

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

JOSÉ RICARDO DA COSTA

ALMA DA ÁFRICA E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS

AS IABÁS PÓS-MODERNAS DE ANTONIO OLINTO

Porto Alegre

2020

JOSÉ RICARDO DA COSTA

ALMA DA ÁFRICA E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS
AS IABÁS PÓS-MODERNAS DE ANTONIO OLINTO

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, para a obtenção do título de Doutor em Letras ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela linha de pesquisa de Pós-Colonialismo e Identidades.

Orientadora: Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, José Ricardo da
ALMA DA ÁFRICA E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS: AS IABÁS
PÓS-MODERNAS DE ANTONIO OLINTO / José Ricardo da
Costa. -- 2021.
218 f.
Orientadora: Jane Fraga Tutikian.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Literatura pós-colonial. 2. Mitologia dos
orixás. 3. Representações do matriarcado . 4. Alma da
África. 5. Antonio Olinto. I. Tutikian, Jane Fraga,
orient. II. Título.

JOSÉ RICARDO DA COSTA

ALMA DA ÁFRICA E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS

AS IABÁS PÓS-MODERNAS DE ANTONIO OLINTO

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, para a obtenção do título de Doutor em Letras ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-Colonialismo e Identidades

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Zilberman – UFRGS

Profa. Dra. Miriam Denise Kelm – UNIPAMPA

Profa. Dra. Ana Mafalda Leite – UNIVERSIDADE DE LISBOA

Conceito: _____

Porto Alegre, ____ de _____ de _____

DEDICATÓRIA

Àquela que acreditou em mim de tantas formas tão belas, Jane Fraga Tutikian (ainda te devo um jantar).

Às três matriarcas de minha história, minha mãe, Cleuza de Oliveira da Costa e minhas irmãs, Olga da Costa e Mariza das Costa Ceolin, pela dedicação na formação do homem que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

Texto é tecido, multiplicidade de caminhos que se entrecruzam na composição de um novo sentido. Hoje identifico um trajeto, que remonta ao universitário, de tantos anos atrás. Grande é o prazer de destacar alguns desses fios de tantas outras histórias, que se unem à minha, em meu percurso de estudo.

Luciano Bisol, grande amigo, esteve presente desde o momento em que me decidi pelas Letras e foi parceiro fiel, no fim dessa trajetória, no trabalho com minha tese.

Reconheço a marca de uma universidade que dava seus primeiros passos, a Unipampa, espaço decisivo, onde conheci uma educadora única, Maria Beatriz Luce. Suas palavras de incentivo e seu trabalho sério e apaixonado foram solo fértil onde esse projeto germinou. Esse trabalho também é dela, assim como de outros educadores inspirados. Lá encontrei professoras únicas, como Walesca Brasil Irala, Vera Medeiros, Zila Letícia Pereira Rego, Fabiana Giovani e Mírian Kelm, exemplos que carregou para minha vida e meu ofício.

Uma vez na UFRGS, conheci três outras personagens decisivas para minha jornada intelectual, Maria da Glória Bordini, com sua vivacidade e sensibilidade, que me ensinou a ensinar poesia. Regina Zilberman, com seu humor único e sua inteligência transformadora, que me ensinou a lapidar o aluno, sem dilapidar sua originalidade. Porém, nenhum contato em minha vida acadêmica se compara ao encontro com Jane

Fraga Tutikian. Precisaria de outra sessão de agradecimentos e uma tese inteira para explicar o efeito que essa professora inspirada e inspiradora, que essa escritora única produziu em minha jornada. Mais que orientadora, amiga, incentivadora e parceira de boas risadas.

A amiga Aline Beber Nuñez foi de grande ajuda, em tantas horas especiais.

Yuri Vendrusculo, parceiro dos momentos finais da tese, por sua paciência e generosidade constantes, também se fez presente.

Essa pesquisa trata de um conhecimento que emana da fé. Conteí ainda com meus “amigos de santo”. Iyá Bete Omidewá, irmã de Olobá, deu-me grandes referências teóricas, inesquecíveis conversas, presença de graça e audácia. Salako Ifatunde Awoyemi Agboola Fashina foi de vital importância para a compreensão das religiões tradicionais e do papel dos babalaôs, além de sua sabedoria de vida, que derrama como chuva, onde quer que vá. O artista Heitor Verneck ajudou-me especialmente na compreensão de Ocô, orixá tão raro quanto esse grande amigo. Babá Marco de Xangô, meu professor de iorubá, com sua paciência, também marcou meu mestrado, mas o que aprendi com esse mestre e amigo serviu-me especialmente na tese. Iyá Souvenir (*in memorian*), foi outra amiga de forte presença. André Menezes, pai André de Ogum, foi fundamental, no começo de minha jornada, meu agradecimento por sua generosidade será eterno. Mãe Jane de Oxum Bomi (*in memorian*) não esteve presente até o fim da jornada, mas teve oportunidade de me encaminhar para “outra Jane”.

Adriano Migliavacca, grande colega, amigo, foi quem me apresentou a trilogia de Olinto, ponto de partida de toda essa aventura, amigo que carregarei para sempre.

Por fim, minha família também foi fundamental, em seu apoio constante, minha mãe, Cleuza, meus irmãos Val, Olga e Mariza, e até mesmo cunhados e sobrinhos.

Adupé

RESUMO

Após um longo e doloroso processo de escravização, uma parcela dos filhos da diáspora no Brasil decide retornar, influenciando de forma definitiva uma África que iniciava sua reorganização política e social, na tentativa de superação da colonização europeia. Esse é o ponto de partida de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), do mineiro Antonio Olinto (1919 – 2009), que focaliza a experiência feminina no processo de descolonização e redemocratização da África tribal. O presente trabalho analisa a trilogia de Olinto enquanto metaficção historiográfica, conceito cunhado por Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), em um estudo sobre a presença arquetípica expandindo a compreensão simbólica na tessitura literária, como postula Meletínski, em *Os Arquetipos Literários* (2015). As *iabás*, divindades femininas da mitologia dos orixás, ainda vivem no imaginário orixaísta e vibram em sua oralidade, registradas por pesquisadores como Prandi (2001) e Verger (2011). Discutimos a ação feminina de recuperação de um espaço violado, de uma tradição fragilizada e de uma sociedade dominada pelo colonizador europeu. Em “Oxum e *A Casa da Água*”, vemos um romance que problematiza a reterritorialização do sujeito da diáspora, baseado no retorno da família de Mariana à África de seus antepassados. Em “Iemanjá e *O Rei de Keto*”, a saga familiar afro-brasileira é interrompida pelo aparecimento de uma figura central para a compreensão do matriarcado tribal, a mulher dos mercados, presentificada pela protagonista Abionan, em seus sonhos de retradicionalização. As adversidades da redemocratização e o aparecimento de novas e híbridas identidades revelam-se no trajeto político de Mariana Ilufemi, em “Oiá e *Trono de Vidro*”. Por fim, a luz das *iabás* projeta uma sombra sob a qual se ocultam as representações masculinas, como veremos em “Reis encobertos e tronos da História”, onde expandimos o estudo sobre a mitologia dos orixás, que se soma ao mito sebastianista, na figuração do homem africano. Em suma, por meio de uma análise dos reflexos da mitologia orixaísta sobre a prosa olintiana, esse trabalho chama a atenção para o caráter desafiador de sua arquetipia feminina, expressada na ação contestadora da matriarca africana em *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c).

Palavras-chave: metaficção pós-colonial - mitologia dos orixás – representações do matriarcado - *Alma da África* - Antonio Olinto

ABSTRACT

After a long and painful enslavement process, a portion of diaspora sons in Brazil decides to return, powerfully influencing an Africa that was beginning its political and social reorganization, in an attempt to overcome the European colonization. This is the starting point of *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), by the Brazilian writer Antonio Olinto (1919 – 2009), who focuses on the female experience in the process of decolonization and redemocratization of tribal Africa. This play analyzes Olinto's trilogy as historiographic metafiction, a concept view by Hutcheon in *Poetics of Postmodernism* (1991), in a study on the archetypal presence expanding the symbolic understanding in the prose, through the Meletínski theory, in *The Literary Archetypes* (2015). The *iabás*, goddesses from the mythology of the orixás, still live in the orishaist imaginary and vibrate in their orality, organized by researchers such as Prandi (2001) and Verger (2011). We discussed the feminine action to recover a violated space, a weakened tradition and a society dominated by the European colonizer. In “Oxum e A Casa da Água”, we see a novel problematizing the reterritorialization of the diaspora's subject, from the return of Mariana's family to Africa from her ancestors. In “Iemanjá e O Rei de Keto”, the Afro-Brazilian's saga is interrupted by a central figure for the understanding of the tribal matriarchy, the market's woman, presented by the protagonist Abionan, in her dreams of retraditionalization. The redemocratization's challenges and the emergence of a new and hybrid identity revealed by Mariana Ilufemi's political journey, in “Oiá e Trono de Vidro”. At last, the *iabá's* light casts a shadow, hidden the male representations, in “Reis encobertos e tronos da História”, expanding the orisha's mythology studies, adding the Sebastianist myth in figuration of the African man. Summary, through an analysis of the reflections of the Orisha's mythology on Olinto's prose, this work calls attention to the challenging character of her feminine archetype, expressed by the defiant action of the African matriarch in *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c).

Keywords: post-colonial metafiction - orisha's mitology – matriarchy representations - *Alma da África* - Antonio Olinto

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ALMA DA ÁFRICA E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS..... | 11 |
| 1. ANTONIO OLINTO: O AUTOR E SUA ALMA DA ÁFRICA..... | 19 |
| 1.2 MITOS, POÉTICAS E A COSMOVISÃO ORIXAÍSTA..... | 23 |
| 2. OXUM E A CASA DA ÁGUA..... | 39 |
| 2.1 RESILIÊNCIA FEMININA E O NOVO MATRIARCADO: OXUM É PRESA POR XANGÔ E FOGE TRANSFORMADA NO POMBO ADABÁ..... | 48 |
| 2.2 A MULHER AGINDO SOBRE A SOCIEDADE, A POLÍTICA E A ECONOMIA: OXUM TRAZ A SECA, EM REPRESÁLIA AOS HOMENS..... | 56 |
| 2.3 LÍNGUA, MEMÓRIA E RELIGIOSIDADE NO PROCESSO DE RETERRITORIALIZAÇÃO: OXUM É TRASNFORMADA EM PAVÃO E ABUTRE..... | 65 |
| 3. IEMANJÁ E O REI DE KETO..... | 79 |
| 3.1 O PODER DAS MATRIARCAS, VOZES E SENTIDOS: IEMANJÁ EXPULSA OXALÁ DA REUNIÃO DAS MULHERES..... | 89 |
| 3.2 MELANCOLIA, MATERNIDADE E MORTE: IEMANJÁ PROCURA SEU FILHO ODÉ, RAPTADO POR OSSAIM..... | 104 |
| 3.3 NOMADISMO E RESISTÊNCIA: IEMANJÁ VINGA SEU FILHO E DESTRÓI A PRIMEIRA HUMANIDADE..... | 110 |

| | |
|---|------------|
| 4. OIÁ E TRONO DE VIDRO..... | 124 |
| 4.1 RETRADICIONALIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO POLÍTICA: OIÁ CRIA OS RITOS FUNERÁRIOS..... | 136 |
| 4.2 A DESOBEDIÊNCIA FORMAL DE ANTONIO OLINTO: OIÁ CONTRADIZ XANGÔ E APRENDE A CUSPIR FOGO..... | 143 |
| 4.3 O ANIMISMO NA REPRESENTAÇÃO DA ÁFRICA PÓS-COLONIAL: OIÁ TRANSFORMA-SE EM BÚFALO E FOGE DE OGUM..... | 154 |
| | |
| 5. REIS ENCOBERTOS E TRONOS DA HISTÓRIA..... | 161 |
| 5.1 A POESIA PRÓXIMA DA HISTÓRIA: XANGÔ E SUAS ESPOSAS TRANSFORMAM-SE EM ORIXÁS..... | 164 |
| 5.2 O HOMEM PRÓXIMO DO MITO: OXUM TRAZ OS ORIXÁS PARA DANÇAR DENTRE OS HOMENS..... | 169 |
| 5.3 HERÓIS DUPLICADOS: ÀBÍKÚS, CRIANÇAS DESTINADAS A NASCER E MORRER VÁRIAS VEZES..... | 179 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DANÇA DAS IABÁS..... | 182 |
| | |
| OBRAS CONSULTADAS..... | 200 |
| | |
| GLOSSÁRIO..... | 207 |
| | |
| APÊNDICES..... | 210 |
| | |
| ANEXOS..... | 213 |

*Aquele que tem dinheiro, reserva a Exú seu legado
Aquele que tem alegria, reserva a Exú seu legado
Ó, apressado e inesperado, que quebra em fragmentos que não mais se unem*

*A kù lówó láì mú ti Èşú kúrò
A kù kóyò láì mú ti Èşú kúrò
Pàápa-wárá, a túká máşe şá*

(oriquis de Exú, AMOSUN, 2020, p. 1) [tradução nossa]

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: *ALMA DA ÁFRICA* E SUAS DEUSAS DESCOLONIAIS

Durante os séculos XVI a XVIII, a expansão da colonização portuguesa em solo brasileiro partiu do genocídio indígena e da escravização de nativos africanos. Esse projeto de escravização dependeu de uma violência que transcendeu os aspectos físicos. Não apenas os corpos de homens e mulheres africanos foram convertidos em objetos do colonizador europeu e de seus interesses econômicos. A cultura milenar de diversas etnias africanas foi violada, em diferentes aspectos, sobrevivendo mediante um profundo processo de adaptação e luta, que passou a ser travada pelos africanos escravizados por sua própria existência. Posteriormente, a cultura produzida a partir dessa resistência, que serve até hoje de esteio para o que compreendemos como brasilidade, viria a influenciar fortemente os países africanos de origem, na chamada Costa dos Escravos, um fenômeno que tem início em 1889. O autor mineiro Antonio Olinto recria esse momento histórico, partindo da experiência de brasileiros retornados, que viriam a ser conhecidos como *agudá*, ex-escravizados que, com seus descendentes, ousaram fazer a viagem de retorno à África de seus ancestrais, a partir de sua trilogia *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c). O primeiro romance da trilogia, *A Casa da Água*, foi publicado, originalmente, em 1969. Em 1980, Olinto retoma sua história sob a ótica de uma mulher das tribos, com *O Rei de Keto*. Finalmente, em 1987, o escritor encerra a saga de Mariana e sua família em terras africanas com *Trono de Vidro*¹.

Na composição de sua trama, o autor serviu-se de experiências com as quais tomou contato durante o tempo em que viveu em Lagos, na Nigéria: notadamente a partir da vida da ex-escravizada Catarina Pereira Chaves e sua família, do Brasil até a cidade nigeriana de Lagos; da brasileira descendente de ex-escravos Romana Martins da Conceição (ver Anexo B2 e Anexo B3), célebre comerciante que faleceu com cerca de 80 anos, em 1972; da brasileira Isabel de Souza, nascida na rua do Ouvidor (RJ) em 1871, chegando à Nigéria em 1889 e de outras

¹ Em nosso trabalho, utilizaremos a versão da trilogia *Alma da África* lançada em 2007, pela editora Bertrand do Brasil, Rio de Janeiro.

famílias que vieram a formar a comunidade afro-brasileira em Lagos, da qual Joseph Nicholas foi um dos últimos representantes nascidos no Brasil (OLINTO, 1964). Além de todas essas experiências, Olinto dialoga, em sua trilogia, com a figura do político togolês Sylvanus E. Olympio, filho do brasileiro Epiphany Olympio (ex-escravizado que viveria até os 100 anos). O Presidente Sylvanus celebrou-se como nacionalista no Togo, até seu assassinato, em 1963.

A partir de todas essas vivências com as quais tomou contato em sua atuação enquanto adido cultural na Nigéria, durante suas andanças pelo Brazilian Quarter (ver Anexo C), bairro de descendentes de brasileiros e que também foram registradas em *Brasileiros na África* (1980), Olinto tece as narrativas que se entrecruzam em sua obra mais célebre, a trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), sobre a qual dedicamos nossa pesquisa². Os romances da trilogia de Olinto evidenciam a experiência feminina e a importância fundamental da família matrifocal, tanto dentre os brasileiros retornados e seus descendentes quanto na sociedade tradicional africana. A figura da matriarca é fundamental à descolonização dos países africanos e à reorganização das sociedades que surgiram e resistiram a partir dos escravizados e seus descendentes, remontando às míticas *iabás*, a um só tempo, deusas e rainhas da cultura orixáista. Gonzalez (1970) define a matrifocalidade a partir de um modelo de família em que a mãe é a figura central e estável, ao redor da qual todas as relações se estabelecem, em que a maioria dos contatos familiares se dão pelo parentesco do lado feminino da família e, acima de tudo, as decisões familiares são tomadas pela mulher.

Meletínski fala de uma repetição cíclica de protótipos mitológicos primitivos, que retornam como um princípio, a um só tempo, perene e volátil (1987). Bernardini define os mitos como a “primeira rebelião da poesia contra a prosa” (2006, p. 66). As *iabás* de Olinto são pródigas de rebelião. A língua, a forma, a estética, a ética, a percepção, uma a uma são desafiadas, vencidas e conquistadas por uma mulher que é rio e mar, sonho e cotidiano. Em cada tomo da trilogia de Olinto, a África sairá vitoriosa, como será visto, a partir de suas personagens principais Mariana, a matriarca que não chora, vencendo na economia, em nome de um sentido autóctone de valor, que subverte a mais-valia ocidental e tornando-se próspera a partir das águas de seu poço, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a). Abionan, a nômade dos mercados, vence na sociedade, desafiando a própria morte, que leva seus sonhos de

² Segundo Mamigonian (2017), mesmo após a lei de 1831, um amplo sistema de convivência permitiu que, mesmo com a proibição do tráfico de africanos, mais de 800mil indivíduos fossem vítimas de um processo ardiloso de escravização, que contava com a falsificação de documentação dos indivíduos, adulteração de dados como sua idade ou procedência. A personagem Ainá, que vem a se chamar Catarina, teria sido traficada já quando essa ação seria proibida pela lei, fato que não fica explicitado na trama. Segundo a teórica, a lei ainda foi obedecida até 1834. Porém, a partir de 1837, o aparecimento de um gabinete composto por políticos conservadores protegeu o tráfico ilegal, que passou a política informal do Estado.

reestabelecimento da tradição dos antigos obás, gerando um novo filho, nascido para tornar-se *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), representação da origem da família matrifocal africana tribal, fundamental à resistência de africanos e afrodescendentes nos dois continentes – África e América. Mariana Ilufemi derrota, por fim, a política falseada de uma ditadura, que espalha os derradeiros laços da colonização em sua terra natal, reestabelecendo a democracia e convertendo-se na libertadora de seu povo, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Essas vitórias integram à realidade do leitor a mítica ancestral africana, operando o que Meletínski define enquanto metáforização e síntese de verdades ancestrais (2015).

O colonizador europeu não encontrou, tanto em solo africano quanto em solo americano, páginas em branco sobre as quais tentou escrever sua proposta de sociedade. Tanto na África quanto na América, deparou-se com sociedades em diferentes estágios de desenvolvimento, que se estruturavam, porém, a partir de um olhar mágico e mítico sobre a realidade. Apenas por meio da violência física, política, econômica e simbólica, esses territórios puderam ser dominados. Mais que uma resistência, a existência desses povos persistiu a partir de seus hábitos e suas divindades. Sobrepujar, aniquilar e apagar essas sociedades implicava, inevitavelmente, em violar suas mulheres e suas deusas, possibilidades do feminino que se manifestavam, nos dois continentes, de maneiras muito diferentes da feminilidade europeia, em especial, judaico-cristã. A escolha da palavra “deusa”, presente no título da tese, não é, ao se tratar de cultura orixaísta, tão somente uma metáfora ou analogia. No pensamento iorubá, orixá é um ancestral divinizado. Dessa forma, cada uma das mulheres que têm sua vida urdida na teia ficcional de Antonio Olinto, realizando seu propósito perante a comunidade, tornar-se-á uma deusa de sua própria tribo, em outras palavras, uma *iabá*.

Em um continente com tal pluralidade política, econômica, social e cultural, se faz necessário evidenciarmos o recorte geográfico trabalhado em nossa pesquisa. Procuramos, em nosso estudo, a utilização de expressões tais como “África subsaariana”, “África orixaísta”, “África tribal” ou ainda “África iorubá”. Salientamos aqui que, por todas essas expressões, o leitor tenha como eixo territorial o espaço que perfaz a dita Iorubalândia, ou Ìlẹ̀ Yorùbá, região composta por parte da Nigéria, Togo e Benin. Essa região, apesar de habitada, predominantemente, pelos iorubás, conta com a presença de outras etnias, como os auçás, jeje, ewé, entre outros. A religião dos orixás, como é visto, inclusive, na representação de Olinto, também não é a única expressão de fé. Podemos ver ainda o culto aos inquices, a religião muçulmana ou mesmo a cristã, convivendo em uma tessitura complexa. Compreender a África da trilogia de Olinto como um recorte muito específico, de um continente com diferentes processos culturais e políticos e que se desenvolveu em distintas organizações civilizacionais é

preponderante para a leitura do romance olintiano e dessa pesquisa. Serrano e Munanga (1995) descrevem a forma como Impérios como os de Gana e Mali se desenvolviam na África Ocidental durante o medievo europeu, ao passo em que reinos da África Oriental e Central (tais como os Lunda e Luba) eram comparáveis ao modelo da monarquia imperial. Citam ainda que Reinos como o Congo já possuíam relações econômicas com o Ocidente europeu desde o século XIII. O entendimento dessa complexidade do continente africano é um anteparo indispensável para uma visão do território específico representado por Olinto e discutido em nossa pesquisa.

A escolha das palavras, mais especificamente, da grafia das palavras tornou-se, particularmente, igualmente desafiadora, nesse trabalho. O iorubá, língua falada na região da Iorubalândia, especialmente na Nigéria, permaneceu como um diassistema durante séculos, pela natureza oral da cultura da região. No Brasil, diversas línguas diferentes originaram o vocabulário dos terreiros, que é reconhecido, no Brasil, como iorubá, tendo, porém, palavras de múltiplas origens, dentro das línguas africanas, a partir de uma gramática errática. Trata-se de uma língua ritualística, de forte apelo cultural e que permeia, hoje, a língua portuguesa brasileira. Assim, optamos por utilizar, preferencialmente, a grafia portuguesa brasileira, registrada no *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2009), sempre que encontramos registro de uma expressão. O mesmo se dá com o nome dos orixás cultuados em terras brasileiras, ou de expressões amplamente difundidas no Brasil, na comunidade dos terreiros, como o termo *iabá*. No caso de divindades cujo culto não é amplamente registrado no Brasil, como ocorre com as *Ìyá Mi Òṣòróngá*, preferimos utilizar a escrita registrada por Beniste, em seu notável trabalho, o *Dicionário yorubá-português* (2020). A exceção se faz por alguns vocábulos, cujos significados encontramos no trabalho de Ellis, *Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa* (2007). Para melhor auxiliar a leitura, incluímos um glossário (ver p. 208), baseado, em grande parte, no trabalho de Beniste (2020). Em nossa pesquisa, serão percebidas, ainda, algumas variações da grafia, quando respeitaremos a forma de registro de Olinto ou de algum teórico utilizado. Na introdução de cada parte desse trabalho, utilizamos fragmentos de *oriquis*, propondo uma tradução que se aproxima da poética que Olinto apresenta em sua trilogia.

Essas palavras serviram ainda para proteger saberes, mantendo segredos do pensamento orixaísta. A grafia escolhida para cada termo presente neste trabalho não poderia meramente obedecer a registros autóctones – muitos termos utilizados só fazem sentido nas religiões da diáspora africana, Assim sendo, nem todos os vocábulos presentes aqui são largamente utilizados no Brasil. Alguns deles fazem menção a termos registrados por Olinto, sendo correntes em território africano. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), não por

acaso, essa profusão de sonoridades e significados é tipificada sob diversas perspectivas, como se verá adiante. Faz-se, portanto, uma escolha que mescla a grafia dicionarizada da língua ritualística afro-brasileira, da grafia reconhecida oficialmente pelos países africanos e pelo registro de Antonio Olinto.

