desde que não traia seu ori. O ori, como vimos, inclui os elementos da natureza que formaram a pessoa, sua natureza. Trair o próprio ori (relacionado aos elementos que formaram a pessoa), que deve ser conhecido, implica em não se realizar plenamente como ser humano. O “destino” implica numa maior ou menor probabilidade de ser “bem sucedido” e outros aspectos (SEGATO, 2005, p. 83).

Assim, o orixá-regente está mais relacionado a arquétipos que regem a personalidade humana devido à combinação dos elementos da natureza nela<sup>117</sup> (temperamento etc), enquanto o ori é o *destino* em sentido mais profundo (SEGATO, 2005, p. 80).

Existe ainda a noção de *odu*, “signo regente da vida” (BENISTE, 1997, p. 135). O ori é moldado pela divindade *Ajala* (ibid., p. 131), que o confecciona, como vimos, a partir da “substância-massa” dos orixás, relacionada a elementos da natureza. Na confecção do ori também atuam os *odu*.

Enquanto *ori* está ligado ao destino pessoal intransferível (*subjetivo*), os *odu* dizem respeito a *outcomes* possíveis *objetivos* de natureza geral; eles regem tudo. Os 16 odus em suas combinações possíveis (pelo menos 256, que é 16 vezes 16) formam uma imagem conceitual comparável à *Fortuna* ou *Roda do Destino* ocidental, que a todo instante está sendo lançada. Uma comparação possível seria com os astros que supostamente regem os eventos na astrologia ocidental. Assim, a combinação de odus dum dado momento é comparável ao mapa astral daquele evento (só que os odus não são planetas). O termo *odu* designa tanto os 16 deu-

---

<sup>117</sup> Essa noção pode ser comparada, em alguns aspectos à noção clássica ocidental de temperamentos astrológicos (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático), que, assim como os orixás, estão relacionados aos quatro elementos (terra, ar, fogo e água) (SEGATO, 2005, p. 292-294).

ses<sup>118</sup> (BENISTE, 2000, p. 31-60) que são associados a cada odu do jogo/oráculo de Ifá, como a própria combinação de coquinhos lançados (no jogo/oráculo) que os representa<sup>119</sup> – e há um corpus de poemas-narrativas (orais) associadas a cada um deles (ibid., p. 19). Cada coisa que está acontecendo a todo momento pode ocorrer de diversas maneiras dentro das possibilidades abrangidas pelos odu. Embora existam relações de causa e efeito no mundo, a causalidade é probabilística: uma determinada coisa tem chance de ocorrer ou não. Dependendo do odu que estiver regendo a situação (supostamente aquele que “responder” na consulta ao oráculo), uma determinada ação é vista como mais ou menos adequada. O jogo de búzios representa ritualmente essa “aleatoriedade” no lançar dos búzios sobre a mesa para fins de “adivinhação” do futuro. Assim, há, por exemplo, um odu “do dia”, que pode explicar o ânimo do indivíduo naquele dia (SEGATO, 2005, p. 80). Tal sistema de oráculo também é usado para determinar quem é orixá regente de cada pessoa (ibid., p. 106-107).

No Brasil o termo *odum* (variação de *odu*) é por vezes usado também para referir-se ao destino individual, possivelmente em referência metonímica aos odu que teriam atuado quando da confecção do ori do indivíduo (ibid., p. 80-81). Os conceitos de odu e ori, entretanto, por vezes podem confundir-se, dada o alto grau de entrelaçamento deles.

Para complicar ainda mais esse sistema, se toda pessoa tem ao menos um orixá regente<sup>120</sup>, é possível ter mais de um, até quatro, no total (AUGRAS, 1983, p. 214), sendo que um será o regente e o(s) outro(s), secundário(s) (SEGATO, 2005, p. 224, 233-234). Nesses casos, enquanto a pessoa não for iniciada, e o orixá regente devidamente estabelecido (e “assentado” na cabeça do adepto), poderá haver conflito entre os diferentes orixás pela regência da cabeça, na chamada *briga de santo* e o pai-de-santo dispõe até de certa discricionariedade (ibid., p. 245) na “escolha” do orixá sob a qual o adepto será iniciado, o que dá margem até

---

<sup>118</sup> Esses “deuses”, entretanto, diferentemente dos orixás, não se manifestam em possessão. Ninguém os “incorpora” (SEGATO, 2005, p. 81).

<sup>119</sup> No Brasil o culto de Ifá e o sistema de oráculo associado praticamente se perdeu; o conceito de odu foi adaptado para o jogo de búzios, *mèrindilògún*, mais simples (BENISTE, 2000, p. 11-12, 79 e 91-93).

<sup>120</sup> “O homem é microcosmo, onde se enleiam todas as forças do mundo. Possui significado individual (*ori*, cabeça), caminho pessoal (*odu*, destino), capacidade própria de transformação (Exu). Realiza a síntese dos antepassados paternos, simbolizados pelo lado direito do corpo e dos antepassados maternos (...). Herdou os deuses de seus pais. Sua cabeça foi moldada pelo oleiro divino, a partir de algum material que o aparenta com os orixás. Todos esses deuses, de origem, de herança, de destino, congregam-se no indivíduo, desenhando determinada configuração (...) que é chamada *enredo* (...), a intriga que anima os personagens, os rumos da ação. O indivíduo está situado no centro de um drama divino, em que o dono da cabeça se exprime em primeiro lugar, por ter sido “fixado” pelos ritos da iniciação. Mas o processo iniciatório tem a função de “assentar” igualmente os demais deuses do *enredo*, em seus respectivos lugares, de maneira que as relações entre todas essas divindades sejam vividas do modo mais harmonioso (...). A responsabilidade (...) do sumo sacerdote (...) consiste em colocar cada um dos deuses do *enredo* no lugar que lhes cabe” (AUGRAS, 1983, p. 213-4).

para certa manipulação - entretanto, uma “má escolha” dessas pode acarretar em sérios problemas (ibid., p. 238-241).

Assim, na concepção nagô, presente no Brasil nos candomblés tradicionais baianos (e de Recife e alhures), a pessoa humana é de certa forma fragmentada, seu “Eu” sendo uma *arena*. Segato compara essa concepção nagô a concepções gregas (p. 234-290), tanto no que diz respeito ao espírito-regente da pessoa, comparando orixás a *daimon* e *moira* a *odum* (p.274 e 280), quanto no que diz respeito à idéia de possessão (p. 277) e à “pluralidade intrínseca da pessoa” (p. 280). Usando ferramentas teóricas da psicologia e psicanálise junguiana ela faz paralelos com as noções de *arquétipo* e de *imagens* (p. 284-296).

Resumindo, o *ori* de cada um (embora seja “construído” com “matéria” proveniente dos orixás) distingue-se do orixá pessoal de cada um. O orixá de cada um é a manifestação individualizada duma divindade mais geral (Xangô, por exemplo, tem vários “filhos”, mas cada um tem o “seu” Xangô, que, de qualquer forma, não deixa de ser Xangô e participar de alguma forma da essência do Xangô “geral”<sup>121</sup>). O *ori* é singular, único e “cuida do interesse individual e pessoal” (p. 216), enquanto que o orixá da pessoa estaria relacionado ao “interesse da tribo como um todo” (ibid.). Segundo Santos, o orixá “interioriza no ser humano elementos da natureza e a sua pertença a uma ordem cósmica” (p. 104).

O processo de individualização na iniciação nagô (que tem uma função social e pedagógica, tanto quanto religiosa) equipara simbolicamente o *ori* (cabeça, o nascente) ao *esè* (os pés, o poente), sendo que os pés conduzem e estão em contato “com a terra, renascem ao poente. Mas também é do poente, dos ancestrais que renasce a vida, o nascente e assim sucessivamente” (p.69-70). Essa concepção da relação entre vida e morte tem paralelos com o que Bakhtin chamou de visão carnavalesca e grotesca e com as considerações que temos feito neste trabalho sobre a iniciação. No que diz respeito a essas relações vida-morte, o conceito de *axexê*, por sua vez, relacionado ao rito fúnebre nagô, segundo Santos, “significa simultaneamente o princípio dos princípios e os mortos que permitirão o renascimento permanente” (SANTOS, 1977).

---

<sup>121</sup> “Quando alguém está comentando a respeito dos feitos de um Xangô que desceu em possessão, nunca fará referência a Xangô em geral, mas sempre especificará o Xangô de uma pessoa em particular: “o Xangô de mãe DasDores fez ou disse”. (...) O orixá que se manifesta na possessão interagindo com os seres humanos não é entendido como o orixá abstrato, mas como uma de suas infinitas instâncias, que somente existe na e através da pessoa concreta de um filho” (SEGATO, 2005, p. 98).

Existe ainda outro recorte conceitual-teórico na cosmovisão nagô, que separa os elementos do universo nas categorias de *direita* e *esquerda* (relacionadas aos princípios *masculino* e *feminino*), sem que haja supremacia da direita sobre a esquerda. A conotação negativa ocasionalmente atribuída à esquerda em cultos afro-brasileiros (macumba, umbanda etc) des- toa da noção nagô tradicional, ainda presente em candomblés baianos, por exemplo (p. 70)<sup>122</sup>.

Por último, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações acerca de Exu, já brevemente mencionado no início de nossas considerações sobre o sistema de crenças nagô. A figura de Exu na cosmovisão africana, presente de várias formas na cultura afro-brasileira, é tão importante que muitas páginas poderiam ser dedicadas a esse assunto. Para nossos propó- sitos, o que gostaríamos de enfatizar aqui é certo caráter *grotesco* em sentido bakhtiniano de Exu.

## 2.5.2 Exu e o grotesco

Juana Elbein dos Santos narra um *Odu*<sup>123</sup>, no qual se conta como Exu veio do orun ao ayê, nosso mundo. Na história, que resumiremos aqui, o orixá *Orunmilá* é retratado viven- do em ayê e, desejoso de ter um filho, coisa que naquele tempo ainda não era possível, pede um a Oxalá, pai dos orixás. Quando vai ver Oxalá no orun, para fazer tal pedido, impaciente, Orunmilá interessa-se por um menino enigmático que ficava na porta de Oxalá, menino esse que era Exu, aqui visto em seu papel de guardião. Orunmilá então é advertido por Oxalá de que aquele tal menino “não era precisamente alguém que pudesse ser criado e mimado no *ái- yê*” (p. 135), mas, dada a insistência, Oxalá atende seu pedido e dá-lhe o menino<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Santos alerta que “a classificação simbólica de *direita* e de *esquerda* não deve ser interpretada como oposição, mas como sistema de relações. O símbolo só toma sua significação num contexto ou numa situação” (SANTOS, 1977, p. 70). Assim, por exemplo, a cor branca é geralmente associada ao masculino (e à direita), mas o leite materno, mesmo sendo branco, é classificado como pertencendo à esquerda, num sistema que lembra um pouco o conceito de *yang-ying* do ta- oismo chinês. A divindade *Exu* representa a “interação e resumo” do branco, vermelho e preto (p. 170). Em uma de suas representações Exu é retrado de forma parecida a um arlequim, com gorro preto, branco, vermelho e amarelo (ibid.). Ele às vezes é totalmente preto, quando representa o processo oculto da gestação (*Exu Ijelu*), mas ele “herda o branco, a exis- tência genérica” (sem a qual não pode haver existência individualizada) e é simbolizado pelo vermelho (como Xangô), que é resultado da interação (p. 170-1). Por isso Exu está também relacionado ao fogo, como Xangô, de quem se aproxi- ma em alguns aspectos (p. 171).

<sup>123</sup> No caso, texto da literatura oral mítico-religiosa de natureza esotérica que faz parte do sistema de oráculo ao qual nos referimos anteriormente.

<sup>124</sup> Essa narrativa provavelmente passa-se no tempo mítico no qual o orun e ayê estavam ainda conectados sem barreira e alguns deuses vivam na terra.



Orunmilá ao voltar, tem relações sexuais e acaba, portanto, tendo com sua esposa *Yebiru* um filho que é justamente duplo do Exu que ele pediu, “trazendo” assim Exu para a terra. A criança já nasce com fome, no que lembra um pouco um Gãrgantua rabelaisiano<sup>125</sup>, e quando o pai, feliz, chama-a pelo nome que escolhera para ela de *Elégbára* (que significa “Senhor do Poder”), o menino responde dirigindo-se, com uma canção, à mãe, anunciando que tem fome: “Mãe, mãe/Eu quero comer preás” (ibid.). Em resposta, a mãe canta: “Filho, come, come. Um filho é como contas de coral vermelho/Um filho é como cobre/Um filho é como alegria inextinguível” etc etc (p. 135-6. Santos inclusive transcreve esses versos em forma de canção no idioma yorubá original e os traduz).

Assim, a mãe de Exu, esposa de Orunmilá, traz à criança tudo que ela quer. A criança Exu, nunca saciada, segue pedindo peixes, aves etc etc até acabarem todas na terra. Um dia ela proclama “mãe, mãe, eu quero comê-la!” (p. 136) e, ato contínuo, devora-a.

Orunmilá sai, então, em perseguição ao filho faminto e fere-o com a espada, cortando-o em pedaços, mas cada pedaço dele torna-se um novo Exu, que, por sua vez, multiplica-se gargalhando e assim por diante, permanecendo sempre insaciável e espalhando-se pelos nove céus do Orun e povoando todo o ayê, totalizando 200 pedaços ou Exus “descendentes” *mais um*, o Exu “tronco ou base”, o que soma 201 (p.136-8). Afinal, chega-se a um acordo com Exu por meio de sacrifícios de transferência e da confecção dum “assento” (estátua-fetichê) e ele, regurgitando, devolve o que comeu, inclusive a mãe.

Essa narrativa comunica, segundo Santos, que “toda matéria individualizada no *áiyé* ou no *òrun*, forçosamente deve estar acompanhada de seu próprio *Èsù*” (p. 138). Escreve ainda Santos que a história estabelece uma relação

entre o povoamento ou o nascimento de descendentes, com a voracidade agressiva do recém-nascido e a devolução ulterior de tudo que o que foi engolido – devido ao pacto – particularmente a restituição da mãe-símbolo, *Yébìrù* (...): a mãe que dá nascimento a filhos de todo tipo, o ventre-contidente da humanidade (...) A restituição da mãe e de tudo o que tinha sido ingerido através de oferendas não só restabelece a harmonia, mas transforma o descendente no símbolo de fecundidade e de transmissão do *agbára*<sup>126</sup>, a força simbolicamente contida no *àdó-iran*” (p. 138-9).

<sup>125</sup> O gigante Gargântua já nasce pedindo insistentemente “bebida, bebida, bebida” (RABELAIS, on line, p. 67). Cf. BAKHTIN, 2002, p. 196.

<sup>126</sup> *Agbara* refere-se ao *poder*, que está no título de *Exu Elegbara (Senhor do Poder)*, como vimos). *Ado-iran* é um símbolo fálico do referido poder de Exu, símbolo que consiste num falo com cabaças. Nesse caso, a cabaça é a concentração do

Nessa narrativa mítica Exu aparece não só como o *trickster* que é eventual causador de problemas, mas também como *vontade de poder*, princípio de vida, expansão, crescimento e multiplicação. Uma das representações de Exu, em seu aspecto *Iná*, é o fogo (p. 171) que, quanto mais é alimentado com lenha, mais cresce e mais quer consumir, sempre crescendo e espalhando-se<sup>127</sup>. A narrativa permite a leitura de que no tempo mítico em que ela se passa, cada “arquetipo” existente no orun tinha sem “duplo” na Terra, em perfeito paralelismo, na forma de um ente só, que não se reproduzia ou ainda na forma dum casal estéril. O desejo de multiplicar-se do casal humano primordial, nesse caso, representado por Orunmila e Yebiru, é atendido pela entrada em cena de Exu que traz a multiplicação, mas com ela, a divisão, a multiplicidade, a mudança, o conflito e, o que fica implícito, a morte. Os animais-“tronco” que ele ingere, são devorados para serem por ele metabolizados (ele que é o princípio tanto da individualização quanto da multiplicação) e devolvidos ao mundo, agora contendo em si um pedaço do próprio Exu, para poderem, assim, multiplicar-se também, como o próprio Exu-tronco multiplicou-se. Note-se como esse mito condensa e aglutina em si toda uma cosmovisão e uma teia de relações dialéticas entre homem e cosmos, princípio genérico e individuação etc.

A história introduz ainda o tema do *ebó*, a oferenda ou sacrifício<sup>128</sup>, central para a dinâmica do sistema nagô (p. 161), pois conserva a harmonia entre os planos de existência, fazendo-os comunicarem-se entre si por meio da troca. Exu é quem leva e traz: aceita para si as oferendas e leva-as aos deuses, trazendo, em retorno, a chuva que fertiliza a terra etc (ibid.). Para além duma função puramente “prática” baseada numa crença segundo a qual ritos poderiam trazer chuvas, há nesses ritos, além do elemento de devoção religiosa e culto, a encenação/dramatização ou “*re-enacting*” do mito, a representação duma cosmovisão e a construção discursiva e imagética (festiva) duma harmonia cósmica e natural. Enfatizamos aqui a relação entre mito, rito e vida quotidiana social. Note-se ainda, no mito acima resumido, os temas do despedaçamento, da luta, do banquete.

---

poder e o falo, o direcionamento e impulsionamento deste. Note-se que Exu é também representado com um determinado corte de cabelo fálico, ou por vezes com uma espécie de gorro, que se assemelha tanto a uma faca quanto a um falo e é chamado de *faca-falo*, aludindo tanto ao poder de multiplicar (relacionado à reprodução), quanto ao poder cortante de separar, dividir, pois ambos os poderes estão relacionados na figura de Exu e simbolizados na imagem da faca-falo (p. 164). Ele ao dividir, multiplica e assim soma.

<sup>127</sup> O vermelho está relacionado tanto ao fogo quanto ao sangue, ambos portadores de axé, princípio dinâmico – o sangue circula, dá vida etc (p. 171).

<sup>128</sup> É comum no Brasil, possivelmente por influência do cristianismo e da identificação de Exu com o Diabo, a noção de que o “despacho” (*padê* de Exu) feito sempre a Exu antes de qualquer ritual tem a função de “apacá-lo” para que ele “não perturbe” a festa. A noção nagô tradicional, como se vê, é bem diferente. As duas noções quanto à função do *padê* de Exu parecem coexistir em maior ou menor grau, sendo a noção nagô melhor conhecida, como espécie de verdade esotérica mais profunda, por quem tem um grau iniciático mais alto e a outra noção permanece difundida como noção “popular” superficial mais vulgar (exotérica, digamos).

Sobre esse tema, escreve ainda Santos:

*Èsù*, o filho, que devorou todos os alimentos da terra e se multiplicou povoando o *àiyé* e o *òrun*, compromete-se a exigir a devolução de tudo que foi devorado sob a forma de *ebo*, que deverão ser efetuados pro todos os seres que povoam os dois mundos. Essa associação reaparece na história *Orisirísí Èsù*, que conta como *Èsù* se reproduziu e diversificou no mundo inteiro. Ele distribui generosamente riqueza, crescimento e honras, vomitando-os depois de ter ingerido insaciavelmente todo tipo de alimento, bebida e fumo picado (...). É a devolução que permite a multiplicação e o crescimento. Tudo aquilo que existe de forma individualizada deverá restituir tudo que o filho protótipo devorou (p. 162).

Cada indivíduo, afinal, “está constituído, acompanhado” por seu Exu individual, que é o elemento que lhe permitiu nascer individualmente, desenvolver-se e multiplicar-se, de modo que para cumprir de forma harmoniosa seu ciclo de vida o nagô deve, na economia desse sistema ecológico-espiritual, via oferendas, restituir o axé “devorado real ou metaforicamente por seu princípio de vida individualizada. É como se um processo vital equilibrado, impulsionado e controlado por *Èsù*, fosse baseado na absorção e na restituição constantes de “matéria”” (p. 162).

Note-se que cada indivíduo que nasce é formado pela matéria primordial, a lama, que no mito chora pela perda duma parte de si<sup>129</sup>. O Exu criança da narrativa citada após se comprometer a devolver os alimentos com os quais se nutriu, restitui a mãe – é como se a “devolução” do que é consumido (por meio dos ebós) restituísse a mãe-símbolo (*Iyá-nlá*), que é “a imagem coletiva da matéria de origem”, ou seja, a lama, justamente de onde emergiu o primeiro indivíduo, o Exu Yangi (p. 162). O “útero mítico fecundado (...) cabaça da existência” (ibid.) precisa ser restituído, reparado, porque Exu Yangi continua desprendendo constantemente pedaços dele (para formar os entes). Cada alimento que ele solicita à Mãe no mito representam simbolicamente as espécies (ele pede um roedor, um peixe etc) que existem em forma de potencialidade nos “genitores míticos” dos quais se desprendem para terem existência no mundo fenomênico. Exu, em seu papel de leva-e-traz, redistribui o axé, fá-lo circular e traz a chuva-sêmen que fecunda a terra, da qual então brotam os grãos que alimentam os animais, que alimentam os seres humanos, num sistema cíclico sempre em regeneração (p. 162-3).

---

<sup>129</sup> A Terra sofreu e chorou quando uma primeira porção de si mesma lhe foi retirada para modelar os seres e (...) *Olórun* pediu a Morte para devolvê-la” (p. 184). Não há, portanto, multiplicação sem separação. Por isso Exu, sendo princípio da individuação, que arranca porções da matéria primordial, para manter a vida, é tanto o falo (que reproduz e multiplica) quanto a faca (que divide). A Terra é restituída pela morte, assim os sacrifícios são também uma forma de enganar a morte (p. 223).

Os pais de Exu no mito representam a terra e a água e ele próprio é a síntese dos dois, sendo representando às vezes sob a forma dum par ou casal, “uma figura masculina e uma feminina unidos por fileiras de cauris” (p. 163). Também é representando tendo duas cabeças (em Cuba) ou na forma de irmãos siameses etc (ibid.), o que o relaciona ainda aos Ibéji, irmãos gêmeos míticos no Brasil relacionados por sincretismo aos santos católicos Cosme e Damião (p. 163-4).

Note-se ainda que, segundo a autora, “em numerosos textos e cantigas” (p. 133) há uma relação entre Exu e o número um, ou antes à soma do número um a um número inteiro. No dizer da autora, “Èsù é UM multiplicado ao infinito” (ibid.). Em um *itan* (narrativa tradicional) coletado pela autora, Exu prepara-se para vir a ayê com seus descendentes, sendo que “eram mil e duzentos. Àgbà Èsù, ele próprio, o rei de todos, acrescentou UM a seu número, o que fez 1201” (ibid.). Essa narrativa ecoa o número 201 do mito acima resumido, sendo que na cultura nagô o número 200 é uma espécie de número convencional para designar grandes quantidades, mas é também o número de *ebora* que existem, isto é, os *Irunmalê* da esquerda – grupo que reúne as divindades femininas e as divindades-filhos. Da mesma forma, cada divindade existente, anda sempre acompanhada de seu Exu, que é seu elemento propulsor e seu mensageiro (p. 138), de modo que Exu é sempre o “+ 1” da equação. Essa estética numérica que “quebra” o número “redondo” introduz um elemento de desalinhamento, de incompletude, de excesso. Isso encontra um paralelo no carnavalesco-grotesco<sup>130</sup> (vide, por exemplo, RABELAIS, p. 57 e 67, nas quais se narra um banquete para o qual se abateram “367.014” vacas ou que uma mãe dava tanto leite que seria possível encher “1.402” tubos “e 9 baldes”).

Ressaltamos ainda que Exu é frequentemente retratado com um falo exagerado, por vezes mesmo com um falo (“chifre” único) na cabeça, sempre tocando flauta ou bebendo ou ainda fumando (tragando e baforando, isto é, interagindo com o mundo pela sua boca, em ato de absorção e expulsão) (p. 164-5). Ele está relacionado à alimentação e fala (boca<sup>131</sup>) e à pro-

<sup>130</sup> “A literatura da Antiguidade e da Idade Média conhecia a utilização simbólica (...) dos números. (...) pode-se definir da seguinte maneira a estética do número na Antiguidade e na Idade Média: é inerente ao número ser determinado, acabado, arredondado, simétrico. Apenas um número assim pode estar na base da harmonia e do todo acabado (estático). Rabelais (...) profana o número. É uma profanação não niilista, mas alegre e carnavalesca, que o regenera e renova (...) Essa é a estrutura de todos os grandes números em Rabelais: todos se afastam manifestamente dos números equilibrados, tranquilos, sérios e acabados. (...) o número de pessoas afogadas na urina: *duzentas e sessenta mil, quatrocentas e dezoito* (...) (BAKHTIN, 2002, p. 408-10).

