



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

MARIA LEONOR BELLO MUSSI

**ASPECTOS CULTURAIS E POLÍTICOS DA OBRA
"JUBIABÁ" DE JORGE AMADO**

Londrina
2003

MARIA LEONOR BELLO MUSSI

**ASPECTOS CULTURAIS E POLÍTICOS DA OBRA
"JUBIABÁ" DE JORGE AMADO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação, em Letras, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo

Londrina
2003

MARIA LEONOR BELLO MUSSI

**ASPECTOS CULTURAIS E POLÍTICOS DA OBRA
"JUBIABÁ" DE JORGE AMADO**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a. Dr^a. Raimunda de Brito Batista
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 06 de novembro de 2003.

DEDICATÓRIA

José Adolfo

“As pessoas são eternas no coração, na mente e na alma. Estamos aqui apenas de passagem...

Nem tão longe que não possa ver e nem tão perto que possa tocá-lo...” (em memória).

AGRADECIMENTOS

A Deus, que nos momentos difíceis da vida, manifestou-se de forma decisiva.

À Juliana e Lorena, filhas que sempre estiveram ao meu lado dando-me carinho e força.

Ao Osvaldo, presença querida e companheira, que nunca me deixou desanimar de meus objetivos, estando presente em todas as etapas deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo, grande incentivador, pessoa que me forneceu a valorização necessária para que pudesse concluir essa pesquisa.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras, em especial Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa.

"Lá na úmida senzala,
Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro no chão,
Entoa o escravo o seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão..."

Castro Alves

MUSSI, Maria Leonor Bello. **Aspectos culturais e políticos da obra "Jubiabá" de Jorge Amado**. 2003. 79p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

A obra de Jorge Amado, datada de 1935, foi escolhida como alvo dessa pesquisa, por ser o primeiro romance do autor que possui como um dos aspectos o Candomblé, por intermédio do pai-de-santo Jubiabá, guia espiritual do negro Antônio Balduíno, herói popular dos anseios de integração dos negros à sociedade brasileira. A obra é permeada de trechos poéticos, amores e ideais de uma sociedade mais justa. As tradições afro-brasileiras são vistas tendo como cenário a Bahia, e com predominância das falas saídas da periferia, representando a pobreza em seus vários aspectos e encobrindo-a com cores do romance heróico, utilizando como exemplo a denúncia da exploração capitalista, mas também voltado para a elevação do herói positivo que tem sua trajetória rumo à consciência e à transformação social. O romance foi publicado em Portugal e traduzido para vários idiomas, também houve adaptações para o teatro, novela, rádio, cinema, televisão e história em quadrinhos. A literatura de Jorge Amado desta primeira fase produz transformações vividas pelo país, e mais que isso, indaga o tempo histórico de sua inserção, revelando empenho em compreender e participar desse tempo consagrado e voltado para a construção do futuro. A proposta desta pesquisa firmou-se em torno da relação entre a cultura afro-brasileira em seus vários aspectos, tais como: histórico, político, cultural e social e da construção da obra literária com caráter de denúncia social, colocando o negro como instrumento mediador entre o preconceito de cor e a luta por igualdade. Para tanto as partes foram assim distribuídas: 1^a: origem e designação dos cultos africanos no Brasil: as casas de candomblé, pais e mães de santo, os Orixás e as macumbas do pai Jubiabá; 2^a: Jorge Amado: a influência política, importância de sua participação no Partido Comunista Brasileiro e a escrita de *Jubiabá*; 3^a: análise da narrativa: descrição dos terreiros, celebrações, literatura popular, as relações entre os personagens e estudo pormenorizado da obra.

Palavras-chave: Cultura. Africano. Política.

MUSSI, Maria Leonor Bello. **Aspects culturals and politicals of the work "Jubiabá" with Jorge Amado.** 2003. 79p. Dissertation (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This Jorge Amado's work, dated of 1935, was chosen as object of this study for being the author's first novel which has Candomblé (Afro-Brazilian Religion) as one of its aspects through the pai-de-santo (Candomblé priest) Jubiabá, spiritual guide of the black man Antônio Balduíno, popular hero of the yearning for integration of blacks into Brazilian society. The work is permeated with poetic passages, loves and ideals of a more just society. The Afro-Brazilian traditions are seen with the state of Bahia as a setting, and with the predominance of ghetto talks, representing poverty in its many aspects and hiding it with colors of the heroic novel, using as an example the denouncing of capitalist exploitation, but also raising the positive hero who has his trajectory towards consciousness and social transformation. The novel was published in Portugal and translated into several languages. There were also adaptations for theater, soap opera, radio, cinema, television and comic book. Jorge Amado's literature of this first stage carries transformations lived by the country, and more than that, questions the historical time of its insertions, revealing effort in understanding and participating in this established time and working for the construction of the future. This research's proposal was settled around the relation between the Afro-Brazilian culture in its many aspects such as: historical, political, cultural and social and of the construction of the literary work as a social denounce, putting the black man as a mediating instrument between color prejudice and the fight for equality. For that, the chapters were distributed in the following manner: 1st: origin and designation of the African worships in Brazil: the candomblé houses, priests and priestess, the Orishas and father Jubiabá's macumbas (practical santerias); 2nd: Jorge Amado: the political influence, the importance of his participation in the Brazilian Communist Party and the writing of Jubiabá; 3rd: analysis of the narrative: description of the terreiros (temples), celebrations, popular literature, the relations between characters and detailed study of the work.

Keywords: Culture. African. Politics.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ASPECTOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS EM "JUBIABÁ"	14
2.1 ORIGEM DOS CULTOS AFRICANOS NO BRASIL	14
2.2 AS CASAS DE CANDOMBLÉ	19
2.2.1 Os Rituais Africanos	21
2.2.2 Os Orixás	25
2.2.2.1 Exu	26
2.2.2.2 Omolu	28
2.2.2.3 Oxóssi	28
2.2.2.4 Oxalá	29
2.2.2.5 Xangô	29
2.3 O SACERDÓCIO AFRICANO	30
3 ASPECTOS POLÍTICOS DA OBRA "JUBIABÁ"	33
3.1 JORGE AMADO	33
3.2 O ROMANCE PROLETÁRIO DE JORGE AMADO	36
4 ANÁLISE DA NARRATIVA "JUBIABÁ"	45
4.1 BALDUÍNO – LINDINALVA	51
4.2 PAI JUBIABÁ E BALDUÍNO	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	60
GLOSSÁRIO	61

1 INTRODUÇÃO

O estudo de aspectos africanos encontrados na obra *Jubiabá* de Jorge Amado, gerou um dos fatores que mais despertou interesse nessa dissertação e, segundo a opinião de Gregory Rabassa, Jorge Amado “é o romancista contemporâneo que melhor descreveu a religião dos negros, em uma série de romances”.

Amado foi um dos escritores mais lidos, tanto no Brasil como no exterior. Mostrou-se um autêntico contador de histórias e, presenciou ao longo de sua vida, situações diversas, retratando-as com fidelidade, mostrando as dores, as alegrias, as esperanças e perplexidades da realidade de seu país e de sua gente. Em sua literatura descreve um Brasil branco, negro e mulato, uma mistura nacional e a base da formação do povo brasileiro.

O autor nasceu na Bahia, era filho de fazendeiros de cacau, estudou com os padres jesuítas, onde já começou a ensaiar seus primeiros escritos. Além de romancista também formou -se no curso de Direito.

No romance analisado há exposições de pequenos quadros mostrando algumas cerimônias religiosas, músicas e danças que fazem parte do candomblé e até alguns trechos das orações do dialeto africano do culto nagô, tendo como pano de fundo a cidade da Salvador, terra natal do escritor.

O autor evidencia-se na literatura nacional num período significativo de nossa história, os anos de 1930, que marcaram um momento de ruptura, exigindo uma nova consciência do Brasil no início daquela década. As posições ideológicas e culturais eram divergentes, de um lado vivíamos a revolução modernista e do outro a tendência ao regionalismo. Os movimentos e idéias daquele momento tentaram redescobrir o país, mostrando uma literatura que falasse da realidade brasileira com uma visão mais crítica das relações sociais; no entanto, segundo a opinião de Afrânio Coutinho, o propósito de Jorge Amado foi além do simples engajamento social, pois na época também atuava junto ao Partido Comunista Brasileiro e, em conformidade com o pensamento do crítico literário, valia-se “de uma ideologia política, para substrato de sua concepção da realidade, com o objetivo de violentá-la e subvertê-la, usando a ficção como arma de propaganda e ação” (Coutinho, p.

302); para ele a literatura amadiana não passava de mero veículo de valores e mensagens políticas.

Nessa pesquisa, nossa tarefa é analisar o ângulo cultural e político da obra *Jubiabá*. Para suporte das pesquisas culturais tomamos como referência as teorias do pesquisador, etnólogo e historiador Edison Carneiro, que também participou do movimento de renovação cultural simbolizado na Academia dos Rebeldes, juntamente com Jorge Amado e outros romancistas, contistas e poetas. Edison começa em 1933 a interessar-se pelos cultos populares de origem africana e transmite seus conhecimentos dos candomblés divulgando por escrito suas festas. É na Bahia que recolhe material para seu estudo.

Em nossa bibliografia, também não poderia deixar de aparecer o nome do etnólogo e pesquisador francês Roger Bastide, que permaneceu no Brasil, durante dezesseis anos, em obstinada e apaixonada busca pela “África no Brasil”.

Elaborou duas teses de doutorado que foram apresentadas em 1957. Em suas obras, estuda o candomblé como verdadeira religião africana, não apenas dos negros, mas sim também como parte de uma realidade brasileira.

Assim, em vista dos estudos feitos pelos dois grandes nomes da pesquisa em cultura africana, apresentaremos a primeira parte da leitura da obra escolhida para este trabalho, tendo como título “Aspectos culturais afro- brasileiros em Jubiabá”.

Neste capítulo passaremos por um breve histórico da chegada dos negros aqui no Brasil, as regiões originárias de cada grupo e onde se estabeleceram, bem como a cultura que cada um trouxe e que contribuiu para a formação de nosso povo. A pesquisa abrangeu em maior totalidade a cidade de Salvador, que serviu como cenário para o desenrolar da narrativa, mas também são abordados outros centros de concentração e suas designações.

A Igreja Católica influencia essa cultura chegada de longe, a qual, para sobreviver, precisou moldar sua religião aos preceitos do catolicismo, adaptando o nome de seus orixás aos dos santos católicos. O espaço físico reduziu-se a senzalas e mais tarde eram os terreiros que serviam de local para suas reuniões, ao contrário da África, onde cada orixá possuía sua aldeia.

No decorrer ainda desta parte também foram estudados alguns dos orixás citados no livro *Jubiabá*, suas correspondências com os santos católicos e a simbologia que cada um tem para o africano. No romance analisado, o pai-de-santo

que dá nome à obra faz suas sessões de macumba, e o narrador as descreve em breve citação comentando seus rituais de danças, a possessão feita pelos orixás e o terreiro de Jubiabá.

A segunda parte da dissertação tem como motivo principal o combate às teorias racistas com a defesa da participação política do “proletariado”, introduzindo, ao mesmo tempo, duas posições excluídas, porém revestidas num único traço, que entrelaça o “proletariado” e o “negro”. A questão da negritude vem à tona toda vez que se pensa no papel do narrador que, como o de toda literatura socialista, toma para si o discurso do oprimido, ou o que pensa serem os clamores dos oprimidos, raciocinando de acordo com Eduardo de Assis Duarte, em sua obra: *Jorge Amado em tempo de Utopia*, em que define a obra de Amado como “... apropriação do discurso do outro, mediatizada pela perspectiva do partido. A postura do escritor é a de vanguarda do proletariado e, como tal, fala desta classe segundo a visão que o partido expressa como correta” (p.107).

Por conseguinte, esta apropriação de que Duarte nos fala, implica superação. Os romances de Jorge Amado, mesmo representando o candomblé como forma de resistência cultural dos negros e a perseguição religiosa de que são vítimas, terminam por harmonizar a negritude no discurso partidário em que a situação econômica iguala brancos e negros.

O personagem Antônio Balduino, protagonista da história, depois de todo o ódio pelos brancos, sente-se irmão dos pobres, independente da cor e, percebendo que os brancos ricos são seus verdadeiros inimigos, põe-se no final como líder de uma greve que faz com que a cidade de Salvador fique parada.

No entanto, mais importante que o papel de líder é o processo de educação política, resultante do confronto entre classes. O africano, personagem da história, consegue controlar seus instintos agressivos, substituindo-os pela força do trabalho e pela vontade da maioria.

Finalmente a terceira parte, que tem por finalidade analisar a obra *Jubiabá*, escrita em 1935, considerada por vários críticos literários como o primeiro romance notável escrito por Jorge Amado e que nos mostra a história do grande herói negro, é quase toda contada de forma retrospectiva com as primeiras páginas mostrando Antônio Balduino como boxeur, já na idade adulta para depois voltar ao tempo de infância e adolescência da personagem.

Antônio Balduino simboliza a Bahia negra. Com efeito, de acordo com o autor citado à página 10 *O Negro na Ficção Brasileira* vemos que : “Esta história é ao mesmo tempo uma narrativa pessoal. Ela poderia ter sido a história do negro da Bahia que está tentando elevar-se no mundo.” Balduino em sua personalidade saliente encerra ao mesmo tempo todas as aspirações de sua raça e de sua classe. Busca na liberdade um ideal para a vida e tenta encontrá-la no decorrer da história percorrendo vários caminhos.

Jubiabá era seu guia espiritual e um dos personagens mais interessantes do romance; era um velho pai-de-santo que aparece como uma espécie de consciência negra e, por intermédio de suas macumbas, coloca o leitor em contato com várias das tradições africanas, que serão descritas no decorrer desta dissertação.