O que há de mais original na obra de Olinto é a presença sub-reptícia dos mitos orixaístas, perceptíveis pelo universo representado pelo autor e, notadamente, pela natureza ressignificadora das *iabás*, ancestrais femininos que ameaçam o projeto colonial. A constância desses tipos mitológicos, organizando a prosa da trilogia em uma afirmação da natureza contestadora do matriarcado, é cerne dessa pesquisa. O mito feminino, a força anímica das *iabás* é, por si só, como se buscará comprovar, um princípio descolonizatório, fundamental para a (re)significação da África pós-colonial, em países que tiveram sua identidade profundamente violada pelo domínio europeu. Ao falar de África, Olinto evoca uma sociedade cuja história se desenvolve a partir de narrativas orais, onde o lugar ocupado pela mulher é bem diverso. O autor propõe uma trilogia em que a mulher se mantém permanentemente sob a luz, não apenas objeto, mas sujeito de seu destino e em que o mito se faz presente, em maior ou menor ênfase, em toda a construção poética. O ponto central de nossa tese é que esse romance só se faz possível a partir de um mito onde a mulher se ergue enquanto figura ativa e plenamente emancipada e que o discurso central da trilogia de Olinto se efetiva enquanto resistência à tentativa do colonizador de redução dessa mulher à sombra da história.

A sociedade representada por Olinto não aventa um novo lugar para a mulher, mas a retomada de seu lugar antigo, ocupado, em tempos ancestrais, por divindades. A cultura africana tem, na figura da *iabás*, possibilidades de um feminino que não foi alijado de suas prerrogativas, ou, se o foi, prontamente reivindica seu reempoderamento. Essas narrativas míticas não ocultam o conflito de classes, mas reiteram a constante vitória das deusas sobre os deuses, e, portanto, das mulheres sobre os homens, na constituição da sociedade. A mulher de Olinto não é vista, em momento nenhum de sua obra, com qualquer estranhamento por seu protagonismo, assim como a *iabá* africana, em momento algum, aparece como um princípio de exceção, mas como uma força natural. São inúmeras as narrativas de uma mãe primeira, cujo poder é superado pela força masculina, explicação possível para o processo de submissão da mulher no Ocidente. Tal não ocorre na mítica orixaísta, onde as *iabás* reafirmam e garantem sua importância em diversos mitos, ainda que haja disputa de poder.

Essas narrativas repercutem no entendimento iorubá. No pensamento ocidental, uma mulher pode ser valorizada, mas o será em um mundo preponderantemente masculino, por meio de características associadas à masculinidade, um triunfo do oprimido no mundo do opressor,

que se faz com as armas do outro. No pensamento orixaísta, a valorização da mulher se dá por seus próprios atributos, ou ainda, por aquilo que ela traz para a sociedade enquanto indivíduo, independentemente de seu gênero. As *iabás* são as donas originais de suas armas, com as quais lutam por si e por toda a sua tribo. Esse pensamento se interpõe à doxa ocidental e constitui-se em obstáculo ao processo de colonização do africano. A libertação se expressa em um modo de existir enquanto possibilidade de resistir.

A proposição de sociedade de Olinto adquire um sentido descolonizatório mais amplo ao calcar-se no mito orixaísta, onde a mulher ocupa um lugar de destaque. Os romances ocidentais repetem modelos míticos onde a mulher, ainda que detentora de um poder inicial, é submetida pelos patriarcas. Tal não ocorre, tanto na mítica orixaísta quanto na ritualística que dela emana. As tradições religiosas femininas, tais como a das sacerdotisas *geledés*, perpetuam a memória do poder e da importância da mulher para a manutenção do equilíbrio da realidade. O autor problematiza o conflito entre o mundo do colonizador e o do colonizado e a maneira como o último rompe com a imposição ocidental, pela ação social, política e econômica do matriarcado. O colonizador fracassa em seu projeto de apagamento das tradições autóctones, principalmente, pela resistência dessa família matrifocal, que encontra eco no *axé* das *iabás*, retratadas na oralitura iorubá.

Deste modo, a partir da mulher que se desenha no mito orixaísta, buscamos compreender a condição feminina representada em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c). Princípios nossa pesquisa conhecendo um pouco da universalidade peculiar de um mineiro que se reinventou africano, em “Antonio Olinto: O autor e sua *Alma da África*”. Esse entendimento salienta a necessidade de uma melhor visão do universo afroperspectivista, o que delimitaremos adiante, em “Mitos, poéticas e a cosmovisão orixaísta”, expandindo a interpretação do conceito de mito popularizada por Evêmero³, que, no século III a. C., percebia nas imagens míticas personagens históricas que foram divinizadas.

A aventura do retorno à África da família de Mariana será vista a partir da efeméride de imagens femininas refletidas no espelho da vaidosa *ialodê*, em “Oxum e a *Casa da Água*”. Estabelecendo um olhar sobre a resiliência da mulher olintiana, discutiremos a ação feminina sobre a sociedade, a política e a economia, bem como as implicações da língua e da religiosidade na composição de uma memória fundamental para a reterritorialização.

³ As *Histórias Sagradas*, atribuídas a Evêmero, não chegaram aos dias de hoje, nem por seu texto original grego, nem por sua tradução latina, feita por Ênio (autor dos *Anais*). Permanece, porém, o conceito central do evemerismo, acima expresso. O autor é lembrado por teóricos do mito que vão de Meletínski (1987) a Cassirer (2004).

Em “Iemanjá e *O Rei de Keto*”, buscaremos os sonhos de reconstrução da tradição dos obás nas profundezas dos mares de uma Iemanjá tão brasileira quanto africana. Veremos de que maneira o poder feminino surge, a partir de representações de melancolia, maternidade e morte, figurações relativizadas por um nomadismo fundamental para sua resistência.

A descolonização definitiva do fictício país de Zorei se dará pela espada de uma guerreira que gargalha frente às batalhas, em “Oíá e *Trono de Vidro*”. Entenderemos a maneira como a jovem Mariana converte-se em Ilufemi, a “”Escolhida pelo Povo”, em seu projeto de retraditionalização tribal e reorganização política. Assim, a desobediência formal de Olinto é expandida por seu realismo animista, na representação de uma África pós-colonial.

Por fim, na confirmação de nossa hipótese, que percebe os mitos das *iabás* perpassando a cultura da sociedade tribal, problematizamos o contraponto masculino da obra, que se estabelece de maneira igualmente peculiar. Não há luz sem sua sombra, e essa confunde mitos de orixás com a de um rei português, que permanecerá tão encoberto quanto os homens da trilogia. A frustração do projeto europeu de colonização aparece em Olinto pelo drama de um trono vazio, como veremos em “Reis Encobertos e Tronos da História”.

Assim, tendo como ponto de partida o texto literário, propõe-se um estudo sobre a representação do matriarcado em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), de Antonio Olinto, influenciada pela mítica orixaísta. Essa análise expõe a luminosidade das figuras femininas da trilogia, em contraste à fragilidade de um homem que repousa sobre trono de vidro.

*A terra o saúda, notável Egungum
Ó, pai dos espíritos ancestrais
A terra o reconhece, notável Egungum*

*Ilè m_ó pé o Egúngún o m_otumbá
Bàbá Egúngún
Ilè m_ó pé o Egúngún o*

(oriquis de Egungun, AMOSUN, 2020, p. 14) [tradução nossa]

1. ANTONIO OLINTO: O AUTOR E SUA *ALMA DA ÁFRICA*

No dia 10 de maio de 1919, nascia em Ubá (MG) Antonio Olyntho Marques da Rocha (Neto), recebeu seu nome em homenagem ao avô paterno, Antonio Olyntho Marques da Rocha, professor e jornalista. Filho da dona de casa Aurea Loures Rocha e José Marques da Rocha, músico que se especializou em orquestras que atuavam na sonoplastia dos antigos cinemas mudos⁴. O irrequieto menino cresceu entre sessões de cinema que assistia, junto ao pai, cujo trabalho influenciou sobejamente seu gosto musical e sua sensibilidade artística e as atividades religiosas com a mãe, católica devota. Ainda na tenra infância, um acidente doméstico iria provocar diversas queimaduras e teria como seqüela a perda parcial de sua audição, que implicaria o uso de aparelhos auditivos por toda a vida.

Tornou-se Antonio Olinto, célebre homem das artes, que atuou como professor, jornalista, apresentador de televisão, ensaísta, crítico de arte e literário. Como escritor, trabalhou com poesia, ensaística, crítica literária, dicionários e literatura infantil. Foi, porém, o romance que o notabilizou como um dos grandes nomes da literatura do século XX no Brasil e um dos principais representantes da herança cultural afro-brasileira, sendo traduzido para diversos idiomas e vindo a ocupar a cadeira de número 8 na Academia Brasileira de Letras, sob a égide de Cláudio Manuel da Costa (1729 - 1789), sucedendo Antonio Callado (1917 - 1997).

Vindo de uma família pobre, em uma época em que o acesso ao conhecimento era ainda mais restrito, havia poucas opções para o menino, que aprendeu, ainda aos quatro anos, a ler com o auxílio de uma educadora, que viera para alfabetizar sua babá (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 35). Em busca do prosseguimento de seus estudos, ingressou no Seminário Católico de Campos (RJ), por iniciativa de sua mãe, concluindo o curso secundário. Deu prosseguimento ao curso de Filosofia e Teologia no Seminário Maior de Belo Horizonte (MG) e no Seminário Maior de São Paulo (SP). Lira (2008) afirma que a experiência no seminário foi refletida em trechos do romance *Sangue na floresta* (1993). Acredita-se que seu

⁴ O trabalho do pai inspiraria sua obra memorialista, *O cinema de Ubá* (1972).

conhecimento em filosofia e teologia inspiraria, ainda, os ensaios *Do objeto como sinal de Deus* (1983) e *Antonio Olinto apresenta Confúcio e o caminho do meio* (2001). Durante dez anos, após sua saída do seminário, trabalhou como professor de latim, português, literatura, história da literatura, francês, inglês e história da civilização em escolas cariocas, ingressando ainda no setor publicitário e jornalístico. Conheceu na sala de aula sua primeira esposa, Edy Bacelar de Sá Rego, em 1946, união que acabou rapidamente, segundo Lira (2008), por divergências religiosas – ele, então, católico e ela evangélica fervorosa. Nesse período inicia sua carreira na poesia, junto ao *Grupo Malraux*, que veio a fundar a Livraria Macunaíma (RJ). Em 1945, em plena Segunda Guerra Mundial, realizou com seu grupo a *1ª Exposição de Poesias*, montada na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ingressou na carreira literária pela poesia, com *Presença* (1949). Na poesia, publicaria ainda *Resumo* (1954); *O homem do madrigal* (1957); *Nagasaki* (1957); *O dia da ira* (1959); *As teorias* (1967); *Antologia Poética* (1967); *A paixão segundo Antonio* (1967); *Teorias, novas e velhas* (1974), *Tempo de verso* (1992); *50 poemas escolhidos pelo autor* (2004) e, finalmente, a derradeira homenagem à esposa, *Ave Zora, ave aurora* (2006).

Olinto compreende o jornalismo como “[...] uma espécie de literatura apressada. Uma literatura para o dia seguinte, limitada pelo tempo e pelo espaço” (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 109). Como jornalista, assinou a coluna “O Globo nas Letras”, de 1949 a 1954. Em *O Globo*, manteve ainda, por mais de 25 anos, a coluna “Porta de Livraria”, na qual produziu crítica sobre considerável parte da produção dos escritores brasileiros. Desse período, em entrevista a Albuquerque, o autor lembra que dividiu sala com o célebre Nelson Rodrigues, compartilhando com o teatrólogo e jornalista, secretamente, a autoria de uma sessão de conselhos sentimentais para mulheres, o “Consultório de Malu” (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 100). De “Porta de Livraria” saíam as críticas republicadas nas obras *O Diário de André Gide* (1955)⁵, *Dois Ensaios* (1960), *A invenção da Verdade* (1983). Algumas dessas críticas ainda influenciaram *A verdade da ficção* (1966) e *Cadernos de crítica* (1958). De seu trabalho junto ao jornal, promoveria ainda diversos prêmios literários, em que se destaca o Prêmio Nacional Walmap, entre 1965 e 1975. Olinto passou por outros jornais no Brasil e em Portugal, trabalhando, até o fim da vida, na *Tribuna da Imprensa* (RJ), assinando a capa do “Caderno Bis”. Como jornalista, convidado a cobrir o cinquentenário do Prêmio Nobel (1950), entrevistou autores como William Faulkner, T. S. Eliot, Bertrand Russel e Per

⁵ Gide se notabilizou na defesa do feminismo e criticou amplamente a colonização francesa na África.

Lagerkvist. Durante essa mesma viagem ao exterior, fez conferências nas universidades de Estocolmo e Uppsala.

Como conferencista, percorreu ainda os Estados Unidos, em 1952, falando sobre a cultura brasileira, a convite do Departamento dos Estados Unidos, momento em que entrevistou diversas celebridades norte-americanas. Lira (2008) recupera o trabalho de Olinto como conferencista em suas memórias. Sempre falando sobre a cultura brasileira, o autor de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) fez conferências em universidades pelo mundo todo, passando por universidades de Tóquio, Seul, Sidney, Luanda, Maputo, Dacar, Lomé, Porto Novo, Lagos, Ifé, Warri, Abidjan, Tanjer, Arzila, Buenos Aires, Lisboa, Coimbra, Porto, Madri, Santiago, Barcelona, Lyon, Paris, Marselha, Milão, Pádua, Veneza, Bérgamo, Florença, Roma, Belgrado, Zagreb, Bucarest, Sófia, Varsóvia, Cracóvia, Moscou, Estocolmo, Copenhague, Aarhus, Londres, Manchester, Liverpool, Colchester, Newcastle, Edimburgo, Glasgow, St. Andrews, Oxford, Cambridge, Bristol e Dublin.

Olinto transitou ainda no meio político, concorrendo a deputado estadual por duas vezes, por Minas Gerais e Rio de Janeiro, então capital federal. Durante essas campanhas, inicia-se seu engajamento na fundação de bibliotecas em clubes e associações de bairros, trabalho que o acompanharia por quase toda a vida. Em 1954, a convite do presidente Café Filho, assumiu a direção do Serviço de Documentação do Ministério da Viação e Obras Públicas, trabalho que envolveu a literatura e as artes, com a Coleção Mauá de livros técnicos e exposições de pinturas relativas a ferrovias, dirigindo ainda a revista *Brasil Constrói*, em quatro idiomas. Nesse período, lançou mais de trinta concursos literários ligados a livros.

Em 1961, Olinto chegou a ser convidado para ser o primeiro Embaixador do Brasil na Nigéria, cargo que não viria a ocupar, com a renúncia do presidente Jânio Quadros. Seu nome não foi esquecido. Tancredo Neves, na tentativa de garantir a presença de Juscelino Kubithschek no poder, articulou sua posse com o estabelecimento do parlamentarismo no Brasil (1961) e buscou manter o convite de Quadros. Olinto, porém, foi recusado pelo Itamaraty e acabou sendo convidado para o cargo de Adido Cultural em Lagos, sendo o primeiro brasileiro a atuar como adido cultural. Trabalhou durante três anos na Nigéria, período em que fez 120 conferências na África Ocidental, colaborando com revistas nigerianas e aproximando-se dos movimentos políticos da África independente⁶.

⁶ Seu trânsito entre governos tão distintos e colaboração com a política durante o regime militar não seriam facilmente esquecidos. Tal pecha de intelectual associado ao militarismo o acompanharia por grande parte de sua vida. Uma das consequências de tal julgamento público seria um certo ostracismo ao qual foi relegado por parte da academia. Registramos aqui que, mesmo com uma produção considerável, notavelmente bem sucedida em

Muitas são as Áfricas. E foi justamente a insistência nas diferenças, com o esquecimento das semelhanças, que levou estadistas de hoje a uma total incompreensão da nova África. Da maior importância, por exemplo, é a parte islâmica do continente africano. Os povos de raça berbere, peules, tuaregues, levaram a religião de Maomé além do deserto e implantaram-na no coração da África” (OLINTO, 1980, p. 15).

Ao falar de *Brasileiros na África* (1980), obra que é objeto de pesquisas no Brasil e no mundo, Olinto recupera a importância do pensamento animista africano, fundamental para a compreensão da sociedade do continente: “[...] nem sempre, ao longo de minha caminhada africana, admiti a preeminência do lógico sobre o mágico. E nisso parece fazer a fonte de grande parte dos erros ocidentais relativamente à África”. Olinto considerava *Brasileiros na África* (1964) sua “obra mais séria” sobre o continente (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 132 - 133).

É dessa “África-continente”, “doadora e formadora do povo brasileiro” que nasce a obra mais célebre de Antonio Olinto, a trilogia *Alma da África*, que tem início, em *A Casa da Água* (1969). Olinto retoma a narrativa tendo Mariana e sua família como coadjuvantes em *O Rei de Keto* (1980), onze anos depois. Finalmente, conclui a saga familiar com *Trono de Vidro* (1987). Publicou ainda *O cinema de Ubá* (1972); *Copacabana* (1975); *Os móveis da bailarina, novela* (1985); *Tempo de palhaço* (1989); *Sangue na floresta* (1993); *Alcácer-Kibir (Romance)* (1997)⁷ e seu último romance, *A dor de cada um* (2001). Como contista, publicou *O menino e o trem* (2000), na literatura infantil, *Ainá no reino do baobá* (1979).

1.2 MITOS, POÉTICAS E A COSMOVISÃO ORIXAÍSTA

Olinto tem na memória coletiva e na constituição de uma identidade perante essa coletividade dois pontos fundamentais em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c). Cada romance modifica a abordagem narrativa, como será visto aqui, exercendo diferentes formas de posicionamento das protagonistas em sua sociedade. Ao passo em que são envolvidas pela macronarrativa mítica, que tangencia sua própria trajetória, cada uma das protagonistas

tantos países, além de sua atuação na crítica cultural e literária, Olinto raramente foi objeto de estudo acadêmico, com raras exceções. Dessa forma, não encontramos subsídios suficientes para a composição de uma fortuna crítica da obra do autor, que nos permitisse uma melhor visão sobre sua produção literária.

⁷ Curiosamente, o autor adota o subtítulo de “(Romance)”, estratégia que alude ao caráter paródico da obra, cuja forma se assemelha largamente com a de uma peça de teatro, valendo-se da sucessão de diálogos encimados pela identificação da personagem, entrecortados, não raro, por paratextos que imitam a rubrica teatral.

reclama para si aspectos de uma ou de várias divindades. Enquanto agentes transformadoras de sua sociedade são também *iabás*, assim como o foram Oxum, Iemanjá ou Oiá. Peculiarmente, cada uma dessas divindades é também associada a um rio da África⁸, como aparecerá mais notadamente durante as viagens de Abionan com sua mãe Aduké, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b).

Essa aproximação entre duas imagens – rio e mãe ancestral – não é explicitada, mas sua percepção enriquece a compreensão de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c). Ao assumirem seu compromisso com sua comunidade, as figuras de Mariana, Abionan e Mariana Ilufemi convertem-se tanto nas futuras divindades que sua sociedade cultuará quanto em rios, em constante transformação, com os quais serão estabelecidos vínculos de sobrevivência econômica e cujo manancial alimenta, igualmente, corpos e mitos.

Cada uma dessas *iabás* literárias possui uma origem muito específica, foz que será definitiva para a constituição de suas personalidades. Mariana é, por si só, estigmatizada pela desterritorialização sofrida por sua avó Ainá (Catarina) e pelo estranhamento perene de sua mãe (Epifânia), fadada a nunca reconhecer-se completamente enquanto brasileira ou africana. Sua foz é a da nostalgia das vítimas da escravidão. Abionan tem origem nas tribos africanas, herdeira de uma tradição que remonta aos *Alaketos* (reis de Keto), líderes tribais cuja ação foi enfraquecida pelo violento processo de colonização e urbanização imposto pelos europeus. Essa foz determinará a pecha da retraditionalização representada por seu projeto de ser mãe de um novo rei de Keto. Mariana Ilufemi tem sua infância marcada com o sangue do pai e terá o projeto de independência de Zorei e de sua definitiva descolonização como destino final e inevitável, mar inamovível para seu rio particular. Todas essas mulheres somam o fluxo de suas águas a outras, mães, irmãs, avós, amigas, rios cujas águas serão vitais para o estabelecimento de cada indivíduo da coletividade que representam.

Aqui, recupera-se Jung, que afirma que “um conteúdo arquetípico sempre se expressa metaforicamente” (JUNG, 2014, p. 158). Destaca ainda que o aparato racional tenta negar a maneira como os mitos ressurgem, a cada período de uma sociedade. A tentativa humana de conhecimento de mundo, não raro, encaminha-se para o arquétipo, na busca de uma interpretação de sua condição, dando conta de toda uma gama de fatos que o intelecto científico não consegue abarcar. Ambos os esforços, consciente e inconsciente, histórico e mítico, acabam por eclodir em manifestações artísticas, tais como *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b,

⁸ Oiá e Oxum são dois importantes rios que cortam a Iorubálândia. Iemanjá, a quem é atribuído o domínio dos mares, quando seu culto chega em terras brasileiras, é reverenciada na África orixaísta como divindade protetora da foz do rio Ogum.

2007c). Assim, “cada nova etapa conquistada na diferenciação cultural da consciência confronta-se com a tarefa de encontrar uma nova interpretação correspondente a essa etapa” (JUNG, 2014, p. 159), conectando a vida do passado, ainda existente em nós, com a vida do presente, sob o risco do surgimento do que chama de “consciência desenraizada, que não se orienta pelo passado” (JUNG, 2014, p. 159), pronta para sucumbir a quaisquer eventos.

O romance de Olinto, contemporâneo aos momentos finais do processo de libertação dos países africanos, é particularmente eficaz ao mostrar como a ancestralidade africana tem suas raízes alimentadas por mitos poderosos. Essa ancestralidade serve de combustível para o reempoderamento autóctone, ainda que as mazelas inevitáveis da violência colonialista estejam presentes de forma dramática na sociedade pós-colonial. A família matrifocal de base tribal acena como derradeira alternativa para que esses sujeitos consigam encontrar um sentido na fragmentação de suas identidades, esfacelamento provocado pelo domínio europeu. Assim, *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) pode ser localizada como uma proposta literária anticolonialista e antipatriarcal que nasce da diversidade feminina, contrapondo-se diretamente ao discurso monocórdico do colonizador. Essa antinomia, como se busca analisar, parte dos mitos das *iabás*, divindades femininas que organizam ou reorganizam a realidade e que, na cultura orixaísta, permanecem, não apenas como ancestrais, como também como divindades fundamentais ao resgate dos valores autóctones. Essas figuras femininas, fixadas no imaginário dos sujeitos, têm seus arquétipos transmitidos através das gerações, pela oralidade e atuação, como será visto, como imagens mobilizadoras da resistência tribal. A escravidão nas Américas sempre esteve ligada ao projeto colonial, de forte caráter comercial. Dessa forma, a maior parte dos escravos em solo americano era de africanos e afro-descendentes. Homens e mulheres convertidos em propriedade, que trabalhavam sob regimes duríssimos e eram comercializados abertamente. Aladrén (2012) enfatiza que, nas Américas, a escravidão, diferentemente do modelo do Velho Mundo, possuía uma base racial – “com o crescimento do tráfico de africanos, os escravos se tornaram sinônimo de negros” (ALADRÉN, 2012, p. 20). Embora nem todos os negros fossem escravos, a maioria o era. A cor da pele converteu-se, rapidamente, em forte elemento de identificação da condição do escravo, marcando sua inferioridade social. Esse sentimento perpassou toda a escravidão e perpetuou-se após a abolição, momento inicial representado na trilogia de Olinto. Outro fator decisivo no modelo de escravização colonial atinha-se à destinação destes escravos para mão de obra – preminentemente serviços braçais, voltados para a agricultura, pecuária e mineração, além de serviços domésticos. Os escravos rapidamente converteram-se em maioria populacional, eram em maior número em fazendas e nas cidades.