<sup>131</sup> Com efeito, Exu é representado como tendo uma boca coletiva; cada uma das 400 divindades Irunmalê ter-lhe-iam dado um pedaço da própria boca para que Exu pudesse representá-las coletivamente e falar por elas perante Olorun. “Èsù uniu os pedaços em sua própria boca e desde então fala por todos eles” (p. 166). Há também uma íntima relação entre Exu e o oráculo Ifá. Exu é mensageiro, porta-voz, tradutor etc.

criação (p. 165). O *ké* (fala ritual do orixá da pessoa durante o processo iniciático, no qual o Orixá individualizado revela seu nome) está, por isso, também relacionado a Exu: o axé da língua é transportado por ele, permitindo que o orixá fale e se faça conhecer (p. 211). Essa divindade também está relacionada a todas as cavidades do corpo (p. 211).

## 2.6 Algumas considerações acerca do oral e do literário

Feitas todas essas considerações sobre o universo do candomblé, antes de prosseguirmos com a análise de Quincas, cabem aqui algumas considerações: o problema que se nos coloca é o de se as narrativas míticas africanas que dialogam, como temos visto, com a obra de Jorge Amado são fenômenos literários. A existência duma literatura oral popular e de toda uma tradição oral parece ser fenômeno universal; presente inclusive, claro, nas sociedades que não são ágrafas. Na África essa tradição historicamente teve um papel imenso na sociedade, inclusive entre os povos de Angola e Moçambique (bantus e outros) e entre os Yorubá (Nigéria, Sudão).

Do acervo da tradição oral angolana, por exemplo, sabemos que inclui provérbios, canções, adivinhas, narrativas, orações; passando por textos (orais) didáticos, histórias etiológicas (o porquê das coisas), contos populares (para “divertir”), mitos, récitas histórico-épicas, poesia variada, poesia oficial (panegíricos), contos em prosa (sobre situações quotidianas, animais antropomorfizados, entre outros). (OLIVEIRA, s/d.). O “mágico” frequentemente faz parte desse universo cultural e suas manifestações artísticas e literárias. É importante lembrar o quanto tais concepções permeiam mesmo a dimensão “secular” quotidiana da existência, o que problematiza a dicotomia sagrado-secular. Nesse momento, convém falarmos brevemente da própria ideia de uma literatura africana e sua existência antes mesmo da colonização. Existia, afinal, o fenômeno literário nas culturas ágrafas africanas ou mais especificamente nas culturas nagô?

Autores como Zumthor e muitos outros têm enfatizado as raízes orais da literatura que entendemos por “ocidental”, dando destaque ao gênero épico. A própria literatura grega tem suas raízes orais, antes de passar a ser escrita – basta pensar no que se tem publicado acerca de Homero. No continente africano a questão é talvez um tanto mais complexa, mas há autores que defendem ser adequado falar em *épico* na literatura oral africana: (OKPEWHO, 1979, pg xi):

There has been some controversy as to whether the epic, as a genre of traditional oral literature, exists in Africa. Sir Maurice Bowra [...] deny that it does. Recent Dutch-Flemish scholars like Knappert and Biebuyck disagree; but they are mainly anthropologists by training and have been unable to address themselves effectively to the literary arguments that are, in my opinion, the key to an essentially literary problem. [...] [This] has led me to the conviction that the epic is by no means alien to Africa).<sup>132</sup>

O autor nota também que a literatura tradicional africana oral tem sido estudada principalmente por antropólogos e historiadores da arte, os quais raramente teriam ido às raízes dos princípios estéticos das performances artísticas estudadas (ibid. p. 1); Okpewho contesta de forma convincente a ideia de que a arte tradicional africana, que inclui também a literatura oral, tenha sempre motivação mágico-religiosa ou ainda moral-pedagógica, lembrando que em um grande número dessas manifestações é possível notar que a ênfase está mais no estilo do que no conteúdo (ibid. p. 2). Ele cita, entre outros exemplos, a história épica do herói nigeriano Ozidi (conhecida em toda a região do Delta do Níger), em cujas aventuras nota-se, segundo Okpewho, mais a prevalência de um “*artistic play drive*” ou impulso lúdico-artístico de quem conta a história do que um instinto religioso, além das exigências duma lógica estética interna (ibid., p. 3-9): a luta entre o protagonista Ozidi e o adversário Bouakarakarabiri, por exemplo, faz parte da lógica interna da ação e justifica-se pelo fato de ambos terem poderes que têm a mesma origem, de modo que em algum momento eles precisariam entrar em choque para estabelecer duma vez por todas quem é o mais forte. O que se nota, argumenta Okpewho, são técnicas performáticas narrativas, paralelismos, “simetria” e uma estrutura de tensão/clímax.

Acreditamos que a presença incontestada do mágico nessas narrativas, representando cosmovisões, não contradiz as observações acima citadas de Okpewho. Queremos enfatizar que o que nos interessa, afinal, nas narrativas míticas é o que nelas haja de *literário*, particularmente no que diz respeito a noções que norteiam nosso estudo, como mimesis, catarse e diálogo entre cultura popular e erudita. Pela própria natureza do estudo, recorreremos a noções da antropologia, sociologia e psicologia, mas nosso problema aqui é, afinal, literário. Como o problema da literatura insere-se no problema da *arte*, podemos recorrer aqui às considerações de Luigi Pareyson (1989) de que o *artístico* pode manifestar-se numa criação da cultura humana em *graus*, isto é, ao invés de adotarmos uma avaliação dicotomizante (*arte* ou *não-*

---

<sup>132</sup> “Tem havido certa controvérsia acerca da questão de se o épico, como gênero de literatura oral tradicional, existe na África. Sir Maurice Bowra [...] nega que haja. Acadêmicos mais recentes como os flamenco-holandeses Knappert e Biebuyck discordam; entretanto, eles são basicamente antropólogos, por formação, e não têm sido capazes de abordar de forma eficaz os argumentos literários, os quais, na minha opinião, são a chave para um problema essencialmente literário. [...] [Isso] me levou à conclusão de que o épico não é de forma alguma estranho à África” (tradução nossa).

*arte*), é-nos possível reconhecer que, por exemplo, algo que tem certa elaboração estética em seu *fazer* pode, por isso, ter algo de artístico. Assim, um ensaio, por exemplo, de Chesterton, ou mesmo um discurso político qualquer escrito para ser lido no plenário, em geral, não será considerado um texto literário (o seu fazer é diferente), mas pode haver nele algo de *literário* em sua elaboração, no cuidado com a forma de linguagem, no uso de imagens etc, embora talvez “não tanto” quanto um poema de Walt Whitman, digamos. Assim, o mito de Exu analisado anteriormente, que é uma criação cultural humana de autoria coletiva, tem certamente algo de *poético* e *literário*. O *mito*, como a arte, tem algo de mimético e catártico, no que apreende, representa e condensa problemas humanos. Tais considerações aplicam-se também à literatura oral e popular no geral, que possui elementos e estruturas que interessam ao estudo literário.

### 3. QUINCAS BERRO DÁGUA, HERÓI INICIÁTICO

*Cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte de incontáveis seres, gerar, viver e morrer são uma unidade.*

Friedrich Nietzsche

#### 3.1 Onde apresentamos Quincas e sua história

“A melhor novela da literatura brasileira” – assim Vinícius de Moraes (1977) descreve<sup>133</sup> *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*<sup>134</sup>, comparando-a, no que diz respeito à “sensação” que teve em lê-la, aos “grandes romances e novelas dos mestres russos do século XIX, Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, Gogol especialmente” (ibid.). Moraes refere-se a uma certa “incúria estilística” que resgataria o prazer *sensual* da leitura, aqui comparado aos prazeres “do copo e da mesa quando se está com sede ou fome, e os da cama quando se ama” (ibid.), no que lembra a análise de Ana Maria Machado sobre a dinâmica erótica do folhetim e a convergência feliz entre forma e conteúdo nessa escolha estética (como vimos no capítulo anterior).

Theodore Young (1995, p. 81) vê em *AMMQ* a criação de um “espaço onírico, maravilhoso, em que o defunto Quincas se re-anima por uma última noite de festa e vagabundagem” (ibid.), notando que, ao longo da narrativa, Amado “sempre mantém a ambigüidade: é um bêbado apoiado nos ombros dos companheiros, ou um cadáver a ser arrastado pelos amigos embriagados na cachaça e na tristeza do luto?” (ibid.).

---

<sup>133</sup> Em artigo para o jornal *A Última Hora* (1959) reproduzido como introdução à 41ª edição de *AMMQ* (1977).

<sup>134</sup> Ao longo deste capítulo referir-nos-emos a esta obra amadiana pelas iniciais *AMMQ*.



*AMMQ*, por meio dum narrador nem sempre tão confiável, conta a história de Joaquim Soares da Cunha, um respeitável servidor público e pai de família, que subitamente abandonou seus familiares e sua vida pequeno-burguesa para ir viver na semi-marginalidade, de forma libertina, junto a marinheiros do cais do porto, capoeiristas, jogadores, boêmios, prostitutas etc. Torna-se então figura famosa na Bahia com o apelido de Quincas Berro Dágua, conhecido pela imprensa local como “rei dos vagabundos”, para vergonha da família, enquanto é querido pelos companheiros que fez no submundo da boemia e marginalidade de Salvador como um “pai” por sua generosidade espontânea e solidariedade.

A narrativa inicia-se com Quincas já morto e certa “confusão” pairando acerca das circunstâncias de seu óbito. O narrador, desde o início, afirma haver versões contraditórias e contrasta a perspectiva da família do morto e a de seus amigos, num choque de visões que reflete diferentes *filosofias de vida* e ideologias. No segundo capítulo é narrado o momento em que Quincas é encontrado morto deitado em seu casebre miserável e um santeiro vai avisar a família, que decide, em meio a considerações hipócritas e dinheiristas, por um enterro rápido e discreto, velando pelo corpo no próprio local do óbito, longe de onde residem e sem convidar mais ninguém. Os familiares dirigem-se, então, à habitação de Quincas para velar seu corpo à noite. Em um determinado horário, entretanto, as mulheres retiram-se para ir dormir, deixando um parente encarregado da vigília. Este, também cansado, dá algum dinheiro aos quatro amigos marginalizados de Joaquim que lá compareceram, a contragosto da família, para que eles o velem em seu lugar e retirem-se. Os amigos malandros de Quincas, embriagados, após um “banquete” em memória ao morto, com salame e cachaça, levam o defunto para a farra. Quincas então ri, bebe e diverte-se, até morrer novamente engolido pelo mar.

Essa história divertida aparentemente simples tem, como veremos, um técnica narrativa engenhosa, uma estrutura iniciática e dialoga não só com a cultura popular em geral (inclusive o cordel), mas também com mitos de origem africana<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Uma pista acerca da importância do candomblé na *jornada iniciática* do louco sábio Quincas é dada pelo narrador quando conta que “uma negra, vendedora de mingau, acarajé, abará e outras comilanças, tinha um importante assunto a tratar com Quincas naquela manhã. Ele havia-lhe prometido arranjar **certas ervas difíceis de encontrar, imprescindíveis para obrigações de candomblé**” (p.7, 8. Grifos nossos).

### 3.2 Elementos de literatura oral: *malandragem* narrativa e *ambiguidade estrutural* – um suporte para o *mágico*

A obra amadiana, como temos visto, deve muito ao cordel, entre outras *fontes* populares. Quanto a esse diálogo com a literatura de cordel na temática, ao comentar o personagem Cabo Martim, presente em mais de uma obra de Amado (e também presente na novela de Quincas, como um dos amigos do protagonista), Mark J. Curran salienta seu caráter de “pícaro”<sup>136</sup> ou anti-herói:

Para nós, o Cabo Martim tem muito do herói do povo, inclusive dos heróis de cordel. Mas é um herói especial, o anti-herói na forma do “quengo” de cordel. Ele se assemelha mais aos Grilos, aos Malasartes, à figura que chamamos pícaro ou quengo. Vive pela esperteza, pelo jogo, pela destreza. Quer a liberdade, por isso, é inimigo da polícia (por corrupta que seja nos romances de Jorge Amado) que o persegue devido à sua vida no jogo. É curioso notar que este conceito de polícia corrupta é também assunto de cordel, notadamente nos folhetos sobre o cangaço, quando a polícia faz muitos danos ao povo em sua perseguição a valentes ou cangaceiros (1981, p. 29).

Para além desse diálogo com motivos e *tipos*, há uma apropriação também no nível formal/estilístico narrativo. Algumas características da prosa amadiana tomadas de empréstimo da literatura de cordel e outras fontes da tradição oral e popular são a hipérbole, o tom heróico (CURRAN, 1981, p.23), o “contar o acontecido de modo verdadeiro na fala simples do povo, (...) [n]o estilo do contador de estórias, do poeta da literatura de cordel” (ibid., p. 24) – quando, por exemplo, o narrador em primeira pessoa enfatiza que está contando a “verdade verdadeira” (ibid).

Esse também é o caso do romance de Quincas, que assim se inicia:

ATÉ HOJE PERMANECE CERTA CONFUSÃO em torno da morte de Quincas Berro Dágua. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranqüila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a Lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. **Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas**, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de boca em boca representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo, um **testemunho**

<sup>136</sup> Note-se que apesar das semelhanças e paralelos, não deixa de ser problemática a caracterização “plena” de Quincas como *pícaro*, como vimos no capítulo anterior. Argumentamos, como se verá mais adiante, ter Quincas algumas das características de um *trickster*.

**profético, mensagem de profundo conteúdo** (como escreveria um jovem autor de nosso tempo).

**Tantas testemunhas idôneas, entre as quais Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado**, mulher de uma só palavra, e, apesar disso, há quem negue toda e qualquer autenticidade não só à admirada frase mas a todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando, em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro D'água mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar. **Assim é o mundo, povoado de céticos e negativistas**, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado. **Exibem eles, vitoriosamente, o atestado de óbito** assinado pelo médico quase ao meio-dia e com esse simples papel — só porque contém letras impressas e estampilhas — tentam apagar as horas intensamente vividas por Quincas Berro D'água até sua partida, por livre e espontânea vontade, como declarou, em alto e bom som, aos amigos e outras pessoas presentes.

A família do morto — sua respeitável filha e seu formalizado genro, funcionário público de promissora carreira; tia Marocas e seu irmão mais moço, comerciante com modesto crédito num banco — afirma não passar toda a história de grossa intrujice, invenção de bêbados inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deveria ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite imensa. Cometendo uma injustiça, atribuem a esses amigos de Quincas toda a responsabilidade da malfadada existência por ele vivida nos últimos anos, quando se tornara desgosto e vergonha para a família. A ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado da estima e do respeito de todos. O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, **fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento**, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores — a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar — uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes, desgostá-los a existência, mergulhando-os na vergonha e nas murmurações da rua (p. 1-3. Negritos nossos)

Essa ironia permeia toda a obra; temos aqui, como veremos, um verdadeiro *narrador malandro*<sup>137</sup>. Trata-se de uma ironia *estrutural*, a qual se percebe pela *malícia* do narrador combinada à sua *cumplicidade* para com os personagens. Tal malícia adivinha-se ou deduz-se pelo caráter mundano ou pouco nobre dos eventos narrados, para os quais o leitor não ingênuo, ao lê-los da forma como são contados, imediatamente concebe uma outra explicação alternativa mais verossímil e coerente com as circunstâncias descritas pelo narrador (de embriaguez, por exemplo) e com o caráter e temperamento dos personagens, cujas próprias alcunhas não passam a idéia de que sejam pessoas tão confiáveis. Porém, mesmo ao narrar tais “indignidades”, o narrador não muda em nenhum momento a gravidade do tom, como se estivesse a contar as coisas mais solenes<sup>138</sup>. Muecke, acerca da ironia, teoriza que ela, para além de sim-

<sup>137</sup> Ecoamos aqui Affonso Romano de Sant'Anna, que fala em uma *malandragem narrativa* em *AMMQ* (SANT'ANNA, 1983, p. 51).

<sup>138</sup> Fernando Pessoa, sobre a ironia, diz elegantemente: “Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redações, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em **não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser im-**

plesmente dizer algo dando a entender o contrário, diz algo “de forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48). A ironia tem ainda relação com a polifonia, pois ela faz uso da fala de outro, dando-lhe orientação (possivelmente) contrária, numa contradição que introduz a polifonia. “A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir de fins diametralmente opostos” (BAKHTIN, 1997, p. 194).

No narrador irônico de *AMMQ*, não se chega a ter sempre a certeza de ser “impossível” (no dizer de Fernando Pessoa, acima citado) aquilo que é narrado, porém, de forma cômica é instaurada, em sintonia com o conceito de ironia de Muecke, a *dúvida*, a *ambigüidade* e, pouco a pouco, num *crescendo*, aquilo que é narrado torna-se mais e mais inverossímil, mantendo, entretanto, uma coerência interna. É como se pelo menos duas histórias paralelas (ou duas leituras possíveis) desenrolassem-se, uma manifesta no textualmente *dito* e a outra no *não dito*, nas entrelinhas, Dessa forma é invertida a fórmula usual de relação entre o *realismo* e o *mágico* – o mágico ou fantástico é aqui colocado no *primeiro plano* diegético por meio da voz do narrador e o *realismo* é que é insinuado, pelo uso da ironia, como alternativa, diferentemente do que costuma ocorrer nos romances nos quais a narrativa é *realista* e o fantástico apenas se insinua de forma ambígua, em aberto, como possibilidade alternativa à explicação lógica ou científica oferecida pela trama, por exemplo, no romance policial, nas aventuras de Sherlock Holmes etc.

Assim, um elemento de natureza mais *formal* da literatura oral (o uso da ironia) é utilizado para inserir elementos temáticos do drama mítico (o *herói* que renasce etc) e da *cosmovisão* popular, do candomblé inclusive, numa relação dialética entre *forma* e *conteúdo*, aqui concebidos de forma separada apenas teoricamente. Se podemos fazer a analogia com os estudos iconológicos, então, em linguagem panofskiana, temas *primários* (da composição formal – a ironia, hipérbole etc) são aqui utilizados para remeter a temas *secundários* (*convencionais*

---

**possível dever o texto dizer aquilo que diz.** Assim, o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de sete anos como um bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância exterior do texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério. A ironia é isso” (1946, p. 183. Negrito nosso).

– o *motivo* iniciático das peripécias, morte e renascimento de um herói, por ex.) e a significados *intrínsecos* ou *conteúdos*<sup>139</sup> (a *cosmovisão* carnavalesca/grotesca representada<sup>140</sup>).

No início do oitavo capítulo, Amado narra como os amigos de Quincas dirigiam-se ao velório:

NO FIM DA TARDE, QUANDO AS luzes se acendiam na cidade e os homens abandonavam o trabalho, os quatro amigos mais íntimos de Quincas Berro D'água – Curió, Negro Pastinha, cabo Martim e Pé-de-Vento – desciam a ladeira do Tabuão em caminho do quarto do morto. Deve-se dizer, **a bem da verdade**, que não estavam eles **ainda** bêbedos. Haviam tomado seus tragos, sem dúvida, na comoção da notícia, mas o vermelho dos olhos era devido às lágrimas derramadas, à dor sem medidas, e o mesmo pode-se afirmar da voz embargada **e do passo vacilante**. Como conservar-se completamente lúcido quando morre um amigo de tantos anos, o melhor dos companheiros, o mais completo vagabundo da Bahia? Quanto à garrafa que o cabo Martim teria escondido sob a camisa<sup>141</sup>, **nada ficou jamais provado** (p. 49-50. Negritos nossos).

Nesse trecho, embora o narrador afirme expressamente que os amigos de Quincas **não** se dirigiram ao velório já embriagados, a *dúvida* é introduzida e é sugerida a idéia de que estavam, sim, bêbedos, ao contrário do que o narrador irônico diz. Porém, em termos *realistas* não é bem *impossível* que sóbrios estivessem, apenas *improvável*, dado o caráter deles e as circunstâncias (não sendo, portanto, sempre *absoluta* a ironia, mas relativa). Para cada sinal claro de embriaguez, como os olhos avermelhados etc, é oferecida uma explicação alternativa, que, em si, é plausível (os olhos vermelhos de choro etc), exceto no que diz respeito ao “passo

<sup>139</sup> Erwin Panofsky propõe, para o estudo iconológico de obras das artes visuais (2009, p. 50-52), a existência de três níveis de significação, sendo o primeiro o *tema primário ou natural*, apreendido pela identificação de aspectos formais (p. 50); o segundo, o *tema secundário ou convencional* (ibid.), apreendido pela leitura de um código iconográfico tradicional convencionalizado relacionado às *imagens* (assim, uma determinada figura feminina, com algum objeto simbólico nas mãos, poderá representar essa ou aquela virtude etc – na literatura, por analogia, poderíamos pensar nos *tipos* de personagens etc) e o terceiro, o *significado intrínseco ou conteúdo* (p. 52), “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. Esses princípios manifestar-se-iam por meio tanto dos “métodos de composição” (relacionados ao primeiro nível), quanto por meio da “significação iconográfica” (relacionada ao segundo nível) (ibid.).

No exemplo dado por Panofsky, nos séculos XIV e XV, “o tipo da Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé, foi freqüentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino. Do ponto de vista da composição, essa mudança significa, falando *grosso modo*, a substituição do esquema triangular por outro retangular; do ponto de vista iconográfico, significa a introdução de um novo tema a ser formulado na escrita por autores como o Pseudo-Boaventura e Santa Brígida. Mas, ao mesmo tempo, revela **uma nova atitude emocional**, característica do último período da Idade Média (...).tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais” (2009, p. 52-3. Grifos nossos).

<sup>140</sup> Em termos de *cultura* e *Weltanschauung*. Cf. p. 52-3 deste.

<sup>141</sup> Para Earl E. Fitz, nesse momento, ao mencionar a suposta garrafa, o narrador, embora supostamente esteja propondo-se a “esclarecer” as coisas, acaba, na verdade, introduzindo mais um elemento de incerteza e assim segue, oscilando num jogo de ambigüidades (FITZ, 1984, 224-5)

vacilante”, o qual *entrega* a ironia, afinal não consta que chorar torne cambaleante o andar. Essa ambigüidade irônica faz parte de uma *polifonia*, de pelo menos duas vozes em choque (uma delas presente inclusive no *não dito*). Para a família hipócrita e preconceituosa de Quincas, seus amigos são vagabundos imprestáveis e, *portanto*, estavam completamente embriagados, sim. O narrador mimetiza expressamente, essa visão em alguns momentos quando diz, por exemplo, que

memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha. Nem para servir de rima pobre a cantadores populares na estrada do Elevador Lacerda, por onde passa tanta gente de bem, inclusive colegas de repartição de Leonardo Barreto, humilhado genro de Quincas (p. 5-6).

O narrador, ao mesmo tempo em que é *irônico/ambíguo*, é também *cúmplice*, à medida que representa os amigos de Quincas com simpatia, mesmo descrevendo-os como malandros, enquanto à família do morto reserva descrições nada lisonjeiras. Assim, o leitor, contaminado por esse olhar simpático, pode ocasionalmente, mesmo diante da *improbabilidade* do que é narrado, *ficar na dúvida* ou ainda cogitar uma espécie de *meio termo*, no qual, por exemplo, no que se refere à citada ida dos amigos ao velório e a dúvida acerca de estarem ou não bêbados, pode-se adotar a solução de que talvez estivessem *um pouco* bêbados, sim, porém provavelmente não tão bêbados quanto a família de Quincas deve imaginar que estejam (a versão nas entrelinhas), olhando-os com desprezo, mas tampouco completamente sóbrios como o narrador improvavelmente afirma. A “verdade” diegética, nesses casos, estaria em algum lugar “no meio” das duas versões, ambas hiperbólicas em sentidos opostos ou ainda permanecería indeterminada, diante do problema da dificuldade de apreender-se imediatamente qualquer verdade, em meio às interpretações divergentes e vieses – nesse espírito, declara o narrador em outro momento (acerca do mistério central da obra): “não sei se esse mistério (...) pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como ele próprio aconselhava” (p. 4).

Se no episódio citado (da ida ao velório) tem-se o “improvável”, dando margem a uma *indecisão* da parte do leitor ou à adesão a um “meio termo”, no parágrafo imediatamente seguinte ao citado (no início do oitavo capítulo), já se narra algo que é, em termos *realistas*, simplesmente *impossível*: “Naquela hora do crepúsculo, do misterioso começo da noite, o morto parecia um tanto quanto cansado. Vanda dava-se conta. Não era para menos: passara ele a tarde a rir, murmurar nomes feios, a fazer-lhe caretas” (p. 50). Daí em diante a *impossi-*

*bilidade* do narrado intensifica-se, com a figura dum morto que festeja, seja ele “realmente” um Quincas magicamente renascido ou (na contraface da ironia) um defunto carregado pela rua por amigos bêbados. Daí avança a narrativa até o clímax da intervenção mágica da natureza, sugerindo ainda a intervenção divina, como veremos, dos orixás Yemanjá e Yansã, representadas pelos relâmpagos da tempestade e pelo próprio mar.