Pode-se dizer que a maior contribuição de Jorge Amado ao debate das relações raciais no Brasil consiste no registro que deu continuidade à cultura mestiça, agregada de forma positiva ao nosso processo histórico. Dentro de seu engajamento político, não omitiu a dignidade do negro e a força da contribuição africana no projeto de formação do brasileiro.

Acrescentemos que Jorge Amado, com sua ficção comprometida tem a preocupação de dar uma amostra do real sensível que, mesmo entrevistado sob a perspectiva da luta de classe, coloca uma pitada de lirismo em seus escritos.

Para um estudo mais detalhado, a história foi dividida em sete momentos bem delineados, que vão desde a infância do herói negro até sua vida adulta em que finalmente descobre que a real liberdade está na igualdade social.

Há que se dizer, ainda, que o trabalho não está totalmente acabado. Deixamos a proposta de uma retomada em estudos próximos, pois sabemos de antemão que outros estudantes, neste momento estão em contínuas pesquisas da cultura afro-brasileira e poderiam dar grande contribuição ao texto.

Dessa forma, a pretensão é deixar nesta dissertação de mestrado uma pequena contribuição a outrem, que, da mesma forma, viram na cultura afro-brasileira uma rica fonte de pesquisa. Antônio Cândido em “A literatura e a formação do homem” (1972, p. 804) afirma:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia (...) A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc.

Se a afirmação de que a arte imita a vida é correta, a obra de Jorge Amado está bastante próxima desta imitação realista, pois que em *Jubiabá* os personagens se aproximam de tipos populares, pessoas comuns, favelados, meninos de rua, prostitutas e freqüentadores dos candomblés, mostrando ao leitor um verdadeiro retrato da Bahia.

2 ASPECTOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS EM "JUBIABÁ"

2.1 ORIGEM DOS CULTOS AFRICANOS NO BRASIL

Ao dar início ao capítulo, faremos uma exposição sobre a chegada dos primeiros africanos ao Brasil e, tomando emprestado as palavras de Roger Bastide, podemos introduzir dizendo: “Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não só os filhos da Noite mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano” (Bastide, 2001,p.327).

Os primeiros estudos feitos no Brasil sobre os cultos africanos foram datados de 1896, em forma de artigos na *Revista Brasileira*, e escritos por Nina Rodrigues, que, além de pesquisador, foi médico-legista e psiquiatra. Ele via apenas manifestações de histerias nos transe e crises de possessão que caracterizam o culto público dos africanos brasileiros, não levando em conta seus valores culturais. Considerava, também, que os negros deram preferência ao culto católico, religião entendida por poucos deles, mas que estava mais ao seu alcance por terem uma inteligência primária.

Afirmava que os cultos que aqui se estabeleceram e se organizaram tiveram como principal modelo a religião dos nagôs que, conforme Nina Rodrigues, foi tomada como padrão pelas demais religiões afro-brasileiras, pelo fato do povo nagô ter vindo de uma posição social superior, originada na África, e também de sua constituição aqui, formando uma espécie de elite que se impunha às demais;

Pode-se, apesar disso, com base em outras pesquisas posteriores, afirmar que todas as outras raízes africanas poderiam ser distintas, segundo o menor ou maior grau de absorção dos elementos nacionais. Deve-se reconhecer que os estudos feitos por Nina Rodrigues deixaram uma enorme contribuição para outros pesquisadores, primeiro porque seus informantes pertenciam ao mais tradicional candomblé, o Candomblé de Gantois e, em segundo lugar, porque suas descrições foram fiéis e válidas. Os livros que publicou eram incompletos, mas o que descrevia continha informações seguras.

Quanto à chegada dos primeiros africanos no Brasil, sabe-se que vieram da região da Guiné Portuguesa e foram distribuídos pelas áreas dos

canaviais da Bahia e de Pernambuco, além de outros estados. Os negros de língua banto, originários de Angola e do Congo, também foram utilizados nas culturas de cana-de-açúcar. Já para a área de mineração foi maior a influência de negros oriundos do litoral da Costa de Mina: os nagôs, os jejes e outros.

Quando Portugal inicia a conquista e colonização da Amazônia, embora já dispusesse de novo centro fornecedor de escravos, centrado em Angola, trouxe também para o extremo norte negros vindos da região da Guiné.

De Angola e do Congo vieram para o Brasil negros de língua banto, conhecidos por nomes geográficos e tribais: caçanjes, benguelas, rebolos, cambindas e muxicongos. De Moçambique chegaram ao Brasil poucos negros, uma vez que os escravos vindos dessa região não tinham bom preço no mercado brasileiro.

A Costa da Mina (a linha setentrional do Golfo da Guiné), foi visitada pelos tumbeiros durante todo o século XVIII, e ainda depois, em busca de negros para os trabalhos da mineração, vieram negros do litoral, nagôs, jejes, fantis e axantis, gás e txis (minas), e negros do interior do Sudão islamizado, hauçás, kanúris, tapas, grúncis, e novamente fulas e mandingas. Desembarcavam na Bahia, que detinha o monopólio do comércio de escravos com a Costa da Mina, recebia e transferia pelo interior os negros para as catas de ouro e de diamantes de Minas Gerais.

Posteriormente, questões do desenvolvimento econômico e político do Brasil exigiram modificações à primitiva localização dos escravos em território brasileiro. Como fatores principais podemos citar a guerra contra os holandeses, os quilombos, as diversas insurreições de escravos e a revolução da Independência que provocou dispersões dos negros.

Contudo foram as mudanças de interesses econômicos, como as do açúcar para o ouro, do ouro para o café, que fizeram a transformação do país numa mistura de tipos físicos e culturas da África: a mineração absorveu, sem distinção o braço escravo ocioso nas antigas plantações de açúcar do litoral; quando a corrida do ouro tornou-se menor na Costa da Mina, muitos escravos ficaram na Bahia e outros foram vendidos para Pernambuco e Maranhão; os que estavam empregados nas minas serviram às culturas do café e do algodão ou às novas atividades pecuárias do Sul.

Cada vez mais, as levas de negros iam-se juntando e assim, foram com essa miscigenação, dando origem aos negros crioulos nascidos e criados no Brasil.

Em São Paulo, e principalmente no Rio de Janeiro, as “nações” fundiram-se, sofrendo influências exteriores: ameríndias, católicas, espíritas, originando dessa forma uma religião essencialmente sincrética, a macumba. Nos inícios do século XX, havia uma religião basicamente nagô nessa região, porém foram poucas as informações deixadas, e o que se tem são somente algumas descrições que hoje apresentam apenas caráter histórico.

A massa escrava vinculada à forma de expressões religiosas de mais de cem anos não poderia pertencer a um culto organizado, porquanto para isso precisava de dinheiro e liberdade e isso eles só poderiam encontrar nos centros urbanos, e para que isso acontecesse, o negro precisou mudar suas ocupações e acompanhar os donos de fazenda e das minas. Em *Os Candomblés da Bahia*, Edison Carneiro (2002, p.20) diz :

o modelo nagô se sobrepôs às diferenças tribais em matéria religiosa exatamente quando a massa escrava, acompanhando o fazendeiro e o minerador, se adensava nas cidades, ocupando-se em misteres diversos daqueles para os quais os negros chegaram ao Brasil.

Desse modo, na primeira metade do século XVIII, o africano, já com dinheiro, porém sem liberdade para poder exercer sua própria religião, funda , sob a orientação dos seus senhores, as Irmandades do Rosário e de São Benedito. Houve um período de grande repressão que se estendeu até 1822, quando ocorre a fundação do candomblé do Engenho Velho, na Bahia (1830), e inicia-se a fase do culto organizado.

Nesse mesmo ano, algumas mulheres negras originárias de Ketu, na Nigéria, e pertencente à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, reuniram-se para estabelecer uma forma de culto que preservasse as tradições africanas no Brasil.

Segundo documentos históricos da época, essa reunião se fez na antiga Ladeira do Bercô, hoje rua Visconde de Itaparica, próximo à igreja da Barroquinha, na cidade de São Salvador, Estado da Bahia.

O motivo principal dessa reunião era estabelecer um culto africanista no Brasil, pois essas senhoras perceberam que, se alguma coisa não fosse feita em favor dos negros e seus descendentes, nada teriam para preservar ao culto aos orixás, já que os africanos que aqui chegavam eram batizados na Igreja Católica e obrigados a comungar de seus cultos.

As africanas tentaram fazer uma fusão de várias mitologias, dogmas e liturgias, que deveriam ser similares ao ritual praticado na África, porém com a diferença de que esse culto teria todos os orixás juntos, ao contrário do que ocorria no país de onde vieram onde cada orixá está ligado a uma aldeia, ou cidade.

O culto, que aqui no Brasil é denominado candomblé, não tem o mesmo nome na África. O que existe lá é o culto de orixá, ou seja, cada região africana exalta orixá e só inicia “elegun” ou pessoa daquele orixá. Resumindo, a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravos para cultuar seus deuses, bem como suas festas e reuniões feitas aqui no Brasil. Por esse motivo, antigos babalorixás e yalorixás, que são os pais e mães-de-santo, evitavam chamar o culto dos orixás de candomblé.

No entanto, com o passar do tempo essa palavra foi aceita e passou a definir um conjunto de cultos vindos de diversas regiões africanas.

É curioso observarmos o sentido da palavra que, tendo sido estudada por pesquisadores, recebeu dois possíveis significados: o primeiro “candonbé”, um tipo de atabaque usado pelos negros de Angola; o segundo “candonbindé”, que quer dizer ato de louvar.

Como forma complementar de culto, a palavra candomblé passou a definir o modelo de cada tribo ou região africana, que pertence a várias “nações” e dá continuidade a tradições diferentes: angola, congo, jeje, nagô, queto, ijexá. Pode-se distinguir essas nações pela forma como tocam seus tambores: com a mão ou com varetas, por sua música, pelo idioma dos cânticos, por suas vestes litúrgicas e, algumas vezes, até pelo nome que dão às suas divindades. Os candomblés mais puros são os nagôs, queto e ijexá.

Segundo a definição de Roger Bastide em *O Candomblé da Bahia*, “a palavra candomblé designa em Salvador tanto o lugar como as festas rituais de origem africana que ali se celebram regularmente...” (p.341)

Podemos acrescentar que “nações” yorubás são encontradas também em outras regiões do Brasil: em São Luís do Maranhão, Recife e Rio Grande do Sul.

No Rio de Janeiro, como já foi dito acima, essas “nações” fundiram-se e sofreram influências exteriores, o que deu origem a uma religião totalmente sincrética, a macumba, tida por muitos como culto que pratica “magia negra”.

Entretanto, em consulta ao *Dicionário Aurélio*, encontramos a seguinte definição:

“**macumba** *sf. Bras.* **1.** Religião afro-brasileira com elementos de várias religiões indígenas brasileiras e do cristianismo. **2.** O ritual que lhe corresponde” (p.300)

Possivelmente essa conotação negativa tenha surgido das explicações de um negro centenário que disse que: antes de dançar os jongueiros faziam movimentos especiais pedindo a bênção dos cumbas velhos, palavra que significa jongueiro experimentado.

O significado de cumba, segundo Edison Carneiro, é “... jongueiro ruim, que tem parte com o demônio, que faz feitiçaria, que faz macumba, reunião de cumbas (CARNEIRO, 2002, p. 21)”.

A palavra é de origem angolana; sua sílaba inicial talvez corresponda à partícula ba ou ma que, nas línguas do grupo banto, se antepõe ao substantivo para a formação do plural, provavelmente assimilando o adjetivo feminino má.

Os cultos mais modernos, tocados pelo espiritismo, já se intitulam de Umbanda, que seria a magia branca.

No entanto, é verdade que mesmo em todas essas designações, vê-se refletida a assimilação desses cultos pela sociedade brasileira, o que os torna, por assim dizer, nacionais e de existência exclusivamente brasileira, e não mais africanos.

2.2 AS CASAS DE CANDOMBLÉ

Candomblé é o nome do lugar em que os negros realizam suas feitas religiosas. Os candomblés situam-se no meio do mato, nos arrabaldes e subúrbios mais afastados da cidade de Salvador. Em geral são localizados em sítios de difícil acesso, como os de Bernardino e Aninha, no Bate Folha e em São Gonçalo do Retiro, alguns ficam a quilômetros adiante de qualquer condução coletiva.

Já os candomblés mais novos encontram-se em lugares não específicos e, naturalmente, adaptam-se ao sítio onde são construídos, ou no alto de uma colina ou nas laterais de uma elevação. Uns têm dimensões dilatadas, outros mais reduzidas, sendo portanto, diversificadas suas construções.

Contudo, todos os terreiros que pertencem às nações yorubás têm características comuns. Em primeiro lugar, a existência de dois Exus. O primeiro deles fica situado em uma pequena casa perto da porta de entrada. É uma espécie de porteiro do local, sua função é velar pelo candomblé, uma vez que abre e fecha as portas. Seu temperamento é difícil, é muito ciumento e muitas vezes chega até a ser malvado; por esse motivo, para impedir sua saída sua casa é fechada com cadeado, e os visitantes devem oferecer-lhe um presentinho. O segundo está enterrado na soleira da casa principal ou então atrás da porta de entrada; recebe o nome de “compadre”, tudo indicando que, ao contrário do outro, não é tão mau. Protege a casa e os que lá habitam, porém impõe a condição de receber o que lhe é devido.

Em seguida, depois de ultrapassado o portão e feita a homenagem a Exu o participante encontra a verdadeira aldeia africana, escondida no meio das árvores, moitas, ervas selvagens e, nas ocasiões de festas, lotada de pessoas.