Na Europa, os escravos tinham origens étnicas e características raciais variadas (gregos, eslavos, egípcios, ingleses e alemães, dentre outros), em diferentes períodos da história dos países e exerciam funções muito mais amplas que nas Américas – trabalhando como artesãos, soldados, administradores, tutores ou criados – e, portanto, tinham seu potencial intelectual tão explorado quanto o braçal (ALADRÉN, 2012). Nas Américas, a ênfase era da mão de obra básica, composta por um número muito maior de escravos e de duas origens básicas – indígena e africana. Necessitava-se, portanto, para a manutenção da escravidão e da submissão dos escravos que sua língua, sua cultura, sua ciência, suas tradições e sua religiosidade fossem apagadas. Em maior número em terras americanas, o esquecimento de sua história e de seu manancial de saberes era fundamental para o domínio de seus senhores.

A organização desses africanos e seus descendentes no Brasil buscou recriar padrões tribais, como forma de resistência intelectual e espiritual, organização social e econômica e, portanto, sobrevivência. Mamigonian (2015) fala da forma como os africanos escravizados durante o período em que o tráfico já era combatido no Brasil, ainda que de forma meramente legal – e os descendentes de africanos, igualmente escravizados, eram tratados. Ainá (Catarina) e sua família representam uma dessas famílias, onde a falta de laços de ancestralidade no Brasil e a perda de sua historicidade africana tornava a necessidade de retorno ainda mais pungente. Ainá faz parte dos mais de 800mil africanos traficados de forma ilegal, segundo os estudos de Mamigonian (2017). Sua condição de entrada no Brasil impunha maiores esforços no sentido do apagamento de quaisquer indícios de seu processo de escravização. Resta-lhe, porém, uma forte intuição de seus laços tribais.

Os sentimentos de tribo, da ordem do espiritual e mítico, superam o entusiasmo nacional, da ordem do político e social. O elo de reconhecimento tribal e o princípio de ancestralidade aparecem constantemente, a unir as individualidades em uma coletividade que diverge da proposta por Marx (2013). Em seu materialismo, é o aqui e o agora do bem comum que deve ser considerado, dentre as tensões que se estabelecem a partir de conceitos como mais-valia, capital e posse. A comunidade, ou antes, as comunidades afro-brasileiras e africanas têm sempre um sentido transcendente, um reconhecimento de cada ente como partícipe de um destino coletivo. Mariana, Abionan e Ilufemi deslocam-se entre o mundo real e o imaginado por Olinto, em diversos países da chamada Iorubalândia, passeando entre os mercados da concreta Nigéria e da fictícia Zorei⁹ (ver o mapa que construímos, baseado nas informações de Olinto, em Apêndice A). Não há o sentimento de nação ou nacionalismo, mas de resgate

⁹ Olinto homenageia, com o nome da nação, sua companheira de toda a vida, a escritora e teatróloga Zora Seldjan.

cultural e recomposição de uma tradição tribal, de um povo que teve sua história marcada dramaticamente pelo escravismo e o genocídio.

Se, no universo discursivo do romance, o destinatário está “incluído enquanto discurso” (KRISTEVA, 1978, p. 71), o escritor eleva-se como um dos macro-discursos que (re)unem o texto. Em *Alma da África* tem-se na sociedade um terceiro discurso subjetivador. Embora não se possa abandonar o pós-estruturalismo e as teorias fabricadas no Ocidente, as discussões sobre transnacionalização, hibridismo, nomadismo, sincretismo, criouliização e as literaturas poliédricas produzidas na representação desta realidade não podem ser analisadas unicamente por teorias que se atém ao pós-colonialismo.

Em sua forma ortodoxa, a teoria pós-colonial e os feminismos analisaram, com muita propriedade e profundidade, embora frequentemente no viés apenas discursivo, os mecanismos, as causas, as consequências e os resíduos do colonialismo e do patriarcalismo, mas parece que deixaram de entender a história dos movimentos sociais de libertação, explicar as teorias de libertação total, e compreender a centralidade do imperialismo para o capitalismo (BONNICI, 2006, p. 14).

Em conformidade ao olhar de Bonnici (2006), este trabalho busca ampliar as possibilidades de reflexão sobre o texto literário, fazendo eco a teóricos como Said, que vê, em seu *Orientalismo* (1996), a necessidade de uma descentralização dos pensamentos eurocêntricos para se tratar de sociedades que tiveram, justamente, na Europa, seu algoz. Dessa forma, pensar o mundo a partir da cosmovisão tribal orixaísta pode lançar luzes sobre a maneira como essas mulheres, a partir da celebração de seus valores ancestrais e de seu empoderamento coletivo, lançam-se ao mundo patriarcal, desafiando suas regras.

Na obra, é o bem tribal que deve ser privilegiado, e este leva em conta dimensões espirituais, divinas e ancestrais. Neste mundo, o conceito iorubá de *owó* traz um valor que supera o que de mais-valia, desenvolvido por Marx (2013). Não se trata meramente de se estabelecer um preço para cada coisa, mas um valor transcendental, que engloba o monetário, mas o ultrapassa. Assim, Abionan, protagonista de *O rei de Keto* (OLINTO, 2007b), por exemplo, escolhe a profissão de vendedora de mercado em razão de sua ancestralidade (sua mãe foi uma vendedora, e a mãe de sua mãe). Vê em seu ofício presentificada a magia de Exú, orixá da comunicação e das encruzilhadas, que irá carregá-la de cidade em cidade, em um movimento constante. Escolhe o produto que irá comercializar não apenas imbuída do intuito mercantilista de lucro, mas pelo prazer que tem do contato com as raízes e tubérculos que vende. Prefere, assim, seus inhames a tecidos ou cosméticos, ainda que o lucro imediato possa ser menor. Um prazer atávico, ou antes, sensorial, é encontrado pela personagem ao organizar os

alimentos na feira, ou ao deslocar-se durante a noite, sentindo seu peso junto ao corpo, deparando-se, a cada novo dia, um com um diferente mercado para atuar.

Um senso de responsabilidade tribal leva Mariana, ao comerciar a água que extrai de seu poço, a vendê-la por diferentes valores, de acordo com o poder aquisitivo dos compradores, ou antes, a doá-la secretamente àqueles que, necessitando do bem vital, não podem comprá-lo, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a). Para os orixaístas, dinheiro é *axé*, moedas, representadas, nos tempos antigos, pelos búzios, assumem o estatuto de ingredientes mágicos, fazendo parte do cotidiano, imprescindíveis para que a magia possa seguir circulando. A solidariedade, igualmente, é valorizada, como forma de reposição das energias em um mundo que necessita ser reequilibrado. Muito longe da concepção materialista de mera representação do poder e da dominação, ainda mais afastada da visão cristã, que localiza a redenção no mundo pós-morte, o dinheiro, na cosmovisão afroperspectivista, é a comunicação dentre os povos, é a circulação do *owó*, o valor imbricado a toda a forma de trabalho, vivência e expressão. Esse valor também necessita ser compartilhado, distribuído entre os sujeitos, em uma noção de prosperidade comunal. Assim, na comemoração do sucesso de qualquer empreitada, se faz necessário o compartilhamento do *axé* dentre a comunidade, para que o poder desse *owó*, desse valor que perpassa o trabalho, desenvolva-se enquanto sustentáculo de toda a tribo.

Em sua trajetória, que flerta com o messianismo medieval e o sebastianismo luso, Ilufemi, neta da protagonista da primeira obra, estabelece o diálogo final com o pensamento europeu, desenvolvendo uma forma própria de ver o mundo e lutar por seus ideais. A personagem não desconhece a filosofia ocidental, mas é em sua própria ancestralidade que encontrará respostas para o povo que busca libertar, tornando-se presidente eleita da fictícia Zorei. Ilufemi chega a criticar correntes como o marxismo, reconhecendo nele elementos que não se adequam às necessidades da África negra, particularmente, da Iorubalândia, território que necessita de um formato econômico próprio, privilegiando suas formas de ver e estar no mundo.

O balizador desse reempoderamento da mulher tribal aparece na figura das *iabás*, a um só tempo, deusas e humanas, rainhas e mulheres do povo. Para Jung, cada arquétipo remete a uma energia anímica profunda e nem sempre identificável. A água, mais especificamente, os rios, não apenas sinalizam a divindades femininas a eles associados como também à ideia da fertilidade e da energia telúrica feminina de uma comunidade, que ainda mantém seus vínculos com o pensamento antigo.

A rememoração surge como tentativa de definição nessa sociedade, em seus aspectos seculares e sagrados. Assim, existe uma compreensão da realidade peculiar ao pensamento

orixaísta, que chamaremos de mundividência, ou cosmovisão. Cosmovisão que perpassa o mito, mas o ultrapassa para a percepção da natureza e do estar no mundo. Prandi fala de uma narrativa que atende a uma “necessidade de explicação tópica” (2005, p. 31), reorganizando os acontecimentos cotidianos. O mito funciona como balizador da experiência, a partir da doxa de que os fatos são fadados à repetição. Nada impede, portanto, o surgimento de versões divergentes, ou até mesmo conflitantes de um mesmo mito, ou de personagens que assumam características muito diferentes em cada narrativa. Ao contrário da hipótese evemerista¹⁰, que vê a mitologia como uma deformação da narrativa histórica, Olinto, ao tratar da África orixaísta, aponta para uma sociedade em que o mito funciona como organizador da compreensão da realidade, que se se eleva de sua origem sagrada.

Halbwachs (2006) define a “memória individual”, ou “autobiográfica” como um sistema que se inter-relaciona e depende diretamente das recordações dos demais partícipes da sociedade, o que delimita enquanto “memória social”, ou ainda “histórica” (HALBWACHS, 2006, p. 56). Ele lembra que o indivíduo, para compor sua memória individual, utiliza-se de fragmentos que repousam no imaginário e na memória de sua nação, de sua comunidade, de seu grupo social. Essa se mantém viva, não apenas por registros históricos, como também pelas representações artísticas, pelas imagens que são cultivadas. Acrescenta-se aqui a importância do mito, já trazido por Jung, como fundamental para a estruturação desta memória histórica de que trata Halbwachs. Ele irá alimentar a fantasia, o imaginário, as expressões artísticas e, não raro, as representações registradas na história. Ao se falar de mito, porém, medidas como tempo, materialidade e espaço são completamente desafiadas e relativizadas. Não há também uma linearidade entre os fatos apresentados. O tempo mítico é situado em um passado distante, mas os acontecimentos podem se dar em uma mesma época, concomitantemente, ou em diferentes períodos, sem que isso depreenda um questionamento sobre sua veracidade. O teórico lembra que, no mundo mítico, “os eventos não se ajustam a um tempo contínuo e linear”. O tempo não é apenas elástico na narrativa mítica, mas também ligado à experiência, ao contato com o mundo e com o avanço social, tecnológico ou político. Assim, tem-se o tempo dos reis, o tempo em que os homens comandavam o mundo, que sucedeu aquele comandado por mulheres, por exemplo.

A visão orixaísta da realidade se estrutura a partir de um tempo cíclico e, não raro, reversível, de uma memória que pode ser repostada. Um fato esquecido pode ser modificado ou

¹⁰ Como resgata Robert (1988), o filósofo Evêmero (340-360 a. C) via nos deuses a representação distorcida de antigos reis, reduzindo a mitologia a um falseamento histórico.

recontado, ao sabor das necessidades narrativas. A oralidade, nessa sociedade, serve ao processo de manutenção da integralidade das narrativas que compõem a memória coletiva. Isso não impede, porém, o surgimento de novas narrativas, que funcionam como tentativa de absorção de parâmetros sociais, políticos, tecnológicos ou econômicos. Novos mitos irão surgir, integrando-se às narrativas compartilhadas por essa sociedade, sob a aparência de resgate ou reaparecimento de uma antiga história. A reposição da memória, a repetição dos fatos, que revela na realidade prática o extraordinário, remete ao pensamento mágico, especialmente vivo nos dois extremos da hierarquia familiar, o velho e a criança. O novo, tanto quanto o conteúdo recalçado ou esquecido, adere a um conceito de segredo guardado, a ser revelado pelos anciãos às crianças, na sucessão das gerações, que imita o ritmo das estações do ano ou dos períodos de chuva e estiagem.

Em *A casa da Água* (OLINTO, 2007a), a linha temporal se apresenta de forma muito fixa, tanto que o romance é somado a uma cronologia, “Algumas Datas Relativas aos Personagens Deste Romance” (OLINTO, 2007a, p. 387-389), aqui disponibilizada (ver Anexo A). Essa cronologia não se repete nos romances seguintes de *Alma da África* (OLINTO, 2007b, 2007c). No segundo romance da trilogia, *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), tal organização perde seu sentido e nota-se que a fluidez do tempo mítico toma conta da narrativa. Ainda que obedecem a uma linha temporal clara, os acontecimentos descritos em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) não suscitam uma cronologia, tal como se apresenta no primeiro romance. Do mesmo modo, a linearidade temporal é profundamente relativizada em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). No último romance de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), a trajetória da protagonista é de tal forma tangenciada por suas recordações, que se apresentam de forma desordenada, quanto por seus pensamentos e mesmo pelo entrecruzar de outras formas de narrativa escrita. Temos ainda possibilidades desafiadoras de temporalidade nesses dois últimos romances, por meio de narrativas oníricas que entrecortam a trama, produzindo, em alguns momentos das obras,

Cada desafio com o qual Mariana Ilufemi se depara pode remetê-la a fatos de sua infância ou juventude, bem como a trechos das memórias de Sebastian Silva ou de seus contos, ou ainda a alguma narrativa mítica ou histórica evocada por um coadjuvante. *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) tem uma protagonista cuja identidade é híbrida: o pensamento orixaísta, com sua concepção animista da realidade, exerce grande influência em Ilufemi, que tem, porém, forte impulso pela racionalização, herdado de sua base cultural europeia. A tensão entre os pensamentos racional e mágico se espelha nos fluxos temporais da narrativa, onde o avanço

cronológico é entrecruzado por diferentes perspectivas temporais, possibilitadas pela ação da memória da protagonista e pela multiplicidade de vozes e textos da narrativa.

Na cosmovisão orixaísta, o destino de uma tribo pode se repetir indefinidamente, até que o equilíbrio da urbe seja restituído e aquela população se harmonize com suas divindades ancestrais. Esse é o cerne da natureza oracular da narrativa mítica, que se expressa por meio dos *odus* e *itans*¹¹ e da característica laudatória e rogativa dos *oriquis*¹². Ao *babalaô* (sacerdote da religião tradicional iorubá), cabe interpretar o oráculo, definindo a maneira como o consulente está se desarmonizando com as divindades, a partir da recorrência de uma situação já vivida por uma personagem do passado mítico. A realização de rituais, libações ou oferendas pode ser indicada para que a realidade se reorganize com o fluxo cósmico. Uma interdição, igualmente, pode ser imposta ao consulente, de maneira com que ele entre em equilíbrio com seu destino pessoal e, finalmente, com o destino comunal de sua tribo. O maior compromisso, porém, de um iorubá, está ligado à fertilidade e à longevidade. Apenas a partir de uma numerosa prole e uma vida longa, o *axé* recebido dos ancestrais poderá ser transmitido a uma próxima geração.

Quando a atuação do sujeito tribal transcender sua comunidade, trazendo benefícios para toda a coletividade, ele deixará de ser cultuado enquanto *egun*, passando ao status de um ancestral divinizado, um *orixá*. Cada pessoa carrega em si os mitos de sua ascendência, sendo fadada a repetir seus grandes feitos, bem como seus erros. Esses laços são ameaçados pela escravidão, que tenta negar aos afrodescendentes a possibilidade de remontar sua ancestralidade. A primeira riqueza roubada pelo colonizador é, portanto, o vínculo de

¹¹ De maneira geral, *odus* (do iorubá, destino) são narrativas ligadas ao oráculo de Ifá (orixá da adivinhação) e são de número predeterminado e finito. Esses mitos são memorizados pelo *babalaô*, que os acessa para interpretar uma situação que se expressa no oráculo. Atualmente, com a difusão da cultura letrada, é comum ver-se um *babalaô* se servir de registros escritos dessas narrativas, não mais necessitando memorizá-las. Tive a oportunidade de consultar um *babalaô*, herdeiro direto da chamada Religião Tradicional Iorubá (RTI), na cidade de Porto Alegre (RS). Em dado momento, o vi utilizar um moderno *tablet*, para consultar um detalhe do qual não recordava, em uma narrativa. O sacerdote afirmou repetir a prática tal como aprendeu com o *babalaô* nigeriano que o iniciou. À época em que se desenvolve a trilogia, porém, a transmissão do conhecimento dos *odus* ainda era de natureza esotérica e mnemósica. Os *itans*, ao contrário, são narrativas de cunho mítico que se desprendem do ritual oracular, podendo ser repetidas no cotidiano, quer por sacerdotes, os *babalaôs*, ou por contadores de histórias, os chamados *arokins*. Essas narrativas podem ser adaptadas ou mesmo criadas, ao sabor das necessidades imediatas, como é observado com Abionan em *O Rei de Keto*, quando um contador de histórias cria uma narrativa que discute o futuro de seu filho como obá. Essa composição destina-se a um melhor entendimento de um fato do cotidiano e é feita ao sabor da performance oral. O *arokin*, no entanto, deve obedecer aos arquétipos atribuídos às divindades e à concepção orixaísta do cosmos.

¹² José Beniste (2014) define por *oriqui* a louvação que ressalta os fatos de uma sociedade, família ou pessoa, e, igualmente, seus desejos. Pode funcionar como pranto, cumprimento ou exortação.

pertencimento dos sujeitos da diáspora¹³. Essa condição é percebida de forma acentuada com Ainá (Catarina). Se atentarmos para a época em que, possivelmente, fora escravizada, o localizamos no período em que tal prática era criminalizada pela legislação brasileira, notadamente, pela Lei de 1831, que impunha penas aos importadores de escravos e concedia aos escravizados a liberdade e, finalmente, pela Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que estabelecia medidas de repressão ao tráfico. Mamigonian (2017) nos mostra, no entanto, uma realidade em que, nesse período, o processo de escravização foi mais intenso, se comparado numericamente com o que o antecedeu. Para ela, as práticas de apagamento da origem dos escravizados eram ainda mais violentas após a proibição do tráfico, tendo em vista a necessidade de obliteração de quaisquer vínculos que associassem o escravizado com uma origem irregular. Não raro, praticava-se a extração da língua dos escravos que se recusavam a falar o idioma português, como forma de ocultar sua origem africana recente.

Aí reside uma das violências mais marcantes aos afrodescendentes, no contexto da diáspora, problematizada em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), com a avó de Mariana, que vem a recuperar sua identidade própria pela rememoração de seu nome africano, Ainá. Com a colonização, as tradições orais foram interrompidas, os afrodescendentes foram obrigados a esquecer os nomes de seus antepassados mais remotos, que não mais serão celebrados na oralidade, sendo impossível, portanto, seu renascimento. Foi perdida, assim, a noção de pertencimento espiritual. As línguas autóctones, juntamente com toda a ritualística e as poéticas orais carregadas pelo sujeito, sobreviveram apenas em fragmentos, comumente protegidos pela estruturação dos novos ritos orixáístas em terras brasileiras, ou ainda por resquícios presentes em cantigas – como as canções do eito – ou jogos.

Se o nome dos antepassados é obliterado, o sujeito passa a desconhecer sua própria identidade. Um homem sem antepassados seria, portanto, um homem sem espírito. Na diáspora, no entanto, são estabelecidos novos laços, de uma família espiritual materializada nos terreiros. O religioso passa a ter um novo pai ou mãe, na figura de seu sacerdote – o pai ou mãe de santo. Adquire, igualmente, novos irmãos e, por sua genealogia religiosa, uma nova forma de se reconectar com seus ancestrais. Conforme essa crença, celebrada nas religiões afrobrasileiras, é permitido ao espírito ter sua memória viva pelos membros de seu terreiro, podendo reencarnar dentre eles. Sua família é, portanto, a de seus antepassados religiosos, ainda que sem qualquer

¹³ Uma das funções primordiais das religiões afro-brasileiras foi, portanto, o de restabelecimento dessa noção de pertencimento, a partir da criação de uma estrutura familiar nos terreiros. Em nossa pesquisa de mestrado (COSTA, 2016), pudemos perceber a centralidade da reestruturação familiar, na vivência dos afroreligiosos, que passam a ter “avós”, “tios”, “irmãos” e “pais” ou “mães de santo”.

laço consanguíneo. Somente essa nova organização permite com que a homossexualidade, por exemplo, seja aceita e passe a ser livremente observada dentre as comunidades orixaístas da América. No Brasil, os mitos que envolvem uniões homossexuais circulam livremente, refletindo, em um cenário de exclusão dramática como o da escravidão, a aceitação e a integração desses sujeitos na sociedade, que se mostra vital para a manutenção do grupo. Já na África, é fundamental uma longa prole, que perpetuará a própria conexão do sujeito com o mundo e manterá a presença da divindade. Tal pensamento é representado, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), no drama que envolve a interdição de um amor homossexual. No romance, vê-se a forte reação de Mariana contra a ligação homossexual de seu primogênito, Joseph, com o jovem Adolph. Essa questão aparece, possivelmente, para problematizar as necessidades que imperam, na vida de Mariana, em sua nova vida no continente africano.

Para um iorubá, três são os objetivos maiores da existência: a abundância, que difere da ideia de riqueza ocidental, aproximando-se da natureza, da sustentabilidade e razoabilidade do uso de recursos e deve ser comungada pela comunidade; a longevidade, celebrada na velhice, muito distante da visão narcisista da eterna juventude; e a fertilidade, fundamental para a transmissão dos valores civilizatórios, calcada na tradição e na oralidade. A personagem que representará, acima de todos os outros, o êxito destes valores da civilização orixaísta é Mariana, cujo percurso de vida fundamenta-se no primeiro romance da trama, mas se desenvolve, como coadjuvante, nos demais tomos de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c).

A mundividência (ou cosmovisão) orixaísta compreende a matéria, o espírito e as relações entre ambos, de maneira única. Segundo Prandi, o iorubá acredita que cada pessoa tem várias almas, das quais a mais importante é “o *ori*, a cabeça que contém o destino de cada um”, dimensão da alma que necessita ser cultuada e alimentada juntamente com os orixás, responsável pela capacidade de raciocínio e reflexão do sujeito. Prandi menciona ainda a identidade particular, que compreende as relações com o resto da coletividade, tratada enquanto “individualidade, que perece com a morte do corpo”, tornando-se um “*egun*” dimensão da alma que “representa a continuidade familiar”, laço que une o religioso “tanto à sua família biológica quanto à sua família espiritual”. Prandi menciona, finalmente, o elo do sujeito com o mito, a unir o particular e o universal, “o orixá, que é a ligação com a origem mítica e com a natureza, a referência ao mundo fora dos limites da família, o mundo total” (PRANDI, 2005, p. 33).

É interessante notar-se que a cosmovisão orixaísta vê a divindade enquanto comunicação entre a pessoa e o coletivo, entendimento muito próximo da definição de Jung para inconsciente (2014). Assim, pode-se partir de alguns pontos da psicologia junguiana para melhor se compreender o pensamento afroperspectivista, sobremaneira a respeito da psicologia

coletiva. A coletividade, para Jung, utiliza-se das divindades para expressar pulsões comuns. O mito, aqui, funciona como regulador de significados, que nunca serão plenamente compreendidos pelo consciente, permanecendo ocultos e exercendo sua força anímica sobre a coletividade (JUNG, 2014, p. 79).