Earl E. Fitz (1984) nota como, a todo momento, em *AMMQ*, é insinuada uma segunda e até uma terceira hipótese alternativa para a “verdadeira versão” (ou a *verdade verdadeira*) dos acontecimentos narrados:

By proceeding in this fashion, Amado deliberately blurs the distinction between "truth" and "falsity" in his story and, in so doing, immediately creates an aura of beguiling ambiguity that will be meticulously nurtured throughout the remainder of the work<sup>142</sup> (FITZ, 1984, p.222).

Ao longo de toda a obra, portanto, é mantida uma “ambigüidade estrutural” (FITZ, 1984) que articula de forma tensionada aquilo que supostamente ocorre no espaço diegético da narrativa, ao menos conforme é narrado explicitamente, e, paralelamente, uma interpretação alternativa “realista” (por ex., delírio etílico) sugerida. Essa *ambigüidade estrutural* é sustentada até o clímax, também “aberto”, e dá-se por meio do narrador irônico, tomado de empréstimo do cordel. Esse jogo de ironia-ambigüidade é o que dá suporte para o *mágico-fantástico* que permeia toda a história, num clima onírico-etílico e *carnavalesco*.

Exemplifica o uso dessa técnica a forma como é narrado o momento em que o defunto Quincas, levado para a farra pelos amigos, “divertidíssimo, tentava passar rasteiras no Cabo e no Negro, estendia a língua para os transeuntes, enfiou a cabeça por uma porta para espiar, malicioso, um casal de namorados, pretendia, a cada passo, esticar-se na rua” (p. 33-4). É possível imaginar o defunto fantástico, *corpo grotesco*, em celebração com seus amigos e também o defunto arrastado por bêbados, com a língua pendendo pra fora da boca e a cabeça inerte balançando e chocando-se com as portas; caindo ainda por cima, repetidas vezes no chão, quando deixam-no cair acidentalmente.

---

<sup>142</sup>“Procedendo dessa forma, Amado deliberadamente borra a distinção entre “verdade” e “falsidade” em sua história e, assim fazendo, imediatamente cria uma aura de ambigüidade sedutora, a qual será meticulosamente cultivada ao longo de todo o resto da obra” (Tradução nossa).

O mesmo Fitz aponta, na cena em que Vanda ouve a voz do pai supostamente morto insultando-a (*AMMQ*, p. 36), o fato de que o narrador usa os tempos verbais e escolhe as palavras duma maneira a dar a entender que inequivocamente tal coisa aconteceu (FITZ, p. 224). Porém, logo em diante, quando a tia Marocas comenta o calor que faz no quarto e o cheiro forte de perfume, pois Vanda fechara as janelas para a brisa do mar não apagar as velas acesas e espalhara perfume para mascarar o mau cheiro do ambiente, tem-se aí sugerida uma explicação “realista” para o ocorrido: a combinação do estado emocional com o calor e perfume teria feito Vanda ter uma espécie de delírio. Marocas diz-lhe: “Você está abatida, menina. Também com o calor que faz nesse cubículo...” (*AMMQ*, p. 38). Entretanto, logo em diante a tensão da ambiguidade é retomada, pois o mesmo Quincas xinga também Marocas... No que Marocas abre a janela, para refrescar, narra-se que

pela janela aberta, o ruído da rua entrou, múltiplo e alegre, **a brisa do mar apagou as velas** e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu-se sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios, Quincas ajeitou-se melhor no caixão (p. 39. Negrito nosso).

O que fica ambíguo aqui é se, na diegese narrativa, trata-se apenas de um acaso fortuito a ação da natureza, por meio da brisa, ter calhado de *colaborar* com Quincas (apagando as velas e *bagunçando* o velório), ou seja, com a recusa de Quincas em enquadrar-se no papel de seriedade esperado dum morto. A interpretação *psicológica* aqui se insinua: Vanda, perturbada, interpretaria cada incidente como *símbolo* da natureza rebelde do pai que ela quer enterrar. Mas também fica em aberto a possibilidade da leitura *fantástica* de que Quincas *realmente* retornou do mundo dos mortos ou ainda de que a natureza misticamente o chama a reintegrar-se a ela ou incita-o a sair do caixão e renascer, qual herói mítico-iniciático. Esse jogo diegético centra-se na questão da morte, aludindo assim às percepções acerca dela e ao caráter polisêmico de sua *imagem* (como metáfora ou símbolo), condensando em si representações de *morte social*, *morte iniciática* e cosmovisões que dizem respeito às relações entre vida e morte etc.

A ambigüidade é sustentada, como estamos vendo, o tempo todo: quando os amigos de Quincas embriagados oferecem-lhe, mais tarde, bebida, ele a “cospe” (*AMMQ*, p. 30) - seja porque é cachaça “vagabunda”, uma ofensa a um apreciador experiente, seja porque um morto evidentemente não tem como beber. Quando Quincas é carregado pelos amigos em celebração, ele não pode andar – seja porque está tão bêbado ou porque é um defunto. As prostitutas



que das janelas admiram-se de ver que ele está “vivo” e o saúdam, vêm-no responder, modesto, as saudações, movendo a cabeça (p. 87) – seja porque está respondendo mesmo ou porque seu corpo inerte vai sendo arrastado pelos dois amigos em pé de modo a fazer a cabeça mover-se pra lá e pra cá... E assim por diante.

Segundo Fitz, Jorge Amado sustenta um “controle completo” daquilo que ele quer dizer e de como dizê-lo e preserva a “ambigüidade central” da ação equilibrando explicações contrastantes, mas igualmente “apropriadas” para o que está ocorrendo (FITZ, 1984, p. 224).

### 3.3 Vanda versus Quincas – o grotesco/carnavalesco e o iniciático

No capítulo 6 (p. 28-39) tem-se a descrição de como a filha de Joaquim/Quincas, Vanda, como estamos vendo, esforça-se por trazer de volta no Quincas morto a imagem respeitável de seu pai Joaquim, anulando simbolicamente a imagem do homem que ele se tornara (Quincas *Berro Dágua*, “o rei dos vagabundos”), por meio dos serviços contratados da empresa funerária, das roupas adequadas ao enterro, do ato de barbear o morto etc:

Mas agora sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase luxuoso, de roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção. As chamas das velas elevavam-se, faziam brilhar os sapatos novos. Tudo decente, menos o quarto, é claro. Um consolo para quem tanto se amofinara e sofrera. Vanda pensou que Otacília sentir-se-ia feliz no distante círculo do universo onde se encontrasse. Porque se impunha finalmente sua vontade, a filha devotada **restaurara Joaquim Soares da Cunha**, aquele bom, tímido e obediente esposo e pai: bastava levantar a voz e fechar o rosto para tê-lo cordato e conciliador. Ali estava, de mãos cruzadas sobre o peito. Para sempre desaparecera o vagabundo, o *rei da gafieira*, o *patriarca da zona do baixo meretrício* (p. 32 grifos do autor. Negrito nosso).

Fica clara a atitude quase agressiva que esse gesto todo encerra, pois diz o narrador: “Pena que ele estivesse morto e não pudesse ver-se ao espelho, não pudesse constatar a **vitória** da filha, da digna família ultrajada” (ibid., negrito nosso). Um pouco antes lemos o narrador contar que “Vanda sentou-se numa cadeira (empréstimo do santeiro), sentia-se satisfeita. Não a simples satisfação do dever filial cumprido, algo mais profundo” (p. 31).

O sentimento de Vanda é a um só tempo vitorioso e vingativo:

Sentia-se **vingada** de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, sobretudo a ela própria e a Otacília. Aquela humilhação de anos e anos. Dez anos levava Joaquim es-

sa vida absurda. *Rei dos vagabundos da Bahia*, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas (ibid. Negrito nosso).

É somente após desconstruir a imagem de Quincas, que ela odeia, fazendo re-surgir Joaquim, que Vanda permite-se lembrar então do pai com ternura:

Ali deviam estar somente ela, o pai morto, o saudoso Joaquim Soares da Cunha e as lembranças mais queridas por ele deixadas. Arranca do fundo da memória cenas esquecidas. O pai a acompanhá-la a um circo de cavalinhos, armado na Ribeira por ocasião de uma festa do Bonfim. Talvez nunca o tivesse visto tão alegre (p. 33).

Tal lembrança só pode emergir após completo o trabalho de desconstrução: “Fisionomia melancólica, fitou o cadáver. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, calça de vinco perfeito, paletó negro assentando, as mãos devotas cruzadas no peito” (p. 32). Porém, nesse momento, a empreitada de desconstrução de Quincas *Berro Dágua* até então levada a cabo sofre um choque:

Pousou os olhos no rosto barbeado. E levou um choque, o primeiro. Viu o **sorriso**. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. Também ela, Vanda, esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com **a solenidade da morte**. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro Dágua e, diante desse sorriso de mofa e gozo, de que adiantavam sapatos novos – novos em folha, enquanto o pobre Leonardo tinha de mandar botar, pela segunda vez, meia-sola nos seus –, de que adiantavam roupa negra, camisa alva, barba feita, cabelo engomado, mãos postas em oração? Porque Quincas **ria daquilo tudo, um riso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos**, olhos a fitarem o monte de roupa suja e remendada, esquecida num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro Dágua.  
E Vanda ouviu, as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre:  
– Jararaca! (p. 35. Negritos nossos).

Note-se, além do insulto, a presença do riso triunfante, quase um “afirmar a vida” nietzscheano (em morte!). O corpo morto de Quincas é um *corpo grotesco*, que marca também uma *cosmovisão carnavalesca*, contrária à visão “oficial” de Vanda. Trava-se, a partir daí, um embate, guerra e um diálogo entre o *corpo grotesco* de Quincas e Vanda – e o próprio narrador, ao apoiar-se naquela *ambiguidade estrutural* que sustenta essa obra, manterá ao longo de todo o romance essa *polifonia*.

Outro toque de grotesco, no capítulo 2, é o dedão do pé direito de Quincas que “saía por um buraco da meia” quando sua filha fora ver-lhe o corpo em seu barraco, corpo que “sor-

ria deitado no catre – o lençol negro de sujo” (p. 8). Esse mesmo dedo mais tarde será novamente notado por Vanda, no capítulo 3 (note-se a relação com o *baixo corporal*) –

O santeiro aquiesceu com a cabeça, estava impressionado. Os outros retiravam-se devagar. Vanda ficou só com o cadáver. Quincas Berro Dágua sorria e o dedo grande do pé direito parecia **crescer** no buraco da meia (p. 16. Negrito nosso).

Mesmo morto, o corpo grotesco de Quincas Berro Dágua permanece em movimento, *crescendo* e sorrindo. Estamos enfatizando como J. Amado, numa crítica de costumes, representa polifonicamente um choque de visões de mundo, associando uma delas a imagens do *grotesco* e *carnavalesco*, em contraste a uma caricatura da visão *oficial* ou pequeno-burguesa. Amadeu da Silva Guedes nota como para Vanda, a morte é um fim, acabamento, pois sua visão é a visão pequeno-burguesa (e, diríamos, *profana*). Contudo, a(s) morte(s) de Quincas não é (são) um fim estático e sim *etapas* (ou, diríamos, graus de uma *jornada iniciática* das quais ele emerge *outro* ou modificado a cada vez). Vimos que a visão da morte como algo alegre, não estático e integrado é justamente a visão mágica e também *iniciática*. Desse modo, a interpretação à luz do conceito de *corpo grotesco* interessantemente não entra em conflito com a interpretação *iniciática*, pois o corpo de Quincas em sua morte/vida é uma metáfora da *iniciação*.

O narrador, de início, já deixa evidente os dois segmentos sociais das personagens que disputam a “verdade” sobre a morte de Quincas Berro Dágua: a família do morto enunciando de um segmento social aburguesado, em oposição aos amigos vagabundos e libertinos de Quincas, pertencentes a um segmento social marginalizado. Como é fácil de se perceber, são pontos de enunciação bem diferentes, opostos, mas não uma oposição radical, totalitária. À medida que formos avançando na análise, encontraremos uma relação dialógica nesses dois grupos. Nesta tessitura de personagens e pontos de vista construída por Jorge Amado, **a morte, que é um fim para uns, é um começo para outros**. Respeitando os lugares de enunciação dos dois lados, podemos expor **duas faces da morte**. Para a família, em especial para Vanda, a filha de Quincas, a morte representa a oportunidade de cristalizar a imagem bem comportada da personagem central no passado, um fim, um acabamento. Para o próprio morto e para seus companheiros da esfera marginal, sua morte está carregada de vida e isso fica bem evidente quando se atenta para o seu (sor)riso em várias passagens da narrativa; um (sor)riso que nega a seriedade, as imposições do mundo aburguesado, a moralidade aprisionadora e a morte em si mesma, ou seja, diz não à morte como fim, nega a morte vazia de vida (GUEDES, Amadeu da Silva, s/d, p. 2. Negritos nossos).

A filha Vanda, assim, deseja “cristalizar” o Quincas morto na forma respeitável de Joaquim de modo a apagar a lembrança do malandro Quincas *Berro Dágua* (por meio de todos os preparativos *rituais* de limpeza do cadáver etc). Tal contraste também pode ser inter-

pretado como o contraste entre uma mentalidade *profana* e uma mentalidade *iniciática*, mentalidades que atribuem, cada uma, significados diferentes à morte.

### 3.4 O grotesco e o carnavalesco – os mortos mascarados e *Egun*

Existem ainda outras características do *grotesco* e *carnavalesco* em Quincas. Quando (capítulo 9), como vimos, a família vela o morto no local onde ele residia, quase às escondidas, sem anunciar velório para nenhum conhecido e então chegam, sem terem sido convidados, os quatro inseparáveis amigos de Quincas para vê-lo, o toque *carnavalesco* dá-se pelo fato de Curió estar, qual palhaço, “ridículo com seu rosto pintado de vermelhão e seu fraque roçado” (p. 62) – o que se explica pelo fato de que quando Curió ficou sabendo do óbito, estava trabalhando e de seu local de trabalho foi imediatamente atrás dos outros, sem se ter trocado; trabalhava, fazendo um bico, como é relatado mais atrás, no capítulo 8, empregando

seus múltiplos talentos na propaganda de lojas da Baixa dos Sapateiros. Vestido com um velho fraque surrado, a cara pintada, postava-se na porta de uma loja, contra mísero pagamento, a louvar-lhe a barateza e as virtudes, a parar os passantes dizendo-lhes graçolas, convidando-os a entrar, quase arrastando-os à força (p. 50-1).

Nas lembranças de Vanda pode-se ver que Quincas, anos antes de sua “transformação” gostava de ir com a filha (então criança) ao “circo de cavalinhos”, por ocasião da Festa do Bonfim. Ela se recorda de que “talvez nunca o tivesse visto tão alegre, tamanho homem escarranchado em montaria de criança, a rir as gargalhadas” (p. 32-3), o que também não deixa de ser uma referência ao universo do popular-carnavalesco mambembe. No dizer de Sant’Anna, “Uma coisa (...) é estar dentro do circo, arlequinamente como ator, outra é assistir como espectador a encenação alheia” (1983, p. 53).

Sant’Anna observa em Quincas um caráter *proteiforme*, que seria típico do herói *carnavalizante*, como o *Macunaíma* de Mário de Andrade, que “é branco, é preto e é índio; é adulto e é criança” (ibid., p. 52). A *metamorfose* de Quincas dar-se-ia “em outro nível”, sendo “mediatizada, no nível da narração, pelas diversas versões sobre quem teria sido esse personagem” e no nível “da estória propriamente dita” pela descrição do trabalho funerário que torna Quincas irreconhecível. Sant’Anna destaca o fato de que o ilustrador do livro, Floriano Teixeira, na capa feita para a Editora Record (s/d), “insinua uma máscara sobre o rosto de Quincas, a reforçar com seus traços o que a própria narração denuncia” (ibid., p. 52). O tema da

*máscara* aparece também, como vimos, em Curió e faz a narrativa dialogar com o carnavalesco e com o universo do teatro popular, da *Commedia dell'Arte* (ibid.). Sant'Anna argumenta que essa característica estaria mais nítida em *Dona Flor e seus Dois Maridos*, onde se poderia fazer um paralelo entre Vadinho e Teodoro e *Arlequim e Pierrot*, bem como entre Dona Flor e *Colombina* (ibid.). Em *AMMQ*, essa relação dar-se-ia “dentro” dum mesmo personagem: Joaquim Sores da Cunha/Quincas (o primeiro estando para Pierrot, assim como o segundo, para Arlequim) (ibid., p. 53). Sant'Anna nota ainda que a narrativa de *AMMQ* “cumprе muitas das características da [sátira] menipéia (1983, p. 55).

Notamos que tanto *AMMQ* quanto *Dona Flor* apresentam o tema do morto *vivificado*/presente de forma carnavalesca e, como vimos (em *Dona Flor*), o diálogo com narrativas míticas dos orixás (como veremos também em *Quincas*, mais adiante).

Quanto ao tema da *máscara*, que J. Amado habilmente relaciona ao universo carnavalesco/arlequiano mencionado, não podemos deixar de notar que o estar mascarado é, no candomblé, característico da figura do *Egun*, como J. Amado sabia bem, afinal, ele, em prefácio para o livro (publicado no mesmo ano em que *AMMQ*), como vimos, de Deoscóredes M. dos Santos, o Mestre Didi, dá a entender ter assistido ou participado dos ritos desse culto semi-secreto de origem nagô que ocorria (e ainda ocorre) em Itaparica na Bahia (p. 85-6 deste), sendo que existiam outros *terreiros* de *Egun* no Recôncavo baiano (ZIEGLER, 1977, p. 60). No Rio de Janeiro, atualmente, o culto também ocorre, mantendo relações com o culto baiano (CAPUTO, 2010). Amado menciona, como vimos, “Didi um daqueles raros sacerdotes que se aventuram na noite dos Eguns pelo terreiro onde passeia a morte armado apenas com **frágil bastão como uma espada da vida levantada**” (AMADO, Jorge. In: SANTOS, 1961, p. 9-13. Negrito nosso).

Jean Ziegler, ao descrever os ritos do culto de *Egun* por ele assistido, menciona os adeptos ritualmente vestidos (em *possessão*) da forma que caracteriza o *Egun* “genérico” (os mortos/ancestrais, que perdem em parte sua individualidade ao morrer), isto é, de rosto coberto (ibid., p. 51), e menciona ainda os *bastões* rituais (“longas varas flexíveis”) empunhados como *proteção* para separar os vivos dos mortos (p. 52-3, 55). Ele afirma, quanto ao Estado da Bahia que “conhecer a data e o local das cerimônias de *Egun* é coisa difícil para quem não é iniciado, ou que não viva permanentemente nos diversos círculos do qual Itaparica é o centro” (p. 48) e afirma ainda “dever à amizade” de Deoscóredes Santos (o mesmo para o qual J.

Amado escreveu o prefácio) e sua esposa, Juana [Elbein dos Santos], os “primeiros contatos” com o culto (ibid.).

Embora haja, durante o culto de Egun, certo temor revencial (CAPUTO, 2010, p. 7-8) pelas figuras mascaradas, esse sentimento coexiste com um espírito festivo, que tem algo de *carnavalesco*. As vestimentas, chamadas *Opás*, que os adeptos usam quando dançam “em possessão” representando Egun são confeccionadas por artesãos que geralmente fazem parte do clero desse culto (CAPUTO, 2010, p. 2). Essas vestimentas são bastante coloridas (vide fotografia, ibid., p. 8), adornadas com “muitos bordados (...) e espelhos” (ibid., p. 7), com búzios costurados e uma enorme riqueza de detalhes (ibid., p. 10), incluindo “uma parte superior chamada de abalá que cobre a cabeça do Babá toda enfeitada com espelhos, contas e búzios e de onde também saem tiras de panos com cerca de 40 centímetros cada” (ibid., p. 12). Um sacerdote carioca que também confecciona esses trajes, em depoimento a Caputo diz, acerca atividade de confecção deles que ao fazê-los “a gente ganha um ponto com o Egun (...) a roupa dele (...) pode agradar ou não. Se não gostar ele devolve. Se gostar fica todo gaiato, vai para frente do salão, pergunta se está bonito, se as pessoas gostaram da roupa e agradece quem fez” (ibid., p. 10). Caputo vê nos terreiros de Egun “espaços de circulação de conhecimentos”, nos quais “o que se ensina é não morrer” (p. 13). O retorno ritual do morto dar-se-ia “sempre em festa” (p. 2).

É essa cosmovisão afro-brasileira *festiva* acerca da morte, uma cosmovisão com base *mítica* e que é vivenciada *ritualmente*, que J. Amado apreende e, em AMMQ, relaciona à cultura popular *ocidental* por meio da intermediação das imagens *grotescas* e *carnavalescas*.

Existiria, nesse sistema de crença nagô, um *Egun* “comunitário”:

O Egun é, em primeiro lugar, o receptáculo temporal, o revestimento existencial de um morto, cuja identidade é conhecida. É o Sr. X, que viveu em tal época, em tal lugar, em tal família. A vida terrestre, já vivida, desde morto é memorizada pelo grupo dos iniciados. O (...) problema é (...) [que] o mesmo Egun, **a mesma forma receptora de um morto pode acolher não importa que morto**. A família enlutada que deseja conhecer um de seus antepassados invoca o **Egun comunitário**, o Egun conhecido da cidade, ou da aldeia, e leva-o **a assumir a identidade do antepassado**. (...) Existirá uma totalidade articulada de todos os Eguns presentes num clã, numa cidade, ou mesmo num povo? (...) O candomblé de Egun reproduzirá o **universo invertido** dos orixás? (...) Os elos atados na terra parecem determinar a vida imperecível dos mortos. Não assumem nenhuma estrutura antropomórfica nova após sua passagem ao Orun. E o clã, a complicada corrente dos elos consanguíneos, das alianças e das hierarquias familiares que aprisionam, determinam e organizam a eternidade dos mortos (ZIEGLER, p. 47-8. Negritos nossos).

Noutras palavras, o *egun* é uma figura *proteiforme*. É impossível falar em *morto* num contexto relacionado ou familiarizado com o candomblé sem trazer à mente a figura mascarada de Egun, mesmo onde não se preservou tal culto com o devido clero (de *babaeguns*), pois essa imagem faz parte do sistema de crenças. A grande ambiguidade em Quincas é até que ponto ou “a partir” de que ponto, na diegese narrativa, o protagonista é “mesmo” um Egun, um humano *encantado* (“divinizado”, prestes a se transformar em orixá) ou um Herói que passa pela *morte* da iniciação. J. Amado borra as fronteiras, faz entrecruzar os diferentes níveis de significação, funde representação mimética do *rito* fúnebre (do *axexê*, como veremos) com *mito*.

Ainda quanto ao tema do *corpo grotesco*, o narrador descreve (capítulo 8) a forma como Curió sentiu-lhe a morte da seguinte forma (note-se, na figura do “olho do coração” a alusão a uma concepção do candomblé, já citada no capítulo anterior):

Curió somente agora percebia como eram ligados entre si, a morte de Quincas parecia-lhe uma amputação, como se lhe houvessem **roubado um braço, uma perna, como se lhe tivessem arrancado um olho**. Aquele olho do coração do qual falava a mãe-de-santo Senhora, dona de toda a sabedoria. Juntos, pensou Curió, deviam chegar ante o corpo de Quincas” (p. 51-2. Negritos nossos).

É interessante também o momento (capítulo 10) em que a brisa do mar invade pela janela o cômodo em que o corpo de Quincas é velado, insistindo em apagar as velas (como já fizera anteriormente) e convidando os quatro amigos de Quincas a com ele sair para o mundo exterior, para a natureza, na qual o corpo grotesco de Quincas reintegrar-se-á.

A lua cresceu sobre a cidade e as águas, a lua da Bahia em seu desparrame de prata entrou pela janela. Veio com ela o vento do mar, apagou as velas, já não se via o caixão. Melodia dos violões andava pela ladeira, voz de mulher cantando penas de amor. Cabo Martim começou também a cantar (p. 80).

A re-integração ocorrerá no capítulo 12, no qual o corpo de Quincas cai (ou se lança) na natureza, como sua própria alcunha alude. Em suma, antes de re-integrar-se ao cosmos, às forças da natureza, Quincas também se re-integra de forma *eucarística* primeiramente ao corpo coletivo de seus amigos, no velório/*axexê* (capítulo 10) e, em seguida, à comunidade popular inteira, o corpo maior (capítulo 11), quando sai às ruas triunfante. Entre “indivíduo” e *cosmos* há, portanto, a mediação desses outros *corpos* coletivos, no caminho rumo à *dispersão*, do *ayê* ao *orun* genérico.