Há uma dualidade dos cultos africanos, que se manifesta pela oposição das duas partes do candomblé, a ilê-orixa, ou casa das divindades, e a ilê-seim, ou casa dos mortos, na África, correspondentes a dois cultos: dos orixás e dos antepassados. O ilê-seim compreende dois aposentos: uma sala, onde estão pendurados os retratos antigos dos membros mortos, e um quarto, que parece um verdadeiro santuário, no qual se encontram, enterrados em potes, os eguns ali “assentados” por sete anos depois de sua morte. Nesse local não há nenhuma

outra porta, que não seja a de entrada, porquanto teme-se que os mortos venham a perturbar os vivos ou importunar seus vizinhos, os orixás.

O ilê-orixá é muito mais vasto e composto de mais habitações, ou aposentos, tendo cada uma destas, sua função diferenciada. É considerado um templo e guarda todos os objetos nos quais as divindades foram fixadas: pedras, pedaços de ferro, tambores etc; funciona também como um tipo de convento onde são iniciadas as iaôs, que depois de “feitas” encarnam as divindades em festas públicas. E, em último lugar, como há pessoas que vigiam, cuidam e controlam o templo e convento, o ilê-orixá, é ao mesmo tempo moradia.

Outro aposento é a cozinha, onde são preparados os alimentos, tanto dos homens quanto dos deuses. Segundo Carneiro (2002, p. 45), a tarefa da alimentação é destinada às mulheres que, “apesar de morarem sob o mesmo teto, cada mulher tem a sua comida particular e acontece que todas precisam cozinhá-la no mesmo fogão, com carvão ou lenha arranjados por si mesmas.”

Há também a sala de visitas que, na maior parte das vezes, está cheia de clientes, à espera de um conselho do babalorixá ou da yalorixá. No convento existe a camarinha, isto é, o aposento onde se faz a iniciação, e o salão de danças, que é o mais espaçoso de toda habitação. O salão é dividido em dois por uma balaustrada que delimita a localização de dançarinos e dançarinas; atrás colocam-se os espectadores, de um lado mulheres e de outro homens. E num canto sobre um pequeno estrado, os músicos.

O terreiro descrito no romance, pertencente ao pai Jubiabá, seguiu as características do terreiro da mãe-de-santo Aninha, pessoa bastante conhecida e querida na Bahia. Acompanhando esse dado segue uma breve exposição feita pelo escritor do local onde vivia o pai-de-santo AMADO, 1975, p.84:

A casa de Jubiabá era pequena, mas bonita. Ficava num centro no Morro do Capa Negro, um grande terreiro na frente, um quintal se estendendo nos fundos. A sala espaçosa ocupava a maior parte da casa. Uma mesa com um banco de cada lado, onde jantavam Jubiabá e as suas visitas, e uma cadeira espreguiçadeira, virada para a porta do quarto em que o pai-de-santo dormia. Nos bancos, em redor da mesa, negros e negras conversavam. Estava também dois espanhóis e um árabe. Nas paredes retratos inúmeros emoldurados em conchas brancas e rosas, mostravam parentes e amigos do pai-de-santo. No nicho, um orixá negro confraternizava o santo salvando um navio de um naufrágio. Porém o ídolo era muito mais bonito, pois era uma negra de belo corpo, segurando com uma das mãos o seio pujante e bem feito, num gesto de oferecimento. E era Iansã, deusa das águas, que o homem branco chama de Santa Bárbara.

Concluindo, frisamos que o lugar de destaque, na casa, é o barracão que é destinado às festas. Quando o candomblé é realizado em qualquer casa, o barracão fica nos fundos, coberto de palmas verdes.

2.2.1 Os Rituais Africanos

Num candomblé várias pessoas ficam possuídas pelos deuses. De acordo com a maneira como dançam, podemos saber qual é a divindade que está presente. Por esse motivo os dançarinos são vistos pelos fiéis não mais como pessoas com quem convivem, mas como os próprios deuses. A música vai mudando para batida, de acordo com o deus que está sendo representado AMADO, p.77-78.

Jubiabá era reverenciado pelo santo, braços em ângulos agudos saudavam Oxóssi, o deus da caça. Havia quem apertasse os lábios e mãos que tremiam, corpos que tremiam no delírio da dança sagrada. Foi quando, de súbito, Oxalá, que é o maior de todos os orixás, e que se divide em dois – Oxodion, que é o moço, Oxolufã, que é o velho, apareceu derrubando Maria dos Reis, uma pretinha de seus quinze anos, de corpo virgem e roliço. Ele apareceu Oxolufã, Oxalá velho, alquebrado, arrimado a um bordão com lantejoulas. Quando saiu da camarinha vinha totalmente de branco e recebeu a saudação da assistência que se curvou ainda mais.

Quando o candomblé atinge seu clímax, aparecem em cena quatro deuses que vieram visitar o pai-de-santo, com as quatro mulheres que os representam dançando ao mesmo tempo AMADO, p. 78.

Na sala estavam todos enlouquecidos e dançavam todos ao som dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. E os santos dançavam também ao som da velha música da África, dançavam todos quatro entre as feitas ao redor dos ogans. E era Oxóssi, o deus da caça, Xangô, o deus do raio e do trovão, Omulu, deus da bexiga, e Oxalá, o maior de todos, que se espojava no chão.

Cada divindade tem seu dia nas festas de candomblé, embora todos os orixás se manifestem, apresentando traços particulares.

A festa tem início de madrugada. Abaixo descreveremos todos os momentos que a compõem:

Em primeiro lugar vem o sacrifício, que não é propriamente um ritual secreto, porém realizado diante de um número reduzido de pessoas que fazem parte da religião. Teme-se que à vista do sangue revigore-se o caráter supersticioso do culto africano. Quem realiza o sacrifício é uma pessoa especializada, o axogum, que tem essa função por hierarquia sacerdotal. Na sua falta o babalorixá assume esta obrigação. O sacrifício é sempre feito com animais e muda conforme o santo a que é oferecido. Pode ser um animal de duas ou de quatro patas: galinha, pombo, bode, carneiro etc. O sexo do animal sacrificado deve ser o mesmo que o da divindade que recebe o sangue derramado. O modo de matar varia: corta-se a cabeça, esquartejam-se os membros, sangra-se a carótida ou dá-se um golpe na nuca. O instrumento de execução também é variado; algumas vezes é necessária a utilização de uma faca virgem.

O sacrifício é duplo, pois que além da oferenda ao deus adorado, Exu deve ser o primeiro a ser servido, exigência que será comentada no decorrer da pesquisa. O primeiro sacrifício é o de um animal de duas patas oferecido a Exu e o de quatro patas à divindade cuja festa é celebrada.

O animal sacrificado passa das mãos do axogum para as da cozinheira que é encarregada de preparar o alimento para os deuses. As partes utilizadas são: moela, fígado, coração, pés, asas, cabeça e principalmente o sangue do animal. O que sobra não é descartado, mas cozido, sendo uma parte posta em travessas ou pratinhos diante das pedras e pedaços de ferro que pertencem às divindades. O restante dos alimentos será distribuído aos fiéis e visitantes. A cozinheira, que tem a designação de iabassê, não deve estar menstruada ao preparar os alimentos.

De manhã, dá-se o término do sacrifício. Tanto os preparativos culinários quanto as oferendas às divindades ocupam todo o período da tarde. A cerimônia pública começa quando o sol se põe e na maior parte das vezes vai noite adentro.

Em Jubiabá no item que trata sobre *Macumba*, temos o seguinte início da celebração: Foi feito o despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África (AMADO, 1975,p.74).

O despacho ou padê de Exu é o que inicia a cerimônia pública, ritual que muitas vezes gera uma falsa interpretação. Exu é o diabo e poderá causar perturbações se não receber sua homenagem antes dos outros orixás. Para que não aconteçam rixas ou mesmo invasões policiais (nas épocas de perseguições ao candomblé), é preciso pedir que ele se afaste. “E daí que surge o termo despacho, que significa “mandar alguém embora”. Exu é considerado o Mercúrio africano, o intermediário entre o homem e o sobrenatural, o que interpreta ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos orixás. O padê tem por finalidade levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil.

Esta celebração de despacho é feita por duas filhas-de-santo, as mais antigas da comunidade, ao som de cânticos africanos, diante de um copo d’água e de um prato que contém os alimentos de Exu. O copo e o prato usados serão posteriormente levados para fora da sala onde se dará o conjunto de cerimônias, sendo depois depositado em uma das encruzilhadas, que é o lugar preferido por Exu. O despacho é dirigido em primeiro lugar a Exu, porém comporta obrigatoriamente uma oração para os mortos ou antepassados do candomblé.

Terminado o padê, a cerimônia prossegue com o toque musical dos tambores que, sozinhos, sem acompanhamento de cânticos ou de danças, falam aos orixás e pedem-lhes que venham da África para o Brasil.

Em seguida os deuses são chamados, em determinada ordem que varia, de acordo com cada candomblé, e é conhecida como xirê: o começo é feito de forma obrigatória, iniciando-se por Exu, para terminar por Oxalá, senhor do céu e o mais elevado dos oxalás. Esta ordem pode começar também por entidades mais jovens ou violentas, como Ogum ou Xangô, para ir progressivamente para as mais calmas ou as mais velhas

Segundo *Jubiabá*, o início da cerimônia dá-se com “...orixalá ou Xangô, o deus do raio e do trovão, e como desta vez ele tinha pegado uma feita, a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas do santo: vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho, levando na mão um bastãozinho.” (AMADO, 1975,p.75)

Cada divindade recebe o mínimo de três cânticos. Em candomblés bantos, as palavras são geralmente portuguesas, mas em candomblés yorubás ou daomedanos, os cânticos são na “língua”, ou seja, africano variando de acordo com a origem étnica da região.

A mãe do terreiro cantava agora:

-lya ri dé gbê ô

-Afi dé si ómón lôwô

-Afi ilé ké si ómón lérum

E ela estava dizendo que:

- A mãe se enfeita de jóias.

- Enfeita de contas o pescoço dos filhos

- E põe novas contas no pescoço dos filhos...

E as ogãs e a assistência faziam o coro pronunciando uma onomatopéia que indicava o ruído das contas “que estavam todas a trincar”:

‘ _ Ômirô wónrón wónrón ômirô (AMADO, p. 76)

O gesto junta-se à palavra, à imitação que auxilia o encantamento da palavra. Os orixás não tardam a montar em seus cavalos à medida que vão sendo chamados. Também a cerimônia pode durar por muito tempo sem possessões. Então os tambores fazem soar o toque *adarrum* que não é acompanhado de cânticos, pois seu objetivo é chamar, desta vez, não apenas uma, mas todas as divindades ao mesmo tempo. Seu ritmo é cada vez mais rápido e cada vez mais implorante, acabando finalmente por abrir os músculos, vísceras e cabeças à penetração do deus que esperou por muito tempo.

Depois que a crise acontece, as *equedes*, que são as encarregadas de velar tanto pelos filhos como pelas filhas-de-santo, retiram-lhes o casaco, àqueles, ou o xale, àquelas, para que não haja risco de estrangulação, no caso de ataques convulsivos. Outro aparato que lhes é tirado é o sapato, ato altamente simbólico, que consiste em despojar o indivíduo de sua personalidade brasileira e fazê-lo voltar às suas raízes africanas. O sapato teve uma importância muito grande, foi o sinal de sua libertação. Quando um escravo era alforriado, imediatamente comprava um par de sapatos para que pudesse igualar-se ao branco. Muitas vezes nem calçava, mas colocava-o exposto sobre um móvel visível da casa ou suspenso no pescoço pelo amarrilho. Quando baixa o orixá, o negro recolocado na posição de africano fica com os pés nus na terra, que também simboliza uma deusa.

Depois de um breve intervalo, os filhos e filhas-de-santo voltam ao salão de danças com seus deuses encarnados, que se misturam aos adeptos brasileiros. O ritmo da cerimônia é o mesmo; apenas os gestos adquirem maior beleza. Não são mais as pessoas comuns da Bahia que estão ali presentes: são Omolu, deus da bexiga, recoberto de palha - não deusa da bexiga, como cita Jorge Amado à página 76 -; Xangô, vestido de vermelho e branco e Oxóssi, o deus da

caça: Os pés descalços das mulheres batiam no chão de barro. Requebravam o corpo ritualmente, mas esse requebro era sensual e dengoso como corpo quente de negra, como música dengosa de negro.. (AMADO, 1975, p.7)

Finalmente o êxtase só termina quando forem cantados os cânticos de *aunló*, que tem por objetivo mandar embora os orixás. Eles são entoados de forma inversa, ou seja, começam pelas divindades chamadas em último lugar para terminar por aquelas que vieram primeiro; à medida que a ladainha de nomes vai-se desenrolando, as pálpebras que estavam fechadas vão -se abrindo e o rosto perde a máscara da divindade; a personalidade normal reaparece.

2.2.2 Os Orixás

O termo “Orixá” significa a personificação e a divinização das forças da natureza, e pode significar também um santo , de acordo com os preceitos católicos.

Os deuses africanos ou orixás são representados por objetos inanimados como: água, pedras, conchas, árvores, frutos, pedaços de ferro, mas essa representação se dá especialmente pelas pedras (*itás*), que são as residências favoritas dos orixás.

Eles não possuem ídolos, porém figuras que se assemelham ao ser humano, esculpidas em madeira, chifre de boi ou massa (*oxés*), que representam os que são possuídos pelos orixás.

Os mais comuns são os de Xangô, que é uma figura de homem encimada pelo machado com asas; Iemanjá, que mostra uma mulher ajoelhada, barriguda, de seios enormes, sustentando na cabeça uma gamela; Exu, um homem de ferro, nu, chifrudo, com um bastão de que partem sete pontos de lança, e que no catolicismo representa a figura do diabo.