Orixá é um termo que serve, a um só tempo, para representar uma divindade¹⁴ cultuada em determinada região da África subsaariana ou ainda um *egun*, cujos feitos tenham transcendido a importância de sua própria tribo, para adquirir relevância à humanidade como um todo, passando a ser cultuado como ancestral divinizado¹⁵. Desta forma, Mariana, Abionan e Mariana Ilufemi, fazem jus às *iabás* (orixás femininos) que as precederam, tornando-se, a seu modo, deusas descoloniais. Essa transposição, porém, não está ligada a nada que remeta, ainda que vagamente, a uma moral ocidental, como vemos na presença de Xaxá de Souza, célebre traficante de escravos, de origem brasileira, nos cultos africanos¹⁶. As protagonistas da trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), ao assumirem seu lugar na sociedade, passarão, com suas mortes, a serem cultuadas como *eguns* (espíritos de ancestrais). Esse *egun*, mais que personagem a ser resgatada e celebrada da história de seu povo, é energia viva, presente em seus descendentes, nas práticas prosaicas e na poesia das lendas, reificado ritualística e heurísticamente, no enfrentamento do cotidiano e na importância que segue ocupando no imaginário, fundamental presença espiritual para que se cumpra o destino, ou *odú*.

Cada *odú* é composto por vários versos, chamados *itans*, que compõem chamado *corpo de Ifá*, corpus de narrativas transmitido pela oralidade. Esses relatos sobre as divindades se mantêm na memória coletiva. A memória familiar, igualmente viva na voz, exerce, ainda, um importante papel para a espiritualidade orixáista. Para que ocorra o renascimento, se faz necessário que o indivíduo seja mantido na memória de seus familiares, pois é a memória o condutor dessa alma, a partir dos séculos, para uma nova experiência no *Aiê* (mundo do tempo presente). Assim, o espírito dos mortos que ainda é lembrado, o *egun*, será conduzido para um novo membro de sua família, “é preciso ter muitos filhos, pois um homem sem prole não tem quem cultive sua memória” (PRANDI, 2005, p. 35). Para um iorubá, apenas filhos que gerem filhos são capazes de garantir o retorno do espírito. Santos insiste que a morte, no pensamento

¹⁴ Na África iorubá, vários termos podem ser utilizados para divindade, dentre eles, mais popularmente, orixá (no iorubá, *òrìṣà*), termo popularizado no Brasil, ou ainda, *ègbè*, tal como nos lembra Santos (2012).

¹⁵ Tal aconteceu com um dos pesquisadores utilizados em nosso trabalho. Pierre Verger, um francês que escolheu para si a mítica e a magia africanas como interpretação da realidade, aderindo de tal forma a este universo que hoje é cultuado enquanto orixá na Nigéria.

¹⁶ Vê-se, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), a importância de Xaxá e sua forte presença no imaginário africano subsaariano. Xaxá de Souza, que fez fortuna como traficante de escravos, curiosamente, é cultuado como ancestral divinizado, na África orixáista.

orixaísta, está longe de ser sinônimo de extinção, representando uma “mudança de estado, de plano de existência e de status” (SANTOS, 2012, p. 253). Curiosamente, descreve uma sacralidade que inclui a dinâmica social, porquanto, ao cumprir seu destino trazido com seu *orí*, o sujeito passa ao status de ancestral, podendo ser reverenciado e invocado como “*Égún*”, podendo ainda ser amalgamado à composição de novos indivíduos: “Além dos descendentes gerados por ele durante sua vida no “*àiyé*”, poderá, por sua vez, participar da formação de novos seres, nos quais se encarnará como elemento coletivo” (SANTOS, 2012, p. 253). Essa ideia é representada, em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), pela presença de personagens que se acredita serem ancestrais retornados, percepção expressa por seus nomes. Tem-se ainda o pensamento que acompanha Mariana Ilufemi, de que representa o prosseguimento terreno de seus pais e demais ancestrais, em sua missão política, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), além da crença popular que se forma, de que a jovem é destinada a completar a missão de seu pai na libertação de Zorei.

Uma morte prematura, porém, de um ser que não realizou seu destino – invariavelmente, marcado por uma longa existência – é considerada com estranhamento, fato anormal, resultante de um castigo, por infração grave do sujeito com as entidades sobrenaturais ou ainda uma infração direta da tribo, com as divindades. A morte prematura pode dever-se à ação de um inimigo, fato que deve ser evitado, pela realização dos preceitos e a obediência dos deveres de cada sujeito com seus orixás. A sobrevivência do grupo também está ligada à harmonia da relação dos progenitores com seus filhos e com sua sociedade, fato possibilitado pela distribuição do *axé*, como lembra Santos (2012). Essa distribuição se dá a partir de oferendas e sacrifícios, sendo celebrada pelo ciclo de nascimento, vida, morte e renascimento em uma mesma tribo. A pesquisadora afirma que todo nascimento implica num desprendimento e uma perda de *axé* do que chama de “massa progenitora” e sua restituição implica na transformação da existência individual em genérica, que se dá pela morte. Salienta-se a importância desse pensamento, representado pela morte do primeiro Adeniran, em toda a simbologia que essa tragédia carrega, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007).

O culto aos orixás sofreu diversas modificações ao chegar nas Américas. Salienta-se que a cultura africana, quando transposta da religiosidade orixaísta primitiva para os cultos afro-brasileiros, perde sua base étnica efetiva, permitindo que pessoas, das mais diversas origens, pudessem compartilhar dos mitos e da religiosidade iorubá. Prandi descreve um processo de antropomorfização dos orixás, onde divindades, anteriormente associadas apenas a aspectos da natureza, assumiram o patronato de diferentes perspectivas da vida urbana e rural. Adorno e Horkheimer falam de um afastamento paulatino do mito, que ocorre com a aproximação do

homem a saberes lógicos e abstratos, um desencantamento que se procedeu de forma mais acentuada no Ocidente. Esse desencantamento ocorre, segundo os autores, a partir do momento em que o mito perde sua função primeira junto à sociedade. Tal não ocorreu com os sujeitos da diáspora, para quem sua relação com a divindade mostrava-se e ainda se mostra funcional para a negociação identitária perante a um mundo em plena descolonização. Os autores falam de um esclarecimento/desmitologização que “corrói a injustiça da antiga desigualdade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 23). Para as sociedades tribais africanas, porém – assim como para as diferentes comunidades religiosas da diáspora africana – o mito é o meio principal de contato com sua própria filosofia, ciência e história. O mito é, como já falamos aqui, o caminho do sujeito da diáspora para uma possível reintegração com sua ancestralidade interrompida. Longe da visão ilusória e alienante preconizada pelos autores, os orixás funcionam como princípio básico de contato do sujeito tribal com sua terra e seus saberes mais fundamentais. A conexão ou a reconexão do africano com suas divindades é elemento central, igualmente, na reorganização necessária para a autonomia das comunidades colonizadas representadas por Olinto. Esse imaginário se manifesta em práticas, concepções e modos de vida e se expressa no som das línguas representadas por Olinto. A língua iorubá apresenta uma diversificada grafia. São palavras que, não raro, servem para significar um universo muito diferente da África nigeriana. Primeiro, prestaram-se à compreensão do mundo sul-americano pelo sujeito da diáspora. Posteriormente, serviram para significar uma miríade de conceitos, rituais, preceitos e para definir divindades que tiveram sua arquetipia transposta e adaptada para diversos tipos de cultos que se formaram em solo brasileiro.

Ao sentimento de desterritorialização das vítimas da diáspora é somado o da perda de qualquer laço espiritual, fragmentação definitiva da identidade, com a ruptura da ancestralidade e da espiritualidade. Essa descontinuação psíquica implica a perda do referencial mítico e da própria percepção da existência. As vítimas da diáspora, não raro, eram privadas de sua consciência de mundo, percebendo-se incapazes de recuperar sua ancestralidade, apagada na escravização. Tal processo é representado pela avó de Mariana, que, juntamente com sua própria língua, tem a consciência de sua identidade extirpada. A africana escravizada esquece seu próprio nome, que lhe é resgatado, juntamente com o iorubá, em seus derradeiros momentos, já retornada ao solo africano. A volta para sua terra de origem traz a memória do nome que recebeu em seu nascimento, Ainá, juntamente com uma repulsa à alcunha que a escravidão lhe atribuiu – a anciã não mais aceita ser chamada de Catarina. A plenitude do contato da velha africana com sua terra, sua língua e seus deuses faz com que recupere o que tem de mais seu em sua historicidade, traço tão íntimo que deverá ser protegido de estranhos –

como os colonizadores – é segredo familiar. “– Nome é coisa sagrada, não deve ser dito de mais nem à toa e só as pessoas da família deviam saber o nome da gente. Para os de fora um apelido serve” (OLINTO, 2007a, p. 91). A reconexão da avó com sua própria identidade e sua riqueza mítica fazem extremo sentido para a protagonista: “[...] Mariana pensou no nome da avó, Ainá era bonito, mais bonito que Catarina, como pudera ela esconder durante tanto tempo aquele nome?, examinou o próprio nome, Mariana não era feio de todo [...]” (OLINTO, 2007a, p. 92).

O pensamento sincrético ainda é fundamental para a adaptação da religiosidade orixaísta ao contexto brasileiro colonial. Esse hibridismo é especialmente representado, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), com personagens como Ainá (Catarina) e a própria Mariana, que terá ainda a missão de reintroduzir elementos da religiosidade africana em sua percepção de mundo, um processo de retraditionalização que se observa tanto em solo africano quanto em brasileiro. Orixás originados em diferentes territórios foram aproximados, nos mesmos locais de culto, no caso do Brasil, os terreiros.

Assim, Iemanjá, agora rainha do mar, é a protetora da maternidade e do equilíbrio mental; Oxum ganha as águas doces e a prerrogativa de governar a fertilidade humana e o amor; Ogum governa o ferro e a guerra, mas também é aquele que abre todos os caminhos e propicia o acesso às oportunidades sociais; Xangô, orixá do trovão, é o dono da justiça, regulando tudo o que se relaciona a empregos e contratos, burocracia e administração (PRANDI, 2005, p. 107 - 107).

Esse trabalho, porém, estabelece um especial olhar sobre a forma como a tipologia mítica subjaz ao texto de Olinto. Tão importante quanto menções às divindades africanas, os tipos da mítica orixaísta conduzem a trama e influenciam a representação do matriarcado, foco principal desse estudo. A menção direta às divindades serve, portanto, como confirmação da participação da mitologia orixaísta na construção da diegese da trilogia e, fundamentalmente, onde o feminino empoderado do mito africano fala diretamente à representação de famílias matrifocais. Salientar-se-á, ainda, a forma peculiar como esse pensamento, tipicamente africano, serve de esteio a uma sociedade onde a mulher possui um lugar econômico, político e social muito diferente do que a sociedade eurocêntrica lhe confere. A composição da poética de Olinto é especialmente eficiente na provocação de questionamentos, a partir de um tensionamento já trazido por Moisés (1977). O estudioso insiste que a arte poética é sinônimo de conflito e antinomia. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), percebe-se com muita clareza as três tensões fundamentais apontadas por Moisés (1977, p. 86 - 87): a “tensão com a Natureza”, a partir da qual a inteligência humana investiga um sentido transcendental (expresso, em Olinto, na relação com os orixás); a “tensão com o próprio destino”, mobilizada pela indagação existencial (respondida, especialmente pelas mulheres da trilogia, em seu

vínculo com o destino tribal) e, finalmente, “a tensão com a Humanidade”, manifesta pela inquietação do sujeito para com seu futuro (na trilogia, essa inquietação encontra solução na certeza da natureza cíclica do tempo). No romance de Olinto, é clara, ainda, a tensão que se estabelece entre o autóctone e o colonizador, em sua tentativa de deslocar a mulher iorubá de seu espaço na sociedade, submetendo-a a novos parâmetros de submissão. Como veremos, Olinto compõe, em sua trilogia, uma elaborada representação da sociedade na África iorubá (região cultural que compreende parte da Nigéria, do Togo e do Benin) que se inicia com o retorno dos escravizados e seus descendentes, uma realidade para sempre marcada pelo axé das matriarcas.

*Oxum é a mulher tão forte quanto um homem
Mãe das águas tranquilas
Ó, sábia matriarca, que todos veneramos
Aquela que come o pétékí com Xapanã
Aquela que confronta os poderosos e os acalma com sua sabedoria*

*Obinrin bí okùnrin ní Òṣun
Yèyè olomi tútù
Agbà obìnrin tí gbogbo ayé n'pe sìn
Ó Bá Ṣònpònná jé pétékí
Ó bá alágbára ranyanga òdè*

(oriquis de Oxum, AMOSUN, 2020, p. 6) [tradução nossa]

2. OXUM E A CASA DA ÁGUA

Olinto narra, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), primeiro tomo da trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), a sobrevivência de uma família matrifocal, nascida dentro das paredes de uma senzala e seu retorno ao continente africano. A história de Mariana, sua mãe, avó e irmãos começa com uma enchente que precipita a partida da protagonista, ainda menina, da fazenda onde nasceu, no interior de Minas Gerais. Empreitada que mostra o funcionamento dessa família, comandada por mulheres, evidenciando os laços estabelecidos com os demais descendentes de africanos e, não raro, com seus senhores. A história narrada em *Alma da África* tem início em um período preponderante para a história do Brasil, descrevendo os primeiros momentos após a Abolição da Escravatura (1888)¹⁷.

A narrativa inicia com a saída da família de Ainá (Catarina) da cidade do Piau, Zona da Mata de Minas Gerais, no ano de 1898, dez anos após a abolição. A escravidão no Brasil, em seus momentos finais, atingia contornos complexos. Em 1822, com a Independência do Brasil, o país necessitava de reconhecimento por parte das outras nações. A Inglaterra, mantendo uma forte pressão, que já realizava em prol da extinção do tráfico de escravos, condicionou essa mudança ao reconhecimento do Brasil como nação independente. No entanto, dois grandes obstáculos se interpunham ao fim da escravidão no Brasil. Por um lado, o grande número de escravizados, que poderiam ocupar lugares na sociedade, adquirindo o status de cidadãos. Por outro, a independência recente fora impulsionada, em grande parte, por recursos oriundos de agricultores escravocratas. Com o fim da escravidão e a entrada de imigrantes europeus como mão-de-obra, o movimento de retorno de escravizados para o solo africano se intensificou. Para principiar essa difícil viagem, homens e mulheres se valeram do dinheiro

¹⁷ Supomos que Ainá tenha sido vítima do tráfico ilegal que se estabeleceu a partir de 1830, considerado, por pesquisadores como Mamigonian (2017), um dos períodos mais intensos e mais violentos do tráfico negreiro, o do tráfico ilegal.

auferido com seu trabalho, do auxílio de amigos e, não raro, do apoio de ex-proprietários de escravos, como é descrito em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a).

Cada um dos tomos de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) apresenta uma estruturação e uma estratégia narrativa distintas. O romance *A casa da água* (OLINTO, 2007a) se subdivide em quatro partes, a partir das quais se desenvolve a trajetória da protagonista Mariana e sua família (ver a árvore genealógica dessa família, em Apêndice B). Assim, em “A Viagem” o foco da narrativa se estabelece em torno das dificuldades a que a família de Mariana será submetida, desde a saída da pequena cidade de Piau, em Minas Gerais, até sua chegada ao solo africano. A segunda parte, “O marido”, mostrará a chegada de Mariana à fase adulta e sua adaptação a essa nova sociedade, dentre os *agudá*, descendentes de escravos brasileiros retornados à África.

Os laços da protagonista são definidos a partir da composição das bases da família Santos-Silva, com o casamento de Mariana e o nascimento de seus três filhos, Joseph, Ainá e Sebastian¹⁸. O terceiro e principal capítulo do romance, “A Casa da Água”, narra o estabelecimento de Mariana como mulher de negócios de sucesso, em três países da África iorubá, Nigéria, Daomé (atual Benin) e, finalmente, o fictício país de Zorei, território possivelmente destacado de parte do Togo (vide mapa dos territórios reais – em anexo, e fictícios – ver Apêndice A). O quarto capítulo, “O Chefe”, faz referência a Sebastian Silva (o filho), que surgirá, a exemplo do pai, em poucas cenas antes de sua morte – novamente um assassinato. Sebastian (o filho) é mostrado, preponderantemente, de maneira indireta, a partir de sua ausência¹⁹.

Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), o romance se desenvolve a partir de um ponto de vista raramente traçado por uma narrativa literária desse tipo, o das mulheres (afro-brasileiras ou africanas) que, após a diáspora, reconstroem a si mesmas, participando da transformação da sociedade pós-colonial. Essas protagonistas agem sobre as três conjunturas elencadas por Paul Ricoeur (1994) – econômica, físico-política e civilizatória, porém, a partir de valores bem diversos dos que mobilizaram o colonizador.

¹⁸ Reforçando a abordagem desta pesquisa de um ocultamento da participação masculina na narrativa central, “O marido” de que trata a segunda parte do romance, é representado em sua ausência, na medida em que Sebastian Silva (o pai), parte logo após o nascimento da pequena Ainá, retornando apenas ao fim do capítulo para poucas cenas antes de sua morte, deixando Mariana grávida de seu terceiro filho.

¹⁹ O autor adota uma estratégia semelhante para a representação de Sebastian Silva (o filho) no terceiro romance da trilogia, *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Essa estratégia de ocultamento será melhor analisada em “Reis encobertos e tronos da História”.

A trilogia é permeada pelo conceito iorubá de *owó* (do iorubá, valor), pelo qual se percebe a organização do romance de Olinto, cujo eixo semiológico se estabelece a partir de noções de tribalidade-subjetividade-ancestralidade, na contramão da visão marxista²⁰ monetária de capital, que se desenvolve a partir do eixo semiológico sociabilidade-objetividade-capitalismo. Desta forma, é a partir do *owó* e do *axé* (energia telúrica circulante) que ocorre o empoderamento feminino.

O narrador funciona, em Olinto, como a primeira personagem da qual faz uso para comunicar ao leitor sua ideologia, buscando-lhe a adesão necessária ao encantamento, que faz da proposta mimética uma efetiva experiência estética. Ainda que, ocasionalmente, não comungue dos pontos de vista do autor, faz-se necessário que o leitor lhe dê crédito, cumprindo a tarefa de movimentar-se dentre as páginas do romance. Booth (1980) fala das implicações retóricas na ficção, salientando o viés retórico no texto literário, que afeta a percepção do leitor e as produções de sentido, a partir de suas estratégias narrativas. O narrador de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) é onipresente e onisciente, acessando as memórias que utiliza para compor sua tentativa de convencimento a partir de possíveis diálogos com a protagonista, valendo-se de sua própria imaginação para preencher lacunas necessárias à compreensão dos fatos: “[...] é assim que vejo Mariana começando sua aventura, carregada por alguém” (OLINTO, 2007a, p. 11). Nota-se, na construção do narrador de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e no estabelecimento de Mariana como o fiel da memória do romance, a tentativa de localizá-la em um ponto cronológico muito distante, como se tivesse acesso às memórias de uma anciã, fugidias e cambiantes, através do véu do esquecimento erigido pelo tempo. Este narrador recupera, em diversos trechos do romance, seu diálogo com o leitor, na medida em que descreve a protagonista como se a estivesse observando através da diegese, como se de fato a encontrasse e reencontrasse, constantemente, ao passo em que conta sua história.

Não sei como surpreendê-la no começo de minha história – de sua história –, mas vejo-a, naquela manhã de enchente, sendo arrancada da cama e do sono, ouvindo palavras de cujo sentido completo nem se dava conta, sabendo que havia perigo e que desejavam protegê-la – é assim que **imagino** Mariana começando sua aventura, carregada por alguém, a luz ainda não viera de todo, um pouco de noite se prendia como água nas coisas, e só a ideia de que o rio transbordara lhe dava medo [...] (OLINTO, 2007a, p. 16) [grifo nosso].

²⁰ Para Karl Marx (2013), o valor de uma mercadoria está ligado ao trabalho que é necessário para que seja produzida, sobre o qual diversas circunstâncias se sobrepõem, implicadas ao conceito de capital. Valores subjetivos, porém, como prazer ligado ao trabalho e tradição de trabalho, bem como implicações espirituais do trabalho perante a comunidade e a divindade, presentes no conceito de *owó* e *axé*, ultrapassam os aspectos desenvolvidos por Marx.

O trecho acima reproduz as primeiras palavras do romance. Dessa forma, Olinto principia posicionando o narrador como um observador onisciente, que se propõe a contar a história da protagonista, a partir de suas reminiscências, como uma testemunha ocular da trajetória de Mariana, ou ainda, seu confidente. Booth define, ao analisar os caminhos retóricos para o texto da ficção, a possibilidade do narrador transmitir suas histórias por intermédio de cenas – de forma primária; enquanto sumário ou quadro ou, o que afirma ser mais frequente, em uma combinação das duas estratégias figurativas (BOOTH, 1980, p. 170). Esse narrador permanece consciente de si próprio e da natureza literária de seu intento e definitivamente não é envolvido nas ações que descortina ao leitor.

O narrador de Olinto aponta, frequentemente, para o fato de que versará sobre as recordações de Mariana, seus pensamentos e sua experiência de vida, alternando, sem qualquer sinal maior dessa modificação de curso, a descrição de memórias, pensamentos e fatos. No momento em que utiliza o verbo “imaginar”, Olinto localiza a obra como indústria da imaginação, ou ainda, abre espaço para um questionamento sobre o acesso desse narrador sobre os fatos que descreve. Produz, por consequência, uma dubiedade constantemente reiterada – ora posiciona o narrador como observador da vida da protagonista e seu cúmplice, ora sugere, com sutileza, a possibilidade de estar narrando uma ficção. Divisa-se, porém, de maneira definitiva, o projeto de Antonio Olinto de desenhar o desenvolvimento e o processo de consolidação da protagonista como indivíduo. A partir do momento em que elege a trajetória de Mariana objeto de sua história; descreve a consolidação de sua personalidade com riqueza mimética. Dessa forma, o narrador se localiza como sujeito maduro e partícipe dos valores morais e espirituais de sua protagonista, reduzindo sua distância intelectual da mesma e descrevendo o amadurecimento de sua psicologia.

Mariana aparece, nas primeiras páginas, com a vacilante fragilidade e incerteza tipicamente pueris, chegando às páginas finais no auge de sua maturidade – momento em que se desenha o ápice do que Carl Gustav Jung (2014) define como individuação, processo de vir a ser do sujeito em indivíduo, pleno em sua percepção de mundo. O apogeu de Mariana aparece, no encerramento do primeiro romance, na repetição do desfecho trágico e no epicídio da protagonista, frente à perda do filho, em condições similares à morte do marido.

Pêcheux (2010, p. 50) afirma que a memória é formada por diversos matizes que se entrecruzam. Assim, mais que um produto da mera memória individual, tem-se: a memória mítica, inscrita no inconsciente coletivo descrito por Jung (2014); a memória social, registrada em práticas do grupo e a memória histórica, construída pelo historiador e depositada na cultura

e na ciência. Essas três memórias se misturam, na trilogia, na composição da narrativa. Olinto propõe no primeiro romance da trilogia *Alma da África*, um narrador que parte do processo de evocação dos fatos depositados na mente de Mariana, na medida em que necessita definir um marco zero – a grande viagem, bem como um primeiro sujeito – Mariana, delimitando, ainda, os parâmetros da forma de sua narrativa. Ao fazê-lo, Olinto marca, ainda, a natureza escrita de sua narrativa, a partir da evocação do conceito de “narrador ocular e partícipe”, típica das poéticas escritas:

Ponho esse despertar com enchente como início das lembranças de Mariana, e pensei muito na melhor maneira de contar o que aconteceu com ela. Poderia ter escolhido o **sistema do narrador alheio**, separado dos acontecimentos, mas de tal modo me é íntima, conhecida, a história de Mariana, que só consigo transmiti-la colocando-me de dentro e **narrando-a como se eu estivesse, a cada passo, acompanhando as cenas**, ouvindo diretamente os diálogos e recebendo na cara as emoções da longa viagem da menina (OLINTO, 2007a, p. 12) [grifo nosso].