Estamos enfatizando que a leitura do *grotesco* e da *carnavalização* não contradiz a leitura de, por exemplo, Almir Campos Bruneti que (1982) argumenta ser a concepção religiosa do candomblé uma chave interpretativa de *AMMQ*. Pelo contrário, as imagens *grotescas* de alguma forma *mediam* e aproximam elementos populares “ocidentais” na obra de Amado em geral (Arlequim, Herói romanescos etc) e elementos “*negros*” contribuindo ambas para uma *universalização* dos temas apresentados.

É significativo o momento em que saem pelas ruas os quatro<sup>143</sup>, de braços dados com o cambaleante amigo Quincas (o defunto), cena quase arquetípica, que captura e mimetiza de forma artística toda uma cultura de camaradagem e amizade inseparável, mesmo diante da morte. E Jorge Amado o retrata pelas cores do que Bakhtin chamaria de o grotesco popular.

Destacamos aqui o “banquete” celebrado pelos amigos de Quincas em seu velório:

Curió e Pé-de-Vento voltaram com caixões, **um pedaço de salame e algumas garrafas cheias**. Fizeram um semicírculo em torno ao morto e então Curió propôs **rezarem em conjunto o Padre-Nosso**. Conseguira, num surpreendente esforço de memória, recordar-se da oração quase completa. Os demais concordaram, sem convicção. Não lhes parecia fácil. Negro Pastinha conhecia variados toques de Oxum e Oxalá, mais longe não ia sua cultura religiosa (...) **Quincas parecia indiferente à reza**, devia estar com calor, metido naquelas roupas quentes. Negro Pastinha examinou o amigo, precisavam fazer alguma coisa por ele já que a oração não dera certo. Talvez **cantar um ponto de candomblé?** Alguma coisa deviam fazer. (...) Abriam-lhe a boca, derramaram a cachaça. Espalhou-se um pouco pela gola do paletó e o peito da camisa (...) Sentaram Quincas no caixão, a cabeça movia-se para um e outro lado. Com o gole da cachaça ampliara-se seu sorriso.

– Bom paletó... – cabo Martim examinou a fazenda. – Besteira botar roupa nova em defunto. Morreu, acabou, vai pra baixo da terra. Roupa nova pra verme comer, e tanta gente por aí precisando...

Palavras cheias de verdade, pensaram. Deram mais um gole a Quincas, **o morto balançou a cabeça, era homem capaz de dar razão a quem a possuía**, estava evidentemente de acordo com as considerações de Martim.

– Ele está é estragando a roupa.

– É melhor tirar o paletó pra não esculhambar.

**Quincas pareceu aliviado quando lhe retiraram o paletó negro e pesado, quentíssimo**. Mas, como **continuava a cuspir a cachaça**, tiraram-lhe também a camisa. Curió namorava os sapatos lustrosos, os seus estavam em pandarecos. Pra que morto quer sapato novo, não é, Quincas?

– Dão direitinho nos meus pés.

Negro Pastinha recolheu no canto do quarto as velhas roupas do amigo, vestiram-no e **reconheceram-no** então:

- **Agora sim**, é o velho Quincas.” (p. 75 a 78. Grifos nossos)

A respeito dessa cena, Guedes comenta o seguinte:

<sup>143</sup> “Curió e Pé-de-Vento saíram na frente. Quincas, satisfeito da vida, num passo de dança ia entre Negro Pastinha e cabo Martim de braço dado” (p. 32).



Com a partida do irmão do defunto, inicia-se a re-integração de Quincas ao grande corpo de que ele faz parte. Esse ritual na história começa com os humildes **comes e bebes** que os vagabundos providenciam: cachaça e salame. O ritual continua e com uma mistura interessante de rezas. Os amigos de Quincas não sabiam orações católicas por inteiro e um deles – Negro Pastinha – lembrava-se de toques de Oxum e Oxalá. Há, nessa relação carnavalesco-religiosa, uma quebra de “hierarquias” religiosas: orações católico-cristãs em contato com manifestações de macumba e/ou candomblé. Desistindo das orações, mas ainda com a preocupação de fazerem algo pelo “morto”, **resolvem dar-lhe cachaça**. Levantam-lhe a cabeça e com medo de estragar a roupa nova, resolvem **despi-lo do paletó e da camisa**. **Nesse momento, o defunto vai ganhando novas feições, o trabalho de transformação que os funcionários da funerária fizeram em Quincas vai sendo desfeito** pelos quatro homens ali presentes; **Quincas vai sendo re-constituído, vai se reintegrando** ao corpo de amigos. Vale observar que as roupas que vestiam o corpo de Quincas vão se dividindo, vestindo o grupo, **cada um deles fica com uma parte**. É possível entender isso como um indicativo dessa unidade corpórea de Quincas e seus amigos” (GUEDES, Amadeu da Silva, s/d. Negritos nossos).

Veremos adiante como o banquete/velório de Quincas relaciona-se também ao axexê. Entretanto, mesmo que o leitor não tenha conhecimento acerca desses elementos do candomblé, poderá apreciar que o rito descrito no romance tem características *eucarísticas* e também remete de forma atenuada às lendas do Herói que é morto, despedaçado ou desfigurado e então após a sua morte, com a ajuda de auxiliares mágicos ou de uma divindade, é re-feito, retornando à forma anterior (porém de alguma forma mudado, novo, por estar renascido). O ato de cada um ficar com uma parte dele (ou de suas roupas), que remete também à re-integração eucarística, é interpretado por Guedes como “integração” [do corpo grotesco] a uma coletividade”:

Esclarecendo melhor, o **corpo “morto” sente falta de uma unidade**, de sua outra parte, dos seus amigos, necessita da **integração a uma coletividade**. Aí está a continuidade do corpo de Quincas, sua relação vital com um corpo maior do qual ele faz parte. Já é possível sentir isso, a relação de Quincas com a coletividade, quando a notícia de sua morte espalha-se pela cidade, pelo segmento marginal e livre de Salvador. Esse aspecto grotesco fica mais acentuado quando o narrador direciona o foco para os quatro amigos de Quincas: “Curió somente agora percebia como eram ligados entre si, a morte de Quincas parecia-lhe uma amputação, como se lhe houvessem roubado um braço” (...) (ibid. Negritos nossos).

As características de corpo grotesco apontadas por Guedes e Sant’Anna atuam na narrativa como negação carnalizadora da morte ou do caráter estático dela (o corpo grotesco seria portanto o *corpo vivo*). O paralelo estrutural com o motivo da *iniciação*, do qual falaremos agora um pouco mais, está na identidade entre morte e nascimento.

### 3.5 A jornada iniciática de Quincas – exílio, morte e renascimento

Ecos do tema iniciático podem ser identificados no tema das “duas mortes” aludidas no título (a morte como símbolo de jornada iniciática) e em outros elementos que abordaremos a partir daqui. O dia da morte de Quincas é comemorado pelos seus amigos como seu “aniversário”<sup>144</sup>, isto é, como o dia em que nasceu, implicitamente igualando morte a um (re)nascimento.

Outra pista de uma jornada de natureza iniciática está no ato de Joaquim abandonar sua família e bens materiais, no que não deixa de haver certo *ascetismo* ou *renúncia*. A própria mudança de nome operada pelo protagonista, de Joaquim/Quincas<sup>145</sup> a Quincas *Berro Dágua*, sinaliza uma mudança de identidade e de status ontológico. Parece ser mais exato, Joaquim passa a ser chamado primeiramente só de Quincas (transição) e, só posteriormente, de Quincas *Berro Dágua*:

Entrara ele na venda do Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. **O grito de um animal ferido de morte**, de um homem traído e desgraçado:

- Águuuuuua!

(...) O *berro dágua* de Quincas logo se espalhou como anedota (p.45. Grifo do autor. Negrito nosso).

Falaremos mais adiante da conotação *iniciática* que esse *berro*, no qual é proclamado o novo nome a somar-se ao nome anterior, pode adquirir, quando lido pela lente do candomblé.

Já que falamos da importância dos nomes, cumpre ressaltar que o nome *Joaquim* é um nome comum, assim como José, João etc e tal escolha parece aludir a essa normalidade

<sup>144</sup> Embora “não recordarem os outros havê-lo comemorado em anos anteriores. Comemoravam, isso sim, os múltiplos noivados de Curió, os aniversários de Maria Clara, de Quitéria (...).Aniversário de Quincas, era a primeira vez que o festejavam, deviam fazê-lo convenientemente” (p. 34).

<sup>145</sup> Ao longo da narrativa, contrasta-se a figura de Joaquim Soares da Cunha, respeitável e ordeiro (p. 30) ao malandro Quincas *Berro Dágua*. Entretanto, nas lembranças de Vanda, sua mãe (a esposa de Joaquim, Dona Otacília), já, ao menos em um momento, o trata por Quincas: “(...) para recordar-se (...) [d]a figura mansa de Joaquim Soares da Cunha meio escondido numa cadeira de lona a ler os jornais, estremecendo quando a voz de Otacília o chamava, repressiva: –Quincas!” (p.33). Essa *quebra* parece insinuar haver já na figura plácida de Joaquim, algo de Quincas, que não havia ainda se tornado o Quincas *Berro Dágua*.

cotidiana desinteressante. *Quincas*, a alcunha, é também o nome de um personagem famoso da literatura brasileira, o Dr. Quincas Borba, personagem excêntrico do romance de mesmo nome e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Este outro Quincas tem um cachorro (seu duplo grotesco?) homônimo e, sendo ele um *filósofo*, parece ser uma referência à filosofia do *cinismo* (“*quinismo*”), associada principalmente ao grego Diógenes de Sínope, que vivia em um barril. Os adeptos dessa escola eram chamados de *cínicos*, do grego *kynikos*, um genitivo de “cão”. A escola *cínica* pregava um certo ideal de renúncia e vida simples e franca, de acordo com a natureza (ou seja, viviam “como cães”). O cachorro era símbolo desta corrente<sup>146</sup>. Note-se ainda, a respeito do cão, que ele é um animal *psicopompo*, que acompanha os mortos em sua jornada ao outro mundo: “A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida” (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 1995, p. 176). O símbolo que condensa *sabedoria* (louca) e *morte* é a imagem da *iniciação* de tipo xamânico.

Assim, notamos que a figura de Quincas Berro, assim como Quincas Borba, tem em si algo de *cínico*. A resposta matreira que, segundo a lenda, Diógenes teria dado ao imperador, de dentro de seu barril<sup>147</sup>, é algo que poderia, em situação análoga, ter sido dito por Quincas Berro Dágua. Diógenes, conta-se, costumava andar pela cidade com uma lamparina acesa, em plena luz do dia e quando lhe indagavam o que fazia, respondia que estava procurando um homem honesto. Nesse sentido, a *figura* de Diógenes tem afinidades tanto com a figura do *renunciador* (descrita por DaMatta), quanto com uma variedade de tipos *malandros*, que assumem o papel, às vezes de forma *clownish*, de críticos da sociedade e até mesmo o *Louco* do Tarot<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Cf. DINUCCI, 2013.

<sup>147</sup> Conta-se (*Cícero, Questões Tusculanas, III, 92*) que quando Alexandre, o Grande, foi procurar Diógenes, o Cínico, que tinha a reputação de sábio, para perguntar-lhe se havia algo de que precisava, este, instalado confortavelmente em seu barril a tomar sol, lhe teria respondido tão somente que tudo que queria era que o imperador afastasse-se para não encobrir o sol, fazendo sombra com seu corpo. Interpreta-se que Diógenes, em seu simples barril, vivendo sua vida com franqueza, era mais feliz do que o grande Alexandre, com todas as suas glórias. (CICERO, 2005, p. 197).

<sup>148</sup>“A carta do “Louco”, mais especificamente do **Miserável** (Mísero) que nos é apresentada no tarô de Mantegna (Fig.04), de 1465, é um homem curvado sobre seu cajado que carrega **vestes simples, quase farroupilhas**. Sua mão esquerda apóia o queixo sobre o cajado irregular, enquanto a direita parece segurar a pouca vestimenta que lhe cobre a parte superior do corpo. Seu olho é levemente orientalizado, seu olhar perdido e distante, as maçãs do rosto fundas e não possui cabelos. Na parte posterior de sua panturrilha esquerda se apóia **um cão de pequeno porte**, aparentemente alegre com o rabo abanando, de forma muito semelhante à que um dos jovens se apoiava na perna da figura do louco no tarô de Grinconneur, com os dois pés no chão e as mãos na panturrilha, aqui com as patas posteriores no chão e as dianteiras sobre a panturrilha (...) A associação na figura do “Louco” passa por aproximações iconográficas que atribuem a ele diversas características. É sem dúvida um caminhante, que não fixa seu olhar para frente num objetivo seguro, **um andarilho** que se movimenta com facilidade, em movimentos leves e despreocupados. **É desajeitado e não conhece as regras**: está sem calças, come a hóstia, veste apenas um dos calçados em seus pés (...). Por ser como os **bobos da corte, tem a liberdade de po-**

Notamos ainda que o Quincas de Machado de Assis aparece pela primeira vez em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que, como o próprio nome indica, é narrado por um defunto. Sant'Anna, em seu artigo sobre *AMMQ*, esboça o projeto (SANT'ANNA, 1983, p. 50) de abordar o tema da morte em outros romances brasileiros, como o citado *Brás Cubas* e *Incidente em Antares* de Veríssimo, bem como as relações deles entre si.

Prosseguindo em nosso estudo sobre o *iniciático* em Quincas, julgamos dignos de nota alguns dos seus epítetos ao longo da narrativa, em trechos como: “morreu o pai da gente” (p.52 e p.57), “morreu o homem bom” (p.53), “acabou a luz da noite” (p.54) etc.

Acerca desse lamento *ritual* um tanto festivo, regado a cachaça, que alguns dos personagens realizam, Sant'Anna comenta:

Ao ouvirem a notícia da morte daquele que eles consideravam “o pai da gente”, se ajuntam desconsolados em plena rua e aí celebrando um ritual estruturalmente semelhante ao da missa e da comunhão, celebrando o “Pai” que “era bom” (...). Em vez do vinho, corria uma garrafa de “cachaça grátis”. As pessoas se ajuntando e eles repetindo em forma de ladainha (...). Ao final, acentua o narrador isto já se constituía num “coro”. Um **coro**<sup>149</sup> profano entronizando o celebrado ausente (SANT'ANNA, 1983, p. 57. Negrito nosso).

Quando Joaquim “enlouqueceu” e abandonou a família, *transformou-se* em Quincas, que já era a forma como era tratado pela esposa, quando por ela *repreendido*. Essa faceta sua, *reprimida* pelo ambiente familiar é a *persona* que abraça no *exílio*, uma *antítese* de sua *persona* anterior. O título “Berro Dágua” que lhe complementa a alcunha, foi, como vimos, recebido posteriormente. O Quincas *Berro Dágua* que se nos apresenta na obra não é somente uma *antítese* ou negação crítica; ele já é uma *síntese*, pois aglutina em si (numa espécie de *coincidentia oppositorum*) características de Joaquim, o *pai* irrepreensível e de *Quincas*, o malandro divertido. Afinal, ele é tratado por *pai*, dá conselhos e presta auxílio a quem dele necessita:

Relembaram fatos, detalhes e frases capazes de dar a justa medida de Quincas. **Fora ele quem cuidara, durante mais de vinte dias, do filho de três meses de Benedita**, quando esta teve de internar-se no hospital. Só faltara dar à criança o seio a ama-

---

**der dizer a verdade** e neste sentido se aproxima do que está além, do que pode ser visto com a espiritualidade, com atributos do divino e **da inteligência**” (GONÇALVES, 2007, p. 282 e 286. Negritos nossos).

“O diálogo da literatura com imagens do repertório tradicional iconográfico (incluindo as cartas do Tarot) tem sido estudado, por exemplo, em Mario Vargas Llosa e Italo Calvino, o qual tomava por ponto de partidas cartas do Tarô de Marseille, orientando-se “pelo princípio combinatório e pela transformação metonímica de imagens em seqüências narrativas” (SPIELMANN, 2005, p. 219).

<sup>149</sup> No capítulo 8 de *AMMQ* a narração, por meio da repetição, mimetiza um coro ritual (p. 53).

mentar. O mais fizera: trocava fraldas, limpava cocô, banhava o infante, dava-lhe mamadeira.

Não se atirara ele, ainda há poucos dias, velho e bêbedo, como um campeão sem medo, em defesa de Clara Boa, quando dois jovens transviados, filhos da puta das melhores famílias, quiseram surrá-la numa farra no castelo de Viviana? (...) Quem sabia histórias mais engraçadas, **quem melhor consolava das penas de amor, quem era como um pai ou como um irmão mais velho?** (...) Várias mulheres decidiram não buscar nem receber nenhum homem naquela noite, estavam de luto. Como se fosse quinta ou sexta-feira santa (p.46 a 48. Grifos nossos).

Quincas tem ainda “poderes” ou habilidades especiais:

Quem sabia melhor beber do que ele, **jamais completamente alterado, tanto mais lícido e brilhante quanto mais aguardente emborcava?** Capaz como ninguém de adivinhar a marca, a procedência das pingas mais diversas, conhecendo-lhes todas as nuances de cor, de gosto e de perfume”. (p.44. Grifos nossos)

O seu afastamento da família e do conforto de seu lar é um mistério: “Por que se entregara ele – homem de boa família e de posses, como o santeiro podia constatar ao ter o prazer de travar conhecimento com sua filha e seu genro – àquela vida de vagabundo?” (p.10).

Para sua família, nem a *loucura* oferecia explicação satisfatória:

Como pode um homem, aos cinqüenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botiquins baratos, freqüentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? Vanda não encontrava explicação válida. Muitas vezes, à noite, após a morte de Otacília – nem naquela ocasião solene Quincas aceitara voltar para a companhia dos seus – discutira o assunto com o marido. **Loucura não era, pelo menos loucura de hospício, os médicos tinham sido unânimes.** Como explicar, então? (p.14, 15. Negritos nossos)

Ao renunciar à sua família, mudar de moradia, ambiente e costumes, Joaquim/Quincas teve sua primeira morte; na solidão de sua morada miserável, teve a segunda morte; em meio ao mar na tempestade, morreu Quincas pela terceira vez. De modo que a narrativa poderia muito bem se chamar “A morte e a morte e a morte de Quincas Berro d'Água”, acrescentando-se uma morte ao protagonista. Quanto a serem três e não duas as mortes de Quincas concordam Bruneti (1982, p. 237-9) e Sant’Anna, que escreve: “teria havido antes da morte física uma outra morte – a moral, três anos antes, quando a família decretara que para eles, o Quincas não mais existia” (1983, p. 50). É o próprio narrador quem fala em uma primeira morte “senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três” (p. 3).

Ora, o afastamento, abandono da família ou isolamento em condições de pobreza ou dificuldade ao qual se segue uma *morte* (ou mais de uma) é justamente uma das características mais marcantes da jornada iniciática do Herói, como vimos. O príncipe Sidarta, por exemplo, antes de tornar-se o Buda, abandona sua vida de luxo no palácio real e vai viver nas ruas como um mendigo. Não faz mal se durante esse período de isolamento o Herói juntar-se ao povo mais humilde e agir não só como “vagabundo”, mas também como “boêmio” e insano, pois essa é, como já vimos, uma característica da jornada iniciática xamanística e dos mitos do ciclo do Herói *trickster*.

René Guénon fala em um mistério de “duas faces”, no qual cada novo passo é uma morte em relação a um dos estados, enquanto é um nascimento em relação a outro. Entretanto, ambos (esse nascimento e essa morte) teriam uma identidade, só se distinguindo um do outro a partir de um determinado ponto de vista (1952, p. 164). Para Quincas, a *vida burguesa era uma morte*, ao passo que, para sua família, era a *vida boêmia de Quincas que era uma morte*. Quando Joaquim *morreu* socialmente, sentiu-se enfim livre e enfim *vivo*. Ao tentar reformar o Quincas defunto, re-transformando-o em Joaquim, sua família, na figura de Vanda, como vimos, estava matando-o (numa quase *morte* em morte). Note-se a complexidade das relações entre vida e morte aqui: vida (em família) é morte. Morte (social) é vida (nascimento). Vida é morte, morte é vida.

Pode ser visto como provação iniciática o episódio em que, como vimos, Vanda tenta, a todo custo, “cristalizar” o Quincas morto na forma respeitável de Joaquim de modo a apagar (por meio de todos os preparativos rituais de limpeza do cadáver etc) a lembrança do malandro Quincas Berro Dágua, o qual resiste até a exaustão. Para Sant’Anna (1983, p. 57), Vanda, à sua maneira, quisera “entronizar” Quincas. É a *última tentação* de Quincas: o “retorno” ao antigo ser, a cristalização numa figura plácida, estática. Quincas-Joaquim luta, com seu riso, resiste a essa prova e emerge novamente vitorioso e *trickster* como Quincas Berro Dágua ressuscitado, mais boêmio, livre e alegre do que nunca. Como diz Sant’Anna: “De uma maneira geral a sua estória é a estória de sua entronização mítica. É a narrativa de um resgate: a troca de um aviltante cotidiano pelo fantástico arrebatamento” (1983, p. 56). Quincas fá-lo para então sofrer no mar e na tempestade uma *transfiguração* e sua morte derradeira (?) em condições sobrenaturais.

Note-se que o capítulo derradeiro do livro (de apenas duas páginas) é o décimo segundo capítulo. O conteúdo desse capítulo tão pequeno poderia muito bem estar no final do décimo primeiro capítulo ou ainda em um epílogo. Podemos apenas cogitar se o autor não optou pelo número 12 devido à forte carga simbólica deste<sup>150</sup>. É bem provável que sim.

### 3.5.1 **Louca sabedoria e as sucessivas mortes – iniciação xamânica**

Quincas, que, embora viva em meio à boêmia proletária, tem um *background* da classe média escolarizada que trabalha no serviço público e almeja a ascensão social. Em alguns momentos, ele é referido por epítetos como *patriarca* [“da zona do baixo meretrício”] (p. 32), *senador* [“das gafeiras”] (ibid.), *filósofo* [“esfarrapado da rampa do Mercado”] (ibid.) etc etc. Cada um desses epítetos combina um substantivo relacionado à esfera do poder oficial (cargo de autoridade), à família tradicional ou ao saber acadêmico de quem é escolarizado com um qualificativo contrastante que alude à praça pública, à vida popular festiva e semi-marginal. Dessa forma, Quincas Berro Dágua é a *síntese* entre certos atributos associados ao *pai de família* responsável, *sábio* e dotado de conhecimento, estudo, alguma erudição e atributos associados à “malandragem”, como a capacidade de “aproveitar a vida”, certa despreocu-

---

<sup>150</sup> Geralmente associado a ciclos, morte-renascimento e sacrifício. O ano tem 12 meses, o sol (que se põe e *renasce* todas as manhãs) cumpre o ciclo de seu trajeto passando por 12 casas zodiacais (os signos). São 12 os trabalhos expiatórios de Hércules, 12 os Apóstolos de Cristo, 12 os Cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur etc etc. Nos baralhos de Tarot, como o de Marseille, a carta de número 12 dos Arcanos Maiores é a figura do *Enforcado* ou *Pendurado*, também conhecida como *O Sacrifício*. No Tarot de Marseille, essa figura é representada como um homem pendurado de cabeça para baixo, aludindo a *morte* e *inversão*. Essa carta, na sequência do Tarot, precede a carta 13, que é *A Morte*. Tendo-se em mente que no mundo afro-brasileiro é relativamente comum que pais e mães-de-santo recorram também ao Tarot como jogo oracular (RIBEIRO, 2011, p. 1), é interessante constatar, associando cada número a uma carta, que o capítulo 1 (*O Mago*) introduz o tema da magia e mistério. O 2 (*A Papisa* ou *A Sacerdotisa*) introduz a filha Vanda a zelar pela memória e corpo do pai. No capítulo 3 (*A Imperatriz*), Vanda *toma a frente* dos procedimentos de forma assertiva e ativa, como quando demonstra sangue-frio diante do santeiro que lhe comunicara o óbito, o qual “aquiesceu com a cabeça, estava impressionado” (p. 16). O capítulo 4 (*O Imperador*, simbolicamente associado a status quo, tradição, estabilidade etc) destaca a figura de Joaquim Soares da Cunha, “irrepreensível cidadão” (p. 18). O 5, (*O Papa*, associado a crenças, convenções sociais, respeito etc), centra-se na preocupação com o enterro cristão decente e no tio Eduardo zelando pelo protocolo. O capítulo 6 (*O Amor* ou *Os Amantes*) aborda, por meio das recordações de Vanda, o relacionamento entre Joaquim e sua esposa Otacília e como Vanda conheceu seu atual marido, Leonardo. O 7 (*A Carruagem*, relacionada a liberdade, aventura, travessias) apresenta a promessa solene feita anteriormente por Quincas, “Velho Marinheiro” de jamais se deixar aprisionar por “sete palmos de terra”, pois preferia a “liberdade do mar” e “as travessias mais ousadas” (p. 43). O capítulo 8 (*A Justiça* ou *O Equilíbrio*) apresenta-nos uma faceta paternal e bondosa de Quincas, assim louvado pelos amigos, faceta que complementa e *equilibra* a do malandro até então enfatizada. O 9 (*O Eremita*, relacionado a solidão, silêncio, recolhimento) traz o tema do tio Eduardo, que, para permitir que as mulheres fossem para casa, oferece-se para velar, *sozinho*, o morto (p. 69). O capítulo 10 (*A Roda da Fortuna* ou *Roda do Destino*, que simboliza guinadas imprevisíveis, oportunidades, ciclos da vida etc) apresenta a reviravolta de Quincas sair, enfim, do caixão. O capítulo 11 (*A Força*, figurada por uma mulher que abre gentilmente a boca dum leão e simboliza a força calma, misto de delicadeza e poder), mostra-nos Quincas adormecendo e, na cena da briga de bar, derrubando um encrenqueiro sem fazer nada (ele tropeça em sua perna estirada). O capítulo 12 (*O Sacrifício*, relacionado a aceitação, resignação, harmonia interior, renúncia, rendição etc) mostra-nos Quincas impassível em meio a tempestade e lançando-se ao mar. A Morte, que seria o 13 (se um capítulo adicional existisse), é associada a *renascimento*. Cf. XANGÔ, 1995, p. 67-90.

pação, irreverência etc. Os qualificativos em algum sentido *carnavalescos* subvertem, de alguma forma, parodiam, carnavalizam os epítetos da esfera da cultura *oficial*.