Diante da representação material dos orixás, vêem-se pedras, frutos, oxés ou insígnias e também tigelas com a comida especial de cada um e *quartinhas* com água, que se oferece aos amigos, nos dias de festa.

Cada orixá tem sua maneira especial de dançar:

Oxalá, nas suas duas formas, dança requebrando o corpo, com ligeira flexão dos joelhos; Xangô, com as mãos para cima e os braços em ângulo reto; Yansã, como que afastando alguma coisa de si; Omolu, velho, com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Oxóssi, com as mãos imitando uma espingarda e apontando para atirar; Oxum, sacudindo a mão direita, como se fosse um leque.

Novamente citando o capítulo intitulado *Macumba*, Jorge Amado faz referência aos orixás. Abaixo faremos alusões a alguns dos mencionados, bem como ao trecho do romance que diz respeito ao assunto:

No altar católico que estava num canto da sala, Oxóssi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá.

Exu também é mencionado em vários trechos da obra e, como já foi dito acima, é com o despacho (a oferenda a Exu) que todas as festas do candomblé são iniciadas.

Principais orixás:

2.2.2.1 Exu

A palavra Exu em yorubá significa “espera”, significa também o infinito, aquilo que não tem começo nem fim. Ele é o agente mágico universal, é a força da criação, é o começo de tudo, o nascimento e o equilíbrio do universo, é o primeiro passo em tudo, a capacidade dinâmica de tudo que tem vida, principalmente dos seres humanos que carregam esse elemento dinâmico denominado Exu. Exu é também conhecido como Bará, ou seja, “preso no corpo”, preso a ele. É a abertura de todos os caminhos e a saída de todos os problemas. Aquele que ludibria, engana, confunde; mas também ajuda, dá caminhos, soluciona.

É ele que conhece as divisas que separam o céu e a terra. São os orixás que respondem no jogo de búzios, mas é Exu que traduz a resposta, pois é aliado a Ifá, nos mistérios da adivinhação, ajuda Ossain na sabedoria e segredo das

plantas, controla o ciclo das reencarnações por ordem de Olodumaré. Exu desconhece o impossível, a lógica ou a exatidão das coisas.

Exu é o orixá que está mais perto: nas entranhas e superfícies da terra, nas necessidades e sofrimentos, nos desejos e na cobiça, no frio e no desabrigo, na boca e nos olhos do povo. Identifica-se com as forças ocultas, mistérios, divisas, entradas e saídas, sexo e festas alucinantes.

Devido a circunstâncias históricas, esse elemento tomou um colorido mais sombrio; o “diabinho” das lendas yorubás transformou-se em diabo mesmo, cruel e malvado, o mesmo todo-poderoso da feitiçaria. Exu presidia a feitiçaria na grande revolta dos negros contra seus colonizadores, tornando-se um protetor dos negros por meio da magia branca; ao mesmo tempo dirigia cerimônias contra os brancos para enlouquecê-los, matá-los, arruinar as plantações, por intermédio da magia negra. Os brancos amedrontavam-se. Alguns deles até encontraram a morte envenenados por plantas que eram conhecidas como “para amansar os senhores”. Dessa forma começaram a identificar Exu com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo.

Essa identificação acabou, também, sendo aceita pelos membros do candomblé. Alguns outros caracteres favorecem, da mesma forma, essa estranha aproximação. Primeiramente Exu é uma entidade do fogo; na África dizem que foi ele que trouxe o sol. Quando os negros procuraram correspondência entre seus deuses e os santos católicos, tentaram dar a ele um santo ligado ao fogo. Em Cuba, seu correspondente católico são as almas do purgatório e, na Bahia, o diabo, que os católicos sempre representam dançando no meio das chamas e deitando fogo pela boca. Em segundo lugar, sua representação também é mediante os chifres; mas estes não são senão símbolos de poder ou de fecundidade. Acrescentemos a essas duas razões um terceiro dado: sua sexualidade sem freios. As estatuetas mais antigas que se têm de Exu apresentam caráter fálico muito acentuado. Desde o início da colonização, os padres e frades tiveram que lutar contra a poligamia masculina, contra a sedução das índias nuas ou das negras, contra a volúpia dos senhores brancos e o erotismo das mulatinhas. Para amedrontá-los recorreram em seus sermões, à ameaça de castigos infernais, ligando o amor carnal ao diabo, desejoso de perder o maior número de almas possível pelo pecado da carne.

Nas encruzilhadas ou ruas ermas da Bahia, inúmeras vezes são encontradas galinhas mortas, contendo em suas cavidades grãos de milho, moedas,

pedaços de fumo de corda, que são os *ebós*, isto é, sacrifícios feitos a Exu. As pessoas assustam-se ao encontrá-los, e basta que toquem em uma com o pé que em seguida caem doentes, acreditando que estão sendo castigados pela divindade. O *ebó* que é concedido como sacrifício religioso passa a ser mágico. Muitos utilizam esta força malévola para prejudicar outros indivíduos, são os conhecidos “mandingueiros” da Bahia.

2.2.2.2 Omolu

Omolu que é o deus da bexiga e, por extensão, de todas as moléstias, surge ora como Omolu velho, retorcendo-se de dor com movimentos tardios, ora como Obaluayê, moço e forte. Traz sempre um capuz de palha, que lhe cai até os ombros e lhe oculta o rosto, e empunha um feixe de palhas. Omolu, velho, identifica-se ou com São Lázaro, ou com São Bento.; Obaluayê, moço, com São Roque, ou algumas vezes com São Sebastião. Come bode, porco, galo, pipocas; as suas cores são o vermelho e o preto. Comemora-se sua festa no dia 16 de agosto. Veste calças por baixo das saias. É um orixá muito popular, é considerado o médico dos negros.

2.2.2.3 Oxóssi

Oxóssi é o deus da caça, é comparado a São Jorge e é representado, nos candomblés nagôs, pela imagem católica do santo, de armadura e lança em punho, combatendo o dragão. Traz consigo instrumentos de caça, que são arco e flecha, aljava, espingarda, capanga e rabo de boi. Veste-se como um príncipe, de manto aos ombros. Algumas vezes tem um chapéu de couro ou de veludo. É festejado no dia de Corpus Christi. Come porco, bode, boi, galo e galinha de Angola. Mora no mato, escondido no meio de plantas nativas. Suas cores são o verde, o azul e o vermelho vivos.

2.2.2.4 Oxalá

Ele é o pai, criou todos os homens e gerou muitos orixás. Oxalá é o orixá da brancura e traz em si o princípio simbólico de todas as coisas, porquanto o branco é a mistura de todas as cores. Tem a ver com o ar e com as alturas celestiais.

Como arquétipo do grande pai, Oxalá é inabalável em sua autoridade, onisciente em sua sabedoria. Na vida humana, Oxalá relaciona-se com o plano das idéias e com a sede do caráter das pessoas (a cabeça), proporcionando criatividade e orientando a conduta. Como é a suprema autoridade, Oxalá pode ser também muito teimoso, recusando-se a cumprir recomendações alheias por acreditar que deve sempre agir por sua própria cabeça.

Oxalá representa o princípio masculino e criador. Sua personalidade possui dois aspectos bem diferentes. Um deles é personificado pelo Oxalá jovem, guerreiro, o irrequieto Oxodian; outro é o Oxalá velho, mais avô do que pai, Oxulufã, que é o último a aparecer nas festas do candomblé; caminha com dificuldade, apoiado no seu cetro mágico e é guiado com muito carinho pelos demais orixás.

Tanto em Cuba quanto no Brasil, Oxalá é representado na imagem de Jesus Cristo.

2.2.2.5 Xangô

Xangô é o representante das tempestades e dos raios, do trovão e das descargas elétricas, é um orixá fálico. Nas lendas da Bahia o dão como rei de Oyó e às vezes de todo o povo nagô. É festejado no dia 30 de setembro. Mora na pedra do raio. Suas cores são o branco e o vermelho e a sua insígnia é um machado com asas. Come carneiro, galo, cágado e omalá, que é um caruru especial. Além de sua manifestação principal, a mais comum, Xangô pode surgir como Xangô de Ouro, adolescente, que atualmente é uma de suas raras formas, ou como Airá, velho e cansado: Xangô de Ouro se veste das mais variadas cores, enquanto Airá se veste de branco com barras vermelhas. Identifica-se ora com São Jerônimo, ora com

Santa Bárbara e, na forma de Airá, com São Pedro, na de Xangô de Ouro, com São João Menino. É ambivalente, macho e fêmea (veste calças por baixo das saias),

2.3 O SACERDÓCIO AFRICANO

Para que possamos entender melhor a religião africana, é necessário que estudemos também a questão do sacerdócio. Com o decorrer da história veremos que houve uma verdadeira guerra entre babalorixás e babalaôs, que lutavam para ver quem atingiria um status melhor. A vitória foi dos primeiros. O que se passou na realidade, segundo a opinião de Roger Bastide (p. 113):

...não foi tanto o desaparecimento de um grupo de sacerdotes, e sim o fato de uma forma de adivinhação ter sido substituída por outra. Ou tender a ser substituída. O búzio venceu o colar de Ifá, salvo nova ofensiva e regresso sempre possíveis. ao contrário do que se diz, não foi o babalorixá que venceu o babalaô

Analisemos as quatro funções básicas do sacerdócio africano, começando pelo ritual de iniciação, que depende de consulta a Ifá para saber qual o santo a que se pertence; e esta é a função do babalaô. Quando a filha-de-santo ou iniciada entra no candomblé, é o babalorixá que a inicia. Mas, para fazê-la filha-de-santo, é preciso lavar-lhe a cabeça com as folhas da divindade. O encarregado de colher as folhas é o babalossaim, para o que é, também, necessária a permissão dos antepassados, que é pedida pelo babaojé. Conclui-se que o babalorixá necessita do babalaô, do babalossaim e do babaojé; nada pode fazer sem eles. O babalorixá não é senão um chefe de um terreiro e das filhas-de-santo.

Esse sacerdócio quádruplo: babalorixás (homens) ou ialorixás (mulheres), babalaôs, babalossains e babaojés correspondem à estrutura do mundo: os deuses, os homens, a natureza e os mortos.

Concluindo, de acordo com Roger Bastide, podemos dizer :

- os babalaôs são os sacerdotes dos homens como indivíduos e das coletividades sociais como relações entre homens;

- os olossains são os sacerdotes dos homens e da natureza viva

- os ojés são os sacerdotes dos mortos;
- os babalorixás ou ialorixás são os sacerdotes dos deuses.

No trecho acima referimo-nos ao sacerdócio e deixamos de lado o problema da magia, abordando somente a questão do candomblé, que constitui uma religião africana, e não magia. Contudo, existem também feiticeiros e, se examinarmos a concepção que formulam a respeito do real, veremos que para eles a parte é idêntica ao todo, o tufo de cabelos, como também os pedaços de unha são o corpo humano; o semelhante é idêntico àquilo que copia; a boneca identifica-se com o inimigo que se quer liquidar; o objeto identifica-se com algo em que tenha meramente encostado. No Brasil, muitas magias amorosas são feitas com pedaços de camisa do marido, ou com o sangue da menstruação da mulher, mas a camisa não se transforma automaticamente no homem amado, nem o sangue da mulher ciumenta age, se não forem utilizados em determinadas horas, com certas palavras e segundo maneiras especiais.

No romance *Jubiabá*, o pai-de-santo é procurado por seus feitiços, que são voltados tanto para a magia branca como para a magia negra, Amado, 1975, p.85:

Veio um negro que queria fazer um despacho. Falou em voz baixa, próximo ao ouvido de Jubiabá. O pai-de-santo se levantou e ajudado pelo negro penetrou no quarto voltaram minutos depois e no dia seguinte apareceu um feitiço forte, farinha misturada com azeite-de-dendê, quatro mil-réis em pratas de dez tostões, dois vinténs de cobre e um urubu novinho ainda vivo, na porta de Henrique Padeiro que pegou uma doença misteriosa e morreu dela tempos após.

Outro feitiço feito pelo macumbeiro era para que um dos personagens, o soldado, voltasse a ter Maria dos Reis, ao que o feiticeiro responde: “-Só trazendo uns cabelos de sovaco dela e uma ceroula sua. Eu faço com que ela nunca mais largue vosmecê...Fica amarrada como cachorro...” (AMADO, 1975, p.85).

Neste capítulo tentamos repassar brevemente alguns dados sobre a cultura africana, bem como sobre sua relação com a obra estudada *Jubiabá*.

Jorge Amado é o escritor baiano que abordou extensamente a temática afro. Na grande maioria de seus romances, a Bahia e a religião dos negros se fazem presentes. Gregory Rabassa (p.321) vem reforçar o que afirmamos:

“Jorge Amado é, provavelmente o romancista contemporâneo que melhor descreveu a religião dos negros em uma série de romances. Para fazê-lo mostra quanto ela é importante como parte da vida cotidiana. É dele o melhor retrato dos negros da Bahia e dos estados vizinhos. Todos os outros romancistas da região não chegam a dar uma parte de sua visão panorâmica dessa existência”.

Sabemos que muitas informações ainda poderiam ser acrescentadas ou aprofundadas, pois que apesar de todas as perseguições de outrora e de todos os preconceitos pelos quais os negros passaram e ainda passam, a cultura que os africanos nos trouxeram é rica e vasta; o que antes era barbarismo, como por exemplo, o candomblé, hoje figura como arte do povo e é respeitada pela maioria das classes.

3 ASPECTOS POLÍTICOS DA OBRA *JUBIABÁ*

3.1 JORGE AMADO

Jorge Amado Leal de Faria nasceu em Itabuna (BA), em 1912. Jornalista e escritor, integrou o Movimento Modernista Baiano escrevendo a partir de 1928, nas revistas *Samba*, *Meridiano* e *A Semana*. No ano seguinte foi colaborador no suplemento literário de *O Jornal*, órgão vinculado à campanha da Aliança Liberal.