Com efeito, já nas primeiras páginas do romance, surgem exemplos de memória mítica, social e histórica, a se confundirem à experiência das personagens, tipificadas a partir do ponto de vista da protagonista. A psicologia de Mariana é construída de forma gradual, revelando o amadurecimento dos caracteres que irão compor a matriarca da família Silva, desde o momento em que é retirada de sua casa, em meio à uma grande enchente, início do deslocamento que é objeto central, segundo o narrador, de sua história: “Porque é de uma **viagem** que se trata e dela irei falar, a partir da manhã em que Mariana foi tirada da cama e levada para a rua, que ficava em plano mais alto do que a casa” (OLINTO, 2007a, p. 12) [grifo nosso]. *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) apresenta ainda, de forma acentuada, uma circularidade dos fatos, que comunga com o pensamento orixaísta²¹.

Zilberman, ao analisar a presença do mito no romance, salienta o contraste entre mudança e permanência, quando afirma que “as relações se transformam, mas as pessoas continuam ocupando as mesmas posições relevantes” (1977, p. 53). Detecta, no que denomina “saga familiar”, uma circularidade, ou antes uma negação do tempo – que aproxima ainda mais a narrativa romanesca da mítica – ou antes, sua delimitação no que chama de “origem, único tempo verdadeiro e paradigma para o futuro” (ZILBERMAN, 1977, p. 56). A prosa de Olinto é conduzida pelo percurso nômade e inconstante, intuitivo e transformador das matriarcas. Cada mulher é sucedida por outra, na chefia de sua família e na manutenção das tradições de seu

²¹ Como será visto, esta circularidade se intensifica pela ruptura com o tempo cronológico em *O Rei de Keto* (2007) e é enfraquecida em *Trono de Vidro* (2007), de acordo com as intenções retóricas do autor.

grupo. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), cabe à Mariana, com a morte de sua avó, Ainá, assumir a liderança de sua família, ressignificando seus saberes e integrando um mundo tutelado por seus antepassados, novo e velho a um só instante. Na cosmovisão africana, os fatos não são meramente repetidos, mas reordenados e celebrados dentro de padrões semelhantes, como já foi visto. A partir de suas famílias matrifocais, com mulheres política e economicamente empoderadas, abre-se um diálogo com o que propõe teóricos da literatura como Terry Eagleton (2006). O crítico rejeita a teoria sistemática como masculina, ao analisar a crítica feminista dentro da teoria literária.

Para muitos pós-estruturalistas, o pior erro era acreditar que esses projetos locais, e os engajamentos específicos, pudessem ser agrupados dentro de um entendimento geral do funcionamento do capitalismo monopolista, que só podia ser tão opressivamente “totalitário” quanto o próprio sistema a que se opunha. O poder estava em toda parte, uma força fluida, volátil, que se infiltrava em todos os poros da sociedade, mas não tinha mais centro do que o texto literário. O “sistema como um todo” não podia ser combatido, porque não havia na realidade nenhum “sistema como um todo”. Podia-se, assim, intervir na vida social e política em qualquer ponto que se quisesse [...] (EAGLETON, 2006, p. 214).

Sem ser propriamente africano e sem ser considerado negro em seu país, o homem afrodescendente Olinto compõe, a partir da libertação do país imaginário de Zorei – mimese e homenagem ao corpo da mulher amada, Zora – uma obra feminina e afro-brasileira, ou antes, como traz Mariana, *agudá*, palavra que significa, simultaneamente, brasileiro e cristão. Aguessy (1980) afirma que a filosofia e o pensamento africanos são expressos na oralidade dos mitos repassados para além da religiosidade e, acima de tudo, no modo de vida e na maneira como este comunga uma alma (ou psique) comunal, onde o espírito individual se relaciona constantemente com o espírito da tribo.

A analogia estabelecida entre Mariana e a mítica *iabá* Oxum é salientada logo no início. A água, em suas representações tais como a enchente e o próprio poço é diretamente ligada à divindade, assim como passagens como o uso de um colar de contas amarelas, presenteado pela avó (a cor é associada à Oxum, no Brasil) e a menstruação da menina, ao chegar em terras africanas (da mesma forma, o fluxo menstrual é especialmente ligado a mitos da *iabá*).

Acredita-se que às *iabás*, figuras associadas à manutenção familiar e à resiliência, coube especial função na ressignificação da mundividência do sujeito da diáspora, que precisou se adaptar a novas circunstâncias, em um mundo inóspito. Não por acaso, a Oxum são atribuídos vários elementos fundamentais da ritualística afrobrasileira, tais como a adivinhação por intermédio dos búzios; a manifestação dos orixás pelo transe nas festividades e no cotidiano

dos terreiros e, finalmente, a transmissão dos mitos dos orixás na poética oral, que se interliga à ritualística ou à prática oracular. Seu arquétipo, portanto, tem especial valor na diáspora, pois carrega em si marcas da desobediência e da resistência femininas, associadas a Oxum. Na África, o oráculo de Ifá é prerrogativa masculina, relegada aos sacerdotes de Orumilá²². Já os búzios são uma técnica de adivinhação que pode ser livremente usada por homens e mulheres, única a persistir na diáspora. A manifestação dos orixás, no transe, é relacionada ao sentimento de Oxum de nostalgia, saudade que sente dos humanos, quando do afastamento de seus orixás. Já as poéticas orais são uma prática facilmente associável à divindade, repletas de beleza e sedução, aprendidas por Oxum quando ela recupera o báculo de Oxalá, o Opaxorô. A capacidade de Oxum de se transformar para atingir seus objetivos está presente em diversas narrativas. A deusa da beleza e senhora das águas doces metamorfoseia-se em pombo, para fugir do perseguidor; em aranha, para devolver os orixás para a terra, no transe ritualístico; em pavão, para buscar a água das chuvas nos céus; em peixe, para vingar-se do amante ingrato; em raposa, para combater a crueldade dirigida às mulheres²³.

Essa habilidade de Oxum em mudar de forma remete à adaptabilidade da jovem Mariana durante sua jornada em terras brasileiras, na travessia marítima e, finalmente, frente aos desafios encontrados em solo africano. A persistência com que a protagonista luta por seus objetivos e sua preocupação constante com sua comunidade também são um espelhamento dos atributos de Oxum. Por meio do resgate de mitos relativos à divindade e pela representação do entendimento que as personagens têm da *iabás*, Olinto reitera essa relação. A associação de Mariana com Oxum, a partir de toda a simbologia que cerca esse mito pode ser estabelecida já nas primeiras cenas da saga, onde as personagens são movidas em sua aventura pelas águas de uma enchente (lembramos que a chuva e os rios são regidos pela divindade). Logo após, Ainá (Catarina) entrega para a neta um colar de contas amarelas, proteção típica dos acólitos iniciados para essa divindade, em terras brasileiras. A personalidade da personagem imita características de Oxum em toda a trama e fatos de sua vida aproximam-se de narrativas míticas. De forma curiosa, a trajetória de Mariana e sua personalidade são facilmente identificáveis a mitos relativos à Oxum, mais particularmente, a mitos registrados na diáspora, em diferentes

²² Há registros de mulheres utilizando esse oráculo, mais recentemente, mas a interdição feminina a essa prática marcou boa parte do século XX.

²³ Deparamo-nos com essa narrativa durante as pesquisas sobre as poéticas orais do Batuque do Rio Grande do Sul (COSTA, 2016), notadamente no terreiro do babalorixá Jorge Madeira de Ogum, já falecido.

variantes brasileiras do culto aos orixás²⁴. A divindade assume papel de heroína cultural, como traz Eliade (2013), cujo percurso de vida é intimamente ligado à transformação da vida de seu povo. Da mesma forma, Mariana se percebe agente de uma (re)evolução que se deu pelo próprio crescimento, confirmando seu vínculo com a África, laço telúrico de ordem econômica, histórica e espiritual.

Mariana se sentiu ligada àquele chão, estava na África há tempo suficiente para saber que suas imagens eram daquelas terras, tornara-se africana antes de tudo, tanto de Lagos como da Casa da Água e de Aduni, não via muita diferença entre esses lugares, aqui, porém, era onde o filho mais próximo, o último, o que sempre lhe dera uma sensação de segurança, o que tinha o nome do marido, o que nascera depois da morte do pai, era onde ele trabalhava e morava, onde fora preso, aqui ficava sendo sua terra, como podia ser na Casa da Água ou em Lagos [...] (OLINTO, 2007a, p. 327 - 328).

A maturidade de Mariana está indelevelmente ligada à plenitude daqueles que representa – a um só tempo, os *agudá*, descendentes de brasileiros, e os africanos autóctones, com seu cotidiano tribal. Verger cita um oriqui que afirma que, quando “Oxum está em estado de maturidade, suas águas são abundantes” (VERGER, 2011, p. 51). O destino de Mariana, da mesma forma, está ligado às águas. É com seu poço que principia sua grande fortuna e conquista o respeito de sua comunidade. A protagonista compreende que não pensou o mundo de forma política, mas o contradisse e o modificou, atuando politicamente pelo estar no mundo. Sem apagar sua origem brasileira, se vê como africana. Produz-se, portanto, a definitiva

²⁴ O Batuque do Rio Grande do Sul é especialmente pródigo de representações da resiliência da mulher da diáspora associados a Oxum. Para o religioso afro-gaúcho, nenhum outro orixá é mais poderoso que Oxum, única a vencer o inimigo da humanidade, em uma grande guerra, representada por um período de recolhimento, em que nenhum ritual aberto à comunidade é realizado. O chamado *Ìbálógun*, sincretizado, no Batuque do Rio Grande do Sul, com o a Quaresma Cristã. Essa luta é especialmente presente no imaginário dos religiosos do Batuque do Rio Grande do Sul, imbricando uma série de rituais cercados de segredos. Durante esse período, acredita-se que os orixás se afastam do mundo dos homens, indo lutar, um a um, no campo de batalha. Os únicos orixás que permanecem durante todo o período no seriam os associados à paz, os chamados *olókóri* (maiores autoridade, mais velhos), que são Oxum Adocô, Iemanjá, Oxalá Jobocum e Orumilaia. Acredita-se que Ossanha também seja proibido de ir à guerra, recorrendo ao ardil de se transformar em um pássaro. Nos terreiros antigos, na sexta-feira que antecede ao Sábado de Aleluia, um pássaro é solto na frente do terreiro. Acredita-se que, na alvorada do Sábado de Aleluia, os orixás retornem dessa grande guerra, sendo liderados por Oxum Olobá, variedade de Oxum associada à vida e à morte, tendo sua origem ligada às feiticeiras *Ìyá Mi Òsóróngá*. Nos mitos do Batuque do Rio Grande do Sul, caberá a essa *iabá* a devolução do Opaxorô (o cetro que fala) às velhas matriarcas, em um período que se anuncia sempre muito próximo, de reequilíbrio. Essa ritualística é fundamental na organização da mitologia afro-gaúcha, pois é a partir dela que são separados os orixás relacionados à guerra, os chamados orixás de frente, ou de *epo* (azeite de dendê) – de caráter mais belicoso e temperamento mais irrefreável; dos orixás relacionados à paz, os chamados orixás de praia, ou de *oyin* (mel). Oxum, portanto, em sua determinação pela manutenção da vida, é um orixá capaz de unir aspectos de guerra e paz, juventude e velhice, coragem e sabedoria. Os religiosos afro-gaúchos celebram anualmente, a partida de seus orixás para essa grande guerra, que dura quarenta dias. Considera-se que esse mito, muito forte ainda na ritualística afro-gaúcha, está associado à primavera e ao renascimento da natureza (no hemisfério norte), podendo expressar, ainda, o olhar do sujeito da diáspora frente à invasão do colonizador; bem como o triunfo da astúcia e da dissimulação, necessários à sobrevivência do africano escravizado. Preceitos semelhantes são observáveis no Candomblé.

reterritorialização dos sujeitos da diáspora, simultânea e intimamente ligada à descolonização da qual a matriarca toma parte:

Na independência nunca pensara com atenção, talvez por se ter sempre achado independente, por ter vindo do Brasil que naquele tempo já era independente e nunca se haver sentido dependente de ingleses, alemães ou franceses. Pouco falara com eles, só se sentira dependente na ocasião em que os ingleses haviam exigido que todos os brasileiros de Lagos falassem inglês e durante a guerra entre os franceses do Daomé e os alemães de Zorei, mas o filho tinha razão, chegara o tempo de cada região tratar de seus próprios assuntos, lembrou-se de que era proprietária importante em três lugares da África, sua opinião teria de pesar [...] (OLINTO, 2007a, p. 328).

No pensamento africano, afirma Aguessy (1980, p. 99), o universo, a vida e a sociedade estão intimamente ligados e simbioticamente envolvidos. Tais linhas não se estendem verticalmente, em uma cronologia que atenderia ao entendimento eurocêntrico, mas se contrapõem e sobrepõem, em uma trama armada por um tear disposto em círculos e movimentado pelas ágeis mãos das *Ìyá Mi Òṣóróngá*, matriarcas ancestrais, senhoras dos pássaros da noite, com os quais manipulam a realidade, repetição do motivo da tríplice feminina. Cada mulher que integra a tradição orixaísta celebra a força arcaica das mães feiticeiras, que personificam a espiritualidade feminina, com seus mistérios, como será analisado a seguir.

2.1 RESILIÊNCIA FEMININA E O NOVO MATRIARCADO: OXUM É PRESA POR XANGÔ E FOGE TRANSFORMADA NO POMBO ÀDÀBÀ

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), saltam aos olhos os resquícios de um pensamento primitivo que subjaz ao texto, em uma macroestrutura arquetípica que serve de fio condutor da trilogia. A determinada resistência e o enfrentamento da violência patriarcal são temas frequentes nos mitos das *iabás*, transpostos para a figuração olintiana da família de base matrifocal. Essa família, é ponto fulcral para o projeto de Olinto para uma descolonização, que se opera tanto a partir da linhagem de Mariana quanto das míticas *iabás*, que habitam o imaginário e alimentam a espiritualidade das mulheres da obra.

Em *Do Mito ao Romance*, Zilberman (1977) define o primeiro como “elemento unificador e fundamental da vida primitiva”. A autora localiza sua presença, de modo notável, no interior de obras que chama de “sagas familiares”, na revelação de acontecimentos originais, cercados por outros “sinais míticos” (ZILBERMAN, 1977, p. 47), na composição de um sujeito ligado ao mundo de forma intuitiva. Torna-se pertinente salientar que Olinto compartilha das

crenças orixaístas de suas personagens, possuindo, portanto, uma ligação íntima com a mítica que reverbera em sua obra²⁵. Eliade (2013) postula que o conhecimento de ordem esotérico, transmitido ao iniciado em um culto, traz, em si, uma capacidade, um atributo de controle “mágico-religioso”, associado a essa narrativa, comum a diversas crenças (ELIADE, 2013, p. 82). Esse controle mágico é núcleo da mundividência orixaísta, que vê um sistema de equilíbrio e reposição entre mundo físico e espiritual, materializado pelas oferendas, além de implicações profundas na conduta do sujeito e o destino de toda sua tribo, a partir da ética tribal, expressa pelas ações das mulheres do romance. Tem-se, portanto, uma realidade que não é sabida, mas pressentida a partir da comunhão entre o homem e a natureza da qual faz parte.

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto” embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender esta linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. [...] O mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo (ELIADE, 2013, p. 125).

Os sinais míticos de que fala Zilberman, de fato, repetem-se constantemente no romance olintiano. A viagem trazida pelo narrador em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) consiste em uma indústria arquetípica *per se* – o retorno do degredado, atravessando os desafios de mares perigosos, até seu solo nativo – mas reveste-se ainda do pensamento africano, em um motivo central na cultura orixaísta: a retomada do poder por parte das mulheres.

Na narrativa registrada por Prandi “Oxum transforma-se em pombo” (PRANDI, 2001, p. 332), reconhece-se o mito de modificação social, que reproduz a insubordinação e a resistência da mulher africana. Com Oxum tem-se, particularmente, a inconformidade feminina frente à pulsão masculina de dominação, violência vencida por meio da transformação mágica da protagonista, metáfora para a modificação interna e externa necessárias à mulher, para a manutenção de sua liberdade. Uma princesa é seduzida pelo poderoso rei de Oió, Xangô. Após o casamento, este a aprisiona em uma torre, com ciúmes de sua beleza. Oxum se recusa a dedicar-se apenas aos afazeres domésticos e se vale de artifícios mágicos, fornecidos, em algumas das versões do mito, pelo deus das contradições, Exú. Metamorfoseia-se em um pombo, considerado sagrado dentre os iorubás, que foge da torre. A resiliência feminina e a busca por alternativas para a conquista de novas perspectivas reproduz esse mito, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), por meio de Mariana. A jovem compreende-se como herdeira de

²⁵ Antonio Olinto, além de católico fervoroso, carregava o título de *Ojuobá* (os olhos de Xangô), assim como o amigo de toda a vida, o baiano Jorge Amado. Olinto, no entanto, demonstrava sua fé na ritualística da qual tomou parte, diferentemente do amigo, comunista e materialista confesso.

suas ancestrais divinas, que já haviam lutado pela manutenção do poder feminino, entendendo, por fim, que, se a força matriarcal permanece em seu mundo, está sufocada pelo poder do colonizador, como percebe na conclusão do primeiro romance. Nesse momento, reflete ainda sobre a circularidade e inevitabilidade dos fatos, em uma cronologia que pode ser recuperada – ou revertida, como traz Eliade (2013) – até um tempo arcaico, que as mulheres dividiam o governo do mundo. Esse (re)empoderamento é central para a trilogia, a partir de múltiplas referências aos mitos ligados às *iabás* (orixás femininos), especialmente aos mitos referentes a Oxum, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a).

Esse mundo “transcendente” dos Deuses, dos Heróis e dos Ancestrais míticos é acessível porque **o homem arcaico não aceita a irreversibilidade** do Tempo. Como constatamos por diversas vezes, o ritual abole o Tempo profano, cronológico, e recupera o tempo das façanhas que os Deuses efetuaram *in illo tempore*. A revolta contra a irreversibilidade do Tempo ajuda o homem a “construir a realidade” e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo (ELIADE, 2013, p. 124) [grifo nosso].

Marques (2012) propõe, ao revisar a historiografia da família escrava brasileira, um papel de agente social, na história do Brasil, levando em conta o ponto de vista dos próprios escravizados. Afirma que “os escravos não foram meros objetos manipulados, desorganizados e que agiam guiados por instintos”, em contraponto a teóricos como Gilberto Freyre e Caio Prado Jr., que, segundo a autora, em linhas gerais, culpabilizavam os descendentes dos escravos por sua situação socioeconômica atual, associando-a a uma pretendida “ausência da instituição familiar” que remonta à escravidão (MARQUES, 2012, p. 56). A autora enfatiza a existência de laços de solidariedade surgidos ainda dentro do cativeiro, além de relacionamentos que transcendiam o mero vínculo de paternalismo-subordinação a que se refere Freyre, assumindo verdadeiros laços de afetividade (MARQUES, 2012, p. 57 - 58), entre trabalhadores livres (geralmente proprietários) e a mão de obra escrava. Freyre apresenta um “equilíbrio de antagonismos de economia e de cultura”, entre os quais o mais geral e o mais profundo ainda é o do “senhor” e do “escravo” (FREYRE, 1980, p. 53), reduzindo essa relação a aspectos de exploração e violência, ignorando os afetos estabelecidos entre escravos na senzala, ou entre esses escravos e seus senhores.

– Agora quero voltar. Não tem mais escravo aqui, Tio Inhaim vai me ajudar, juntei um dinheirinho e arranjei mais algum com tudo quanto foi preto dessas fazendas todas aí ao redor. Agora quero voltar e levar minha filha, que já nasceu aqui, e meus netos.
 – Mas como é que um grupo de mulheres e crianças pode ir sozinho daqui até lá? (OLINTO, 2007a, p. 13 - 14).

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a afetividade entre a escrava Ainá (Catarina) e seu proprietário é revelada de maneira direta, circunstância em que a confiança é fundamental para o desenvolvimento do projeto da anciã de retorno à África. Há uma relação de franca solidariedade entre Inhaim, carinhosamente tratado por “Tio” e sua ex-escrava. Além de auxiliar-lhe com recursos financeiros, o fazendeiro usa de suas relações de amizade para que a família da matriarca encontre abrigo, em determinados pontos da viagem. Em contraponto a essa proximidade, a própria família de Ainá (Catarina) é a responsável por seu degredo.

– Tenho de voltar e quero levar minha família e meus netos. Saí de lá faz mais de cinquenta anos, foi meu tio que me vendeu. Eu morava em Abeokutá, fui passear em Lagos, meu tio já havia me vendido para uns homens, me levou até eles, eu tinha dezoito anos, queria tanto passear em Lagos, mas para que é que fui fazer isso? Nem bem cheguei meu já meu tio me entregou aos homens, me puseram num navio, depois de muito tempo cheguei à Bahia, fui vendida e nunca mais saí do Piau (OLINTO, 2007a, p. 13).

Olinto não se furta de mimetizar as contradições e o drama da diáspora. Entender essa sociedade enquanto uma organização com polos estanques, definidos entre senhores e escravos, não é o melhor caminho, como lembra Santos (2014). A autora vê a cultura como um elemento polissêmico, a compor um “jogo conflituoso e tenso nos espaços de convívio social” (SANTOS, 2014, s. p.), onde sujeitos, não raro, firmavam afetos e relações das mais diversas, independentemente do vínculo de servidão. O olhar que Olinto estende para a sociedade pós-escravidão brasileira abarca afetos que podem parecer, a um primeiro momento, incompreensíveis. Tio Inhaim é visto por Ainá (Catarina) como um amigo, independentemente da relação de senhor-escravo que existia entre eles, até então.

Analisando os limites da mobilidade social de mulheres e mães negras ainda no século XVIII, Dantas (2012) mostra uma relação entre mulheres negras e seus senhores que transcende o jugo escravagista. É notório, vide exemplos como o da célebre Chica da Silva, que mulheres negras cultivavam relações sociais – frequentemente familiares ou afetivas – com homens brancos, para que se pudessem beneficiar. Essas mulheres, ainda segundo Dantas, desenvolveram redes de sociabilidade que lhes permitiram um reposicionamento social, a partir de sua libertação mediante alforria (DANTAS, 2012, p. 104). Ainá (Catarina), nascida em Abeokutá, Nigéria, fora vendida como escrava pelo próprio tio, aos dezoito anos. Olinto narra o processo de adaptação da personagem à realidade brasileira. Nessa adaptação, a língua aparece como metáfora do processo colonial de enfraquecimento identitário gradual, ocorrido com os sujeitos na diáspora. A jovem, ainda conhecida como Ainá, chega primeiro à Bahia,

sendo levada até Juiz de Fora, Minas Gerais, onde receberá o nome de Catarina, que termina por sufocar sua identidade de origem durante cinquenta anos.

Conhecera Juiz de Fora muitos anos antes, ainda moça, recém-chegada da Bahia, sem entender a língua daquela gente, achando as palavras duras, lembrando-se da sonoridade das palavras que usara em casa, *ekaró*, *odabó*, *mó fé jé*, tudo tão claro, aberto, simples. Aprendera com raiva suas primeiras palavras de português, no princípio não queria falar a língua e fora exatamente em Juiz de Fora que se dera conta de que os sons lhe entravam sem esforço na cabeça e passavam a ter significado, um dia teve sede e pediu água, teve fome e falou que tinha fome (OLINTO, 2007a, p. 21).

Em uma família que se estabelece sob o esteio matriarcal e onde a presença masculina é restrita a amizades ou relações sexuais temporárias, o sobrenome Santos é herdado, pela agora Catarina, de seu proprietário. Em todo o romance *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), serão as mulheres que tomarão as decisões. Primeiramente, Ainá (Catarina), que muda os rumos de sua vida e de sua família, com a decisão do retorno à África. Posteriormente, caberá a Epifânia a luta pela sobrevivência, nos mercados de Abeokutá. Finalmente, a neta Mariana assume a posição de liderança da família, unindo ao sobrenome Santos o Silva de seu marido. Sebastian Silva (pai) tem fraca participação na trama, eximindo-se de qualquer responsabilidade e aparecendo apenas como pai biológico dos filhos de Mariana, que permanecerá como o centro das decisões familiares durante toda sua vida. A morte trágica do jovem marido, em decorrência de uma briga de rua na qual toma parte, repete-se com o assassinato do filho. Mariana Ilufemi, neta da primeira Mariana, ainda que se torne líder política de um país, libertando-o do jugo colonial e conduzindo-o à efetiva independência política, estará sob a tutela familiar da avó até o fim da trilogia.