Além de mimetizar e representar esse “encontro de culturas” que, em algum sentido, dava-se na Bahia na figura de personagens como o próprio Jorge Amado e a intelectualidade baiana oriunda de famílias de classe média ou burguesas que participavam da vida popular afro-brasileira baiana, os epítetos  *sintéticos* de Quincas, em sua polissemia, adquirem também uma conotação  *iniciática*, à medida que a sabedoria de “filósofo” que lhe é atribuída, além de ser uma possível referência  *carnavalizada* a seu  *background* “burguês”, também parecem apontar para aquela outra sabedoria “*xamânica*” dos loucos e dos sábios, do  *Diógenes* cínico lendário, dos homens-santos “loucos/tolos de Cristo” (monges mendicantes etc) e outras figuras presentes na cultura tradicional e no imaginário popular.

De acordo com tal leitura aqui proposta, o  *rebaixamento* social de Quincas ( *exílio*, pobreza, vida errante),  *carnavalizado* que seja, seria parte duma jornada iniciática, a qual, em sua realização, implicaria numa elevação de status ontológico. Assim, Joaquim  *cai para subir*, pois, na lógica iniciática, é preciso primeiro descer aos  *infernos* para poder ascender a alturas celestiais.

Nas tradições iniciáticas, literaturas tradicionais e mitos são característicos de alguns tipos de jornada iniciática esse estado especial: para esse tipo de  *herói*, as normas, convenções sociais maçantes e leis a que os  *profanos* estão submetidos ficam (temporariamente, por vezes) suspensas. Tal é concebido notoriamente em certas correntes místicas do judaísmo, por exemplo, como o sabatianismo. É o que Gershom Scholem, grande autoridade em esoterismo judaico, chama de “o paradoxo do santo pecador” (1972, p.297). De acordo com essa corrente mística judaica “a semente precisa apodrecer na terra a fim de vingar e dar frutos” e, assim, atos que têm a aparência externa de pecados poderiam ser na verdade santos ( *ibid.*, p.319).

Acerca desse problema, Guénon afirma que o  *iniciado* vive em meio ao povo sem dele se distinguir exteriormente e dissimula sua sabedoria sob a aparência “tenebrosa” da loucura, que seria uma treva relacionada ao tema místico das trevas superiores e da noite do espírito (1952). O tema da  *noite* também está presente na narrativa amadiana, na qual Quincas, em seu caixão, aguarda impaciente o pôr do sol (p. 41) e a magia da noite e da lua cheia (p. 83). Se a noite é o reino de Quincas ( *crepúsculo* de Joaquim), a imagem da treva conserva toda a  *ambi-*



*valência* ao ser Quincas, ao mesmo tempo, a luz dessa mesma treva, “a luz da noite” (AMMQ, p. 54).

É coerente também com a jornada iniciática que a morte do Herói seja não só uma, mas mais de uma, pois a iniciação também se dá em etapas. Guénon afirma haver em toda iniciação uma série de “mistérios menores” e graus intermediários na longa jornada rumo ao “estado primordial”. O mesmo autor usa o termo alquímico e hermético *nigrum nigro nigrius* (“o negro mais negro do que o negro”) para referir-se à escuridão e ao caos das “trevas inferiores”, relacionadas, por analogia, às “trevas superiores”, que, paradoxalmente, seriam elas mesmas, na verdade, a Luz que supera toda luz, no ponto em que se opera a “verdadeira junção dos extremos” (GUÉNON, 1952).

Cada uma das (três) mortes de Quincas (psíquica, física e “espiritual”) pode ser lida como símbolo que representa um estágio da Iniciação. A primeira morte de Quincas foi sua morte *moral* ou psíquica, quando deixou o lar e *enlouqueceu*. A segunda, aquela que na diegese do romance é apresentada como sua morte física, no caixão e a terceira, a morte *fantástica* em meio à tempestade. Curiosamente, Guénon fala também de “três noites simbólicas”, representando “três mortes e três nascimentos” que se refeririam às ordens corporal, psíquica e espiritual. Ele afirma que toda mudança de estado *ontológico* dá-se por meio de uma fase de escurecimento (noite), sendo as trevas uma representação do “não manifestado” e do “caos”, o estado de “indiferenciação ou de indistinção” que estaria no ponto de partida de toda “manifestação” nova. Nessa linguagem esotérica, o próprio nascimento humano já seria uma “morte” a partir do ponto de vista “pré-humano” e, dependendo do “ponto de vista”, os pontos de partida e de chegada podem inverter-se, sendo o plano humano concebido como espelho invertido do plano das coisas “não manifestadas”. O simbolismo da noite, nessa visão mística, aplicar-se-ia a toda e qualquer “passagem” (ibid.).

Portanto, o endiabrado Quincas seria ao mesmo tempo o *nascimento* de algo novo e também a “noite” (e a *morte*) de Joaquim, um estágio caótico intermediário rumo a uma integração catártica de sua personalidade fragmentada. Essa integração dar-se-ia rumo a um Novo Homem, sempre em construção, uma síntese entre as tendências *apolíneas* e *dionisíacas* de sua personalidade. Quincas *Berro Dágua* é o coroamento feliz de uma etapa iniciática rumo a essa síntese sempre em andamento.

Assim, ao morrer esse mesmo *Quincas Berro Dágua*, já nasce (ou começa a nascer) um novo Quincas que também é *outro* (é, como vimos, saudado, quando sai à rua, pelo povo como rei e seus amigos inicialmente não o reconhecem etc). Seu *corpo grotesco* é um processo nunca inteiramente acabado de conciliação dialética, rumo a um corpo *vitruviano* (p. 37 deste). Sua terceira (e derradeira?) morte no mar e na tempestade seria finalmente um ápice dessa jornada iniciática, da qual emergirá, como afirma Eliade, *sobre-humano* (ELIADE, 1989, p.140) – e ainda se poderia cogitar que haveria até outras mortes mais, deixadas em aberto.

Ou seja, nesse esquema Joaquim *morre*, em termos iniciáticos, para *nascer* Quincas (Joaquim assim se *transforma* em Quincas) e, finalmente, em seu exílio, nasce, por meio do brado que lhe nomeia, Quincas *Berro Dágua*, uma coroação do processo ou do estágio iniciático – esse novo nascimento não deixa de ser, de forma parodística e carnalizada, também uma pequena *morte*: “o grito de um animal **ferido de morte**” (p. 45. Negrito nosso).

Se levarmos isso em conta, poderíamos até falar, então, em 4 e não 3 mortes: 1) morte moral, quando da saída de casa, 2) pequena morte quando do grito, o *berro dágua*, 3) o velório, 4) a morte fantástica no mar. O narrador bem que adverte ser Quincas “um recordista da morte, um campeão de falecimento” (p. 3). Contudo, o *berro* parece-nos mais uma coroação ou *batismo* da *primeira morte*.

Correndo o risco de soarmos repetitivos, destacamos que se a morte de Joaquim é o nascimento de Quincas, então, analogamente, a *morte* (agora ambígua) de Quincas (velado pela família) é uma espécie de *nascimento* de Joaquim, esboçado no velório pela ação de Vanda. Essa segunda morte/nascimento pode, como vimos, ser encarada como *provação* iniciática, da qual Quincas Berro Dágua sai vitorioso, realizando plenamente o nascimento, não como uma *regressão/queda* a Joaquim, mas como um estágio de superação. Ao ressuscitar novamente como Quincas Berro Dágua em *aniversário* inédito, “num dos seus melhores dias”, “divertidíssimo” etc (p. 33); ele então morre outra vez, (re)integrando-se aos elementos da natureza de origem (como veremos mais adiante), talvez para tornar-se um *Encantado* ou entidade do candomblé.

Esse motivo do *renascimento* (diegeticamente *real* e ao mesmo tempo símbolo de processos catárticos), de natureza fantástica, é inserido no romance por J. Amado de forma tal que antecipa características da estética do realismo mágico latino-americano, no caso de A-

mado, apoiando-se, como vimos, num jogo de ironia narrativa e ambiguidade estrutural. A tensão cultivada nesse jogo entre mágico e *realismo* é resolvida de forma também ambígua, num episódio de *divinização* de Quincas por meio duma superação e integração às forças caóticas da natureza, que tem paralelos tanto nas narrativas míticas ocidentais quanto na literatura oral do candomblé, como veremos.

No que toca apenas a referências ocidentais, podemos observar que em várias mitologias um Herói humano de carne e osso pode, ao morrer, tornar-se uma divindade. A morte, no *mito*, eleva-o a essa condição superior, como uma iniciação no *rito*. Nas iniciações rituais, a morte é, evidentemente, simbólica, mas é encarada como a morte real de um antigo Eu e um re-nascimento. A morte derradeira triunfante em meio aos elementos da natureza, portanto, geralmente eleva, nas mitologias, o Herói ao status de divindade. Por exemplo, o bruto, telúrico e beberrão Hércules, da mitologia grega, que já havia cumprido várias provas, após morrer, pela traição do centauro Nesso, enquanto atravessa um rio (símbolo da jornada iniciática; note-se novamente a simbologia aquática), ascende ao Olimpo na condição de divindade (OVIDIO, *Metamorfoses*, Livro IX, 95-135). Hércules também se desfez de sua família e “enlouqueceu”, mas após matar todos num acesso de cólera, crime que teve de expiar por meio de uma série de trabalhos – doze – que lhe foram impostos como pena. A expiação dessa pena é sua jornada heroica/iniciática. O tema do exílio-loucura-morte-divinização é bastante antigo.

### 3.6 A dispersão de Quincas Berro Dágua – o *ori*, o mar e o *axexê*

Almir de Campos Bruneti, cujo artigo *Nascimento e dispersão de Quincas Berro Dágua* aqui ecoamos (1982) argumenta que no universo ficcional de Quincas, há “independentemente de sua verdade socioeconômica, válida ou não” estruturas “de significado profundo”, que teriam como produto final “uma visão ampla de implicações psico-existenciais”. Essa “chave mágica” seria “a concepção religiosa da população baiana em geral”, em particular, “o candomblé, que aparece de forma proeminente em toda a novelística de Jorge Amado” (p. 238).

Bruneti coloca a questão da concepção nagô, presente no candomblé, de *ori* (destino), a qual estudamos no capítulo anterior, e da morte, no indivíduo “maduro”, como superação do *ayé* (domínio material e individual) e retorno e integração ao *orun*, que é, como vimos, uma realidade cósmica e natural.

Escreve Bruneti:

Ora, o destino de Quincas, o seu ori, era o mar (domínio de Iemanjá), que ele traiu primeiro como funcionário público dominado totalmente pela burocracia repressiva da Mesa de Rendas Estadual, e pela autocracia da esposa, e depois pela irresponsabilidade de sua nova vida de jogador bêbedo e fêmeiro inveterado. (...) A sua **terceira morte, ou terceiro nascimento, isto é, a dispersão na sua matéria/massa original, o mar, a água**, pode ser vista então quase que como uma imposição de Iemanjá: depois de haver castigado Quincas ela manda que seus emissários restituam-lhe a vida por tempo suficiente para que ele chegue até seu domínio (1982, p.239. Negritos nossos).

Para Bruneti, a identidade do protagonista como Quincas Berro Dágua, apesar da “aparente adesão do narrador”, seria “tão falsa quanto a sua personalidade de funcionário público porque a alcunha integra e explicita a rejeição de seu destino<sup>151</sup>” (p. 239). Dessa forma, o “segundo nascimento de Quincas” (celebrado em seu *aniversário*) não conduziria o herói a “um plano superior de realização pessoal” e seu destino estaria “truncado”, pois ele teria recusado o chamado de Janaína/Yemanjá (BRUNETI, 1982, p. 239).

Bruneti aqui se refere a esse trecho do sétimo capítulo de *AMMQ*, quando os saveiros da cidade ficam decepcionados ao saber da morte “mundana” de Quincas:

Nos saveiros de velas arriadas, os homens do reino de Iemanjá, os bronzeados marinheiros, não escondiam sua decepcionada surpresa: como pudera acontecer essa morte num quarto do Tabuão, como fora o *velho marinheiro* desencarnar numa cama? Não proclamara, peremptório, e tantas vezes, Quincas Berro Dágua, com voz e jeito capazes de convencer ao mais descrente, **que jamais morreria em terra, que só um túmulo era digno de sua picardia: o mar banhado de lua, as águas sem fim?**

Quando se encontrava, convidado de honra, na popa de um saveiro, ante uma peixada sensacional, as panelas de barro lançando olorosa fumaça, a garrafa de cachaça passando de mão em mão, havia sempre um instante, quando os violões começavam a ser ponteados, em que seus instintos marítimos despertavam. Punha-se de pé, o corpo gíngando, dava-lhe a cachaça aquele vacilante equilíbrio dos homens do mar, declarava sua condição de *velho marinheiro*. **Velho marinheiro sem barco e sem mar, desmoralizado em terra, mas não por culpa sua**. Porque **para o mar nascer**, para içar velas e dominar o leme de saveiros, para domar as ondas em noite de temporal. **Seu destino fora truncado**, ele que poderia ter chegado a capitão de na-

<sup>151</sup> Bruneti aqui se refere ao episódio cômico (*AMMQ*, p. 45) em que Quincas toma água julgando ser cachaça e dá o berro, contrariado. É clara a ambivalência da *água* em sua identidade. Mesmo se aceitarmos a premissa brunetiana de que Yemanjá é a *regente da cabeça* de Quincas (discordamos; ela pode ser sua *mãe mítica*, mas defenderemos haver pistas que apontam para um orixá masculino como seu regente, seu *pai* e orixá principal), ainda assim se poderia notar que no candomblé uma pessoa não deve comer “da mesma matéria de onde sua cabeça foi modelada” (SANTOS, 1977, p. 207), num sistema intrincado de associações simbólicas e proibições. Dessa forma, os filhos de Oxalá, por exemplo, não tomam vinho de palma (feito de seiva de palmeira), porque a palmeira faz parte da matéria mítica de Oxalá. Nesse trecho J. Amado parece dialogar parodisticamente com essas concepções religiosas (evidentemente, por razões óbvias, não existe proibição de ingerir-se água). De qualquer forma, é *ambivalente* a relação de Quincas com a água e o *ori* é modelado por mais de um elemento, como veremos.

vio, vestido de farda azul, cachimbo na boca. Nem mesmo assim deixava de ser marinho, para isso nascera de sua mãe Madalena, neta de comandante de barco, era marítimo desde seu bisavô, e se lhe entregassem aquele saveiro seria capaz de conduzi-lo mar afora, não para Maragogipe ou Cachoeira, ali pertinho, **e sim para as distantes costas da África, apesar de jamais ter navegado**. Estava **no seu sangue**, nada precisava aprender sobre navegação, **nascera sabendo**. Se alguém, na seleta assistência, tinha dúvidas que se apresentasse... **Empinava a garrafa, bebia em grandes goles**. Os mestres de saveiro não duvidavam, bem podia ser verdade. No cais e nas praias os meninos nasciam sabendo as coisas do mar, não vale a pena buscar explicações para tais mistérios. Então Quincas Berro Dágua **fazia seu solene juramento**: reservara ao mar a honra de sua hora derradeira, de seu momento final. **Não haviam de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! isso não! Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas**, os feitos sem exemplo. Mestre Manuel, sem nervos e sem idade, o mais valente dos mestres de saveiro, sacudia a cabeça, aprovando. Os demais, a quem a vida **ensinara a não duvidar de nada**, concordavam também, tomavam mais um trago de pinga. Pinicavam os violões, cantavam a magia das noites no mar, a sedução fatal de Janaína. O velho marinho **cantava mais alto que todos** (p. 42-44. Negritos nossos).

Sem ter a pretensão de esgotar o assunto, reconhecendo o caráter *complexo* da narrativa aparentemente simples de *AMMQ* (com suas ironias, ambiguidades, referências), nós ecoamos aqui as observações de Bruneti quanto ao tema do *ori* e do destino, mas propomos uma leitura diferente, conforme a desenvolveremos daqui para frente.

No último capítulo o protagonista lança-se sim, fantasticamente, ao mar (no que pese toda o jogo de ambiguidade diegética aí presente). A imagem-clímax de seu desaparecimento do mar, mais as palavras finais atribuídas a ele *realizam* de alguma forma a promessa de Quincas e as tensões construídas de forma *suspensiva* ao longo da narrativa (pelas ambiguidades). Não se trata aqui de um anti-clímax, nem de algo análogo a o que em música é chamado de *cadência de engano* ou *cadência interrompida*. Ainda que o narrador deixe *em aberto* o mistério, a narrativa encerra-se, para todos os efeitos, com as palavras derradeiras de Quincas (mesmo ressaltando que “há versões variadas”), que ao afirmar que “me enterro como entender/na hora que resolver/podem guardar seu caixão/para melhor ocasião/não vou deixar me prender/em cova rasa no chão” (p. 95-6), *cumpra* a promessa anteriormente feita, assim *realizando* esteticamente as tensões do personagem.

Ademais, os saveiros que ouviam o “juramento solene” de Quincas anteriormente feito tinham, afinal, aprendido com a vida mesma a “não duvidar de nada”. Havendo na narrativa de Quincas, em sua diegese ambígua, algo de *mítico*, é de esperar-se que ela contenha alguma *verdade*, que se não é a verdade da correspondência, é, talvez, a verdade poética. Em se tratando de narrativas dessa natureza, estamos lidando com aquela “organização de figuras

metafóricas” de que fala Campbell (2002, p.37). Nesse ponto, em verdade, arte e mito em certo sentido convergem, no que têm de polissêmico e de *verdadeiro*.

No que diz respeito à citação de *AMMQ* feita mais acima, é digna de nota a forte carga simbólica e semântica do *mar* como símbolo. Relacionada ao *batismo* cristão, a água, no ocidente, tem simbolizado a purificação, renovação, (re)nascimento. Note-se que é num contexto de *morte* que Quincas fala sobre o mar e, ao longo da obra, há uma relação às vezes de identidade entre morte e vida. Quincas, afinal, também é uma narrativa sobre *renascimento*. Eliade relaciona ainda as *águas primordiais* ao caos, a tudo aquilo que é disforme, indeterminado, pura potencialidade (ELIADE, 1996, p. 110).

A água, em sua instabilidade como elemento líquido, tem simbolizado também a loucura. Affonso Romano de Sant'Anna observa o “motivo universal” da “nau dos loucos” ou “nau dos insensatos”, mar adentro (SANT'ANNA, 1983, p. 63). Nota ainda a *ambivalência* dessa imagem, pois paralela à *nau dos loucos* também existe a imagem da nau que é a própria Igreja, na simbologia cristã (ibid., p. 64), nova Arca de Noé. Pode-se ainda fazer a correlação, segundo Sant'Anna, entre o “caixão na terra” de Quincas e o “navio no mar” (p. 65) e o caráter *anfíbio* de Quincas – a gíria que Curió leva ao velório de seu amigo e salta de seu bolso para caminhar sobre o defunto seria um “duplo grotesco” do próprio Quincas (SANT'ANNA, 1983, p. 58): um ser que vive tanto na terra quanto na água, tão *anfíbio* quanto ele. Isso parece indicar que o motivo do elemento *água* (presente em sua alcunha) não esgota a natureza de Quincas Berro D'água/Joaquim.

No trecho longo de *AMMQ* que citamos mais acima, no qual Quincas faz a *promessa* de jamais ser sepultado em terra (*AMMQ*, p. 43), o protagonista desafia seus interlocutores enquanto *bebe*. Sant'Anna sugere que “a água ingerida é que fazia com que singrasse com velas abertas aos ventos de sua fantasia” (p. 63) e nota ainda que “coisa idêntica se passava com seus amigos” (ibid.), pois no velório, Amado narra que “os primeiros tragos despertaram nos quatro amigos um acentuado espírito crítico” (*AMMQ*, p. 73). Há aí a ironia do narrador (que sugere que a bebida foi o que inspirou os amigos a cometerem as loucuras pela cidade e mar afora levando o defunto) e uma *inversão* carnavalesca em chamar de “espírito crítico” o espírito embriagado, propenso à insensatez. O que nos concerne aqui é a relação entre a bebida que Quincas ingere e o tema da água do mar. Sant'Anna argumenta que há

uma *água interior* e (...) uma *água exterior*. Ou seja: Quincas é o bebedor inveterado, o consumidor de **água ardente**. A água está no princípio de sua vida, pois estava no seu sangue, nascera bebendo. Está no meio de sua vida, nos porres constantes e está no fim com sua imersão no mar (p. 62-3. Negrito nosso).

Retornando aos significados associados ao tema da água e do mar, sobre os quais começamos a falar, a propósito do discurso de Quincas no qual ele promete não ser enterrado na terra (*AMMQ*, p. 43), notamos aqui que existe ainda, na imagem do mar, a associação à viagem, à travessia, jornada, movimento, que aparece nas imagens presentes no discurso de Quincas anteriormente citado (“as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas” etc). Os sentidos, também relacionados ao mar, de *renascimento* e *travessia*, condensados na imagem da viagem marítima, parecem apontar na direção do motivo da *jornada iniciática* (do *Herói*) presente, como temos visto, nas mitologias ocidentais (esse motivo associado a temas de loucura e embriaguez remete, como vimos à iniciação *xamânica*).

O motivo iniciático tem, em seu sentido, uma série de implicações existenciais, psicológicas, catárticas relacionadas a superação, conciliação/síntese, mudança de papel social etc etc, como temos visto. Além dessa carga semântica que se faz presente na narrativa amadiana, a *iniciação* no candomblé é uma realidade ritual e cultural, de natureza mágico-religiosa.

O *ori* (destino/cabeça), como vimos, é formado por elementos da natureza e, na morte, *dispersa-se* retornando aos elementos de origem<sup>152</sup> (“matérias-massa”, no dizer de Elbein dos Santos). O *axexê* dramatiza ritualmente essa dispersão despindo o morto inclusive de suas dignidades rituais, que são *despachadas* – algumas delas, mediante consulta ao morto por *oráculo* podem ser divididas entre as pessoas próximas a ele:

os sacerdotes [então] preparam o chamado final do morto. Trazem tudo, “assentos”, objetos pertencentes ao morto (...). Traçam no solo (...) um pequeno círculo (...) em que se invoca o morto. No meio dele (...) **consulta-se o oráculo sobre a destinação a ser dada a cada um dos objetos** e “assentos” do morto. Se se trata de (...) [um morto] de grau elevado, às vezes acontece que o “assento” de seu *òrìsà* fique no “terreiro” para ser adorado, **com a condição de que o morto, consultado, esteja de acordo**. Também pode querer **deixar alguns objetos de uso pessoal, determinadas jóias ou emblema a um parente ou a uma irmã do “terreiro”** (...). O resto, o que

<sup>152</sup> “Uma vez cumprido seu ciclo de vida, cada ser humano se desintegra para restituir-se em parte às massas progenitoras e reforçar o *àse* das mesmas. Quanto mais a vida de um ser humano terá sido útil e profícua para a comunidade, mais seu *àse* será poderoso. Outra parte de seu *àse* será reencarnada em seus descendentes diretos (...). Para possibilitar essa passagem sem contratemplos, ritos mortuários são celebrados nos “terreiros” tradicionais, cujo ciclo completo é denominado *Àsèsè* (SANTOS, 1977, p. 229-30).

o morto não deixa para ninguém (...) é posto em volta do pequeno círculo (...) e (...) tudo é destruído, quebrado (...), rasgando-se as vestimentas e colares (SANTOS, 1977, p. 233-4).