Em 1930, mudou-se para o Rio de Janeiro e no ano seguinte matriculou-se na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Também em 1931, publicou seu primeiro romance *O País do Carnaval*. Em 1932, integrou-se à Juventude Comunista, setor do então Partido Comunista Brasileiro (PCB), voltado para o meio estudantil. Ainda em 1932 retornou a Ilhéus, entrando de novo em contato com a realidade social da região cacauzeira. Dessa sua experiência resultou o romance *Cacau*, com publicação em 1933. Em seguida, publica a obra *Suor* (1934).

Já de volta ao Rio de Janeiro, tornou-se membro do comitê dirigente da Juventude Comunista. Em 1935, concluiu o curso universitário, mas não chegou a exercer a profissão.

Começa a escrever o romance *Jubiabá* em meados de 1934, na cidade de Conceição de Feira, Bahia, e o conclui no Rio de Janeiro. Sua primeira edição foi feita pela livraria José Olympio, em setembro de 1935.

Foi publicada em Portugal e traduzida para o alemão, basco, búlgaro, inglês, italiano, norueguês, polonês, romeno, russo e tcheco. Houve adaptação para o teatro por Roberto Alvim Correia, no ano de 1961, com o mesmo título da obra.

Também foi adaptada para o rádio, cinema, televisão e em forma de história em quadrinhos.

O escritor foi filiado à Aliança Nacional Libertadora (ANL), frente política que reunia comunistas, socialistas e a ala esquerda do tenentismo, a partir de uma plataforma de combate ao fascismo e ao imperialismo. Trabalhou também como redator do *A Manhã*, um dos principais órgãos de divulgação do programa e das atividades daquela organização. A ANL foi posta na ilegalidade pelo governo em

1935, mas alguns de seus membros, principalmente os comunistas, permaneceram na luta política, ainda que na clandestinidade. Após a derrota da insurreição comunista, em novembro de 1935, Jorge Amado foi acusado de subversão na onda repressiva que se seguiu.

Durante quase todo ano de 1937 viajou pelo México e Estados Unidos, onde proferiu palestras sobre política e literatura brasileira. De volta ao Brasil, ainda em 1937 recebeu a notícia de que os romances de sua autoria *O País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães de Areia* (este último lançado havia pouco), foram apreendidos em todo país e queimados. Em novembro, foi preso em Manaus e enviado para o Rio de Janeiro, onde, após ter sido submetido a interrogatórios foi posto em liberdade.

A partir de 10 de novembro de 1937, quando foi instaurado o Estado Novo, até 1943, seus livros já editados estiveram retirados de circulação. Depois de seguidas prisões, viajou novamente para o exterior, vivendo entre 1941 e 1942 no Uruguai e na Argentina, onde escreveu a biografia do dirigente do PCB, Luís Carlos Prestes, *O Cavaleiro da Esperança*. Posteriormente morou na França e na União Soviética, até o seu retorno ao Brasil. Ao voltar foi detido e, em outubro de 1943, após três meses de prisão, obteve sua liberdade condicionada pela obrigatoriedade de permanecer na Bahia. Lança nesse ano *Terras do Sem Fim*, seu primeiro livro, a ser vendido livremente, depois de seis anos de censura.

Em 1946, assume o mandato na Assembléia Constituinte e passa a residir no Rio de Janeiro. Várias de suas emendas, como a liberdade do culto religioso e a que dispõe sobre direitos autorais, são aprovadas. Lança *Seara Vermelha*, *Homens e Coisas do Partido Comunista*.

Entusiasmado com a leitura de *Jubiabá*, chega à Bahia o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, que acaba se radicando em Salvador e se tornando um dos amigos mais íntimos de Jorge Amado.

No ano de 1948 com o cancelamento, em janeiro, do registro do Partido Comunista, o mandato de Jorge Amado é cassado. Sem assento na Câmara Federal e sendo seus livros considerados como “material subversivo”, o escritor, ainda no mês de janeiro, parte sozinho em exílio voluntário para Paris. Em fevereiro, sua casa no Rio é invadida por agentes federais, que apreendem livros, fotos e documentos. Nessa época o escritor trava amizade com Jean Paul Sartre, Picasso e outros expoentes da literatura e da arte mundial.

O governo francês, em 1950, expulsa Jorge Amado do país e ele então passa a residir com a família em Dobris, Tchecoslováquia, no castelo da União de Escritores. Realiza viagens políticas pela Europa central e União Soviética. Escreve *O Mundo em Paz*, livro sobre os países socialistas.

Em 1951, escreve o romance tripartido *Subterrâneos da Liberdade* (*Os Ásperos Tempos, Agonia da Noite e a Luz no Túnel*).

Vai à China e à Mongólia em 1952. Volta ao Brasil com a família, fixando residência no apartamento de seu pai, no Rio de Janeiro. Responde processo por *O Mundo da Paz*.

Neste mesmo ano, conhece a Mãe Menininha de Gantois, a quem ficaria ligado até a morte dela, ocorrida em agosto de 1986.

Instalado em Petrópolis, escreve *Gabriela Cravo e Canela*, no ano de 1958. O livro, publicado em agosto, esgota vinte mil exemplares em apenas duas semanas.

Faz uma viagem ao Oriente. em companhia de Zélia, Pablo Neruda e Matilde, ex-esposa de Jorge Amado, em 1957. Nesse mesmo ano, a obra *Terras do Sem Fim* é lançada em quadrinhos.

Em 1959, recebe, em Salvador, do Axé Opô Afonjá, um dos mais altos títulos do Candomblé, o de obá olorú. Obá, em yorubá, é um dos doze ministros de Xangô, posição que é dada aos que contribuem de maneira considerável com o terreiro ou com a religião (Umbanda ou Candomblé).

O cargo de obá é vitalício. Um obá é escolhido, quando outro morre. Jorge Amado foi escolhido pelo santo. O “jogo” é aberto pela mãe-de-santo, com os cauris que vêm para a adivinhação. O santo designa aquele que deve tornar-se obá, dependendo da relação com o Candomblé. O escritor foi escolhido por ter lutado para defender o direito dos negros, do povo e dos candomblés.

Funda a Academia de Letras em Ilhéus. Lança na revista *Senhor*, no Rio de Janeiro, a novela *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*: a idéia inicial era que esse texto de noventa e oito páginas datilografado e escrito em dois dias integrasse a novela *Os Pastores da Noite*, que é lançada em 1964. No entanto, cada um dos títulos formaram obras separadas.

Em 1966, lança *Tenda dos Milagres* (com tiragem de 75 mil exemplares), livro que começou a escrever na casa de campo do pintor baiano Genaro de Carvalho. Jorge Amado sempre a considerou sua melhor obra.

Na Bahia, em 1976, começa a escrever *Tieta do Agreste* e também, a pedido do filho João Jorge, publica sua obra infantil *O Gato Malhado e a Sinhá Andorinha*.

Cercado de intensa campanha publicitária, em 1977, é lançado no Rio o romance *Tieta do Agreste*, que Jorge Amado concluíra em Londres. Também nesse ano recebe o título de sócio benemérito do afoxé filhos de Gandhi.

A revista *Vogue Brasil*, em 1980, dedica um número a Jorge Amado, que escreve o texto *O menino Grapiúna*, onde conta memórias da época em que viveu na região cacauzeira. Daí surgiu a idéia de *Tocaia Grande*, que falaria do nascimento e desenvolvimento de uma cidade naquela área.

Em 7 de março de 1987, no Largo do Pelourinho é criada, por um grupo de artistas e intelectuais baianos, a Fundação Casa de Jorge Amado que passa a desenvolver intenso trabalho de preservação e divulgação das obras do escritor. O símbolo da casa é um Exu, desenhado por Carybé, que já vinha aparecendo nas edições dos livros do autor. Em 1991, escreve *Navegação de Cabotagem*, relato memorialístico que tem sua publicação em 1992.

Em maio de 1996, o escritor sofre em Paris um edema pulmonar. Depois de dez dias de internação, recebe alta e viaja para Salvador, onde em julho comemora com os amigos os 80 anos de sua esposa Zélia Gatai. Em outubro do mesmo ano é submetido a uma angioplastia. A operação mobiliza atenções do país inteiro e é coroada de êxito. Na saída do hospital o escritor anuncia que retornará “brevemente” seus projetos literários; porém, em 6 de agosto de 2001, morre na cidade de Salvador, Bahia.

3.2 O ROMANCE PROLETÁRIO DE JORGE AMADO

Diferindo do romance de costumes, que se reduz a relatos parciais ou fragmentados da sociedade, o romance proletário pretende reter os choques que as contradições dialéticas oferecem no seio da totalidade, procurando traçar o perfil de heróis típicos em situações também típicas, que mostrassem o jogo de contradições da sociedade capitalista. Daí proliferarem, nas produções romanescas

sociais, as categorias do “herói positivo”, em determinado momento, e em elaboração mais sofisticada, do “herói problemático”.

As personagens, grupos e classes sociais retratados na ficção, quer sob aspecto positivo quer negativo, são representantes de uma determinada situação histórica que os determina. O ético e o político se juntam na fixação de um caráter.

O ficcionista social será, portanto, aquele capaz de representar, em seus tipos e heróis, a unidade perdida do homem, fixar o ser a quem roubaram a identidade, este, porém aspira a ser íntegro numa sociedade, que o mutila, e pode encontrar dois rumos: ou a origem de sua mutilação e denunciá-la, ou então juntar-se a outros em igual situação. Sua função é superar um sistema que os esmaga e coisifica.

A consciência moral a respeito da miséria, da desigualdade da opressão, começa a formar-se a partir das condições materiais que traçaram num processo histórico, apresentando simultaneamente as condições de sua superação. Cada grupo social consciente de sua autonomia, originalidade, de seus interesses e aspirações, vai compondo uma visão do mundo correspondente àquela consciência.

No Brasil, o problema social chegou mais claramente a preocupar os romancistas por volta de 1930. Em nosso passado mais remoto a literatura escrita era privilégio para poucos; apenas a classe dominante a detinha. A atividade econômica, não diversificada, vinculava-se às necessidades do sistema produtivo internacional, cuja situação hegemônica lhe dava condições de segregar um conjunto de pensamento estabilizador de sua superioridade, ao qual se amarravam as classes dominantes das diferentes áreas. Assim, as classes pensantes das áreas periféricas eram incapazes de desenvolver o problema anticolonial, pois isto seria negar sua própria situação interna dominante.

A evolução capitalista do país, com a divisão do trabalho e a diversificação da produção, ocasionou a emergência da classe média nas cidades ao lado do proletariado, surgindo desse fato as primeiras manifestações sociais na classe média, letrada e pensante, consciente de sua trágica solidão.

O romance proletário reflete o ponto de vista do trabalhador nas relações sociais; é a luta de classe contra os valores que o romance se propõe explorar.

Ao adotar a ética do trabalhador, toda motivação literária de Jorge Amado encaminhou-se para atacar a ética do capital. Embora confessasse desconhecer a obra de Marx, passou a usar a ideologia do partido a que se filiou, o PCB, que reúne várias proposições ideológicas e reivindicações sociais.

Expõe Fábio Lucas (p.108):

Na visão crítica do Brasil, Jorge Amado trabalha com a contraposição histórica do branco perante o preto e oferece, como resposta positiva, o imenso estuário da miscigenação. E mitiga os diferentes jogos opostos com a força do progresso, a astúcia do amor, a alegria de viver, a ruptura das regras e o sincretismo religioso.

Uma das características que distinguem um romance proletário pode ser observada na narrativa. Nesta ocorre uma identificação do autor com o personagem principal; o autor atribui ao proletário-personagem o ato de escrever o livro. O “eu” do autor aparece designando o personagem que se constitui o motivo central de suas proposições, sendo um exemplo de escritor modelo, que é reforçado, ainda, pela descrição de uma vida proletária, que é sua própria vida.

O proletário não é um personagem obrigatório no romance, mas trava uma relação com o autor, exigindo-lhe uma nova postura e opondo-se aos bacharéis ou letrados que até então ocupavam o campo intelectual.

Observando a obra *Jubiabá* pela ótica do “romance proletário”, vemos que o personagem central é concebido como representante de uma cultura específica, que o autor apregoa seja reconhecida como tal. No entanto, Amado penetra numa questão singular, já que Balduino participa da sociedade nacional, antes como “proletário” do que como “negro”. Uma posição recobre a outra, mas não a suprime. Jorge Amado articula o combate às teorias racistas com a defesa da participação política do “proletário”. Introduce simultaneamente, duas posições excluídas, revestidas num único traço, incluindo ao mesmo tempo o “proletário” e o “negro”.

Uma primeira observação sobre a obra *Jubiabá* é que Balduino, filho de mãe (quase) escrava e de pai rebelde, quer tudo menos ser escravo, e essa busca de liberdade leva-o primeiro à rebeldia malandra e, em seguida à militância operária. Quanto a seu pai, Valentim foi, na mocidade, jagunço de Antônio

Conselheiro e amante de muitas mulheres, bebia muito e morreu “debaixo de um bonde num dia de farra grossa”. A rebeldia primitiva, a vida boêmia e morte prematura do pai levaram-no a tomar o pai como exemplo (AMADO, p.13):

Tudo o que ouvia contar de grande e rocambolês julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa melhor. Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem ele queria ser, ele, que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.
-Quero ser meu pai...