Desde o princípio da trama, as mulheres desenvolvem-se em âmbito privado e público, sem a presença masculina. Já sob a lei do ventre-livre, Ainá (Catarina) dá a luz a sua filha, Epifânia, sem qualquer menção à identidade do pai. Seus netos, que a acompanham também em sua aventura de regresso, Mariana, Emília e Antonio, nascem já após a abolição, sendo criados sem saber, igualmente, a identidade de seu pai. Angela Davis afirma que as mulheres eram vistas, tanto quanto os homens, como “unidades de trabalho lucrativas”, desprovidas de gênero para seus proprietários (DAVIS, 2017, p. 24). As famílias foram mantidas, no contexto da escravidão, preponderantemente por mulheres. Era da mulher escrava a tutela do filho nascido livre, e não do Estado. Acredita-se que a tradição matrifocal das famílias africanas repetiu-se com naturalidade no contexto brasileiro e que foi fundamental para a sobrevivência do afrodescendente. Essas mulheres, como delineia Olinto, mantinham vínculos com as religiosidades africanas, sem se eximirem, porém, de uma franca negociação com a

religiosidade cristã. Tal como é visto em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), uma família poderia abrigar em seu seio praticantes dos cultos afro-brasileiros, cristãos, ou devotos de ambas as religiosidades (como se observa com Ainá). Assim, tradições africanas adaptavam-se ao contexto da escravidão brasileira e tornavam-se fundamentais para a sobrevivência da família afrodescendente, permitindo a manutenção do culto aos orixás, sob o manto sincrético.

Com habilidade, Olinto reproduz a eventual solidariedade estabelecida entre negros e seus antigos senhores, já vista em Freyre (1980), bem como entre os inúmeros escravos, após a abolição. Ao evidenciar, porém, o ponto de vista do sujeito da diáspora, a ficção olintiana desestabiliza a ideia de harmonia racial defendida por Freyre (1980). Assim, após a grande enchente que desabriga sua família na cidade de Piau, Ainá (Catarina), com a ajuda financeira de Tio Inhaim (seu antigo proprietário), somada ao dinheiro arrecadado de diversos amigos, antigos escravos de fazendas vizinhas e seus próprios recursos, inicia sua viagem de retorno à África. A família demorará, porém, ainda dois anos até que o retorno seja possível. Nesse momento do romance, Olinto apresenta ao leitor os mercados brasileiros, onde Ainá (Catarina) atua como vendedora. Esses serão comparados aos mercados africanos, expondo as diferenças estruturais e sociais entre ambos.

Ao descrever as mulheres negras norte-americanas, Davis (2017) fala de uma maior liberdade sexual, se comparada à vida das mulheres brancas. Em terras brasileiras, Olinto desenha uma igual possibilidade, exemplificada pelo interlúdio amoroso entre Epifânia, mãe de Mariana, e o jovem Padre José, que é vítima de alcoolismo. A relação dos afrodescendentes com a religião cristã é problematizada com essa união, tendo em vista que Epifânia é profundamente ligada à cultura brasileira e à religião cristã, não estabelecendo nenhuma identificação com a religião dos orixás. Esse fato não impede que se entregue à relação ilícita com o jovem padre, sem maiores pudores. Principia-se o desenvolvimento de um simulacro de relação familiar, onde Epifânia passa a viver com a pequena Mariana na casa paroquial, deixando seus demais filhos aos cuidados da avó. Mariana recebe com tranquilidade o afeto do parceiro de sua mãe e a comunidade religiosa aceita sem grandes restrições a relação que se estabelece, na esperança de que tal união afaste o sacerdote, amado pelos fiéis, dos males da bebida. Se Epifânia devota-se ao cristianismo sem grandes reflexões existenciais ou implicações morais, Ainá (Catarina) recorre constantemente a orixás e santos católicos, em seus momentos de angústia, em uma prática religiosa híbrida e rica, em seu pensamento fetichista. A religiosidade de Mariana nascerá do contato simultâneo com a fé cristã e orixaísta. Essa religiosidade híbrida, herdada por Mariana, se repetirá com a neta, Mariana Ilufemi, que reconhece em si elementos cristãos e orixaístas.

Sabia que seria ajudada na viagem, Xangô seguraria o barco para que nele nada de mal acontecesse, seu machado duplo era capaz de tudo, Nossa Senhora do Rosário, a santa dos pretos, auxiliaria também, já visitara a irmandade da Bahia, estivera com pessoas que organizavam as procissões, a de Nossa Senhora dos Prazeres estava longe, lembrava-se das congadas do Piau, o rei e a rainha na frente, as fitas coloridas, os espelinhos, muito diferentes das festas com tambores de Abeokutá (OLINTO, 2007a, p. 39 - 40).

Na sociedade apresentada em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) , a geografia política é relativizada por uma geografia étnico-tribal e, não raro, mítica. Assim, o pensamento mágico determina que culturas se diferenciem em prol de seus deuses fundadores e que a própria delimitação dos territórios possa ser determinada por um mito ou divindade. Diferentemente do que acontece na Europa – onde diversos acidentes geográficos ou a topografia de cidades tiveram seus mitos fundadores apagados pelo tempo – o mito permanece vivo e constantemente celebrado na África de Olinto. Assim, determinados limites geográficos, culturais, ou econômicos, poderão ser respeitados e outros serão relativizados ou esvaziados, por força do pensamento mágico. A concepção animista e mítica irá afetar a percepção de outros conceitos. Uma leitura atenta de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) exige do crítico a disposição de questionar, ao mesmo tempo em que se utiliza de ideologias eurocêntricas, tais como as diferentes concepções de feminismo ou de pós-colonialismo. Nascida no Zimbábue, a escritora (e feminista) McClintock (1994) localiza um pós-colonialismo eivado de contradições, onde, para pensar-se a superação do período das colonizações, é necessário imaginar-se um mundo onde não exista a inegável crise generalizada e histórica da concepção de “progresso” (MCCLINTOCK, 1994, p. 91) [tradução nossa]. McClintock vê a necessidade de uma revisão constante de conceitos como feminismo e pós-colonialismo para a análise de sociedades onde práticas capitalistas e pré-capitalistas podem ocorrer simultaneamente e, não raro, simbioticamente – como se vê nos mercados iorubá de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a). Neles, estabelece-se uma contenda entre fazeres e saberes ocidentais e africanos, no centro da qual se coloca a mulher dos mercados. Essa disputa começa a ser desenhada no primeiro romance da trilogia e se estenderá até sua conclusão. Da mesma forma, a teoria feminista não considera a intrincada estrutura social de realidades onde países demarcados por interesses externos romperam com a tessitura tribal e a complexa relação étnica de grupos que convivem há milênios, como é o caso de territórios tribais na Nigéria, no Togo, no Benin e na fictícia Zorei. O hábito de grandes deslocamentos feitos a pé, com quase nenhum apoio de meio de transporte, passando noites ao relento, nas proximidades da estrada, mostra-se uma prática herdada da África subsaariana por Ainá (Catarina), como se vê em sua ida a um

ritual de sacrifício para Xangô. Xangô é o primeiro orixá que surge na narrativa, divindade de devoção da matriarca africana. Nesse episódio, tem-se a primeira possessão divina na trama. Durante o ritual, jovens são tomadas pelo orixá, sob o olhar atônito da pequena Mariana.

Mariana viu a avó entrar na roda e sair dançando como as outras. O som do tambor e dos cânticos se tornou íntimo, as danças foram ganhando força, de repente uma das mulheres deu um grito e ficou num canto da sala, os braços esticados, olhos fechados, o lábio inferior estendido, e logo se atirou numa dança rápida, o corpo dando voltas sobre voltas, todos ao redor gritaram kauô, e outra mulher imitou a primeira, e em alguns instantes eram várias que dançavam na maior das entregas, a roda se desfez numa alegria geral, Mariana acompanhou cada volteio das mulheres que dançavam, uma parecia às vezes que ia chocar-se com outra, mas as duas se detinham a tempo (OLINTO, 2007a, p. 51 - 52).

Segundo ditado iorubá, as mães representam um trono de ouro, enquanto os pais, um trono de vidro. O ditado revela uma natureza feminina particularmente adaptável (imitando a maleabilidade do metal nas mãos do artesão), associando o papel da matriarca a um valor que ultrapassa as gerações. Os pais, ao contrário, mostram-se um frágil pilar, sobre o qual repousa a sociedade que as protagonistas desafiam, na conquista de seu espaço. Outra alegoria que se repete com grande força em Olinto é a da máscara *Egúngún* ou *Gèlèdè*. A partir delas, o religioso iorubá resgata do mundo dos deuses (o *Òrún*) a presença dos ancestrais, que poderão, personificados pelo religioso que ostenta a máscara, passear pelos lugares que visitavam em vida. Assim, o ente querido é revivificado, capaz de retomar sua trajetória habitual. O fato cotidiano e a experiência do sujeito como membro de sua tribo é, portanto, fortalecido e alçado ao status de fato mágico e sagrado, a partir do ritual, onde os sacerdotes, presentificando os ancestrais, percorrem os lugares em que o sujeito costumava atuar, em vida, não raro, entrando inadvertidamente nas casas das famílias, sentando-se à mesa, interferindo em qualquer prática do cotidiano. Essa presença serve ainda para chamar a atenção para algum significado familiar ou tribal que esteja ameaçado. Há, portanto, um papel moralizador do *egum*, espírito de um antepassado, que poderá erguer-se dos mortos para reestabelecer valores tribais perdidos momentaneamente, em ato de moralização da urbe. Assim, os antepassados, a partir da visão de mundo iorubá, participam da vida de seus descendentes.

[...] ouviu dizer que a festa era de Eguns, em homenagem às almas dos antepassados que se chamavam Egunguns na África e eguns na Bahia, os eguns surgiram tarde da noite, com roupas coloridas, pareciam lisos como tábuas, haveria alguém embaixo daqueles panos?, o rosto desaparecia, todos se ajoelhavam, diziam agô, esfregavam uma das mãos na outra, perguntavam coisas, agradeciam a resposta, os adupés e modupés ecoavam pela sala[...] (OLINTO, 2007a, p. 51 - 54).

Ao retornar à sua terra de origem, Ainá (Catarina) busca para si o passado que lhe fora roubado e seu vínculo com estes ancestrais, capazes de passear pelas ruas. Um passado que a assombra, capaz de se levantar dos mortos, tal como os *Egúngúns*, mas que lhe devolve sua razão de existir, em seus momentos finais.

Catarina respondia com poucas palavras, usava muito “eu quero”, o som iorubá de mó fé permanecia no ouvido da filha, que sonhava com ele, a mãe sempre fora de poucas vontades, anulava-se, hoje afirmava que queria isto, queria aquilo, em Lagos ia querer tal ou qual coisa (OLINTO, 2007a, p. 64).

A diáspora fragmenta a personalidade de Ainá (Catarina), e o processo de reconquista dessa identidade perdidadá-se a partir do retorno à África. Lentamente, a personagem adquire um traço que, até então, era desconhecido pela filha: vontade própria. Torna-se, no navio, silenciosa, em um primeiro momento, voltando-se para suas memórias, tentando remontar os traços de sua antiga personalidade. Ainda que sua transcendência ao sofrimento da diáspora dê-se apenas com a morte, Ainá (Catarina) integra a espiritualidade, que alimentará o matriarcado que se inicia, irá reencontra-se como parte de uma família, que se une à comunidade a partir de sua ancestralidade – ancestralidade esta plena de deusas poderosas e empoderadoras, tais como Oxum, que um dia, voou para a liberdade, transformada no pombo *Àdàbà*.

2.2 A MULHER AGINDO SOBRE A SOCIEDADE, A POLÍTICA E A ECONOMIA: OXUM TRAZ A SECA, EM REPRESÁLIA AOS HOMENS

Um dos mitos cosmogônicos orixaístas dá conta da tentativa de deslocamento da mulher do centro do poder, relegando-lhe posição de subalternidade. Esse mito reitera a importância feminina, sua ligação com a fertilidade e a manutenção da espécie. Nele, após a criação do mundo, os orixás homens propõe uma reunião, onde serão tomadas decisões políticas, impedindo a entrada de Oxum. A bela e vaidosa *iabá* das águas doces, que havia se enfeitado e arrumado para tomar parte desse encontro, teve seu orgulho ferido. Após essa rejeição, segundo Prandi, os rios secaram, as plantas pararam de produzir e nenhuma mulher concebia, desaparecendo a caça sobre a terra (PRANDI, 2001, p. 345). A seca e a fome se espalharam pelo mundo e Oxalá foi consultar Olodumaré. O deus maior soube que Oxum fora excluída das decisões do mundo e disse que, se ela não fizesse parte de cada decisão, não haveria filhos e nenhum descendente poderia transmitir a memória dos ancestrais. Foram convidar Oxum, mas somente com grandes festas e reverências ela concordou em tomar parte da reunião. Incluímos,

nessa narrativa, a exigência de Oxum de que todas as *iabás* passassem a tomar parte das decisões políticas. Percebe-se, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) uma rede de solidariedade, desenvolvida entre as mulheres, em solo africano, que surge como um caminho para burlar a disparidade de direitos e que pode ser notada, constantemente, em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c).

Essa irmandade alude a uma estrutura que precedeu à colonização, sobreviveu, durante o período colonial, incólume às tentativas de acultramento dos autóctones e ganhou força no período de redemocratização, como será visto em “*Oiá e Trono de Vidro*”. Graças à ajuda de D. Zezé, brasileira já estabelecida na Nigéria e que se tornara a mulher mais rica no chamado Brazilian Quarter, a família Santos passa a trabalhar junto com os demais vendedores na rua Bangboshe e na Praça Campos, comercializando *obis*, *orógbós* e fumo. Salientamos que os mercados iorubás apresentam-se, na trilogia, como um espaço marcadamente feminino.

A organização feminina em solo africano tenta burlar, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a pressão colonizatória de submissão da mulher, nos âmbitos econômicos, políticos e sociais, por parte dos colonizadores. McClintock (1994) fala de duas formas distintas de se viver a pós-colonialidade nos países africanos, uma feminina e outra masculina. Dentro da maioria dos países, a ação do FMI e do Banco Mundial favoreceu e ainda hoje favorece os interesses masculinos, contribuindo para o que a autora chama de “militarização global da masculinidade e feminização da pobreza” (1994, p. 85). Incentivos são dados, constantemente, ao preparo de homens ao novo mercado de trabalho, subsídios tecnológicos, comunicacionais, econômicos e intelectuais. Já as mulheres, atuantes, preponderantemente, na agricultura e pequeno comércio, são ignoradas por programas de incentivo internacionais (por internacionais, leia-se coloniais). Tal modelo de desenvolvimento, comum na África, como afirma McClintock (1994), contribui para duas condições pós-coloniais muito distintas a partir do recorte de gênero.

O mito de Oxum personifica a mulher que, sem abandonar atributos associados à feminilidade pela sociedade iorubá, tais como a vaidade e sensualidade, luta para ocupar seu espaço, em uma sociedade que tenta se militarizar e masculinizar. Como divindade que rege a fertilidade e a sexualidade femininas, Oxum é também fortemente associada, tanto nas religiões afro-brasileiras quanto no culto orixaísta africano, à determinação e à persistência. Em diversos mitos, a *iabá* aparece enquanto heroína, lutando pela transformação cultural e social, pronta a enfrentar, não raro, os outros deuses em prol dos direitos femininos ou pela proteção e manutenção da humanidade.

Mariana inicia sua fortuna com a construção de um poço, pois percebe a necessidade de água potável na região, comerciando-a com os moradores mais abastados, em sua “Casa da Água”. Porém, irá compartilhar clandestinamente as águas de seu poço, de forma gratuita, com a população mais pobre da região, que ficará conhecida como “Aguá”, pronúncia da palavra portuguesa com influência francesa (OLINTO, 2007a). Em uma narrativa registrada por Verger, o reino de Oxum passa a chamar-se “Oxogbô”, cidade batizada pela frase “Oxum gbô” (Oxum está em estado de maturidade, suas águas são abundantes) (VERGER, 2011, p. 54). Oxum apresenta caráter inquebrantável nesse mito, sobrepujando a arrogância do rei de Ibadan e revoltando-se contra o casamento que quer impor à sua filha. Essa determinação da *iabás* é reproduzida em Mariana, que luta pela libertação de seu filho Sebastian Silva, agindo, porém, com serenidade e silêncio, postando-se em protesto na praça em frente à prisão. Diferentemente da cultura ocidental, a cultura africana valoriza, sobremaneira, a mulher na maturidade. O pensamento orixaísta se calca em diversos mitos das *iabás* em sua maturidade, como índices de empoderamento para a mulher. Essa maturidade remete tanto às águas abundantes de Oxum, quanto à sabedoria e respeitabilidade de Iemanjá, ou mesmo ao domínio dos mistérios da magia das Mães Feiticeiras, *Ìyá Mi Òsóróngá*.

Em sua maturidade, Mariana lançará mão de todo seu prestígio em prol da carreira política de Sebastian Silva. O fato se repetirá com a neta, Mariana Ilufemi, que contará com a astúcia e determinação de uma anciã já quase centenária, com quem reúne forças pela libertação de Zorei, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Olinto propõe uma representação raramente vista na literatura brasileira, transpondo o poder feminino das anciãs ancestrais para a figura de Mariana. Na parte final de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a mulher de negócios septuagenária é fundamental para o sucesso político do filho Sebastian. Da mesma forma o será para a neta Mariana Ilufemi, já beirando o centenário, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Mariana confunde-se, a um só tempo, com a *iabá* das águas doces, Oxum, a *Ìyálóde* (Mãe da Sociedade, principal orixá feminino) e com a própria Abolição da Escravatura (Mariana nasce no ano da abolição).

Mariana pode ser compreendida, em sua inteligência, habilidade social e calma determinação, a partir dos mitos que cercam a sensual Oxum em todas suas fases de vida. A *iabá* se vale tanto de sua beleza quanto de sua astúcia e inteligência para ter cada um de seus desejos ou caprichos atendidos. Oxum tem o dom da palavra e do silêncio, transpostos para a trajetória de Mariana, em seu sucesso, que ultrapassa os obstáculos do retorno da diáspora. Sua adaptação ocorre rapidamente, mediada pelo aprendizado das diversas línguas com que se

depara na realidade africana, partindo de uma recombinação constante dos elementos culturais com que entra em contato.

É na arte africana e sua diáspora que se afirma o entendimento geral do mundo, quando se dilata nas repetições dos gestos, das danças, nos dizeres, nas representações dos objetos, nas cores, nas muitas maneiras de traduzir temporalidade, diferentes expressões, comunicações em linguagens sensíveis que expõem um grande projeto de sabedoria tradicional. Assim, são mantidos patrimônios tão antigos e referenciais quanto a própria história do homem (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 139).

Olinto, antes, porém, de retratar o êxito de Mariana, na superação das dificuldades do retorno da diáspora, problematiza os danos causados pelo processo de escravização, com outras duas personagens da família Souza. Se Ainá (Catarina) teve sua identidade silenciada e buscou ferrenhamente o retorno à terra de seu passado, Epifânia jamais irá se sentir efetivamente como partícipe da sociedade iorubá. Apenas a vida dos filhos a liga a essa terra, laço de natureza frágil e inconstante. Apesar de seu sentimento de inadequação, Epifânia mantém um importante traço de sua personalidade, sua liberdade sexual. Tanto é capaz de rechaçar uma tentativa de violência sexual com uma tijolada (OLINTO, 2007a, p. 105), quanto envolver-se com o brasileiro Jerônimo, com quem manterá relação estável até o fim de seus dias, unicamente com objetivo sexual, sem maiores envoltimentos afetivos. Epifânia é incisiva em seus ideais de emancipação feminina, posição que parece, no romance, comum para a mulher de origem afrobrasileira, em contraponto à africana. Sua rejeição à África é muito grande e serve para que sejam apontadas todas as dificuldades que são impostas às mulheres que vivem na África. É a personagem feminina que mais refuta a situação de pobreza e abandono das mulheres no projeto colonial, bem como as limitações sexuais e afetivas impostas às mulheres de sua época. Essas restrições serão, nas próximas gerações, diminuídas, com a modificação dos padrões morais, como se perceberá com Abionan, que tem maior liberdade e prefere viver sozinha a residir com seu marido (apesar de manter-se a ele fiel), em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e mesmo com Mariana Ilufemi (OLINTO, 2007c).

A relativização dos hábitos, a partir dos encontros das culturas, é representada no enlace entre Mariana e Sebastian Silva (pai). Há a preocupação do pai de Sebastian sobre a virgindade de Mariana – costume iorubá – que é refutada por Epifânia, em sua visão de independência feminina, tanto no que tange à sexualidade quanto ao mundo do trabalho. No diálogo entre os sogros, divisa-se a diferença de posicionamentos e a contribuição da cultura brasileira para o empoderamento feminino, a partir dos costumes dentre as descendentes de escravas brasileiras da época, em uma sociedade onde não se priorizavam casamentos, frente ao rigor do eito. Esse

embate entre visões de mundo e tradições marca o cotidiano dos brasileiros e descendentes de brasileiros, em toda a primeira obra da trilogia. A festa de noivado entre Mariana e Sebastian (pai) é uma rica representação das tradições brasileiras em Lagos, recombinao os hábitos dos dois continentes e a mundividência brasileira e iorubá:

[...] tal como aprendera a moça levantou-se, pegou numa bandeja onde estavam frutas e garrafas de bebida, entregou-a ao pai e à mãe de Sebastian, todos aprovaram aos berros, Seu Justino pegou na bandeja, botou as mãos nas frutas, examinou as bebidas e, com um riso ritual, sacudiu a cabeça em sinal de aprovação. Em seguida, a moça compôs as vestes, ajeitou nos ombros o pano que estivera na cabeça, ajoelhou-se com as mãos juntas como quem recebe água de uma fonte e encostou a testa no chão, diante dos pais do noivo. Seu Justino Silva e a mulher puseram-lhe as mãos nos cabelos, ergueram-na, beijaram-lhe as faces e abraçaram-na. Mariana cumprimentou os mais velhos (OLINTO, 2007a, p. 112).

A cultura iorubá, com seus valores morais distintos da brasileira, é descrita em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) de forma peculiar, mostrando o modo como a protagonista avança em sua adaptação e modifica suas formas de pensar. Já em sua maturidade, atuando em um mundo onde um dos maiores objetivos do sujeito é uma numerosa prole, a homossexualidade das personagens, Joseph e do britânico Adolph, é vista como criminosa, pela matriarca. Mariana compreende a ligação homossexual do filho enquanto influência de sua vida na Europa e busca extirpá-la de forma incisiva. Usa, nesse momento, de sua condição de líder familiar em toda sua força e seus atos irão acarretar o suicídio de Adolph, que é seguido do casamento de Joseph com uma mulher nigeriana e suposto apagamento de quaisquer tendências homossexuais. Esse episódio registra, na prosa de Olinto, as duras restrições de grande parte da África à diversidade sexual e tipificam a experiência de Joseph como influência do pensamento europeu. É importante frisar que a homossexualidade, ainda em nossos dias, é criminalizada na Nigéria, onde homossexuais podem chegar à pena de morte.

Em contrapartida à representação de Olinto sobre a sociedade africana, teóricos como Murray (2016) descrevem o papel fundamental da diversidade sexual nas sociedades *Nàgó*, registrando casos em que homens se vestem como mulheres e onde inexistente a preocupação sobre a orientação sexual dos mesmos. O pesquisador enfatiza, porém, que o homossexual não é aceito em algumas comunidades tradicionais, onde a orientação sexual segue padrões dos povos *hausa* (de predominância islâmica), claramente contrários à vivência homossexual (MURRAY, 2016). Esse pensamento, como afirma o pesquisador, porém, recebe influência da cultura islâmica e não comunga com a mítica orixaísta, onde mais de um orixá vive histórias de amor homossexuais. A despeito, no entanto, das narrativas míticas que descrevem a

homossexualidade²⁶, tais comportamentos ainda são fortemente rejeitados, mesmo no século XXI, na Iorubalândia.