Esse rito aparece parodisticamente no momento em que os amigos de Quincas “consultam” o morto acerca de quem herdaria seu “único bem”, a prostituta Quitéria do Olho Arregalado (AMMQ, p. 76). Em seguida, consultam-lhe acerca de seu paletó, sapatos etc: “Deram mais um gole a Quincas, o morto balançou a cabeça, era homem capaz de dar razão a quem a possuía, estava evidentemente de acordo” (p. 77). Aqui ecoamos Bruneti, que vê, na “linha de desenvolvimento” da história, “a partir do capítulo décimo do livro (...), de maneira aproximada, o ritual nagô do axexe, descrito por Juana Elbein dos Santos” (1982, p. 240).

Cumprido destacar que a figura que movimenta o *axé* do morto em sua dispersão/re-integração é Exu (com sua estética *grotesca*, como vimos no capítulo anterior), que no início do axexê é invocado com sua oferenda (padê) e concebido aqui na seu aspecto ígneo de *iná* (fogo) (SANTOS, 1977, p. 185). Bruneti (1982, p. 239) vê na figura de Pé-de-Vento, amigo de Quincas, uma sutil referência a Exu, quando ele traz para o defunto Quincas no velório a jia verde que parece reanimá-lo: [Pé-de-Vento] “tomou delicadamente a jia, colocou-a nas mãos cruzadas de Quincas. O animal saltou, escondeu-se no fundo do caixão. Quando a luz oscilante das velas batia no seu corpo, fulgurações verdes percorriam o cadáver” (AMMQ, p. 76). A lógica do axexê pode, sem prejuízo, ser lida, pelo olhar ocidental (até certo ponto), por meio da lente do *grotesco*:

Da mesma forma como a oferenda é uma restituição propiciatória ou expiatória, que garante a continuação da vida, também o morto é uma restituição da mesma ordem, que garante o eterno renascimento. Ambos re integram o grande útero mítico; desintegrados como unidades individualizadas, suas substancias se re integram em suas massas de origem (SANTOS, 1977, p. 225).

No axexê, o *rito* relaciona-se a *mito*, com destaque para Yansã/Oiá, deusa guerreira dos ventos, relâmpagos e raios, que é, assim como as valquírias da mitologia escandinava, uma divindade psicopompa. No mito, a deusa cria uma forma de homenagear o pai morto, Odulecê:

(...) reuniu todos os instrumentos de caça de Odulecê (...). Também preparou todas as iguarias que ele tanto gostava de saborear. Dançou e cantou por sete dias, espalhando por toda parte, com seu vento, o seu canto (...). Olorum, que tudo via, emocionou-se com o gesto de Oiá e deu-lhe o poder de ser a guia dos mortos no caminho



do Orum (...). Desde então todo aquele que morre tem seu espírito levado ao Orum por Oiá. Antes, porém, deve ser homenageado por seus entes queridos, numa festa com comidas, cantos e danças. Nasceu assim o rito funerário ritual do axexê (p. 310-11).

Amado, assim, mescla, no espelho que é sua narrativa, as fronteiras entre mito e rito para com as matérias-primas dessas esferas pintar um quadro que apreende as cosmovisões e ideologias por trás delas. Vimos como Amado toma por fontes tanto o universo do *cordel*, com suas raízes medievais e ibéricas, quanto o do candomblé. O grotesco/carnavalesco<sup>153</sup> na obra amadiana veicula uma visão de mundo e um conjunto de imagens (relacionadas à vida e à morte) que, se se aproxima da cultura popular europeia, também pode ser encontrada, de forma análoga, na cultura africana. África e Europa, rio Níger e Pireneus, Exu, Malasartes e Macunaína encontram-se na Bahia construída por Jorge Amado

### 3.6.1 Quincas, o *rei bobo* – um drama de Xangô e Yemanjá

No rito iniciático do candomblé, a pessoa consagra sua *cabeça* a um orixá genérico do panteão, dando origem, como vimos no capítulo anterior (p. 101 deste), a um orixá particular que será *seu*. Esse orixá, em *possessão*,

**depois de ingerir uma poção** denominada axé-de-fala”, diz seu nome às pessoas presentes (...) que transmitirão essa informação ao filho quando ele “acordar” (...). o ato de “dar o nome” faz parte da festa de saída de Iaô (...) **A qualidade do santo é declarada publicamente pelo próprio santo, em posseção** (...). Às vezes, embora raramente, **um novo nome** ou um novo cântico nunca antes ouvido nas casas nagô (...) aparece nesse processo. Nesse caso, (...) o novo nome [é acrescentado] à lista das qualidades existentes (...). Mais tarde, eles provavelmente serão usados novamente por outros Iaôs. (SEGATO, 2005, p. 88-9).

A *alcunha* de Quincas parece ser uma representação parodística do rito acima mencionado – “encheu um copo, (...) virou-o de uma vez. E um berro inumano coroto a placidez da manhã (...) O grito de um anima ferido de morte” (AMMQ, p. 45). É uma metáfora da *iniciação* do personagem. O período de *exílio* de Quincas faz alusão ao período de reclusão na *camarinha* para a iniciação no candomblé e o grito de Quincas, ao *ké* gritado na *saída de iaô*. Sobre a importância ritual desse grito, escreve Santos:

<sup>153</sup> “O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 125).

A individualização não é completa, até que o novo ser não seja capaz de emitir seu primeiro som. No ciclo de iniciação da noviça, um dos ritos de fundamento é o de “abrir a fala”, que consistir em colocar um *àse* especial na boca e sobre a língua da *iyàwó*, que permitirá a voz do *òrisà* se manifestar durante a possessão. O *Òrisà* emitirá um grito ou som particular que o caracterizará, conhecido sob o nome de *ké*. (...) O *ké* é uma síntese e uma afirmação de existência individualizada (...). o som da voz humana, a palavra é (...) conduzido por *Ésú*, nascido da interação dos genitores masculinos e femininos (...). Em todo o sistema, o número três está associado a movimento (SANTOS, 1977, p. 47-9).

O *ori* de Quincas, sua cabeça e seu destino, está claro, seria em parte proveniente do elemento *água*, associada ao mar, o que sugere que a *mãe mítica* de Quincas seja uma divindade aquática (como Yemanjá, citada na narrativa como *Janaína*, que é um de seus nomes no Brasil). Entretanto, isso não esgota o *ori* de Quincas. Vimos que no candomblé sustenta-se que o indivíduo tem um *orixá regente de sua cabeça* e ainda um ou mais secundários (geralmente há, por exemplo, um orixá masculino tido por *pai*, outro, de sexo feminino, tido por *mãe* e pode ainda haver um ou dois secundários<sup>154</sup>). Vimos ainda que a combinação dessas divindades compõem na cabeça do indivíduo, seu *enredo* e que às vezes pode haver um incabamento/indefinição problemática neste, quando divindades lá *presentes* lutam pela regência da *cabeça* no papel de orixá principal. Vimos, finalmente, que a identificação do adepto no candomblé com seu(s) orixá(s) dá-se por meio da concepção do orixá como *arquétipo* ou *modelo mítico*. Nessa concepção, a personalidade humana é vista como *arena*, que pode estar mais ou menos desequilibrada e pode ser integrada e harmonizada por meio dos processos iniciáticos do candomblé (começando pelo *bori* e depois pela *feitura de cabeça*). Escreve Segato:

É possível dizer que a **personalidade de um membro do culto é definida basicamente como o resultado da combinação de duas divindades “na sua cabeça”**, constelação que (...) tende a ampliar-se (...) em razão da antiguidade do adepto na vida do culto e como consequência do aprofundamento dentro dos preceitos da religião (SEGATO, 2005, p. 233. Negrinho nosso).

Diante dessas considerações, o enigma ou desafio que se nos apresenta é o de identificar qual seria o *enredo*, os orixás de Quincas e, dentre eles, qual o principal, que o rege. A narrativa, por meio do próprio epíteto *Berro Dágua* (em que pese sua ambivalência) já sugere Yemanjá como *mãe mítica* de Quincas e ele a ela retorna no final da narrativa (como Guma,

<sup>154</sup> (...) “acredita-se que todos os seres humanos têm, no mínimo, um santo por nascimento, e que este deve ser descoberto e ritualmente investido. De fato, muito poucas pessoas só têm um santo; a maioria tem dois e, alguns, três ou mesmo quatro, sempre um guardando uma posição de proeminência em relação aos outros” (SEGATO, 2005, p. 224).

note-se). Restaria saber ou esboçar a hipótese acerca de qual divindade seria o *pai mítico* de Quincas (e saber se a narrativa ainda indica mais alguma divindade secundária). Não temos a pretensão de decifrar tal enigma num texto intrincado em suas ironias e *malandragens* narrativas como *AMMQ*, porém acreditamos poder esboçar uma hipótese, a título de destacar o diálogo amadiano com a literatura oral do candomblé (entre outras literaturas populares) e ressaltar o possível papel dessas narrativas e cosmovisões a ela associadas como *chave interpretativa*, aqui ecoando Bruneti.

Rita Laura Segato, em sua pesquisa antropológica, morou por um período de meses nas vizinhanças duma *comunidade de santo* em torno dum *terreiro* de candomblé tradicional (2005, p. 18-20) de Pernambuco (lá chamado de *Xangô*, o nome desse orixá sendo também o nome dado ao culto) e participou de atividades rituais, fez entrevistas, conversas informais etc. Com base nessas relatos colhidos de *informantes*, inclusive de *mitos* orais relatados, Segato, acerca das percepções e características atribuídas aos *filhos de Yemanjá* (isto é, às pessoas que na cultura do candomblé tem essa divindade por *mãe mítica*) escreve o seguinte: “Iemanjá dá prioridade à compostura, à polidez, à continuidade da ordem estabelecida, mesmo encobrindo um privilégio imerecido” (p. 372). O relato de um informante por ela transcrito revela mais acerca de aspectos pouco conhecidos e *estereótipos* da figura mítica da Mãe Yemanjá, aqui relacionada a um *arquétipo psicológico* que se realizaria em algumas pessoas:

Todos os orixás são obrigados a render homenagem a Iemanjá, ainda sem gostar dela, porque ela é um santo poderoso: ela é mãe e, portanto, ela tem influência e autoridade. Iemanjá tem o privilégio e o prestígio de ser mãe, e eles devem vir a ela e render-lhe homenagem por essa razão só, mesmo que ela não tenha feito nada para merecê-lo.

Iemanjá é o santo que **“sustenta a cabeça”, que nos protege de “perder a cabeça”**<sup>155</sup> por qualquer razão. A gente se encomenda a Iemanjá **para não enlouquecer por besteiras**. Ela mantém as pessoas **equilibradas, capazes de se controlar**. Os filhos de Iemanjá **jamais se rebelam, nunca anarquizam**. Eles são calmos, pacientes, apáticos, desanimados. **Seguem sempre a mesma rotina, todos os dias igual**. Na verdade, eles são covardes, conformistas.

Os filhos de Iemanjá são escrupulosos, responsáveis, sérios, formais, discretos, embora **às vezes possam ter uma reação brusca**. (...) Os filhos de Iemanjá têm uma mente estreita, convencional, **quadrada** (ibid., p.372-3).

A descrição acima curiosamente parece servir perfeitamente à figura de Joaquim Soares da Cunha, o esposo “bom, tímido e obediente (...), cordato e conciliador” (*AMMQ*, p. 32).

<sup>155</sup> Yemanjá é apresentada em um mito (PRANDI, 2001, p. 388), como “senhora de todas as cabeças” (isto é, *senhora do destino*, pois *ori*, que é cabeça, é o destino).

É portanto *ambivalente* a figura de Yemanjá, *Mãe* amada e, ao mesmo tempo, dotada de características negativas – uma leitura ocidental desse ciclo mítico poderia ensejar observações de natureza freudiana, remetendo aos conflitos do *complexo de Édipo*. O mar, com toda a carga simbólica vista, faz parte do domínio dessa deusa-sereia no candomblé brasileiro, mas talvez precisamente porque ela, como *Mãe* e *Senhora* serena, reina, sem contradição, precisamente sobre as ondas turbulentas<sup>156</sup>. Seu domínio dá-se na forma da placidez, do mar calmo, que os saveiros e navegadores pedem-lhe. Embora seja um orixá popular e respeitado por trabalhadores de embarcações que lhe pedem proteção, cada um desses homens do mar pode ter em seu *enredo* orixás diferentes. Ela é a protetora dos navegadores *por extensão*, por eles se aventurarem em seus domínios, mas não necessariamente o modelo mítico de todo navegador ou do navegador ideal, que pode ter características aventureiras que o aproximem de orixás relacionados ao fogo, por exemplo.

Segato fala da “fascinação, mistura de admiração e raiva” (p. 374) que transparecia entre os adeptos do candomblé com os quais ela conviveu. Segundo um deles, Yemanjá teria “posição superior” por ser “mãe”, mas, à semelhança dela, os *filhos* dessa deusa nunca seriam “totalmente generosos ou muito prestativos” (nem com os “próprios filhos”). Seriam “distantes, frios”, dotados de controle completo das emoções “sem deixá-las extravasar”. Seriam ainda “dissimulados” porque “Iemanjá tem a qualidade do mar. Ela sempre surpreende, sempre engana; por trás da aparência tranquila vem a pancada brusca, inesperada” (p. 374-5).

Na fleugma polida dos *filhos de Yemanjá*, segundo outro informante de Segato, pode haver (outro lado da moeda) certa *malandragem*:

Eles são minuciosos (...). Os filhos de Iemanjá têm maneiras muito polidas, muito meigas, muito persuasivas e falam muito bem, sabem convencer (...). Quando a gente olha para um filho de Iemanjá, a gente suspeita que ele (...) vai tirar vantagem da gente (p. 378-9).

Se há algo de *edipiano*<sup>157</sup> no que diz respeito à mitologia de Yemanjá, as características atribuídas a essa Deusa Mãe parecem descrever de alguma forma também a esposa de

<sup>156</sup> Yemanjá, afinal, é representada “cavalcando as ondas do mar (...). Vitoriosa e soberba sobre as ondas enfurecidas” (PRANDI, 2001, p. 397).

<sup>157</sup> Quanto ao caráter *edipiano* dos mitos do ciclo de Yemanjá, note-se que num deles a Terra Firme, Aganju e sua irmã, Yemanjá (as *Águas*), nascem ambos da união de Obatalá/Oxalá (o Céu) e Odudua, a Terra. Yemanjá então desposa o irmão, Aganju e dá à luz Orungã, o qual “nutriu pela mãe incestuoso amor. Um dia, aproveitando-se da ausência do pai, Orungã raptou e violou Iemanjá. Aflita e entregue a total desespero, Iemanjá (..) fugiu” (PRANDI, 2001, p. 382). O mito narra

Quincas, por ele abandonada: Otacília, uma “santa mulher” (AMMQ, p. 10), de “olhar acusador e a boca dura”, com a “fisionomia azeda” no retrato, trajando “vestido de preto de rendas”. Dela diz o santeiro (olhando-lhe a fotografia): “Não tem cara de quem engana marido... Em compensação, devia ser um osso duro de roer...” (p. 11-2). Nesse sentido, o *exílio* de Quincas teria também o sentido de escapar dum lar *materno* sufocante (a figura da esposa aqui confundida com a da mãe). Note-se que em várias culturas, a saída da casa materna, para o homem, marca um rito de passagem, relacionado a mitos com essa temática. Amado parece fazer dialogar um motivo banal da comédia brasileira (e um estereótipo) com um universo mítico, dando-lhe uma dimensão mais profunda.

Se Quincas é *filho de Yemanjá* e é saudado, em sua ressurreição, “em figura majestosa” (p. 35), como “rei de volta a seu reino” (p. 37), destacamos que Yemanjá tem um filho que é rei, embora tenha ele adquirido a coroa de forma um tanto trapaceira<sup>158</sup> (SEGATO, 2005, p. 369): é o rei **Xangô**, orixá associado ao fogo e aos raios, que tomou de Ogum (deus da guerra e dos metais, seu rival) a coroa, tornando-se rei dos orixás. Vejamos como é descrito Xangô (e seus *filhos*):

Xangô não tem idade, ele nunca perde a animação. Ele não conhece tristezas, com **ele é na alegria. Ele não quer saber de problemas, de coisas desagradáveis: com ele é tudo na brincadeira.**

Na casa onde um filho de Xangô mora, cinco, seis, sete pessoas podem chegar que **sempre haverá comida** para elas. **Ele atrai a gente.** Há alguma coisa nele que chama as pessoas, que faz as pessoas aproximarem-se deles (p. 380-1).

De Xangô diz-se até mesmo que ele é “o **rei bobo**” (p. 370. Negrito nosso) e “um vulgar, um charlatão, um zombeteiro, um vigarista, um mentiroso” (ibid.). Xangô seria ainda, bem carnavalescamente, “rei sem ter ar de rei, sem ter a pose de um rei. Xangô é um “rei vestido de tiras” [de farrapos, de resto de panos], é o **rei brincalhão**. Xangô é popular. O povo adora ele [sic]. Ele é “quente”, animado” (p. 371. Negrito nosso). “Xangô é desastrado (...). Não liga para aparência nem para roupas; é simples (...). Xangô anda vestido de farrapos e ainda assim é sedutor” (SEGATO, 2005, p. 195).

---

então como nessa perseguição Yemanjá acaba por tombar e seu corpo transforma-se em “vales, montes, serras”, os seios em duas montanhas das quais nascem dois rios que se reúnem numa lagoa que dá origem ao mar e o ventre dela se rompe dando origem aos orixás Xangô, Ogum, Oiá/Yansã, Oxum etc (ibid.).

<sup>158</sup> Um dos mitos acerca dessa usurpação do trono é assim narrado: “Xangô e Ogum eram irmãos, mas rivais (...). Iemanjá queria que Ogum fosse o rei, pois ele tinha qualidades que Xangô não tinha. Era mais velho, confiável, mais calmo e responsável (...). Xangô traiu Ogum, misturou um preparado na bebida (...) e Ogum dormiu (...) por conta do feitiço. Então Xangô cobriu-se com uma pele de carneiro, disfarçando-se de Ogum, que era peludo (...). quando as luzes se acenderam, todos viram que haviam coroado Xangô e não Ogum” (PRANDI, 2001, 254-5)

Contrastando, os filhos de Ogum, por sua vez, são (à imagem dele):

severos, carrancudos, sisudos (...). São de uma palavra só. Com ele não há dúvida nem ambiguidades. Eles têm um rosto desagradável, duro, rígido, com as sobrancelhas franzidas. Eles gostam de dar ordens. Ogum é excessivamente conservador e circunspecto (p. 371).

Note-se que embora Ogum oponha-se a Xangô, o modelo mítico do primeiro não parece apropriado para descrever Joaquim Soares da Cunha. Joaquim e Quincas, seu alter-ego, embora sejam opostos, têm em comum certa *maleabilidade*. Joaquim, diferentemente de Quincas, era, sim, tedioso, rotineiro, sem movimento, porém apático, sem a determinação marcial de um deus da guerra como Ogum. Joaquim é a maleabilidade parada, fleugmática, de natureza aquática; Quincas é a maleabilidade colérica, em movimento, de natureza *ínea* e alegre. Quincas *Berro Dágua* é uma espécie de síntese, que acolhe em sua natureza maleável e de movimento a água e o fogo, o relâmpago da tempestade e as ondas do mar. O princípio do movimento, que permite que essa síntese/individuação ocorra é Exu (como vimos, cada um tem seu Exu). É seu Exu quem conduz Quincas em sua jornada *trickster/xamânica*, até que surja a figura mais  *sintética* de Quincas Berro Dágua<sup>159</sup>.

Nessa simbologia referente às matérias que podem compor o *ori*, note-se que a água pode ser plácida, parada ou pode estar em *movimento*, turbulenta. Já o fogo é quente e sempre em movimento. A *água em movimento* é que se aproxima mais do fogo, como oposto, porém simbolicamente complementando-o. Note-se que a cachaça/aguardente consumida por Quincas é, no dizer de Sant'Anna, uma “*água-ardente*”: ela tem a natureza de água (é líquida), mas ao mesmo tempo, no eflúvio etílico (movimento rápido de vaporização) e no caráter inflamável do álcool remete ao elemento *fogo*, o oposto da água. A *água-ardente* do anfíbio Quincas é, como ele próprio, uma *coincidentia oppositorum*.

Ainda acerca de Xangô, Segato transcreve o relato do episódio mítico no qual esse orixá obteve como esposa a deusa dos raios Yansã tomando-a de Ogum por meio da magia:

Assim, Xangô ganhou Iansã: ele venceu a batalha por meio da magia dele. De fato, Ogum foi um santo guerreiro, enquanto Xangô foi um santo briguento e brigou mais que Ogum (...) [Ogum foi] um orixá que estava sempre no interior da floresta caçan-

<sup>159</sup> A etapa transitória iniciática que estamos chamando de *trickster* e de *xamânica* é ritualmente dramatizada na *feitura de cabeça* no candomblé por meio do *erê*, que é um estágio infantil de *loucura iniciática* temporária. Cf. p. 95 deste trabalho (capítulo 2).

do, lutando para sobreviver, enquanto **Xangô ficou sempre desfrutando da boa vida, zombando o tempo todo, debochando o tempo todo.** Xangô foi um santo de mais sociabilidade, o protegido da mãe e do pai, o mais mimado (p. 381).

A esse respeito, a mesma autora comenta que Xangô, com sua “boa estrela”, está na “vitória das forças sobrenaturais milagrosas sobre as ferramentas industriosamente produzidas, da impulsividade contra a determinação e o esforço, da improvisação contra o planejamento” (ibid., p. 381). Suas características contrastam com as do deus marcial Ogum, que é “um santo guerreiro (...) profissional (...), autônomo, autoritário e o mais viril dos santos” (p. 382). Ogum, além disso, “leva tudo a sério. Na sua presença [durante a possessão], qualquer um pode ver a força de alguém que é determinado, sistemático (...). Ele ganha pela perseverança (...). Representa o trabalho das próprias pessoas: o martelo, o prego” (ibid.).

De Xangô diz-se ainda que “é (...) preguiçoso: uma vez que comeu, que encheu a barriga, o resto do mundo que se dane” (p. 385) e que é “guloso, glutão. Gosta de comer, gosta de mulheres (...), gosta de se divertir” (p. 387). Xangô é ainda “muito cortês, muito galante; ele é popular, muito sociável (...). Foi o orixá que mais teve mulheres” (p. 391-2). Se as características de Ogum definitivamente não encontram ressonância na figura de Quincas, a descrição de Xangô e seus filhos parece adequar-se a ele perfeitamente. Quincas, afinal é “inesquecível amante, o mais terno e louco, o mais alegre e sábio” e todas as prostitutas enlutam-se em sua morte (AMMQ, p. 46).

Curiosamente, Xangô, embora sendo “o filho preferido de Iemanjá”, “**tem pavor de água**” (p. 385. Negrito nosso), como se narra no mito no qual lutava com Ogum numa ponte e foi ferido na metade do corpo, perigando cair na água, a qual estaria “estragando seu charme” (ibid.). Daí se segue que “alguns Xangôs, ao descer [em possessão], são coxos de uma perna” (ibid.). Quincas aproxima-se de Xangô também por fugir da mulher. Em um dos mitos de Xangô, ele foge de sua esposa Oiá/Yansã, com a ajuda da deusa da sexualidade, amor e beleza, que é Oxum. Nesse mito, Yansã ciumenta põe os mortos de sentinela para impedir que Xangô saia de casa (ele é avesso à morte), mas Oxum “com o *otim* embebedou o morto que guardava porta. Com mel adoçou um outro, fazendo com que por ela se apaixonasse” (p. 253) e, enquanto isso, Xangô, pintado de branco para assemelhar-se um egun (um morto passa despercebido por entre os mortos e foge (na cultura nagô, os mortos são brancos) (p. 253). Yansã tem, entre suas qualidades negativos, a ira explosiva e agressividade.