Balduíno tem do pai não uma memória concreta, fruto da convivência e do conhecimento. Para ele, Valentim é a própria abstração da valentia, do inconformismo e de tudo quanto há de heróico na mente infantil. Esse padrão de comportamento, ligado a padrões romanescos, irá sendo aos poucos assumido pelo filho, que ainda cultua os feitos de Zumbi dos Palmares e dos cangaceiros nordestinos. Além disso, vai exibir-se em lutas de boxe e no circo. Balduíno se integra à realidade, mas para poder mudá-la por dentro, exercendo o papel subversivo de ajudar a romper estruturas estagnadas.

A questão da aprendizagem é deslocada para o universo das classes populares afastadas da educação convencional. O saber provém da experiência vivida, do testemunho ou da literatura oral. Trata-se de um saber prático, imediatista, nascido das dificuldades cotidianas e dos exemplos de luta contra a opressão. Como exemplo, podemos citar as histórias e “causos” que Balduíno ouve na conversa com os adultos. Os feitos dos cangaceiros surgem em meio a conversas de assombração, contos de fadas e casos sobre a escravidão. O narrador enfatiza que o personagem “dava a vida por uma história e melhor ainda se esta fosse em verso” (p. 16) e, assim, já aponta o lado poético do futuro sambista e poeta de ABC. Por outro lado, há as narrativas que denunciam a vida dos moradores e a miséria responsável pelas reduzidas possibilidades de interação social das crianças, AMADO, p. 23:

Antônio Balduíno ouvia e aprendia. Aquela era sua aula proveitosa. Única escola que ele e as crianças do morro possuíam. Assim se educavam e escolhiam carreiras. Carreiras estranhas aquelas dos filhos do morro. E carreiras que não exigiam muita lição:

malandragem, desordeiro, ladrão. Havia também outra carreira: a escravidão das fábricas, do campo, dos ofícios proletários. Antônio Balduino ouvia e aprendia.

Mais adiante o texto recoloca o problema da destinação social dos moradores da favela, AMADO, p.26:

A vida no morro do Capa Negro é difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel acarajé nas ruas tortuosas da cidade, (...) lavavam roupa (...) eram cozinheiras em casas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais (...) E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro.

Neste trecho fica nítida a rigidez da condição social, que nega aos oprimidos alcançar um outro nível de vida. O morro, espaço dos proletários, é dominado pela tradição da escravidão ao senhor branco e rico, AMADO, p.27.

Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heróicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do mundo dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio.

O texto destaca o modelo que o personagem extrai dessas vidas e dessas histórias e, assim, aproxima o que é narrado do que é vivido. Dessa forma revela-se mais uma vez no poder formador da literatura, já que tanto a narrativa popular como os casos reais servem de referência à formação do menino. A atração de Balduino pela poesia que seduz e informa é igual à de Jorge Amado perante seu próprio engajamento.

Continuando a trajetória do personagem que se recusa a viver um contexto oprimido, vemos que ele vai rumo à vida nas ruas, em busca de sua afirmação enquanto ser humano digno e livre. Esta recusa tem um sentido de luta e de revolta. A fuga da casa do Comendador nos faz lembrar a dos Quilombos, no tempo da escravidão. Os anos de peregrinação malandra não lhe proporcionam ainda chances de adquirir uma consciência revolucionária, mas ensinam o caminho da solidariedade entre iguais e o da trapaça e do roubo no confronto com os mais ricos. Ambos os caminhos lhe trarão desdobramentos: o primeiro, como início de um companheirismo futuro; o segundo, como algo a ser rejeitado não só por se tratar de saída individual para um problema estrutural, mas também por ir contra o estatuto de virtude perseguida, elaborado para o personagem.

Ao chefiar o bando de moleques, Balduíno ensaia a prática da estética socialista, baseada na divisão igualitária de tudo o que é arrecadado, na defesa dos mais fracos, na preocupação fraterna com o outro. As encenações mentirosas diante das mocinhas burguesas visam a denunciar a sociedade capitalista, com sua hipocrisia disfarçada em caridade. Os bons sentimentos do personagem permanecem intactos, e os roubos, pequenos assaltos e esmolas forçadas afiguram-se como mecanismo de defesa do oprimido. tanto assim que os anos de malandragem não fazem de Balduíno a pessoa astuta que caracteriza o estereótipo do malandro.

Quando o grupo se desfaz, o personagem continua marginalizado, porém não se torna um bandido. É ainda um garoto ingênuo, vivendo uma adolescência tardia. Os sambas que compõe refletem a inocência de quem se deixa explorar, feliz por ter algum dinheiro que não seja roubado ou ganho pedindo esmolas. Eles falam de uma vida boa, regada a mulatas, música e bebida. Ao percorrer as várias ocupações malandras, o personagem vai sendo levado à busca da sobrevivência. Desde que foge da casa de Lindinalva até a morte desta, Balduíno, em sua rebeldia, pensa comandar a própria vida.

A permanência na plantação de tabaco possui o mesmo sentido de entrega inconsciente da força física. Balduíno é todo instintivo, vive em busca de aventuras amorosas. Em termos de denúncia social, essa passagem pelo mundo do trabalho agrícola, mostra que os colhedores são mais embrutecidos por não terem mulheres do que por ganharem mal: um exemplo é Balduíno que esfaqueia o capataz porque ambos disputavam uma menina de doze anos. Neste caso a

questão social dá espaço às figuras femininas, exploradas pelos patrões e pelos próprios companheiros.

A combinação da miséria financeira com a simplicidade tem seu ponto máximo nas andanças com o falido circo. Enquanto a trapezista dramatiza o problema econômico, ou seja, seu salário mal dá para sustentar o filho, Balduino é contratado apenas por casa e comida e algum dinheiro quando houvesse. Sua paixão pela bailarina Rosenda Rosedá, uma bela mulata, leva-o a desistir da remuneração, contanto que tivesse a amada ao seu lado. Essa ingenuidade aproxima-se muito do ridículo quando, desfeito o circo, ele tem direito a um velho urso como parte do circo.

A sucessão de espaços, ocupações e deslocamentos a que o personagem é submetido visam a ressaltar seu vazio interior como preço da vadiagem e da formação de seu caráter. Apesar da boa vida que tinha: samba, mulheres e cachaça em que viveu desde o período das ruas até o fechamento do circo, ao voltar desta última etapa começa se dar conta que tudo o que fez não resultou em nada. Inicia-se a fase de questionamento que anuncia a passagem para a idade adulta.

A definitiva aprendizagem do herói se dá no momento em que ele assume dois novos papéis: o de pai e o de trabalhador regular. No cotidiano do porto não especifica sua vida de estivador, submetido à escravidão dos guindastes. Como também não há detalhes em sua relação com o filho de Lindinalva. Esses dois fatos servem apenas de pano de fundo à greve e ao processo de formação do líder proletário.

Ao ingressar no mundo do trabalho, o personagem não tinha experiência nenhuma em matéria de lutas sociais. O único episódio que presenciara foi quando era ainda menino e assistiu à prisão de um agitador.

Balduino vai aderir à paralisação com o mesmo entusiasmo com que, anos antes, engrossara o coro de protesto e emprestara sua força de menino ao corpo a corpo com a polícia.

O personagem vai crescendo e dirigindo seu anseio de liberdade para uma finalidade coletiva. Ele, que antes se limitava a ouvir os casos, os conselhos de Jubiabá e os ABCs, que eram histórias cantas, dos cangaceiros, agora ouve discursos e resolve tomar a palavra para narrar sua experiência junto aos trabalhadores do campo, AMADO, p.221/222:

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto Perguntem ao Gordo se é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora via que os operários se quisessem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve...

Balduino reencontra seu destino de líder, agora direcionado à classe operária que se levanta. Ao relatar um pouco de sua vida diante da assembléia, não apenas fala de si, mas também dos que estão ausentes e pelos que estão ausentes. No momento em que descobre a força do companheirismo proletário, nasce novamente, e esse simbolismo vai gerar o nascimento do novo homem, Balduino líder, como também o da nova classe, o proletariado reivindicador dos anos de 1930.

Quando Balduino invade a sessão de macumba do pai Jubiabá, percebe-se um discurso impregnado de marxismo do narrador ao falar pela voz do personagem. O negro estranha que o pai-de-santo, “que tudo sabia”, não lhe tivesse ensinado a greve. E o texto, preocupado em destacar a paralisação, transforma os sons do ritual em hino proletário, da mesma forma que antes os fazia significar difusos ecos de rebeldia vindos da África. Aos ouvidos do herói politizado, eles têm o chamamento guerreiro como se estivesse ouvindo os sons da liberdade, porém não mais racial opondo pretos a brancos, mas um momento do processo de libertação previsto no ideário comunista, AMADO, p.223/224:

Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada...Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz a greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também.

O colar citado no fragmento acima simboliza a união proletária, sustentada pelo fio da palavra que mobiliza as consciências. Vemos que Balduino militante relativiza os valores da cultura negra diante dos novos valores aprendidos na mobilização trabalhista. Seu discurso é claro como um panfleto, indo contra o sucesso das rezas e vangloriando o sucesso da greve. A fala do personagem inferioriza o apelo aos deuses africanos à solidariedade concreta da própria greve, que une os explorados para além das diferenças raciais ou religiosas.

É, portanto, no contexto de uma apropriação marxista da negritude que Jorge Amado faz de Antônio Balduino o primeiro herói negro da literatura brasileira. Em sua constituição romanesca, o personagem amadiano destaca-se perante a sua raça e a sua classe, no momento em que inaugura uma nova etapa das lutas sociais no Brasil.

4 ANÁLISE DA NARRATIVA "JUBIABÁ" DE JORGE AMADO

O romance divide-se em três partes principais, envolvendo a formação do personagem, desde a infância no "Morro do Capa Negro" até seu desabrochar como líder proletário: a "Bahia de Todos os Santos e do Pai Jubiabá" (infância e adolescência), "Diário de um Negro em Fuga" (juventude) e "ABC de Antônio Balduino" (idade adulta).

A obra tem seu início de forma interessante, quase como romance cinematográfico. Uma multidão, no Largo da Sé, assiste a uma luta de boxe entre Ergin "campeão da Europa Central" e "Baldo," campeão baiano ". A narração é exata: a cena se desenvolve com frases sucessivas, porém curtas, ora o brasileiro tem vantagem, ora o alemão, ou então mostra reações da platéia e as interferências do juiz. No desenrolar da história é que o leitor fica sabendo quem é Balduino, que já havia derrubado por duas vezes seu adversário, fazendo com que a platéia de estivadores, estudantes, soldados e operários delirasse. Eles aplaudem seu campeão, mas o vaia também e sem piedade, quando Ergin toma a frente da luta e Balduino se agarra nas cordas para não cair".

"negro fêmea! Mulher com calça! Aí loiro! Dá nele!" (AMADO, 1975, p.16)

Pelo início da história o leitor já percebe que o herói tem uma vida pública, expondo-se na rua e sendo aplaudido ou rejeitado. A cena antecipa o traço de "artista da vida" que o acompanha por um bom tempo: órfão, mendigo, malandro, capoeira, boxeador, sambista, artista de circo, poeta de ABC. O herói aparece quase sempre em público: junto aos moleques da rua, chefiando pivetes, mostrando-se nos ringues, envolvendo-se em pancadarias ou encantando as mulheres com a sua voz. Mais tarde, chefiando o movimento grevista, discursando em assembléias e esvaziando a macumba de pai Jubiabá.

O personagem demonstra mobilidade no texto inteiro e isto já é percebido quando, no início do livro, ele se esquiva dos golpes do alemão e dá-lhe golpes logo em seguida. Esta agilidade de Balduino não está só no corpo ou nos vários papéis que executa, está principalmente nas transformações de uma vida que vai ter a rebeldia como meio e a procura como fim.

A vitória que consegue no início assinala a opção e postura do romance proletário de Jorge Amado que favorece, em seus escritos, os oprimidos e marginalizados.

O fato de um afro-brasileiro vencer um ariano, ganha destaque especial ante o contexto racista da época.

Também deve-se colocar em evidência o fato do herói do romance ser negro, pobre e favelado, ganha a vida no trabalho braçal, nas plantações de tabaco e no cais.

A cena da luta que inicia o romance confere à obra um sentido simbólico, em que trabalho manual e luta tornam-se uma coisa só, revelando o propósito de abalar o preconceito que relegava este trabalho aos descendentes de escravo. A trajetória de Balduíno serviu para demonstrar que estes podem conquistar de fato a cidadania, e serem donos do próprio futuro.

Jubiabá possui um enredo espiral, onde vemos avanços e recuos, estruturado a abranger o percurso evolutivo do personagem em suas várias etapas.

As etapas são sete, com momentos bem delineados na narrativa, cada um com sua localização espacial definida, com ações e situações que mostram o crescimento embutido na peregrinação.

O primeiro momento é o da infância de Balduíno no morro do “Capa Negro”, onde surge aos oito anos chefiando um bando de moleques e envolvendo-se em várias peripécias. O capítulo enfatiza a vida livre, sem pai nem mãe, guiado apenas pela velha tia. Ao anoitecer fica silencioso diante da cidade que se ilumina e pensa no futuro, AMADO, 1975, p.20:

Sentia nos nervos a vibração de todos aqueles ruídos, aqueles sons da vida e de luta. Ficava se imaginando homem feito, vivendo na vida apressada dos homens, lutando a luta de cada dia. Seus olhinhos miúdos brilhavam e por mais de uma vez ele sentiu vontade de se largar pelas ladeiras e ir ver de perto o espetáculo da cidade àquelas horas cinzentas.

Seu olhar é contemplativo, porém sempre a se perguntar, buscando algo no labirinto de luzes que se acendem na cidade. Em meio a sons, vozes, vultos, ele procura pela própria identidade. Sonha com um futuro de lutas, tem ânsia de

conhecer o espaço exterior, quer encontrar o próprio destino, e é na busca que se encontra a mobilidade do personagem.

O morro representa o espaço elevado da pobreza e também a pureza infantil.