Olinto representa ainda, no primeiro romance da trilogia, fatos que, possivelmente, conheceu *in loco*. É o caso do estranhamento da jovem Mariana a algumas das tradições africanas, tentativas de empoderamento de um matriarcado que se desenvolve em paralelo ao patriarcado tribal, práticas que foram metodicamente perseguidas pelos colonizadores. Dentre elas, uma que provoca ainda grandes reações no mundo hodierno, o da excisão, cirurgia de extração do clitóris, praticada por diversas tribos, tanto de religiosidade muçulmana quanto orixaísta. Algumas das mulheres africanas parecem considerar inconciliáveis o prazer feminino e a atuação da mulher na vida política e econômica, que julgam fundamentais – fato que ganha destaque no romance. Partindo do olhar de uma das amigas de Mariana, melhor adaptada ao pensamento africano, Olinto anuncia um dos temas centrais das três obras – o empoderamento feminino em uma realidade transcultural, onde mulheres buscam o resgate de um poder tribal matriarcal, já enfraquecido na África no momento das invasões europeias. A cena mostra fielmente a negociação presente no contexto multicultural descrito por Russel Hamilton (1999).

Luzia sentou-se perto dela, falaram disto e daquilo, até que surgiu o assunto que impressionou Mariana.

– É comum fazerem festas sem homens?

– Várias vezes por semana.

A moça queria saber por quê, Luzia disse que pensara muito naquilo sem chegar a uma explicação, ouvira falar de aldeias do interior em que se cortava o clitóris da mulher e ela não tinha tanta necessidade de homem, conservava a cabeça mais fria, dominava nos negócios, mandava na aldeia, onde predominava uma espécie de matriarcado, mas em Ibadã não acontecia isso, pelo menos que ela soubesse [...] (OLINTO, 2007a, p. 101 - 102).

No trecho acima, tem-se um embate das personagens, jovens oriundas da diáspora, com velhas tradições e os anseios e necessidades vividos no presente. Mulheres que têm à sua frente a tarefa de viver na África de seus antepassados, a quem caberá a ressignificação da sociedade que lhes é apresentada, partindo do resgate, tanto da cultura da qual são representantes, quanto das velhas tradições tribais. Essas mulheres irão reinventar a sociedade africana das vésperas da descolonização, ao mesmo tempo em que recuperam elementos necessários à sobrevivência e ao fortalecimento feminino em plena reorganização da sociedade após a diáspora, na tentativa

²⁶ Na mitologia dos orixás, ligações homossexuais podem ser vistas com frequência, tanto transitórias, como na ligação amorosa entre Xangô e Oxumaré (PRANDI, 2006, 226) e entre Oxum e Iansã (PRANDI, 2006, p. 325), quanto em orixás específicos, como nos mitos que envolvem Odé, na mitologia do Batuque do Rio Grande do Sul (COSTA, 2016, p. 235), em seu amor por Ossanha e Orumilaia, quando se registra ainda a grande diferença de idade, entre os dois amantes.

de rompimento com os laços coloniais. Ao realizarem festas sem a presença masculina, estabelecem laços de solidariedade e intimidade, fundamentais para seu empoderamento. Russel Hamilton (1999) já trata do controverso conceito de pós-colonialismo, debatido por teorias literárias, literaturas e ciências sociais. Essas batalhas se dão, segundo ele, em campos tais como o feminismo, o multi-culturalismo ou os estudos homoeróticos. Segundo o autor, para a maioria esmagadora dos estudiosos, o pós-colonialismo se deflagra com a independência dos países colonizados.

Outro tema relativo ao contexto multicultural e às decorrentes hibridizações problematizadas no romance é o da religiosidade. O pensamento iorubá é representado em sua flexibilidade e adaptabilidade, que possibilitou o forte sincretismo entre as religiões orixaístas, cristãs e muçulmanas. A religião dos orixás no Brasil possui hoje elementos oriundos da fé cristã (onde a figura de orixás e santos católicos confunde-se com facilidade); e também muçulmanas, como no uso do branco em determinados ritos. A mobilidade de Mariana também representa a plenitude do hibridismo na fé, dentre igrejas católicas e terreiros, locais de culto iorubá e cristão. Vê-se ainda o pronto aceite desse hibridismo por parte dos orixaístas. O mesmo, porém, não se repete no sentido inverso. A cristã Epifânia, cuja fé é flexível a ponto de permitir seu envolvimento com Padre José, não vê com bons olhos a aproximação da filha com o culto aos orixás, permitindo-o apenas em respeito à mãe. O fato mais marcante, porém, da convivência nem sempre pacífica entre as fés se dá no repúdio da personagem Ebenezer às tradições tribais poligâmicas do pai e seu gradual enlouquecimento, abandonando a família para se tornar um pregador cristão, nas ruas da Nigéria.

A língua e a religiosidade, segundo os estudos de Olinto em *Brasileiros na África* (1980), podem aparecer como elementos unificadores ou objetos de contenda. O autor salienta momentos em que traços brasileiros desapareceram, como o uso da língua ou mesmo algum sobrenome. Olinto fala do desmembramento de famílias por motivos religiosos. Assim, famílias protestantes ou muçulmanas abandonam as reuniões de brasileiros, modificam seus sobrenomes e combatem a língua portuguesa, para eles indicativa de catolicismo, na medida em que foram os brasileiros que levaram essa religião para a Nigéria. Em seu tratado sobre os *agudá*, reproduz uma fala de um membro de uma família que abraçou a religião maometana, ao perguntar se algum membro da nova geração falava o português:

Fui criado por um tio que me dizia sempre que a língua portuguesa era língua de católico. Proibiu-nos de falar português. Para ele, isto cheirava a heresia. Assim, esqueci o pouco português que sabia na infância e meus filhos e sobrinhos nunca o aprenderam (OLINTO, 1980, p. 190).

Olinto aproxima o leitor da problemática da descolonização, momento crucial para as colônias sulamericanas e africanas, que tem início com a Abolição da Escravatura no Brasil (1888). *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) mostra a família da diáspora enquanto possível agente de transformação nessa nova sociedade africana, que se anuncia com a gradual libertação das colônias. As figuras da matriarca e da anciã trazem em si uma abordagem que se contrapõe, por si só, ao centro da sociedade ocidental, estabelecido na figura do homem branco e jovem. Hutcheon (1991) insiste na necessidade de uma perspectiva descentralizada para a percepção do mundo e das representações de mundo propostas pela arte, a partir do momento em que se reconhece uma cultura distante do que chama de “monólito homogêneo” – masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental. A cultura, na sociedade tipificada em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) é construída em meio a uma diversidade fundamental à atuação feminina, em um mundo dominado pelo colonizador.

Olinto delinea um espaço vazio deixado pela figura masculina, na vida da mulher da diáspora, que ela preenche por relações estabelecidas com outras mulheres de sua sociedade tribal. Assim, Mariana encontra D. Zezé, que lhe auxiliará financeiramente em sua chegada. A protagonista servirá, ainda, de referência para a jovem Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e, finalmente, para a neta Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Após seu casamento, necessário, em sua trajetória, unicamente para a descendência, Mariana se vê só. O marido, Sebastian, parte para buscar melhores condições em outras terras e retorna apenas para o desenlace de sua morte. Uma vez responsável pelo sustento e proteção de sua família, composta agora pela mãe, Epifânia, pelos irmãos e pelos filhos, Joseph e Ainá, Mariana se depara com o desafio de sua participação definitiva nos âmbitos econômicos, sociais e políticos.

Uma alegoria surge como ponto de apoio fundamental para a participação da protagonista na sociedade, da qual trata Bachelard (1993), em sua simbologia – a casa. A casa, que serve de título para o romance, constitui-se, juntamente com seu poço, os índices deflagradores da transformação da vida de Mariana. Bachelard teoriza amplamente sobre a casa, em sua simbologia, e a vê como abrigo para o devaneio, permitindo ao sujeito a paz necessária para seus sonhos e suas experiências, que irão sancionar os valores humanos, valores que “marcam o homem em sua profundidade” (BACHELARD, 1993, p. 199). Para o autor, é necessário compreender-se a casa como um dos maiores poderes de integração para os

pensamentos, as lembranças e os sonhos, e é justamente desta integração de que carece Mariana em seu processo de superação do trauma da diáspora²⁷.

Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993, p. 199).

A *Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a partir de seu poço, é o meio pelo qual Mariana traça um caminho de sucesso econômico, político e social. Durante toda a narrativa, em diversos pontos, ainda que possua outras moradias, a perspectiva do reencontro com estes momentos fundadores de sua atuação no mundo será sempre divisada pela protagonista. A água está presente em sua simbologia, em todo o romance, em momentos-chave da narrativa: a enchente que obriga o deslocamento da família Santos; o mar atravessado na dura viagem de retorno; o poço, de cujas águas inicia-se a riqueza, fundamental para o empoderamento da protagonista; o mar, visitado por Mariana, já idosa, com o jovem Fadori, que encontra para recuperar a energia de sua juventude.

A representação de lugares da realidade, transpostos ao espaço ficcional, confunde-se, em Olinto, com o trânsito por espaços imaginados, como o país de Zorei. Ainda hoje, existe uma Casa da Água (Water House), na Nigéria, construída por João Esan da Rocha (ver Anexo B1), em Kakawa Street, Lagos. João havia sido capturado aos dez anos e levado da África até o Brasil. Retornou com seu filho, Candido João da Rocha, nascido em 1860, já um homem livre. Candido tornou-se um rico homem de negócios, fundando o Bonanza Hotel, em Lagos, sendo considerado o primeiro milionário negro na Nigéria (IMHONOPI, URIM e IRUONAGBE, 2013). A história da família Rocha se aproxima da criada por Olinto para a família Souza-Silva, em especial, assemelhando-se à da personagem central da trilogia, Mariana, a rica mulher de negócios, que principia a sua fortuna a partir da água de um poço.

²⁷ Convém lembrar que na visão iorubá, o conceito de casa é estendido. Assim, o sujeito orixáista vê em sua tribo ou nação uma extensão de sua casa, sua efetiva moradia. *Ilê*, palavra que significa, literalmente, casa, pode também significar tribo, habitat, solo, nação ou mesmo a própria Terra. O termo serve de prefixo para todos os tipos de abrigo ou moradia e também identifica uma *iabá*. Onilé (do iorubá, “Senhora da Terra”), também chamada Aiê, *iabá* da moradia, é particularmente silenciosa e reservada, escondendo-se em um buraco, durante a festa dos orixás. Olodumare, seu pai, considera que, ao cobrir-se de terra, a jovem vestiu-se com o mais belo dos trajes, condesendo-lhe a proteção do próprio planeta. No mito, registrado por Prandi, todos os orixás e todos os homens devem pagar seu tributo à Terra, e, assim, Onilé é aquela que recebe o maior número de presentes, dentre os orixás (PRANDI, 2001, p. 410 – 415).

Jung (2014) já atenta para a riqueza da simbologia da água como formadora de arquétipos – notadamente femininos, ligados ao que chama de “anima”, índice ainda do “limiar das ações” da humanidade, incontrollável (assim como o manancial das águas) e pródiga de vida. A água ainda remete ao arquétipo materno (JUNG, 2014, p. 87 - 89), em suas faces mais elevadas (e assustadoras), tais como a “Deusa” e a “Mãe do Deus”, estatutos associáveis à posição de Mariana, uma protagonista que ocupa um lugar que não lhe seria, a um primeiro momento, destinado. É mulher em um mundo onde o poder feminino, celebrado pela mítica africana, foi desnaturalizado pela ação do colonizador. Por sua ação no mundo, Mariana (re)empodera todas as mulheres que irão sucedê-la, em suas ambições políticas, econômicas e sociais, tais como as protagonistas dos romances subsequentes. Assim, aproxima-se da figura de Oxum, divindade cujo arquétipo está diretamente associado à água e à maternidade, *iabá* que desloca para a centralidade a mulher que é expulsa para as margens da ação. Mariana está imersa em uma realidade inóspita. Porém, ficam claras ao leitor as diferenças entre a sociedade tribal, onde a crença em deusas que reafirmam o poder feminino alicerçam sua ação desbravadora e a sociedade europeia, cuja visão judaico cristã tenta sufocar o ímpeto de libertação feminino ²⁸. Hutcheon (1991) salienta a importância das protagonistas na caracterização do que define como metaficção historiográfica, tanto em sua complexidade quanto no estatuto marginal de sua condição no mundo, prefigurando um desafio à narrativa eurocêntrica e masculina. Para a teórica, as protagonistas da metaficção historiográfica são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Mariana, mediante estratégias simples de estar no mundo, o revoluciona. Para que desafie os rumos que lhe são impostos pela sociedade ocidental, patriarcal e eurocêntrica, bastam-lhe uma casa e um poço.

2.3 LÍNGUA, MEMÓRIA E RELIGIOSIDADE NO PROCESSO DE RETERRITORIZAÇÃO: OXUM É TRANSFORMADA EM PAVÃO E ABUTRE

Mais de uma narrativa cosmogônica reitera a importância feminina na formação da sociedade, registrando o embate entre as mulheres – em seu intuito de proteção da humanidade, e os homens – que buscam a manutenção de uma relação assimétrica entre os gêneros, que se revela deletéria às necessidades tribais. Um mito corrente nos terreiros brasileiros, registrado por Prandi mostra que, nos primórdios do mundo, os orixás rebelaram-se contra o grande

²⁸ Lembremos que Lilith, ao não se submeter ao homem, é expulsa do projeto da criação e Eva é responsabilizada pelo sofrimento do mundo, a partir do pecado original, nas narrativas judaico-cristãs.

criador, Olodumaré, sendo castigados com uma grande seca. Para aplacar sua ira, seria necessário que um dos orixás levasse o pedido de perdão ao reino de Olodumaré, o próprio *Òrún* (o Sol), reestabelecendo a ordem e resgatando a vida. Para tanto, cada um dos orixás se transformou em uma espécie de pássaro, intentando a dura viagem. Novamente, os orixás fracassaram na missão, pois a distância entre o *Ayé* (Mundo) e o *Òrún* era grande demais, além do calor que os fustigava. A exemplo da narrativa que envolve o ritual do *Ìbálógun*, aqui registrada, os deuses são sistematicamente derrotados em seu intuito. Oxum resolve intervir a seu modo, tornando-se um belíssimo pavão (macho). Sob o riso de escárnio de seus irmãos orixás, sobe aos céus. O calor do sol queima-lhe as plumas e o belo pavão vira um feio abutre (fêmea), que adentra aos reinos de Olodumaré. Por piedade pelo sacrifício de Oxum, a divindade criadora devolve ao mundo a bênção da chuva, que passa a ser trazida nas asas de Oxum-abutre (PRANDI, 2001, p. 341). Como vimos, a divindade que rege a própria feminilidade mostra sua beleza a partir de uma face masculina. Após a perda significativa dessa beleza, que lhe é cara, torna-se a deusa tutelar da chuva, assumindo uma face feminina²⁹.

Em um dos trechos iniciais d’*Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, ao refletir sobre a civilização contemporânea, Jung (2014) aponta para o empobrecimento dos símbolos na nova sociedade eurocêntrica, com o esvaziamento mítico da religião cristã, a partir da Reforma Protestante. Para ele, aquele que perdeu os símbolos históricos e não localiza para estes um substituto, está fadado ao seu preenchimento com o que chama de “absurdas ideias político-sociais”, caracterizadas pela desolação espiritual (JUNG, 2014, p. 23). Sob este ângulo, uma das soluções para o niilismo e a aridez espirituais do “depauperamento crescente dos símbolos” (JUNG, 2014, p. 23), que se reflete no empobrecimento poético, também analisado em *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, 2013) é a recuperação da importância da imagem, enquanto recurso que capta um “conteúdo significativo e transcendente” (JUNG, 2013, p. 93).

Assim, vê-se, a exemplo do que Jung percebe n’*O anel dos Nibelungos*, de Wagner, que a dinâmica e o sentido profundo da obra não reside no conteúdo mítico evocado em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), mas nas visões originárias nele expressas. Compreender essas visões originárias, que se reúnem em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), tornando-a narrativa fundadora de uma sociedade feminina pós-colonial, é vê-la como parte de

²⁹ Em uma versão dessa narrativa estudada nos terreiros do Batuque do Rio Grande do Sul (COSTA, 2016), o deus dos mortos e da doença, Xapanã, recolhe cada uma das penas perdidas por Oxum, confeccionando-lhe um leque – um dos símbolos do poder da realeza na cultura iorubá. O artefato devolve a beleza à *iabás*, que acaba por unir-se com Xapanã, tornando-se também uma divindade associada ao mundo dos mortos. Essa versão da narrativa, que altera o final da história, ligando Oxum ao deus dos mortos, também conhecido como *conhecido como Obaluayê* (*Senhor do Céu e da Terra – Obá+Òrún+Ayé*).

uma compreensão dos mitos e fatos arquetípicos com que essa narrativa se comunica. As imagens produzidas por Olinto falam a um sentido de primitivo que nada tem a ver com o rudimentar, mas com a segunda acepção da palavra – tratam-se de imagens primordiais.

Zilberman (1977) fala de um romance cujas raízes dão conta de uma modificação, passagem do mundo mítico ao seu contrário. O romance de Olinto, porém, traz uma realidade determinada por valores que expressam a tradição ocidental, que orientou a conquista e colonização (de que fala Zilberman), que se alternam com valores apenas expressos pelo pensamento primitivo, em um deslocamento contínuo entre estes dois mundos, mítico-tribal e racional-eurocêntrico. A chegada da família “Santos” em terras africanas tem início com um episódio que marcará a vida da protagonista, sob a forma de um augúrio de fertilidade e prosperidade, lançando-a à centralidade da narrativa, atuando como ponto de partida da linhagem que irá sucedê-la. Ao tomarmos contato com a trilogia de forma integral, percebemos que Ainá (Catarina) e Epifânia fazem parte de uma narrativa própria, centrada na diáspora e no retorno. Já Mariana é núcleo de uma trama que se desenvolve a partir da influência *agudá* em solo africano e na formação de uma sociedade pós-colonial que hibridiza essas diferentes culturas. Ao descer, completamente nua, no solo do litoral de Lagos, Mariana tem sua primeira menstruação. Dentro do pensamento afroperspectivista de D. Zezé, chega “salvando a terra” (OLINTO, 2007a, p. 78). Em vários momentos da narrativa, é descrita a imagem nua de Oxum, que se assemelha à imagem de Mariana ao chegar ao solo africano – a menina necessita despir-se, por prática de quarentena, imposta pelos soldados ingleses que a recebem, chegando à costa enrolada em um lençol, que esconderá sua menarca. Divindade diretamente ligada à fertilidade e à feminilidade, há um mito, narrado por Reginaldo Prandi em sua mitologia, onde Oxum transforma em penas de papagaio (do iorubá, *ecodidé*) o fluxo menstrual – clara alusão à conversão da fertilidade, representada pela menarca, em riqueza material, bem como a aproximação dos ciclos femininos com os ciclos da natureza. Essas penas ainda possuem grande valor financeiro em solo africano e brasileiro, por serem associadas a certas práticas iniciáticas do culto aos orixás.

Mariana sentiu-se mal, estaria doente outra vez?, a distância entre o navio e a costa não era longa, mas como demorava, de repente a menina teve uma dor que lhe descia pelo ventre, uma dor e um calor, alguma coisa como se rebentava dentro dela, o calor aumentou no sexo, Mariana pôs a mão e viu que estava molhada, levantou o lençol, havia sangue no fundo do barco e no branco do pano, Epifânia segurou a filha, o barco se aproximava da terra, a mulher e um dos remadores ajudaram a levar Mariana até um trecho de capim, sob uma árvore, a mãe pegou no lençol, abriu as pernas da filha, limpou-lhe cada lado da coxa, Mariana tornou a cobrir-se com o lençol, um cheiro forte e acre andava no ar [...] (OLINTO, 2007a, p. 70).

Jung (2013) descreve a tentativa de exorcismo, ou propiciação de realidades ligadas ao inconsciente ou obscuramente pressentidas, tais como as que cercam a fertilidade feminina e seus ciclos naturais. Durante toda a narrativa, os amadurecimentos físico e psicológico de Mariana estão ligados à ressignificação do mundo, desenvolvimento descrito com minúcias da psicologia da personagem. Como diria o autor, “Configurar e reconfigurar: eterno prazer do sentido eterno” (JUNG, 2013, p. 92). Dessa forma, todo e qualquer fato que envolva a protagonista remete à uma figuração intimamente ligada ao mito. Ainda na viagem de navio, vê-se o súbito despertar da feminilidade de Mariana, figurando a alternância entre impulsos adolescentes e infantis, comuns à fase. Percebe-se ainda, novamente, a aproximação da metáfora da água e do temperamento da protagonista. O mar, de revolto, torna-se plácido, letárgico.

– Minha filha, você está com treze anos.

Estava. Sentia-se mais velha, só queria conversar com Abigail, que já era moça, mas de vez em quando corria para perto dos irmãos menores, doida para brincar de roda, ou passava horas sem dizer nada, fitando os objetivos e a as pessoas, o mar era como se fosse um enorme assoalho brilhante, dava a impressão de que qualquer um podia andar por cima dele (OLINTO, 2007a, p. 66).

Mariana aparece como heroína cultural da sociedade que auxilia a construir, diretamente associada ao mito de Oxum. Ambas as narrativas inserem-se no modelo de “mito heroico” proposto por Eleázar Meletínski, onde “a biografia da personagem principal, que passa por provações propiciatórias, é frequentemente associada à troca ritualística de gerações” (MELETÍNSKI, 2015, p. 42). O teórico afastou-se, neste ponto, do pensamento freudiano, analisando as narrativas em grandes símbolos e não meramente signos. Meletínski (2015) compara as narrativas literárias – e aí se enfatiza as sagas familiares (ZILBERMAN, 1977), como a trilogia de Olinto – ao ritual das diversas religiões. Cada ritual, segundo Meletínski, corresponde a vários mitos e vice-versa, a um mito corresponde um ou muitos ritos. O mesmo se dá com a narrativa, que parte da psicologia inconsciente coletiva em que está imerso o autor e o mundo que ele busca representar.

Assim sendo, Mariana ocupa diferentes posições na diegese, de acordo com cada romance da trilogia. É a protagonista de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), passando ao papel de amiga e conselheira da protagonista Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). Finalmente, passa ao lugar de preceptora e orientadora, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). O deslocamento do foco narrativo e o posicionamento da personagem tornam-se fundamentais, na composição de Antonio Olinto, para sua proposta de representação de Mariana como

transformadora da sociedade. A já citada “troca de gerações” (MELETÍNSKI, 2015, p. 42) está diretamente ligada à cosmovisão tribal e ao ideal de composição de um matriarcado, em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) .

Papéis estão diretamente ligados aos mitos a que a narrativa remete, aludidos pelas funções exercidas pela personagem, aproximando-a ao arquétipo da heroína cultural Oxum, que, por meio de suas características particulares – inteligência, vaidade, beleza, sensualidade, altruísmo e determinação – reafirma o papel feminino na urbe, adquirindo status de destaque. A ascensão política de Mariana Ilufemi está diretamente ligada ao poder econômico de sua avó, que já granjeava importância política e é, a partir da redemocratização e descolonização que enseja, típico fato cultural, atingindo o status de “feito” de que fala Meletínski (2015), exigindo conhecimento específico e ousadia – caracteres associados quase que exclusivamente ao homem, na mítica da civilização ocidental eurocêntrica. Esses feitos, atos do demiurgo descrito por Meletínski (2015), estão relacionados à transformação da natureza – preparação de objetos naturais para o homem e organização da pólis, modificação dos papéis sociais, início das tradições e estabelecimento de uma sociedade (2015, p. 47). Muito frequentemente fatos culturais como os exemplificados acima não são o centro da narrativa, demonstrando, como salienta o autor, serem produtos casuais da atividade existencial do “herói cultural” (MELETÍNSKI, 2015, p. 47). O mesmo pode ser verificado na narrativa literária de Olinto. Mariana transforma o mundo à sua volta sem qualquer preocupação de fazê-lo, a partir de sua presença e tentativa de sobrevivência.