Quincas, ao fugir de Otacília, fugiu não só dela, mas da placidez e rotina doméstica associadas a Yemanjá, daí nossa sugestão de identificar Otacília com essa esfera mítica. Afinal, a relação entre Xangô e Yemanjá não se esgota na relação de mãe e filho, pois ela às vezes é *edipianamente* feita mulher de Xangô. Em um dos mitos, ela é sua “mãe adotiva” e um dia ele dela se enamora e declara-lhe sua paixão. Então

a mãe o esbofeteou e o expulsou de casa sem dinheiro. Ele tentou uma segunda vez e Iemanjá o repudiou (...). Mas Xangô não desistia. Com a ajuda dos Ibejis, filhos gêmeos que tivera com Oxum, Xangô fez um feitiço. E Iemanjá voltou a recebê-lo em casa. **E Xangô possuiu Iemanjá** (PRANDI, 2001, 259).

Existe ainda um mito no qual Xangô “foge” de Yemanjá (para depois, no fim, unir-se a ela):

Xangô teve muitas mulheres e com as muitas mulheres teve muitos filhos (...) [que] deixava com Iemanjá para criar (...). Ele deixava com ela a criança e ia embora, para longe de Iemanjá. Então Iemanjá se pôs a procurar Xangô, por toda parte, cidade, aldeia, ia Iemanjá à procura de Xangô. Mas em cada lugar Xangô usava um nome diferente (...). Aqui chamava-se Badé, além disso, Obakossô (...), Gonocô (...). Finalmente, depois de tanta procura, um dia Iemanjá o encontrou e nunca mais deixou que ele fugisse dela. **Casou-se com ele** (p. 259-60. Negrito nosso).

Como Édipo grego, Xangô foge de sua *mãe* para depois casar-se com ela. Essas considerações acerca do caráter dialético das relações entre Xangô e Yemanjá podem lançar alguma luz sobre a relação por vezes paradoxal<sup>160</sup> de Quincas Berro Dágua com a água e sua dispersão no oceano. Num dos mitos conta-se ainda que Iemanjá certa vez

sentia desejos pelo corpo do filho (...). Desesperado, Xangô fugiu. Subiu na copa de uma palmeira (...). Iemanjá correu atrás do filho (...). Não aceitou ser rejeitada. (...) Jogou-se ao chão, (...) emitiu um gemido extasiante. Xangô a escutou e tentou esquecer-se da figura confusa da mãe. Mas ele fora seduzido de algum modo. Desceu da palmeira e abraçou-se a ela. Então Iemanjá e Xangô amaram-se como homem e mulher (p. 395-6).

Esses mitos mostram uma relação dialética de atração-repulsão entre Xangô e Yemanjá. Aquele foge desta, para a ela retornar. É a representação mítica das duas pulsões mas-

<sup>160</sup> Num dos mitos, Yemanjá “aterroriza” seu filho Xangô, que era “briguento”. Ao repreendê-lo, Xangô “não gostou da reprimenda. Em resposta aos clamores (...) botou fogo pela boca, nariz e ouvidos. O corpo de Iemanjá começou a crescer diante do filho, as espumas de suas saias se avolumaram assustadoramente, e levantou ondas, vagalhões (...). Xangô se apavorou com a fúria da mãe. Xangô **saiu gritando: “Onón komí Iyámi!”**. **“Me dá medo, mãe!”**. Xangô agora teme e respeita Iemanjá profundamente, (...) mas se alguém falar mal de Xangô a Iemanjá, (...) [ela] logo se irrita e defende o filho, que só ela pode, evidentemente, castigar” (p. 393-4. Negrito nosso) .



culinas contrárias e de alguma forma conciliáveis pela maturidade: a busca pela aventura/diversão e a busca pelo aconchego/tranquilidade<sup>161</sup>.

Em outra narrativa mítica, Xangô foi traído e cercado por três espadachins, que, sendo três contra um, faziam-no recuar na direção dum fogo que haviam acendido atrás do local da luta. Vendo que estava prester a ser vencido, Xangô então “chamou Oxum e Iansã” (duas de suas mulheres; a primeira é a deusa aquática da beleza e do amor<sup>162</sup>. A segunda, deusa guerreira dos mortos, raios e relâmpagos). Então

**Iansã soltou o relâmpago**, Oxum mandou as águas, e ambas subiram seguidas por ele. Foi encantado e os outros continuaram procurando ele até hoje. Por isso, se fala que **Xangô não morreu nem foi enterrado embaixo da terra**: Xangô está sob um encantamento mágico. Xangô jamais morreu (SEGATO, 2005, p. 397. Negritos nossos).

Segundo Segato, diz o povo que Xangô “não morreu e não foi enterrado<sup>163</sup>” porque ele “não gosta de nada encoberto, de nada oculto (...). Tem aversão a lugares escondidos, covas, buracos (...) o mundo dos mortos. (...) Ele gosta das coisas claras, abertas: o negócio dele é alegria” (p. 398).

Se a ironia narrativa em *AMMQ* é um recurso tomado de empréstimo do cordel e outras fontes populares, é-nos plausível que os mitos que expressam ambigualmente a morte de Xangô tenham servido de matéria-prima para a história de Quincas, bem como as características dessa entidade para a composição do personagem. Compare-se com Quincas que também não se deixa prender “em cova rasa” (*AMMQ*, p. 86). No décimo-segundo e último capítulo de

<sup>161</sup> Na narrativa mítica, Yemanjá aparece como sereia que afoga no mar seus amantes: “Ela leva para o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para areia” (p. 390-1).

<sup>162</sup> Oxum, espécie de Vênus africana, é descrita, num mito, como sendo “rica”, com “joias, ouro, prata”. O mito narra que Xangô perdeu suas riquezas, contudo “continuava o glutão de sempre, a viver com conforto e prazeres”. Então, “de tudo de seu dispôs Oxum (...). Primeiro as joias, depois os vestidos (...). De tudo de seu desfez-se Oxum pelo amor de Xangô. Ficou pobre por amor a Xangô” (p. 335-6). Com o que se entende que o “rei bobo” Xangô, esse deus alegre, mesmo na *pobreza*, goza dos encantos do amor, volúpia e prazer representados pela bela deusa Oxum. Seu *reino* é outro. Essa é uma fórmula mítica que em certa medida se aplica a Quincas Berro Dágua.

<sup>163</sup> Existem outros mitos nos quais Xangô, descrito como rei aparentemente humano num tempo mítico, morre. Entretanto, o mito lança uma dúvida acerca dessa morte. Num deles Xangô, rei de Oió, é rejeitado por seu povo: “Então, Xangô saiu da cidade e entrou na floresta. Xangô levava uma corda quando entrou na floresta. E na floresta se enforcou numa árvore. Alguns homens que passavam por ali viram Xangô e contaram ao povo o que havia ocorrido. Quando o povo foi ao local do suposto enforcamento, nem corpo nem nada encontrou. Duas correntes haviam descido desde as alturas e por elas Xangô subira ao Céu. O povo, então, se perguntava: (...) “Xangô teria se enforcado?” (...) Xangô não estava morto, não estava não. Ele havia partido por sua própria vontade. Ninguém tinha o poder de causar a morte de Xangô” (PRANDI, 2001, p. 278).

Numa variação do mesmo mito, o coro grita que “O rei se enforcou!” e, em seguida, que “o rei não se enforcou”: “desde então, quando troa o trovão e o relâmpago risca o céu, os sacerdotes de Xangô entoam: “O rei não se enforcou!” “Oba Oba ko so! Obá Kossó!” “O rei não se enforcou!”” (p. 279).

*AMMQ*, as forças da natureza que entram em cena são não apenas o mar e suas ondas, mas também a *tempestade* e narra-se que “cinco raios sucederam-se no céu, a trovoada reboou num barulho de fim do mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro” (p. 94). Ora pra fins de clímax, bastariam as ondas ou mesmo a tempestade de ventos. Amado julgou necessário acrescentar não só o *relâmpago*, mas cinco deles. Note-se que o relâmpago é visto no candomblé como manifestação teofânica de Iansã, de modo que diante da visão de um, é costume proferir em voz alta a *saudação* ritual de Yansã, *eparrei!* (“Ó, admirável”). O mesmo vale, quanto a Xangô, para o som do trovão – a *saudação*, nesse caso, sendo *kaô kabecilê!* (“Venham ver o rei descer à terra”). Essas associações (entre raio e trovão e Yansã e seu marido Xangô, com as respectivas saudações) são muito conhecidas, havendo até mesmo referências na música popular e na chamada MPB. É quase impossível para alguém familiarizado com o universo do candomblé e umbanda não associar a cena-clímax de *AMMQB* com essas duas divindades.

Por isso, argumentamos que a fórmula *Quincas, filho de Yemanjá retornando à mãe* (de Bruneti), embora apropriada, não é *suficiente*; ela não esgota o jogo de referências e estruturas míticas com as quais Amado dialoga. Afinal, o *ori* (destino) é composto, como vimos de diferentes elementos da natureza e não necessariamente só de um. Diante dessas considerações (à luz dos mitos de Xangô e Yemanjá abordados e das cosmovisões do candomblé), é possível interpretar a morte *derradeira* de Quincas como uma espécie de *resgate* análogo àquela feito por Oxum (que também é uma deusa aquática) e Yansã (quando elas salvam Xangô com o relâmpago e as águas). Quincas, então, ter-se-ia *encantado*, isto é, na linguagem religiosa afro-brasileira, *divinizado-se*, o que, note-se, não contradiz a estrutura *iniciática* que defendemos. Ainda outra leitura possível é aquela segundo a qual Quincas teria sim retornado à sua mãe Yemanjá, porém não só a ela, mas, em *dispersão*, aos outros elementos da natureza que compõem seu *ori*, representados pelos ventos e relâmpagos; teria ainda retornado a ela à imagem de Xangô, seu pai, que, como vimos, possui relação dialética/conflituosa com a mãe Yemanjá. Ele *volta* à maneira dum *filho pródigo*, resolvendo a tensão entre mãe-filho.

Observamos ainda que o *enredo* de orixá completo de Quincas poderia também contar com a presença, em posição secundária, de *Oxalá velho*, o *pai*, que lhe forneceria, como modelo mítico ou arquetípico, as características de *pai* sábio e benevolente já abordadas, presentes tanto em *Quincas* quanto em *Joaquim*. Quincas é descrito tanto como *pai* quanto como *velho* (p. 42 e 49, por exemplo). Oxalá (e seus filhos) tem características de humildade e des-

pojamento relacioandas à pobreza (SEGATO, 2005, p. 186-7) e ainda, resignação e capacidade suportar ofensas por muito tempo – entretanto, quando “finalmente se vingam (...) é irreversível” (ibid, p. 186). A combinação Xangô-Yemanjá-Oxalá, dessa forma, faz sentido e reforça a relação *contraditória* de Quincas com o mar e a água, pois Oxalá/Obatalá, o pai dos orixás, não só tem por *tabu* o consumo de sal (PRANDI, 2001, p. 512) (e portanto, fica longe da água salgada do mar), como, em diferentes mitos, sofre nas mãos de Yemanjá, sua filha e mãe dos orixás (SEGATO, 2005, p. 373-4).

*Oxalá velho* (com suas características sábias e paternais) é o *ponto pacífico* no *enredo* de orixá do protagonista<sup>164</sup>, presente, como vimos, tanto em Joaquim quanto em Quincas. Assim sendo, a *briga de orixá* (SEGATO, 2005, p. 236) na *cabeça* (ori) de Quincas dá-se entre Xangô e Yemanjá, reproduzindo o drama mítico desses dois deuses. Nós identificamos elementos *trickster* (que nos fazem pensar em Exu, o *trickster* nagô) na figura de Quincas como *fase negativa* (jornada *xamânica*), transição para que ocorra a iniciação/individuação; afinal, é Exu, como vimos, o princípio da individuação. Por essa razão, embora haja *elementos* *tricksters* em Quincas Berro Dágua, não se pode dele dizer que seja um *trickster completo*.

Exu, como vimos, é o *filho*, a síntese. Assim sendo, todos os orixás *filhos* (Yemanjá e Oxalá, note-se, são *pai* e *mãe*), em maior ou menor grau têm alguma relação de afinidade com ele (SANTOS, 1977, p. 170), numa espécie de *continuum*. Já mencionamos (p. 85-5 deste) a relação entre Exu (em seu aspecto ígneo de *senhor do poder*) e Ogum, deus marcial. Eles se aproximam no que têm de dinâmico, de movimento, mas se distinguem pela “rigidez” determinada do segundo, contraposta à ambivalência *caótica* do primeiro. Exu, espécie de princípio dionisíaco-hermético, “abre os caminhos”, porém de forma desordenada, cabendo a Ogum, que o acompanha, como uma espécie de princípio apolíneo-marcial, imprimir certa forma ou ordem ao crescimento (SOARES, 2008, p. 35-6). São opostos complementares. Já *Oxossi*, o caçador, por exemplo (outro orixá *filho*), parece ter menos pontos em contato com

---

<sup>164</sup> As cores que simbolizam Xangô são o vermelho ígneo mais o *branco* de Obatalá (Oxalá), deus relacionado ao ar e pai de Xangô. Oxalá/Obatalá é justamente o elemento *ordenador* da impulsividade do deus do trovão. Em um mito narra-se que “Xangô foi um filho rebelde, saía pelo mundo fazendo o que queria (...)Uma ocasião, Xangô estava na casa de uma de suas mulheres. Havia deixado o cavalo amarrado à porta da casa. Obatalá e Odudua passaram por lá e levaram o cavalo. Xangô percebeu o roubo e saiu em busca do animal. Foi informado de que dois velhos que por ali passaram haviam levado o cavalo. Xangô saiu em seu encalço e na perseguição encontrou Obatalá. Quis enfrentar Obatalá, que não se intimidou diante do rapaz, exigindo respeito e submissão. Obatalá ordenou: Kunlé! Foribalé!”. “**Ajoelhe-se**” Prostre-se no chão aos meus pés!”. E Xangô, desarmado, atirou-se ao solo. Xangô estava dominado por Obatalá. Xangô já tinha consigo seu **colar de contar vermelhas e então Obatalá desfez o colar de Xangô e alterou as contas encarnadas de Xangô com as contas brancas de seu próprio colar. Obatalá entregou a Xangô o novo colar vermelho e branco. Agora todos sabiam que aquele era seu filho**” (PRANDI, 2001, p. 261-2. Negritos nossos).

**Exu** (é mais *melancólico* e *telúrico*), enquanto Xangô dele se aproxima bem mais, em seu caráter ígneo e carnavalesco, como vimos. Xangô tem uma relação de afinidade e proximidade com Exu<sup>165</sup>, sem uma oposição complementar marcada (o caso de Ogum). Vimos, no capítulo anterior (onde analisamos o mito de seu nascimento e multiplicação), como a figura de Exu tem certa centralidade no sistema nagô e como o grotesco bakhtiniano tem paralelos com a estética e cosmovisão nagô. A figura de Exu, assim, como *paradigma*, permeia toda a estética nagô que Amado reproduz em sua narrativa.

Essas divindades do repertório afro-brasileiro representam num mosaico certos *arquétipos* e papéis sociais da cultura brasileira, no que ela tem de *negra*. Jorge Amado em seu romance dispõe-nas, ordena-as, recria-as num grande quadro carnavalesco que é também uma história de *iniciação*. As imagens *carnavalescas* e *grotescas* esboçam uma convergência entre aspectos da cultura afro-brasileira e cultura popular européia (tal como teorizada por Bakhtin). Nesse jogo de imagens, Exu, Xangô e Gargântua esbarram-se na figura de Quincas Berro Dá-gua.

---

<sup>165</sup> “Èsù é interação e resume os significados de ambos os genitores (...). Vários mitos (...) descrevem (...) suas vestimentas do gênero arlequim ou seu gorro (...). Por ser o resultado de uma interação, o vermelho o simboliza e, **tal como sucede a Sàngó**, o elemento que lhe pertence e constitui sua própria substância é o fogo” (SANTOS, 1977, p. 170-1. Negrito nosso).

## II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, enfatizamos o diálogo entre cultura oral e letrada e fizemos paralelos entre a idéia da catarse e o tema da iniciação, no que diz respeito ao papel formador da arte e do mito para lançar luz sobre a função social das estruturas míticas e seu potencial antropomorfizador.

Destacamos, no diálogo entre literatura e cultura popular, a natureza mimética da apreensão e representação estética de elementos do imaginário e da superestrutura. A mimesis artística, assim, espelha elementos míticos, que são, eles próprios, à sua maneira, espelhos da sociedade, configurando-se, dessa forma, um jogo de reflexos mediado pela seleção e enfoque.

Ressaltamos que a construção teórico-conceitual é também ela mesma espelho, que recorta e seleciona – no dizer de Sant’Anna, “o que a melhor crítica faz é construir espelhos para captar imagens ali contidas” (SANT’ANNA, 1983, p. 46). Os conceitos teóricos produzidos podem, tomando-se o cuidado de não incorrer no equívoco de reificá-los, ser instrumentos para a leitura e compreensão do mundo, observados certos cuidados metodológicos. Tendo isso em mente, o que sugerimos, recapitulando é que 1) existem elementos da cultura popular européia que foram apreendidos ou identificados pelo recorte de Bakhtin por meio de conceitos teóricos, entre os quais a noção de *corpo grotesco*. 2) Esses conceitos, embora pensados sobre um pano de fundo europeu, também podem ter aplicabilidade, observados alguns cuidados, para lançar luz sobre problemas da literatura e cultura popular brasileira contemporânea. Isso ocorre por haver uma certa “continuidade” ou diálogo, por exemplo, no caso da literatura de cordel, que, embora tenha características próprias, remonta a uma tradição ibérica, de modo que é natural que mantenha elementos em comum. 3) Além disso, como apontamos, há paralelos entre o grotesco e a cosmovisão nagô, tão presente na cultura popular do Brasil. Ginz-

burg (1991) nota, como vimos, a persistência de certos temas, estruturas fundamentais (em fábulas) relacionados à morte (e outros) numa ampla área, “da África a Sibéria” (p. 218). Para nossos propósitos, basta notar a persistência e ampla difusão desses temas e imagens, sem entrar no mérito da explicação desse fenômeno transcultural. 4) Sendo a literatura de Jorge Amado uma que dialoga com a cultura popular, é aceitável a empreitada de lê-la fazendo uso também das ferramentas teóricas bakhtinianas, inclusive a noção do grotesco. Feita essa justificativa, acreditamos ter apontado a presença de elementos grotescos na obra amadiana, comparáveis aos que Bakhtin apontou em Rabelais.

Tendo o tema da *coincidentia oppositorum* por fio condutor, sugerimos paralelos estruturais entre o enredo iniciático e o grotesco bakhtniano, no que ambos têm de conciliação ou harmonização de opostos e apontamos uma dimensão potencialmente catártica na *iniciação* em sentido antropológico (mesmo secularizada), entendida como dramatização e vivência social de natureza formadora. A partir da relação histórica entre mito e rito, sugerimos uma transbordar do mítico na mimetização amadiana do rito do axexê.

Essas imagens e temas que abordamos fazem parte dum grande mosaico e dum grande diálogo, do qual participa *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. O romance não apenas mimetiza essas cosmovisões e imagens, como o faz de forma polifônica e o faz apoiado numa ambiguidade estrutural que é sustentada de forma artística e articulada, por meio de sua técnica narrativa, num acordo, no dizer de Fitz, estabelecido irressolutamente entre a “*verdade verdadeira*” realista e a verdade poética.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, S. H. **Fictions of Freemasonry: Freemasonry and the German novel**. Michigan: Wayne State University Press, 1991. 240 p.

AINSA, F. **La nueva novela histórica latinoamericana**. *Plural*, México, s/v, n. 240, p. 82-85, 1991.

AMADO, J. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**. Rio de Janeiro: Record, 2011. 96 p.

\_\_\_\_\_. **Mar morto**. Rio de Janeiro:Record, 1987. 224p.

\_\_\_\_\_. **País do Carnaval**. São Paulo:Record, 1986. 374 p.

\_\_\_\_\_. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 312 p.

ANDERSON, B. **Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism**. Londres: Verso, 1983. 240 p.

ANTAL, F. A condição dos pintores em Florença no trezentos. In: ARGAN, Giulio Carlo (Org.). **História da Arte Italiana. V. 2: De Giotto a Leonardo**. Editora Cosac Naify, 2003, p. 96-107.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**. Petrópolis: Vozes, 1983.

BAGNO, M. Norma linguística, hibridismo & tradução. **Traduzires**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 19-32, maio 2012.

\_\_\_\_\_. O português não procede do latim: Uma proposta de classificação das línguas derivadas do galego. **Revista Grial: revista galega de cultura**, Nº. 191, págs. 34-39, 2011.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992, 196 p.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1998. 418 p.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais.** 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1997.

BALDO, L. M. L.. **A identidade nacional:** matizes românticos no projeto modernista. *Boitatá*, Londrina, v. 01, n. 01, p. 01-12, jan/jun. 2006.

BARROS, J.F.P. de; VOGEL, A. & MELLO, M.A. da S. **A Galinha D'Angola: Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

BARROS, M.C.D.M., L.C. BORGES & M. MEIRA. A Língua Geral como identidade construída. **Revista de Antropologia**, 39/1:191-220, 1996.

BARROS, G. N. M. Platão: mito e paideia. **Notandum Libro**, São Paulo e Porto, v. 10, 2008. Disponível em < [http://www.hottopos.com/notand\\_lib\\_10/gilda.pdf](http://www.hottopos.com/notand_lib_10/gilda.pdf)>. Acesso em 12 mar. 2014.

BASTIDE R. O protesto do escravo e a religião. In: \_\_\_\_\_. **As religiões africanas: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações.** São Paulo: Pioneira; 1971. p. 113-140.

\_\_\_\_\_. Sobre o romancista Jorge Amado. In: VÁRIOS AUTORES. **Jorge Amado, Povo e Terra:** 40 anos de literatura. São Paulo: Martins Editora, 1972, p. 39-70.

BENISTE, José. **Jogo de búzios: um encontro com o desconhecido.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 290 p.

\_\_\_\_\_. **Òrun Àiyé, o encontro de dois mundos. O sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra.** Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1997. 335 p.

BOCAYUVA, Izabela. **A Segunda Navegação:** um estudo sobre a relação entre mythos e logos em Platão. *ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 8, p. 13-22, 2010.

BOLOGNESI, M. F. Brecht e Aristóteles. **Revista Transformação.** São Paulo, v.25, p.67-78, 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732002000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732002000100005)>. Acesso em 2 de mar. de 2014.

BIANCHI, Alvaro; ALIAGA, Luciana. **Pareto e Gramsci:** itinerários de uma ciência política italiana. *Anál. Social*, Lisboa, n. 203, abr. 2012. Disponível em <[http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0003-25732012000200004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732012000200004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 27 mar. 2014.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. p. 176-193.

BRANDIST, Craig. O herói no tribunal da eternidade: a teoria jurídica do romance do Círculo de Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, 7 (1), p. 280-308, jan/jun, 2012.



BRUNETI, A. de C. Nascimento e Dispersão de Quincas Berro Dágua. **Luzo-Brazilian Review**, Madison, vol 19, n. 2, p 237-241, 1982.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. 385 p.

BURKERT, Walter. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual, **Greek, Rom. & Byz. Studies**, Durham, n. 7, p. 87-121, 1966.

CAMPBELL, Joseph. **Isto é tu: redimensionando a metáfora religiosa**. São Paulo: Landy Editora, 2002. 230 p.

\_\_\_\_\_. **The Hero with a Thousand Faces**. Novato, California: New World Library, 1993. 432 p.

CAMURÇA, M. A. Entre sincretismos e "guerras santas": dinâmicas e linhas de força do campo religioso brasileiro. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 81, p. 173-185, março/maio 2009.

CANDIDO, A. A dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo**. São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**, v. II, Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

CARNEIRO, E. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 145 p.

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 166 p.

Cassirer, E., **O Mito do Estado**. Zahar, Rio de Janeiro, 1976. 316 p.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 391 p.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi**. *Mana*, vol. 12, n. 1, p 69-104, 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132006000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em 10 de mar. de 2014.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: o mito fundador. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, n. 19, p. 23-36, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

CÍCERO. **Tusculan Disputations**. 2005. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/14988/14988-h/14988-h.htm>>.

COSTA, Luana Antunes. **Pelas águas mestiças da história**. Niterói: EdUFF, 2010. 172 p.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. 331 p.

CURRAN, M. J. **Jorge Amado e a literatura de cordel**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981. 89 p.

D'AMBROSIO, Oscar. **Mitos e Símbolos em Macunaíma**, São Paulo: Selinunte Editora, 1994. 95 p.

DAVIES, A. The hellenism of early italian opera. In: REDMOND, J (Ed). *Drama, Dance, and Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 31 a 46.