O autor adota o procedimento romanesco de fazer a narrativa cumprir um caminho previamente anunciado. No caso de Balduíno, todo esse apego que tinha pela liberdade acaba com a doença e a morte da tia e sua saída do morro para ser criado na casa do Comendador. Nessa fase começa a armar-se o conflito que gera a procura de Baldo, e sua infância termina marcada pela despedida do pai-de-santo Jubiabá, que diz: “- quando crescer venha cá, quando tiver homem” (AMADO, 1975, p. 52).

O protagonista é retirado de seu espaço original tendo certeza que retornará, porém só depois de ter cumprido sua missão. Com isso vemos o tempo girar de forma circular - pelos constantes retornos, e ao mesmo tempo linear – pela progressiva transformação do personagem.

O segundo momento é marcado pela permanência junto à família do Comendador. Dos 12 aos 15 anos, Baldo presta pequenos serviços começa a freqüentar a escola e aprende, por necessidade, a mentir. Gosta da companhia da filha do Comendador, a meiga Lindinalva, surgindo nele um amor platônico que o acompanha por todo o romance.

O conflito desse segundo movimento se destaca pelas agressões e mentiras da criada da casa, Amélia que, achando-se superior a ele, cumpre a função de mexeriqueira, invejosa e má. Faz uma acusação infundada e interrompe uma certa estabilidade que opunha o carinho de Lindinalva às surras de Amélia. Lindinalva se afasta de Balduíno e tia Luiza morre. Perdem-se as referências femininas e a inocência.

No terceiro momento morre a criança, e o herói se desloca rumo a seu novo destino. Crescido, ele se torna o “Imperador das ruas” e chefia um bando de mendigos. O espaço da rua inaugura o período da liberdade e malandragem e, de certa forma, é como se retornasse à infância. A cidade da Bahia é seu reino. A narrativa se enriquece com a chegada dos moleques; é quando se destacam o anão Viriato e o Gordo, que tinha uma expressão de sonso e que vai cumprir o papel de amigo fiel de Balduíno. O desajuste que cada um dos moleques mostra é atenuado pela idealização romanesca, e o narrador mais de uma vez se refere à

“gargalhada que estrugia pelas ruas, ladeiras e becos da cidade” (AMADO, 1975, p. 70), em oposição à vida marginal. Porém o conflito está sempre presente e seu clímax acontece com a prisão dos garotos e a morte de um deles: “Felipe, o Belo”

Toda situação desastrosa marca o fim do período. Balduíno volta ao seu espaço de origem, iniciando o quarto momento da peregrinação. Já não é mais o menino que era quando partiu. Cresceu e herdou do pai todas as malandragens; aprimora-se no violão e na capoeira. Sua afirmação de liberdade é mostrada pela recusa ao trabalho. A música e a capoeira fazem parte de seu cenário juvenil; ele se envolve em namoros e brigas e, numa delas, é descoberto por Luigi que o traz para o boxe, transformando-o logo em “campeão baiano de todos os pesos” (AMADO, 1975, p.160).

O quinto momento se encaixa à perfeição no modelo romanesco da juventude despreocupada e inocente, marcada pelo companheirismo. Balduíno era ingênuo e sonhador, e isso faz oposição à trágica figura de Viriato, o amigo que surge nos momentos de farra para lembrar a miséria da condição em que viviam. A tristeza vem da consciência da marginalização, e o herói chega à conclusão que Viriato sabe mais que todos eles. O anão cumpre o papel semelhante ao de bobo, é o porta voz da verdade e do bom senso. O suicídio de Viriato faz com que o mar tome um significado especial: o espaço da morte e do mundo demoníaco. O anão é tragado pelas ondas porque “era sozinho” e “tava procurando acertar o caminho de casa” (AMADO, 1975, p. 100). O mar atrai por seu primitivo sentido de aconchego uterino, mas neste trecho mostra sua outra face, devolvendo o corpo do mendigo cheio de siris chacoalhantes

Em continuidade vemos que há uma barreira entre o personagem e sua amada Lindinalva, que se prepara para casar com outro. O mal de amor leva o herói a ser derrotado no boxe e arrasado o “campeão baiano de todos os pesos”, Balduíno, cai no desespero e se afasta em busca do “caminho do mar”, embarcando no saveiro de mestre Manoel. O simbolismo de errância e aventura é reforçado pela figura de Maria Clara, que fica em pé no saveiro, o vestido levantado pelo vento e os cabelos voando com fortes traços mitológicos, sua canção ajuda o vento e o vento ajuda o mar. Esses segredos só os velhos marinheiros sabem no convívio com o mar.

Qual deusa marinha, a companheira do mestre de saveiro domina os ventos, “compra o mar” com sua música e guia o “Viajante sem Porto” por sobre as águas revoltas.

Por mar, Balduíno chega às plantações de tabaco, no interior baiano, onde se depara com a fome e a opressão econômica. Após todas as etapas vadias, essa fase é de trabalho e sofrimento. Por outro lado, o tempo vivido na fazenda é parte importante da formação que o levará a se identificar com o proletariado. Logo uma briga amorosa leva-o à luta de morte com o capataz e provoca nova fuga. Perseguido, Baldo se oculta no labirinto da mata para logo depois ressurgir corajoso, navalha em punho, amedrontando os que o cercavam. Foge e ganha um talho no rosto, mas é salvo por um velho sem nome, que o esconde e cura sua ferida.

O sexto momento da história é o que melhor condensa o aspecto de mobilidade imposta à vida do personagem, pois começa num vagão de trem e acaba num barco, de volta a Salvador. Continua ainda sua vida errante, quando, novamente por acaso, encontra o ex-empresário de boxe, que o leva ao circo, onde trabalha ora como lutador, ora como participante de outros serviços. O circo está decadente e a cada lugar que vai está com menos componentes, até se extinguir com a morte de Giuseppe, dono do circo

Nos seis momentos citados temos a mesma estrutura: o conflito se agrava, rompe-se o fraco equilíbrio existente, o herói renasce, crescido e revigorado no estágio seguinte, estabelecendo-se um novo equilíbrio, e, a seguir, novo conflito. A mobilidade e a capacidade de adaptação marcam fortemente o personagem. Da sexta à sétima fase, no entanto, há um momento de depressão que anuncia o ponto culminante da procura: Balduíno como que desce aos infernos interiores e pensa em se entregar ao mar, AMADO, 1975, p. 244-245:

Neste momento no meio do temporal, eles estão bem perto da morte. Um desvio do leme e eles se jogarão sobre as coroas de pedras que estão invisíveis. Antônio Balduíno vai de papo para o ar, pensando estas coisas. No céu não vê nenhuma estrela, somente nuvens negras correm açoitadas pelo vento [...]. Pensa afinal que a vida é besta, que não vale a pena viver. Viriato, o anão sabia dessas coisas. E a estrada do mar é larga. Hoje ela é larga e revolta [...]. O mar é um convite [...] A sua luta é uma luta perdida. Ele o sente nos nervos que afrouxam. Como se desse socos no ar.

Nesse instante, o personagem vive o ponto máximo da crise de identidade e de uma procura que ficará momentaneamente sem sentido, porque a amada se transforma em anjo caído. A visão de Lindinalva prostituída impele-o a um desespero mortal, mal -apaziguado pelos poderes do pai Jubiabá. Sua amada, à beira da morte, consegue, porém, recuperá-lo para a vida ao se arrepender e reconhecer as virtudes de Balduíno, confiando-lhe o filho. É também o momento em que ele se afirma perante sua amada, demonstrando sua nobreza e caráter.

No sétimo momento, a morte de Lindinalva salva a vida do herói ao lhe destinar uma nova missão. Morre o rapaz, o malandro, a rebeldia ingênua, e surge o adulto, o pai e, posteriormente, a consciência de classe. Na greve, Balduíno sente um “renascer” e, na assembléia, ele não vai discursar, mas “contar” a história de sua procura para, em seguida, ser reconhecido como líder. O renascimento e o triunfo final do herói configuram o ponto máximo, mas o encontro da amada e da identidade virtuosa e combativa não o confinam na passividade dos vencedores. O romance termina com o personagem querendo sair para fazer a “greve em todos os portos”.

Nas sete histórias que compõem Jubiabá, a morte vai se espalhando justamente para não recair sobre o corpo do protagonista: Luiza, Felipe, Viriato, Giuseppe, o dono do circo falido, um velho bêbado e derrotado por ter perdido a esposa que cai do trapézio, Lindinalva e outros mortos são entes mais ou menos queridos e sacrificados pelo texto em favor do crescimento e renascimento de Balduíno. Vida e morte, começo e fim, favorece o surgimento da nova identidade do personagem, que vê seu destino cruzar-se com o da criança e, ao mesmo tempo, com o de sua classe.

O enredo é consecutivo e progressivo da história romanesca voltada para a emancipação individual e política. As idas e vindas do personagem, a combinação de circularidade com linearidade ascensional revelam a trajetória espiral da narrativa, como se a cena inicial fosse uma mola propulsora. O sentido impulsionador de Jubiabá está presente tanto nas ações narradas, quanto na própria estrutura do romance. O que se vê é um contínuo arremesso à ação, uma espécie de acordar na inércia do leitor, enfatizado, inclusive, pelo retorno de Balduíno em escritos posteriores, sempre em situações de protesto ou confronto social.

4.1- BALDUÍNO – LINDINALVA

A morte e a própria história de Lindinalva são momentos exemplares da construção do folhetim em tons melodramáticos. Balduíno, ao deixar o morro que simbolizava a pobreza vivida com honradez, vai para a casa do Comendador Pereira, um espaço rico e nobre. O sobrado toma sentido de velho castelo que abriga a donzela branca e loura por quem mais tarde ele se apaixona.

Nessa relação não há sutilezas. O jogo opositivo (preto x branco; alto x baixo; pobre x rico; favela x castelo; pureza x perversão; ascensão x decadência) rege encontros e desencontros de Balduíno – Lindinalva. Desde cedo ele sofre nas mãos de Amélia que, com suas intrigas, leva-o à fuga. Ela o acusa de insultos à moral de Lindinalva; todos acreditam e o comendador dá-lhe a punição. A heroína se afasta. Ele pobre e injustiçado, não tendo mais o que fazer, parte em busca de uma afirmação que desagrave sua honestidade não reconhecida.

Pelas leis naturais, os ricos serão punidos, não pelo herói, mas pela justiça divina ou até, quem sabe, por obra do destino. A mãe de Lindinalva morre, o Comendador decai na perversão de que acusara Balduíno, vai à falência e morre em uma casa de prostitutas. A heroína perde sua aura de santa, acaba se entregando ao noivo e por ele é abandonada com um filho por nascer. Todas as cenas se desencadeiam em seqüência muito rápida. Enquanto Balduíno se eleva, degrau por degrau, Lindinalva logo entra em decadência, punida pelo mesmo código moral que provocou o afastamento de Antônio Balduíno.

Na prostituição ela vai tendo o nome mudado à medida que decai. Passa a se chamar “Linda”, perdendo o “nalva” que significava a antiga pureza. Mais embaixo, na Ladeira do Tabuão ela será apenas a “Sardenta”, e essa gradação deixa clara a punição que o texto lhe inflige. Enquanto ela vai perdendo a identidade, Balduíno vai ganhando a sua. A trajetória de ambos é oposta, enquanto uma é ascendente, a outra é descendente. Quando as linhas se cruzam as virtudes e o reconhecimento do herói vem à tona.

Ao vê-la morrendo, Balduíno esquece seu desejo de vingança e compreende que, se ela se for, ele ficará só. Eis o último diálogo:

“- Baldo... fui ruim com você...”.

- Deixe disso...

- Me perdoe.

- Não diga isso...Não faça eu chorar...

Ela passa a mão na carapinha do negro e morre dizendo:

- Ajude Amélia a criar meu filho, Baldo... Olhe por ele.

Antônio Balduino se joga aos pés da cama como um negro escravo
“(AMADO, 1975, p. 285-286)”.

O bem triunfa sobre o mal, Balduino demonstra sua grandeza e aceita ser o pai negro do menino branco.

No romântico trajeto da “ *Nau Catarineta”, Lindinalva se perde para que Balduino encontre seu porto.

Nau Catarineta- barco desaparecido no Atlântico em circunstâncias trágicas e que aparece na literatura oral dos marinheiros de todo mundo. A verdadeira Nau Catarineta originou um poema anônimo e despertou interesse de inúmeros pesquisadores.

4.2 PAI JUBIABÁ E BALDUÍNO

Jubiabá, o feiticeiro sereno é algo de épico, é o profeta negro que parece ter vencido a morte e dominado, de maneira obscura, todas as forças misteriosas. Na realidade todos tinham curiosidade sobre a idade de Jubiabá, que parecia ter ultrapassado séculos.

Pai Jubiabá tem uma representação simbólica no livro: a última geração dos negros escravos, enquanto Balduino (protagonista) inicia uma luta ao optar pela greve em prol de libertar não só o negro, mas também os pobres e oprimidos que não tinham seu trabalho recompensado.

Jubiabá, o pai-de-santo, realizava curas, dava conselhos, ensinava simpatias para todos os males e era muito respeitado, principalmente por suas macumbas. Quando passava, as pessoas o cumprimentavam de cabeça baixa, em reverência. As crianças o temiam, por seu mistério, alguns até diziam que Jubiabá virava lobisomem. De sua casa vinham, certas noites, sons estranhos de estranhas músicas.

Muitas pessoas desfilavam ante o pai-de-santo para fazer seus despachos, alguns eram rezados com ramos de mastrução e, dessa forma a cidade se enchia na madrugada seguinte de coisas -feitas que entulhavam as ruas e das quais os transeuntes se afastavam receosos. Muitas vezes, pessoas ricas, doutores de anel e ricos de automóvel apareciam na porta de pai Jubiabá para pedir seus favores.

O feiticeiro era como um patriarca daquele grupo de negros e mulatos que moram no morro. Quando falava todos escutavam atentamente e depois aplaudiam com a cabeça, em sinal de respeito mudo.

Andava sempre com um ramo verde, que era balançado pelo vento e resmungava palavras em nagô. Falava sozinho e abençoava a todos que encontrava pelo caminho. Vestia-se com uma calça velha de casimira em cima de um camisu bordado que bailava ao vento.

A tradição lembrada pela grande maioria dos negros era a da escravidão sob o senhor branco e rico. E essa era a única tradição. A liberdade das florestas da África já haviam esquecido, poucos recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos, AMADO, 1975, p.27.

No morro só "Jubiabá" a conservava, mas isso Antônio Balduino ainda não sabia. Raros eram os homens livres no morro: "Jubiabá", Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragens. Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heróicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizam sem remédio. Foi no Morro do Capa Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas, tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltaram. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam.

A relação de Antônio Balduino e Jubiabá passa por três fases: na infância o menino Baldo corria quando via que o feiticeiro se aproximava de sua casa para rezar para a velha Luiza. O garoto já sabia que as dores logo iam passar.

Ele não sabia o que pensar de Jubiabá. Tinha um respeito diferente por ele, não igual ao que sentia pelo padre Silvino, pela tia, por Zé Camarão e por outras figuras lendárias que admirava, AMADO, 1975, p. 15-16:

Um dia um menino disse a Balduíno que "Jubiabá" virava lobisomem. Outro afirmou que ele tinha o diabo preso na garrafa. Da casa de "Jubiabá" em certas noites vinham sons estranhos de estranha música. Antônio Balduíno se remexia na esteira, ficava inquieto, parecia que aquela música o chamava. Batuque sons e dança, vozes diferentes e misteriosas. Luiza lá estava com sua saia de chita vermelha e de anágua. Antônio Balduíno nestas noites não dormia. Na sua infância sadia e solta, "Jubiabá" era o mistério.

Quando Balduíno estava na adolescência e fora forçado a sair do morro, indo para a casa do Comendador Pereira, porque a tia Luiza enlouquecera de vez, Jubiabá foi buscá-lo para ir ao lugar em que a velha estava. Tomaram um bonde e ele foi revendo a cidade e sentindo toda a liberdade que lhe fazia falta, AMADO, 1975, p. 15-16:

Nem se lembrava de perguntar a "Jubiabá" onde estavam indo. Também ele confiava inteiramente no pai-de-santo que naquele domingo estava vestido com um fraque velho e trazia um chapéu ridículo no alto da carapinha. [...] "Jubiabá" o levou de volta. Balduíno ainda ficou espiando o casarão lúgubre que parecia cadeia. No bonde "Jubiabá" perguntou se ainda tinha a figa que lhe dera. Balduíno puxou de dentro do pescoço e mostrou.
- Tá bem meu filho. Guarde sempre. Dá sorte [...].

Antes de saltar deu dez tostões ao garoto.

Percebe-se um relacionamento fraternal entre o pai-de-santo e Balduíno; o macumbeiro tinha preocupações com o menino que estava sozinho com a morte da tia; contou, na volta do cemitério, para distraí-lo, a história de Zumbi dos Palmares, nome da rua em que ficava a casa do Comendador, AMADO, 1975, p.44-45.

Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito...Zumbi também apanhava. Mas lá na terra que ele tinha nascido ele não apanhava. Porque lá negro não era escravo, negro era livre, vivia no mato trabalhando, dançando. - E por que vinham pra cá?

- Balduino já estava interessado...

- Os brancos iam lá buscar negro. Enganavam negro que era tolo, que nunca tinham visto branco e não sabiam da maldade dele. Branco não tinha mais olhos da piedade. Branco só queria dinheiro e pegava negro pra ser escravo. Trazia negro e dava em negro com chicote. Foi assim com Zumbi dos Palmares. Mas ele era um negro valente e sabia mais que os outros. Um dia fugiu, juntou um bando de negro e ficou livre que nem na terra dele. Aí foi fugindo mais negro e indo pra junto de Zumbi. Foi ficando uma cidade grande de negros. E os negros começaram a se vingar dos brancos. Então os brancos mandaram soldados pra matar os negros fugidos. Mas soldado não se agüentava com os negros. Foi mais soldado. E os negros deram nos soldados.

Antonio Balduino tinha os olhos abertos e tremia de entusiasmo.

- Aí foi um mundão de soldados mil vezes maior que o número de negros. Mas os negros não queriam mais ser escravos e quando viu que perdiam, Zumbi pra não apanhar mais de homem branco se jogou de um morro abaixo. E os negros todos se jogaram também... Zumbi dos Palmares, era um negro valente e bom. Se naquele tempo tivesse vinte igual a ele, negro não tinha sido escravo...

Antônio Balduino, naquele dia em que morrera sua tia, encontrou um amigo para substituir a velha Luísa no seu coração: Zumbi dos Palmares. Ele foi daí em diante o seu herói predileto ().

Balduino tornando-se adulto, vai para a sua terceira fase, a do “proletário”, junta-se ao movimento dos operários grevistas e deixa de lado as macumbas de pai Jubiabá.

Quando Balduino invade a sessão de macumba percebe-se o discurso com tendências marxistas, pois que o narrador fala pela voz do personagem. Este estranha que o pai-de-santo, “que sabia tudo”, não lhe tivesse ensinado a greve. E o texto, com a preocupação de mostrar a paralisação, transforma os sons do ritual em hino proletário, da mesma maneira que antes os fazia significar difusos ecos da rebeldia vindos da África. Aos ouvidos do herói politizado, eles têm o chamamento guerreiro dos “sons de libertação”. Não mais uma libertação racial opondo pretos a brancos, mas sim a libertação proposta pelo ideário comunista, AMADO, 1975, p. 223-224.

Exu não vai embora. É a primeira vez que aquilo acontece numa macumba de "Jubiabá". Os sons do batuque escorregam pela ladeira e vão morrer lá embaixo nos becos da cidade grevista. As feitas dançam. Os ogãs olham espantados. Antônio Balduíno penetra de manso na festa. Ele é ogã e toma seu lugar dentro do círculo das feitas que dançam. E com sua presença Exu vai embora. O Gordo diz que a festa é de Oxóssi. Mas antes que o deus da caça venha dançar no corpo de uma feita, Antônio Balduíno fala”:

- Meu povo, vocês não sabe de nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai "Jubiabá" foi com eles, foi para a cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá.

Balduíno militante relativiza os valores da cultura negra diante dos novos valores aprendidos na frente de greve. Seu discurso se contrapõe à ineficácia das rezas.

A fala do personagem opõe e, de certa forma, inferioriza o apelo aos deuses do culto afro à solidariedade concreta própria da greve que une os explorados para além das diferenças raciais e religiosas.

Bastide (1975) sugere a “existência de sincretização” da negritude com o marxismo, pelo qual Balduíno evolui da primeira para o segundo, mas sem negar sua crença anterior. A negritude seria uma “Anúnciação” do marxismo, “uma primeira vista do anjo da justiça aos proletários negros”. O marxismo só pode triunfar com a condição de deixar de ser uma “abstração de teórico” para encarnar-se “em homens concretos, adoradores de Xangô, que faz cair o raio nos maus, ou lemanjá, que embala em seu seio o sofrimento dos homens.”

Na obra Jubiabá, a questão afro vai à tona toda vez que se pensa o papel do narrador, já que o livro não trata unicamente do falar proletário, mas do proletário negro. O narrador toma para si o discurso do oprimido ou o que julga serem os clamores das classes oprimidas. A postura do escritor é a de vanguarda do proletariado e como tal fala desta classe, segundo a visão que o partido expressa como certa.

Embora Jorge Amado represente a macumba como uma forma de resistência cultural dos negros e, mesmo fazendo denúncias à perseguição religiosa de que são vítimas, termina por enquadrar toda tradição em discurso partidário, pela qual a perseguição econômica iguala os indivíduos, independente de credo ou cor.

Depois de odiar e querer matar todos os brancos, ele se sente irmão dos brancos pobres e vê nos ricos os verdadeiros inimigos.

Após ter desafiado o pai-de-santo, Balduino vai encará-lo “de igual para igual” para lhe dizer que havia encontrado o “caminho certo”. E retoma as palavras do mestre, para enfatizá-las, “os ricos haviam secado o olho da piedade sim, mas se quisessem podiam também” secar o olho da ruindade (AMADO, 1975, p. 232) .

Balduino salta da malandragem para a militância e vê na greve a ponte para a conquista de uma identidade social livre dos resquícios da escravidão. Na assembléia, o personagem reflete sobre o seu processo de compreensão e enfrentamento da realidade para chegar à conclusão de que, (AMADO, 1975, p. 234):

... aquela luta é diferente da que ele sustentou em toda sua vida. Mas desta que resultou? Resultou ele escravo dos guindastes, olhando o mar como caminho. Na luta da greve, não. Eles iam perder um pouco da escravidão, ganhar mais alguma liberdade. Um dia ainda fariam uma greve ainda maior e não seriam mais escravos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou traçar um estudo da obra *Jubiabá* de Jorge Amado, na época em que o escritor estava inserido nos embates políticos de seu tempo. Impelido pelo grande sonho de uma sociedade igualitária governada pelo partido dos operários, o romance tem como propósito mostrar a evolução dos trabalhadores no rumo da consciência de classe e de sua atuação no contexto político brasileiro, para ser uma literatura que colabore para a construção dessa consciência e dessa atuação.

Jubiabá avança muito nas obras do autor dando um passo adiante ao acrescentar a greve como elemento unificador e como primeira atitude na luta entre os estratos opostos.

No entanto, a combinação do modo romanesco ao relato social e histórico impressionaram e encantaram Roger Bastide, que considerava *Jubiabá* uma contribuição ao aprimoramento da herança naturalista. Buscando compreender a magia que envolve as façanhas de Balduíno, Bastide nos ensina; “romance poético...” O mesmo já havia feito Antonio Cândido ao buscar os termos definidores da obra de Jorge Amado: “poesia, documento e História...” Com referência a ambos, utilizamos as palavras de Adolfo Casais Monteiro (p. 201):

Ao saudar em 1937 o aparecimento de *Jubiabá*, de Jorge Amado, que continuo a considerar o melhor de seus romances, usei a expressão “realismo lírico” numa tentativa para definir a traços largos os novos elementos trazidos ao romance brasileiro por uma geração de escritores que estava em vias de orientar para rumos novos a literatura de seu país. Sem dúvida, realismo lírico é expressão que não define o novo romance brasileiro; que sequer basta (sic) para definir inteiramente a obra de Jorge Amado. Contudo, julgo que ela dá, até certo ponto, idéia da mais original contribuição com que os brasileiros enriqueceram o romance universal.

Apesar de Jorge Amado ter sido um comunista praticante, é bastante cuidadoso em não fazer referências políticas diretas em seus romances. Suas obras estão repletas de soluções revolucionárias, porém habilmente apresentadas como produto natural da situação política e econômica brasileira e não como objetivo de

qualquer partido. Antônio Balduino, que é um de seus personagens negros, deixa claro que o movimento operário é para todos os pobres. Há muita menção na obra amadiana da necessidade da união proletária, chegando mesmo a interpretar a religião africana como a expressão das necessidades dos pobres e não como propriedade privada de um grupo racial de onde se derivou.

Jorge Amado estende os objetivos do seu partido, que deve congrega todos no Brasil, trabalhadores e fazendeiros, em um movimento de oposição à penetração dos interesses estrangeiros.

Enfim, num país como o nosso, onde brancos, negros e mestiços vivem abaixo da linha de pobreza, quer- nos parecer que há um preconceito social e ao mesmo tempo racial. A discriminação não é só contra o negro, mas contra o pobre que sofre as mazelas de sua miserável condição.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Jorge Amado política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado.** Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá.** São Paulo: Martins, 1975.
- _____. **Navegação de cabotagem.** São Paulo: Record, 1992.
- BASTIDE, Roger. **Rito nagô.** São Paulo: Nacional, 1975.
- _____. **O candomblé da Bahia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia.** Rio de Janeiro: Record, 1996.
- LODY, Raoul. **Arquitetura, religião e trópicos.** CONGRESSO BRASILEIRO DE TROPICOLOGIA. Recife: Fundaj, 1987. p. 325-328.
- LUCAS, Fábio. **A contribuição amadiana ao romance social brasileiro.** In: **CADERNOS de literatura brasileira. Jorge Amado.** São Paulo: Pancrom, 1997. p. 98-119.
- PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia da metrópole.** São Paulo: Hucitec & Edusp, 1991.
- RABASSA, Gregory. **O Negro na Ficção Brasileira.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado.** Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagens e antipersonagens.** São Paulo: Cortez & Moura, 1978.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura.** Coimbra (Portugal): Livraria Almediana, 1983.

GLOSSÁRIO

Vocabulário de Termos Usados nos Candomblés

Água dos axés: líquido que contém um pouco do sangue de todos os animais sacrificados, em todos os tempos, no candomblé.

Assentos: altar dos orixás, dentro ou fora da casa de candomblé.

Babalorixá: pai-de-santo.

Batucajé: ruído produzido pelos atabaques em geral.

Cauris: búzios.

Efó: comida feita com folhas de taioba, azeite de dendê, camarão, etc. Obs.: Em nagô, efó significa legumes em geral.

Feitura do santo: processo de iniciação.

Ôssé – oferta de alimentos, pelas filhas, aos seus orixás, nos dias de semana que lhes são consagrados.

Pará: mensageiro de exu.

Pejí: santuário dos candomblés.

Yalorixá: mãe-de-santo.