DEFOE, D. **The Life and Adventures of Robinson Crusoe**. 2010. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/521/521-h/521-h.htm>>.

DINUCCI, A. L. **Diógenes, o Cão: imagens, ditos célebres, comentários, epigramas**. *PROMETEUS FILOSOFIA EM REVISTA*, vol. 3, n.5, 2013. Disponível em <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/752/630>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2014.

DOBRORUKA, Vicente. o pensamento escatológico e seu desenvolvimento em Joaquim de Fiore. In: **A historiografia providencial de Gotthold Ephraim Lessing como secularização do pensamento escatológico de Joaquim de Fiore**. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro:PUC-RJ, 1995, p. 12-38.

DUARTE, A. da S. **A catarse na comédia**. *Letras Clássicas* (USP), v. 7, p. 11-23, 2003.

DUARTE, N. Arte e formação humana em Lukács e Vigotski. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 31., 2008, Caxambu. *Anais...* Caxambu. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026--Res.pdf>. Acesso em 10 de março de 2014.

DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado: Romance em tempo de utopia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUGIN, Aleksandr. La métaphysique du national-bolchevisme. In: \_\_\_\_\_. **Le Prophète de l'Eurasisme**, Paris: Avatar Éditions, 2006, pp. 131-133.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184 p.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 2000. 174 p.

\_\_\_\_\_. **Ferreiros e alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 169 p.

\_\_\_\_\_. **Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 178 p.

\_\_\_\_\_. **Mefistófeles e o Andrógino**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 232 p.

\_\_\_\_\_. **Origens**. Lisboa: Edições 70, 1989. 203 p.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 191 p.

\_\_\_\_\_. **Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth.** 2 ed. Woodstock: Spring Publications, 1995. 175 p.

FAIVRE, Antoine. **O Esoterismo.** Campinas: Papirus Editora, 1994. 118 p.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 26 n. 51, jun. de 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882006000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 28 de março de 2014.

FARIAS, Alberto Luis Cordeiro de. Arte livre ou arte dirigida? Aproximações e afastamentos entre as concepções de arte de L. Trotsky e Gyorgy Lukács. In: ENCONTRO NORTE/NORDESTE TRABALHO, EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO HUMANA, 3., Alagoas, 2011. *Anais...* Alagoas, 2011, p. 12-21.

FITTIPALDI, Ciça. **A árvore do mundo e outros feitos de Macunaima: mito-herói dos índios makuxi, wapixana, taulipang e arekuná.** São Paulo: Melhoramentos, 2000. 16 p.

FITZ, Earl E. Structural Ambiguity in Jorge Amado's *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*. **Hispania**, Vol. 67, n. 2, p. 221-228, mar. 1984.

FRIEDLANDER, Paul. **Plato: An Introduction.** Princeton: Princeton University, 1970. 466 p.

FOWLES, John B. From Arcadia to Elysium in *The Magic Flute* and Weimar Classicism: The Plano f Salvation and Eighteenth-Century Views of Moral Progression. **BYU Studies**. Provo, vol. 43, n. 3, 2004. Disponível em <<https://ojs.lib.byu.edu/spc/index.php/BYUStudies/article/view/6955/6604>>. Acesso em 8 de agosto de 2013.

FRAENKEL, E. **The Dual State: A Contribution to the Theory of Dictatorship**, New Jersey : The Lawbook Exchange, Ltd. Clark, 2006. 248 p.

FREIRE, A. A catarse trágica em Aristoteles, **Revista Portuguesa de Filosofia**, T. 34, Fasc. 2/3, abr-set., p. 133-156, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p.

GALASTRI, Leandro de Oliveira. **Reforma intelectual e moral: o aporte soreliano.** Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao4/Leandro\\_Galastri.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao4/Leandro_Galastri.pdf)>. Acesso em 5 de dez. de 2013.

\_\_\_\_\_. **A construção do bloco histórico: via jacobina e o "debate" com Georges Sorel nos Cadernos do Cárcere.** Lutas Sociais, São Paulo, n.23, p.80-92, 2009.

GALVÃO, A. M. **Cordel: leitores e ouvintes.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., Campinas, 2007. *Anais...* Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007, p. 275-289.

GONÇALVES, E. I. C. F. O filme como narrativa mítica: uma leitura contemporânea do Mito dos Heróis e da Tragédia em O Livro de Eli. **Revista UNIABEU**, Belford Roxo, v.4. n.6, jan/abr., 2011.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 255 p.

\_\_\_\_\_. **História noturna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 406 p.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Brasil best seller de Jorge Amado**. São Paulo: Editora Senac, 2000. 321 p.

GRAF, Fritz. Initiation: a concept with a troubled history. In: DODD, D. B; FARAONE, Christopher A. **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives**, Nova Iorque: Routledge, 2003, p. 3-24.

GROUT, D. J; WILLIAMS, W. H. The Lyric Theater of the Greeks. In: \_\_\_\_\_. **A Short History of Opera**. Nova Iorque: Williams Columbia University Press, 2003, p. 9-12.

GUEDES, Amadeu da Silva. **Corpo e morte em Quincas Berro D'água**, Disponível em: [http://www.portuguesdobrasil.net/pdf/corpo\\_morte\\_quincas\\_berro.pdf](http://www.portuguesdobrasil.net/pdf/corpo_morte_quincas_berro.pdf). Acesso em 1 set. 2013.

GUÉNON, René. **La Iniciación y los oficios**. 1934. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110107053854/http://www.euskalnet.net/graal/rginiofi.htm>>. Acesso em 1 jan. 2014.

GUÉNON, René. Hay aún posibilidades iniciáticas en las formas tradicionales occidentales?. 1935. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110107062657/http://www.euskalnet.net/graal2/posibilidades.zip>>. Acesso em 2 set. 2013.

GUÉNON, René. **Apercepciones sobre la Iniciación**. s/d. Disponível em: <http://www.euskalnet.net/graal/rgini.zip>. Acesso em 3 set. 2013.

GUÉNON, René. **Iniciación y Realización Espiritual**. 1952. Disponível em: <[http://eruizf.com/masonico/anexo/martinistas/rene\\_guenon/rene\\_guenon\\_iniciacion\\_y\\_realizacion\\_espiritual.pdf](http://eruizf.com/masonico/anexo/martinistas/rene_guenon/rene_guenon_iniciacion_y_realizacion_espiritual.pdf)>. Acesso em 4 set. 2013.

GUIMARÃES, Rafael. **A iniciação maçônica: uma análise de sua mitologia por meio da jornada do herói**. *FinP*, v.1, Rio de Janeiro, 2013, p. 15-22. Disponível em <<http://finp.com.br/ojs/index.php/finp/article/view/6/4>>. Acesso em 20 de março de 2014.

GUTIÉRREZ, Angela . O Guarani e a construção do mito do herói. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1, n. 29 (2) , 2009, p. 7-11.

HAMILTON, Russel G. Afro-Brazilian Cults in the Novels of Jorge Amado. **Hispania**, Vol. 50, n. 2, p.245-252, mai.1967.

HANSEN, João Adolfo. Para uma História dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII, e XVIII. In: JASMIN, Marcelo; FERES Jr., João (orgs.). **História dos Conceitos: diálogos transatlânticos**. Rio de Janeiro: PUC, 2007, p. 257.

HASSELMAN, Kristiane. **Performing Freemasonry**: The practical-symbolic Constitution of a Civic Habitus in Eighteenth-Century England. *Journal for research into freemasonry and fraternalism* v. 1 n. 2, p. 184-194, 2010.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.133-205.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1870**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 231 p.

IANNI, Octávio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 7, jun. 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2008. 447 p.

KADARKAY, Arpad. Georg Lukács's Road to Art & Marx. **Polity**, Vol. 13, No. 2, p. 230-260, 1980.

LEITE, Gildeci de Oliveira. **Jorge Amado: Da ancestralidade à representação dos orixás**. Salvador: Quarteto Editora, 2008a.

LEITE, Gildeci de Oliveira. Iansã, Omolu e outros mitos construtores da história de Tereza Batista Cansada de Guerra. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo, 2008. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008b. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/GILDECI\\_LEITE.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/GILDECI_LEITE.pdf)>. Acesso em 10 de abril de 2014.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1997. 323 pp.

LIMA, Tania Andrade; SILVA, Marília Nogueira da. Alquimia, Ocultismo, Maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX). **Anais do Museu Paulista**. vol. 8/9, p. 9-54, São Paulo, 2003.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Estud. av.**, São Paulo, v. 18, n. 52, dez. 2004.

LOPES, I. C. G.. **Pepetela sob o signo da criação**. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Fernando Pessoa. Porto, 2007. Disponível em <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/683/1/IsabelLopes.pdf>>. Acesso em 28 de março de 2013.

LÖWY, M. Georg Lukács e Georges Sorel. **Crítica Marxista**, São Paulo, n. 4., p. 113-122, s/d. Disponível em <[http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo274\\_Lowy.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo274_Lowy.pdf)>. Acesso em 3 de ago. 2013.

LUKÁCS, György. **Estética: La peculiaridad de lo estético. Vol.1: Questiones Preliminares y de Principio**. Barcelona: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Estética: la Peculiaridad de lo Estético. Vol. 2: Problemas de La Mímesis.** Barcelona: Grijalbo, 1972.

\_\_\_\_\_. A forma clássica do romance histórico. In: **O romance histórico.** São Paulo: Boitempo. 2011, p. 33-112.

\_\_\_\_\_. **The Theory of the Novel: A histórico-philosophical essay on the forms of great epic literature.** Massachusetts: Mit Press Cambridge, 1987.

MACHADO, Ana Maria. Jorge Amado: uma releitura. **Centre for Brazilian Studies**, Oxford, 2006. Disponível em <<http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/Machado75.pdf>>. Acesso em 02 fev. 2014.

MACKEY, Albert Gallatin. **Symbolism of Freemasonry: Its Science, Philosophy, Legends, Myths, and Symbolism.** Whitefish: Kessinger Publishing Co, 1995. 376 p.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. A tradição messiânica portuguesa e a constituição do Quinto Império. **Tuiuti**, Curitiba, n. 41, p. 209-220, jan.- jun. 2009.

MAGEE, Glenn Alexander. **Hegel and the Hermetic Tradition.** Ithaca: Cornell University Press, 2001. 304 p.

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. **Das invasões às fogueiras: os discursos excêntricos em Saramago e Pepetela.** 2010. 308 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-28092010-151116/>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

MARINHO, Paula Daniela Silva. A polimorfia do sagrado em Macunaíma: As manifestações religiosas indígenas na rapsódia de Mário de Andrade. **INTERAÇÕES-Cultura e Comunidade**, v. 7, n. 12, p. 103-122, 2012.

MARX, Karl. **The Fetishism of Commodities and the Secret thereof.** Capital, v.1. Marxists Internet Archive, 2005. Disponível em <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm>>. Acesso em 20 de março de 2014.

MARX, Karl. Introduction to a Contribution to the Critique of Political Economy, Apendice I. In: **Critique of Political Economy.** Marxists Internet Archive, s/d. Disponível em <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/appx1.htm>>. Acesso em 20 de março de 2014.

MASLOW, Vera. Lukacs' Man-Centered Aesthetics. **Philosophy and Phenomenological Research.** Providence, vol. 27, n. 4, p. 542-552, jun. 1967. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2105798>>. Acesso em 2 de agosto de 2012.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 352 p.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva.** In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.185-314.

MAZZARI, Vinícius. Apresentação. In: GOETHE, J. W. von. **Fausto: Primeira Parte**. Editora 34. 5ª edição, 2013. 552 p.

MIRANDA, Maria Geralda. **A recriação da oralidade em Pepetela**. Disponível em <[http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf\\_edicoes\\_antteriores/n4/Semioses\\_n4\\_Artigo4.pdf](http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf_edicoes_antteriores/n4/Semioses_n4_Artigo4.pdf)>.

MORAES, V. de. A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua. In: AMADO, J. **A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua**. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 6-7.

MOURA, Magali dos Santos. Os impulsos de vida e morte no Fausto de Goethe e construção de uma dinâmica orgânica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo, 2008. *Anais...* São Paulo:ABRALIC, 2008. Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MAGALI\\_MOURA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MAGALI_MOURA.pdf).

MORAS, Antonio. Das representações míticas à cultura clerical: as Fadas da Literatura Medieval. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 19, n. 38, 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881999000200010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000200010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 01 de março de 2013.

MORAES, Vinícius de. In:AMADO, Jorge. **A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua**. São Paulo: Ed Record, 41ª ed, 1977, p. 6-7.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995, 134 p.

NEGRI, Antonio; HARDT, M. **Império**, São Paulo, Editora Record, 2006. 501 p.

NICOLAU, M. “Menos Luiza que está no Canadá” e o fator humanológico da midiaticização. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, Ano V (08), 2012. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/907aad9df920120611090301.pdf>>. Acesso em: 05 de março de 2013.

NOSELLA, B. L. D. Espelho e Interpretação: a literatura dramática e sua inserção na realidade ou um olhar marxista para o texto dramaturgico de Jorge Andrade. **REVISTA CRIOLA**, n. 9, mai. 011.

OKPEWHO, I., **The Epic in Africa**, New York, Columbia, 1979. 288 p.

OLIVEIRA, A. Da literatura tradicional angolana de transmissão oral impressa em português. **Educação & comunicação**, Leiria, n. 2, p. 53-79, jul. 1999. Disponível em <[https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/275/1/n2\\_art3.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/275/1/n2_art3.pdf)>. Acesso em 05 de jan. 2014.

ORLANDI, E. A língua brasileira. **Línguas do Brasil**, São Paulo, ano 57, n. 2, abr./maio, jun. 2005.

PAES, José Paulo. **De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 439 p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 246 p.

PASKOW, Alan. What Is Aesthetic Catharsis? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Nova Jersey, vol. 42, n. 1, p. 59-68, 1983. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/429947>>. Acesso em 3 de agosto de 2012.

PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PEREIRA, R. C. Maximiano. O Narrador e o Cantador: seus aspectos e papéis referentes à literatura de cordel. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE POÉTICAS ORAIS, 1., Londrina, 2010. *Anais*. Londrina: UEL, 2010. p. 619-634. Disponível em <[http://www.uniritter.edu.br/mestrado/letras/linguagem\\_interacao/index.php?secao=eventos](http://www.uniritter.edu.br/mestrado/letras/linguagem_interacao/index.php?secao=eventos)>. Acesso em: 20 de março de 2014.

PERES, Fernando Antônio. Entre espíritas, maçons e anarquistas: Anália Franco, João Pentado e a educação em São Paulo na Primeira República. *Horizontes*, v. 29, n. 2, p. 35-46, jul./dez.2011. Disponível em <[http://webp.usf.edu.br/itatiba/mestrado/educacao/uploadAddress/RH\\_Edi%C3%A7%C3%A3o%20Completa\[17312\].pdf#page=35](http://webp.usf.edu.br/itatiba/mestrado/educacao/uploadAddress/RH_Edi%C3%A7%C3%A3o%20Completa[17312].pdf#page=35)>. Acesso em 02 fev. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha nova história. In: COSTA, Cleria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (orgs). *Historia e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia, Edufu, 2006.

PESSOA, Fernando. **Páginas de Doutrina Estética**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946. 365 p.

PETRY, Samuel Romão. **De Sancho Pança ao Asno de Ouro: percurso numa trilogia de teatro-dança**. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 2009.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões afro-brasileiras e seus seguidores**. *Civitas*, Porto Alegre, v. 3, n.º 1, p.15-33, jun. 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/ojs/index.php/civitas/article/view/108/104>> Acesso em 01 de fevereiro de 2014.

\_\_\_\_\_. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: Lilia Mortitz Schwarcz ; Ilana Seltzer Goldstein (Org.). **O universo de Jorge Amado**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v. 1, p. 46-61. Disponível em < <http://www.jorgeamado.com.br/professores2/05.pdf> >.

\_\_\_\_\_. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista Usp**, São Paulo, n. 50, p. 46-65, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos orixás**. São Paulo:Companhia das Letras, 2001. 591 p.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo Social; Rev. Sociol.* São Paulo, v. 3 n. 1-2, p. 93-107, 1991. Disponível em < [http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0312/O\\_HEROI.pdf](http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0312/O_HEROI.pdf)>. Acesso em 15 de fev. 2014.

QUINTALE NETO, Flávio. **Idéias estéticas e filosóficas nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de Robert Musil**. 2007. 194 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em:



<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09102007-140707/>>. Acesso em: 2014-05-25.

RABELAIS, **Gargantua and Pantagruel** Book I. Electronic Classics Series Publication, Pennsylvania State University. Disponível em <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/rabelais/rabelais-book1-6x9.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2014.

RAFFAELLI, Rafael. Imagem e self em Plotino e Jung: confluências. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 19, n. 1, p. 23-36, jan./abr. 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v19n1/a03.pdf>> Acesso em 5 de março de 2014.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMOS, Artur. **As culturas negras no Novo mundo**, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1979.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Jornada mítica e trajetória humana: jogos oraculares em espaço afrodiaspórico. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., Salvador, 2011. *Anais...* Salvador: UFBA, 2011. p.1-16.

SALZANI, Carlo. **Violence as Pure Praxis: Benjamin and Sorel on Strike, Myth and Ethics**. *Colloquy: Text Theory Critique*, 16, p. 18, 2008,. Disponível em: <http://arts.monash.edu.au/ecps/colloquy/journal/issue016/salzani.pdf>. Acesso em 6 de agosto de 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. De como e porque Jorge Amado em “A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água” é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 74, p. 45-65, jul./set. 1983.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SCARLATO, Francisco Capuano; ARROYO, Monica (org.) **O novo mapa do mundo: fim de século e globalização**. São Paulo: HUCITEC-ANPUR, 1993.

SANTOS, Deóscoredes, M. **Contos Negros da Bahia**. Rio de Janeiro: GRD, 1961.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte: Páde, Ásèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis:Vozes, 1977.

SANTOS, Tânia Lima dos. **A (re)escritura mítica do sebastianismo no romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. João Pessoa, 2009.

SCHEFF, Thomas J. **Catharsis in Healing, Ritual, and Drama**. Los Angeles: University of California Press, 1979.

SCHEIDT, Deborah. Édipo, Lear e a concepção trágica. **Eletras**. v. 18, n.18, julho de 2009, p. 70 a 79. Disponível em <[http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/texto/RS\\_artigo\\_18.6\\_Debora\\_Scheidt\\_Edipo\\_Lear\\_e\\_a\\_concep%C3%A7ao\\_tragica.pdf](http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/texto/RS_artigo_18.6_Debora_Scheidt_Edipo_Lear_e_a_concep%C3%A7ao_tragica.pdf)> Acesso em 05 de março de 2014.

- SCHOLEM, Gershom. **A Mística Judaica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 377 p.
- SCHMITT, Carl. **Teologia Política**, Belo Horizonte: Del Rey, 2006. 152 p.
- SCHUON, Frithjof. **The Feathered Sun: Plains Indians in Art and Philosophy**. World Wisdom Books, 1990.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Ed. 34, 2000. 236 p.
- \_\_\_\_\_. **Que horas são?** São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 187 p.
- SENNA, Ronaldo & SOUZA, Maria José de. **A Remissão de Lúcifer: O resgate e a ressignificação em diferentes contextos afro brasileiros**. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- SEDGWICK, M. **Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century**. Oxford: Oxford UP, 2004. 384 p.
- SEGATO, Rita Laura. **Santos e Daimones**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. 515 p.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. A travessia de “Riobaldo Rosa”, no Grande sertão: veredas, como um processo de individuação. **Aletheia**, n. 24, p.69-80, dez. 2006.
- SILVA, A. P. Literatura e História na construção do arquétipo imaginário português. In: SEMINÁRIO NACIONAL PRÁTICAS SOCIAIS, NARRATIVAS VISUAIS, RELAÇÕES DE PODER: VISÕES CONTEMPORÂNEAS, 1., 2012, Viçosa. *Anais...* Vitória: DHI-FAPEMIG, 2010. p. 49-54.
- SILVA, Ana Cláudia da Silva. **A história revisitada nas epígrafes de *O outro pé da sereia***. Londrina: Estação Literária, 2008. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL2Art12.pdf>. Acesso em 28 de março de 2013.
- SILVA FILHO, M. A. da. **A Mística Islâmica em Terræ Brasilis: o Sufismo e as Ordens Sufis em São Paulo**. 2012. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- SLAUGHTER, Joseph. **Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law**. New York: Fordham University Press, 2007. 435 p.
- SOARES, E. L. R. **As vinte e uma faces de Exu na Filosofia Afrodescendente da Educação: Imagens, discursos e narrativas**. 188f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2008.
- SOREL, George. Reflections on Violence. **Daedalus**. Vol. 88, No. 2, Myth and Mythmaking, The MIT Press, p. 363-368. (Spring, 1959). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20026503>. Acesso em 2 de agosto de 2012.
- SOUZA, Gilda e Melo. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Editora 34, 2003.

SPIELMAN, Ellen. Imagens e textos como problema: escrever a partir de imagens segundo Mario Vargas Llosa. **Remate de Males**, v. 25, n. 2, 2012, p. 217-27.

TEIXEIRA SOBRINHO, Antônio Carlos Monteiro. **Um povo negromestiço ou o que há de singular na mestiçagem amadiana**. 2012. 285 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pós-graduação em Estudo de Linguagens, Leitura, Literatura e Identidades, do Departamento de Ciências Humanas, Campus I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

TERTULIAN, Nicolas. Metamorfoses da filosofia marxista: a propósito de um texto inédito de Lukács. **Crítica Marxista**, Campinas, n. 13, p. 29-44, 2001.

THOMAS, P. **Catharsis**. Historical-Critical Dictionary of Marxism. Historical Materialism 17, 2009, p. 259-264. Disponível em: <<http://brunel.academia.edu/PeterThomas/Papers/954028/Catharsis>>. Acesso em 5 de agosto de 2013.

TIHANOV, Galin. The Ideology of Bildung: Lukács and Bakhtin as Readers of Goethe. **Oxford German Studies**, 27(1), p. 102-140, 1998.

TRACY, H. L. Aristotle on Aesthetic Pleasure. **Classical Philology**, Chicago, v. 41, n. 1, pp. 43-46, jan. 1946. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/267532>>. Acesso em 1 de ago. 2012.

UGRINSY, **Lessing and the Enlightenment**. New York: Greenwood Press, 1986.

VEDDA, Miguel. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. **Verinotio**. n. 12, Ano VI, out./2010. Disponível em <[http://www.verinotio.org/Verinotio\\_revistas/n12/traducoes/trad\\_vedda.pdf](http://www.verinotio.org/Verinotio_revistas/n12/traducoes/trad_vedda.pdf)>. Acesso em 1 de ago. 2012.

VELHO, Yvonne Maggie A. **Guerra de orixás: um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. 170 p.

VERGER, P. As três razões determinantes das relações da Costa a Sotavento da Mina com a Baía de Todos os Santos. In: \_\_\_\_\_. **Fluxo e Refluxo**. Salvador: Corrupio, 1987. p. 19-52.

\_\_\_\_\_. O deus supremo ioruba: uma revisão das fontes. **REVISTA AFRO-ÁSIA**, Bahia, 15, 1996. Disponível em <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n15\\_p18.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n15_p18.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Editora Corrupio, 1981.

VIEIRA, Soares André. Do “Roman de Renart” ao romance picaresco: Os arquétipos da figura do trapaceiro. **Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 71–81, jul./dez. 2009. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/12011/7425>>. Acesso em 10 de abril de 2014.

WAIZBORT, Ricardo Francisco. As ideias e seus veículos: um encontro entre a literatura fantástica de Borges, a memética e a biologia evolutiva. **Ciências & Cognição**, vol. 15(1). 2010, p.124-136. Disponível em

<<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/viewFile/240/166>>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

WASSERMAN, R. Mautner. E a mágica? A representação da realidade social em Jorge Amado e Gabriel García Márquez. **Revista Iberoamericana**, v. 64, n. 182-183, 1998; p.171-192.

XANGÔ, R. de. Os 22 Arcanos. In: \_\_\_\_\_. **Tarô: O Baralho dos Deuses**. São Paulo:Ícone, 1995, p. 67-90.

YOUNG, Theodore Robert. Um Realismo Mágico no Brasil? Um Levantamento. **Mester**, v. 24, n. 1, 1995, p. 75-86.

ZIEGLER, J. **Os vivos e a morte**. Rio de Janeiro: Zahar; 1977. 320 p.

WALSH, David. **The Esoteric Origins of Modern Ideological Thought: Boehme and Hegel**. University of Virginia, 1978.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **A letra e a voz**. São Paulo:Companhia das Letras, 1993.

Araujo, Uriel.  
Dissertação de mestrado –  
Brasília, \_\_/\_\_/2014.  
173 p.