O herói cultural encarna a sociedade humana (e, frequentemente, na prática, ela se identifica com sua tribo), que, significativamente, opõe aos deuses e aos espíritos que simbolizam forças naturais. As personagens míticas do tipo dos heróis culturais representam a sociedade humana (étnica) perante os deuses e os espíritos, atuando como intermediários (mediadores) entre mundos míticos diferentes. [...] Embora no herói cultural já possa ser notada a força como traço marcado, nele a inteligência e a magia são pouco diferenciadas, sendo que um papel muito menor é desempenhado pela ousadia e particularmente pela força física [...] (MELETÍNSKI, 2015, p. 49).

Essa personagem mítica, a que se refere Meletínski, já é localizada no epos heroico, narrativa protagonizada, tradicionalmente, por figuras masculinas. Inspirado por uma mitologia que posiciona a mulher, em sua representação, em um lugar de destaque, *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) salienta a importância feminina e ofusca ou reduz a masculina. A resiliência festiva das mulheres é representada constantemente, evidenciando laços estabelecidos entre todas as personagens femininas, em seu trajeto. Na cena abaixo, nota-se a maneira como a fibra feminina manteve essas mulheres mais fortes na travessia do mar, em comparação com os

homens, na medida em que encontraram energia, ao final da viagem, para celebrar o retorno, enquanto seus companheiros encontravam-se exaustos.

Epifânia acompanhou a dança das mais moças, panos vermelhos, brancos, azuis esvoaçavam no compartimento, o lampião lançava luz sobre rostos suados, **as mulheres pareciam mais fortes do que os homens**, Mariana ia descendo a escada, parou num degrau [...] (OLINTO, 2007a, p. 68) [grifo nosso].

À Mariana, a presença masculina se faz desnecessária, em um mundo que lhe parece regido por mulheres. Em sua família, é ela, com sua rápida adaptabilidade e sua determinação serena, quem melhor irá superar as marcas da diáspora. Lentamente, a sonoridade da língua iorubá e o modus de vida nigeriano vão aderindo à personalidade de Mariana, muito melhor aclimatada à rotina africana que sua avó, assertivamente desterritorializada e que sua mãe, que não se conforma com o novo país. A rápida aquisição da protagonista de várias línguas – a materna, as autóctones e as dos colonizadores – irá contribuir para sua adaptação à realidade dos brasileiros na África iorubá. Percebe-se aí que o poder do colonizador em solo africano ainda se afirma. É fundamental que aprendam a língua do colonizador, pois “Tudo aqui pertence aos ingleses” (OLINTO, 2007a, p. 78). A proposição de uma identidade social é diretamente influenciada pelas escolhas, ou antes, possibilidades idiomáticas. A língua se impõe como espaço de mediação com o solo africano, enquanto outros hábitos, mais íntimos, seguirão trazendo a marca brasileira, como o das indumentárias.

Nota-se que as três personagens fazem questão de se vestir de forma “brasileira”, mostrando sua identidade de origem. No entanto, na tentativa de adaptação ao solo africano, cada uma das mulheres da família “Santos” irá se comportar de uma forma diferente, marcando, com o idioma e os hábitos adotados, sua posição em um mundo fragmentado pela diáspora. Ao mesmo tempo em que Ainá (Catarina), em seus últimos momentos de vida, recusa-se a se comunicar e ser tratada em língua portuguesa, assumindo o nome de Ainá, anterior à sua escravização, Epifânia tem dificuldades em se afastar de sua condição de brasileira. A ressignificação de mundo se processa por Mariana. À nova geração cabe transitar pelos universos idiomáticos e físicos, e, assim, Mariana é capaz até mesmo de sonhar em várias línguas (OLINTO, 2007a, p. 85). A desenvoltura de Mariana lhe granjeia contato com diversas culturas, tais como a dos *ibôs* (falantes de inglês e de confissão católica) e a dos iorubás (falantes, em sua maioria, do iorubá e praticantes da religião dos orixás).

Epifânia voltara a falar o português, agora não via grande diferença entre a vida em Lagos e a vida na Bahia, muita coisa era igual, o calor, a língua, a missa, as frutas, só

com a mãe é que falava iorubá, Catarina parecia mesmo ter esquecido o português, começava a se dar mais com os da terra, com os africanos, que paravam diante de seus caixotes, compravam obis e ficavam de conversa demorada, quando aparecia alguém de Abeokutá as perguntas e respostas demoravam mais tempo, de lá é que vinha a água para Lagos, a do canal era salobra, ninguém podia beber, vinha em potes e tinas, e canoa, pelo Rio Ogum, e todos iam apanhá-la numa ponta da ilha. (OLINTO, 2007a, p. 105).

Ao teorizar sobre a diáspora, Hall (2003) afirma que cada dispersão carrega consigo a esperança de um “retorno redentor”. Uma identidade cultural fixada no nascimento, parte da natureza impressa através do parentesco e da genética, constitutiva da subjetividade. Uma identidade fixa e herdada como tradição (na sua acepção mais centralizadora) não abarca questões como a hibridização das culturas pelo inevitável contato do contexto diaspórico e a criouliização decorrida do contexto multicultural. A fragmentação identitária e o sofrimento pela adaptação ao estatuto irreversível do sujeito da diáspora são representados, em diferentes pontos de vista, pelo drama de Ainá (Catarina) em sua tentativa de retorno. Também podem ser percebidos no sofrimento de Epifânia pela desterritorialização, sentida por uma afro-descendente brasileira em solo africano. Mariana personifica o que Edward Said (1996) classifica como culturas irremediavelmente impuras e, por isto mesmo, ricas de significações novas, em uníssono à uma modernidade inevitável. Antonio Olinto não foge à questão da relativização do valor dos diferentes elementos, em uma cultura sincrética, de que fala Hall (2003), onde relações de dependência e subordinação, sustentadas pelo próprio colonialismo, fazem com que cada elemento cultural seja vivenciado de diferentes formas, em diferentes contextos, por diferentes sujeitos da diáspora. Questão tratada com todas as suas cores na descrição do processo de reterritorialização de Mariana e sua família na cidade de Lagos, sua adaptação com os outros descendentes de brasileiros – os *agudá* – e os autóctones nigerianos. Mostra ainda a transformação da menina na chefe da família Silva, que principia com a recepção dos tripulantes do patacho Esperança pelos brasileiros que haviam retornado anteriormente.

Olinto tem o cuidado de marcar a presença de soldados, ainda que discreta, em todos os cenários urbanos – “todos falavam e riam ao mesmo tempo, um soldado inglês que se achava junto a uma porta riu também” (OLINTO, 2007a, p. 76). A família descobre que há um bairro de brasileiros em Lagos, onde se situa a rua Bangboshe³⁰. A primeira reação de Epifânia é de estranhamento. São recebidos por uma das pessoas mais proeminentes da comunidade brasileira formada em Lagos, a rica D. Zezé, reconhecida por Ainá (Catarina) como “chefe” dentre os

³⁰ Como se revela adiante no romance (OLINTO, 2007a, p. 113), o nome se deve à figura de “Papai Bangboshe”, brasileiro que se opôs aos ingleses, quando da chegada dos primeiros *agudá* em Lagos.

agudá, residente em um sobrado, a “Casa da Bahia”, semelhante à casa que Mariana terá no futuro. D. Zezé é uma mulher de acurada percepção sobre a realidade dos retornados.

– Têm chegado muitos brasileiros aqui ultimamente, mas sem a menor ideia do que é Lagos. Pensam que vão encontrar uma coisa e encontram outra. Devem ter recebido notícias erradas lá, as coisas não são fáceis.

Catarina respondeu:

– Nunca pensei que fosse, D. Zezé, mas aqui é minha terra.

– É e não é, iaiá. Para a maioria, os avós saíram daqui e foram escravos no Brasil, se acostumaram lá, mas sempre pensando que aqui era o paraíso. Pois isto aqui é o paraíso, mas também não é o paraíso, iaiá (OLINTO, 2007a, p. 77).

É criado, assim, um território de manutenção da estrangeiridade em solo africano, o espaço dos “brasileiros”, carregado de marcas culturais e de diferenças que não serão superadas na geração de Mariana, assim como não o serão na de sua neta, como será visto adiante. O olhar carregado de conceitos herdados do colonizador, que impõe sua cultura como civilizada e civilizadora é inevitável, assim como a desconfiança entre duas culturas separadas pelo abismo da escravização.

Teresa que dizia ser sempre assim, era só os brasileiros irem para a rua nas suas festas que os africanos interviam e provocavam briga. Epifânia perguntou:

– Por que é que a senhora chama eles de africanos?

– Por que eles são africanos.

– E nós que somos?

– Nós somos brasileiros. Você chegou de fora e não sabe como são as coisas aqui. Somos **gente civilizada**, diferente dos outros. Fomos nós que ensinamos o povo daqui a ser marceneiro, a construir casas grandes, a fazer igrejas, trouxemos para cá a mandioca, o caju, o cacau, a carne-seca. Eles têm olhos grandes na gente e não sabem se divertir. Só sabem atrapalhar nossas festas (OLINTO, 2007a, p. 81) [grifo nosso].

Não obstante, tem-se a religiosidade iorubá e seus mitos como alicerce para o desenvolvimento de relações que irão compor um matriarcado que, livre dos padrões impostos pelos colonizadores e disseminados pelos homens, é capaz de modificar o mundo a partir do enfraquecimento dos laços coloniais e estabelecimento de aproximações e vínculos necessários entre autóctones e sujeitos da diáspora. Olinto problematiza as diferenças entre a Nigéria e o Brasil a partir dos contrastes entre os comportamentos e reações das personagens em seu processo de adaptação ao país africano. O sincretismo religioso brasileiro, traço típico que marca tanto os cultos orixáístas quanto os cristãos merece destaque na tipificação de Mariana. Assim, ao chegar, a grande diversidade religiosa dentre as mulheres da família Santos/Silva é posta à prova, na medida em que as diferenças são fortemente marcadas, com a sociedade que lhe pede um posicionamento. Olinto reafirma, em entrevista ao biógrafo João Lins de

Albuquerque, a preponderância da religiosidade africana e de seu pensamento animista, na maneira como essa sociedade se desenvolve:

O africano não esculpe uma figura. Ele é a figura que esculpe. Não dança. Ele é a dança. Na identidade perfeita sujeito-objeto, o africano é a coisa que faz. Para ele, todos os objetos do mundo estão ligados entre si e estão ligados ao seu corpo e ao seu espírito. Essa ligação torna-o hospedeiro de Deus. Seu corpo vira a casa de Deus. Seu cântico, a voz de Deus. Seu lombo, cavalo de Deus. Nascimentos, colheitas, casamentos, partidas, chegadas, mortes, doenças, alegrias, tudo é presidido pelos deuses e pelas figuras que lembram deuses (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 137 - 138).

Mariana não escapará de sua condição sincrética até o final da trilogia, adaptando sua fé da mesma maneira que adapta sua língua. Sua avó, da mesma forma em que busca apagar seu passado de escravidão no Brasil, tenta esquecer sua influência religiosa, cultuando apenas aos orixás. Já Epifânia, em sua tentativa de manutenção da condição brasileira, opta por cultivar unicamente a fé cristã (OLINTO, 2007a, p. 89). A resposta apressada dada por Epifânia não condiz com sua vida interior e sua angústia por ver-se em um mundo que não reconhece como seu. “– Mamãe, nós somos brasileiros ou africanos? – As duas coisas, minha filha” (OLINTO, 2007a, p. 89).

Ao definir-se como “as duas coisas”, Epifânia percebe-se como nenhuma das duas, um sujeito condenado à condição de estrangeiro em todos os lugares em que vive. Mesmo tendo nascido livre, era vista no Brasil como uma escrava (portanto, uma não-cidadã) e uma africana pelos brancos, pois sua etnia não correspondia ao que os dominantes reconheciam como a de uma patriota. Seu único consolo era o de outros negros vítimas da diáspora, situação que se repete em solo africano. Já em África, seus hábitos, sua língua e sua cultura são vistos com estranheza – Epifânia jamais será tratada como uma mulher africana na Nigéria, pelos autóctones. Essa perpetuação da situação de desterritorialização dos retornados da diáspora é expressa pela tristeza que acomete Ainá (Catarina) ao fim de sua vida e pela revolta de Epifânia, que compreende com acurado senso crítico o drama de sua mãe.

– Agora ela está percebendo que não mudou nada, não há diferença muito grande entre isto aqui e a Bahia, a diferença que há é para pior, lá a gente era da terra, aqui somos estrangeiros para os ingleses e somos estrangeiros para os africanos, até nas festas de Xangô e dos dela o movimento aqui é pequeno, e o que diverte a gente é festa como as de lá, do Divino, de São José, a do Bonfim, a de Nossa Senhora dos Prazeres (OLINTO, 2007a, p. 90).

Ao aportar em Lagos, os viajantes do patacho Esperança são submetidos a um período de quarentena, com intuito de evitar-se doenças trazidas da América. Ainá (Catarina) não parece

se abater com a novidade dos dias de quarentena. É nesse período de alheamento, onde se mantém afastada da nova terra e definitivamente separada do continente americano, que Mariana desperta para sua puberdade; nesse momento, a protagonista vai perdendo o interesse pelas coisas do mundo, voltando-se para seu universo interno, atitude típica de introversão adolescente. Após a quarentena, a tripulação do patacho é obrigada a desembarcar despojada de todos seus pertences e nua, enrolada em um lençol. Cada uma das mulheres da família de Mariana irá reagir de uma forma. Ainá (Catarina) com entrega e despojamento, Epifânia com nostalgia do amor brasileiro e Mariana com o estranhamento pueril.

Catarina tirou a saia e os panos que lhe envolviam o pescoço. Seus peitos caíam até o umbigo, Mariana ficou olhando para a avó, achando-a magra, perto do umbigo a pele estava mais preta, Epifânia arrancou o vestido e pensou no Padre José, seu corpo negro contra a cama do padre, as crianças ficaram nuas, Emília e Antonio gostaram da brincadeira, correram pelo convés, Catarina cobriu-se com um lençol, amarrando-o embaixo dos braços, sobre os peitos, Epifânia colocou o seu sobre os ombros, Mariana também, desceram pela escada de cordas, o barco não parava num lugar, foi difícil colocar a avó dentro dele, dois homens negros, de marcas no rosto, peito nu, remavam [...] (OLINTO, 2007a, p. 70).

Originária de uma mundividência especialmente ligada à tribo, à terra e à natureza, Ainá (Catarina) desperta para a realidade de sua situação de mulher escravizada, de quem foi extirpado qualquer vínculo telúrico e social. A partir do momento em que perde sua liberdade, lhe é negada ainda sua identidade e quaisquer possibilidades de pertencimento. A tomada de consciência de sua inevitável incompletude dá-se no momento em que recupera a recordação de seu próprio nome original – Ainá – nome que remete à sua ancestralidade, através da qual tomava parte de um mundo que não mais existe.

– Meu nome é Ainá.
 – Como, mamãe?
 – Ainá. Sempre me chamei Ainá. No Brasil é que trocaram meu nome. Fiquei sendo Catarina, mas tenho nome: meu nome é Ainá.
 Puxou a mão de Mariana, que estava perto, e continuou:
 – Devia ser proibido trocar os nomes das pessoas. Meu nome é Ainá (OLINTO, 2007a, p. 91).

A partir deste ponto de sua trajetória, onde percebe o fracasso de seu empreendimento de resgate identitário, no qual envolvera sua família, a única alternativa para a anciã Ainá (Catarina) é a morte, que se anuncia como possibilidade de transcendência do nó górdio amarrado pela máquina colonial e como retomada de seus valores individuais pela espiritualidade, na representação do autor. Para Olinto, a escravização é uma espécie de morte em vida, onde o sujeito torna-se objeto, condenado a uma eterna busca de sua individualidade

perdida. Assim a cena de resgate mnemônico da identidade original de Ainá (Catarina) é sucedida pela de sua morte e, finalmente, pelos ritos fúnebres, momento de grande destaque, que se repete em diversas partes da trilogia – na morte de Epifânia, já idosa, de D. Zezé e Maria Gorda – equiparadas a uma celebração da vida perdida pelas violências da escravização e resgatada apenas na espiritualidade³¹ e na iminente reencarnação.

– Vem ajudar a lavar o corpo de sua avó. Esfregue bem porque ela pode entrar na sua barriga e nascer de você, ser sua filha, voltar ao mundo por seu intermédio, e se isso acontecer será melhor que ela nasça limpinha.

[...] o corpo de Ainá ficou bem lavado e perfumado, era de tarde quando empregados de D. Zezé trouxeram cadeiras e mesas, que puseram em frente da casa da morta, havia uma alegria geral com a aproximação da hora da festa, D. Zezé mudara de roupa e sentara-se com Epifânia (OLINTO, 2007, p. 93).

Reiterando a crença de D. Zezé, Mariana dará a luz à uma menina que receberá o nome de Ainá. A menina, primeira mulher de sua família nascida na África, após o retorno da diáspora, tornar-se-á uma importante médica, que retornará à África, de seus estudos na Europa, com a intenção de implantar um sistema de saúde de qualidade para as populações mais pobres das tribos. Assim, por intermédio do nome tribal, a matriarca Ainá (Catarina) tem a possibilidade de ser lembrada por sua descendência, concretizando um dos pontos fulcrais da cosmovisão orixaísta, a partir da reencarnação e da ligação do sujeito com o destino de sua tribo. No cotidiano dos brasileiros na África, percebe-se a presença constante dos colonizadores em sua tentativa de modificação dos hábitos e tradições, o que se nota mesmo nos rituais que celebram a morte de Ainá. O ideal para seus amigos e família, seria ter o corpo da anciã enterrado em sua própria casa, onde poderia compartilhar do cotidiano, mesmo em morte. Tal prática é proibida pela administração colonial.

– Sua mãe vai ser enterrada na praça ali adiante onde os ingleses permitem que se faça isso. O melhor é enterrar os mortos da gente no quarto em que eles viveram ou na frente da casa, mas aqui na cidade isso infelizmente é proibido. Amanhã cedo, logo depois da serenata, a gente faz o enterro (OLINTO, 2007a, p. 93).

Apesar das restrições, os ritos fúnebres de Ainá, que perecera já anciã e com uma grande descendência – valores fundamentais para a mundividência afroperspectivista – assumem os contornos de uma festa, onde seus amigos e familiares, em vez de lamentar sua perda,

³¹ Nas religiões africanas, bem como nos cultos afro-brasileiros, o ritual da morte está intimamente associado ao desligamento do espírito do falecido a partir da repetição de seu nome em um ritual de celebração, que se assemelha, aos olhos do observador externo, a uma festa. Nesse ritual, conhecido no Rio Grande do Sul como Arissun.

comemoram a proximidade de seu renascimento, com danças e o improviso de canções, marcas da forte característica oral daquela sociedade.

Seu Suliman ria mas não bebia, surgiu um moço com um pandeiro na mão, numa hora o homem do violão tocou sozinho, cantou:
 “Se Ainá soubesse, que era hoje seu dia
 Descia do céu à terra, com prazer e alegria”
 Maria Gorda afirmou:
 – Talvez ela saiba e esteja aqui, no meio da gente.
 [...]”Se Ainá Voltar à terra
 Que volte cheia de vida
 Volte alegre e volte rica
 Volte gorda e sacudida” (OLINTO, 2007a, p. 95).

A catarse pela perda da líder da família “Santos” e por sua trajetória de escravização e busca por seu lugar no mundo assume uma característica festiva, mesclando elementos da cultura iorubá e brasileira. Hall (2003) fala da intensificação de um multiculturalismo que sempre esteve presente na história do mundo, mas tem ocupado lugar central na contestação política inevitável com o desmantelamento da sociedade colonial e o avanço do novo imperialismo globalizado. Localiza Estados-nação “multiétnicos e multiculturais” que continuaram refletindo estruturas sociais herdadas do colonialismo, permanecendo economicamente e militarmente frágeis no contexto global (HALL, 2003, p. 55 - 56). A hibridização cultural irá formar uma líder natural para este novo contexto. Na mesma medida em que a brasilidade determina fortes traços em Mariana, a cultura iorubá, na qual é introduzida ainda muito jovem (chega a Lagos em sua adolescência, por ocasião de sua menarca, como vimos) será fundamental para o desenvolvimento de um modo de pensar e articular-se no mundo característico. Assim, os *oriquis*, poemas laudatórios ou oraculares, serão constantes no diálogo interior que a protagonista estabelece: “[...] ouvia orikis em Lagos, principalmente em casa de gente da terra, que a recebia com uma saudação especial, ó tu que vens de saia vermelha e és dona das riquezas, que tenhas uma família forte e feliz [...]” (OLINTO, 2007a, p. 114). Um sentimento de profunda reverência à natureza, às pessoas, aos orixás, típico da cultura iorubá, marcará seu modo de ser, assumindo, na dimensão psicológica representada por Olinto cores de acurado lirismo. A partir destes *oriquis*, imaginados e proferidos mentalmente em toda a ficção, Mariana sente-se “em comunhão com as coisas”, especialmente pessoas e orixás.

[...] os orikis, Mariana guardava-os na memória durante semanas, pensava por meio de orikis, ó noivo que chegas para me dar filhos, que sejas o chefe da região e o dono dos cavalos, ó mãe que me deste à luz e me ensinaste a andar, a ver e a julgar, que tua serenata seja celebrada depois dos cem anos, fantasiava orikis a cada instante, dizia-os no pensamento para o Professor João Batista, para as amigas [...] imaginava orikis

para as crianças da aula, inventava-os para as ruas, para as árvores, havia um flamboyant no caminho para Ikoyi, Mariana de longe endereça-lhe *oriquis* – ó árvore de flores vermelhas que tuas raízes sejam sólidas dentro da terra [...] (OLINTO, 2007a, p. 114).

Em sua tentativa de adaptação ao novo mundo, Mariana desenvolve uma forma poética particular para seus pensamentos, inspirada nos *oriquis* que ouve no entorno. Poemas orais utilizados não apenas para rogar proteção ou auxílio das divindades como também para saudar e reverenciar as pessoas e que têm sua concepção alargada pela rica imaginação da brasileira. Utiliza-os para tomar parte do mundo de forma especialmente reverente e laudatória, buscando, a partir de versos que raramente verbaliza, que ecoam em seu pensamento, uma compreensão de cada fato, coisa ou pessoa do mundo que a cerca. Olajubu (1981) chama a atenção para a natureza dramática da poesia oral iorubá, frequentemente executada sob o acompanhamento de instrumentos musicais e dançarinos ou atores, que irão performatizar com gestos delicados as palavras repetidas de estruturas já aprendidas, novas composições feitas a partir destas estruturas fixas, repetidas através das gerações, ou poesias únicas e inteiramente criadas e realizadas na performance. Descreve uma ampla gama de situações onde os *oriquis* podem ser proferidos, perante “audiências em reuniões sociais, religiosas, atividades culturais, políticas ou mesmo situações informais” (1981, p. 84, tradução nossa). Não é por acaso que os aproxima da ópera, tal o tom dramático que podem assumir. Mariana, como é registrado na obra, pensa em língua portuguesa, mas o faz, com frequência, a partir de uma estrutura típica da poesia oral iorubá, que recria em sua língua materna. Beniste chama a atenção para outro fato, “o *oríkì* costuma ser usado somente por uma pessoa mais velha para uma mais nova ou pelo marido para a esposa. A mulher pode usá-lo quando referir-se de forma afetuosa ao marido” (BENISTE, 2020, P. 591). Há, portanto, uma noção de hierarquia e adequação, que Mariana subverte, ao utilizar os *oriquis*, ainda que em sua imaginação, nos momentos mais inesperados. A prática mostra tanto a influência da cultura iorubá sobre a jovem como também sua predisposição a desobedecer situações pré-estabelecidas, com sua liberdade de pensamento. A dramaticidade a que Olajubu (1981) se refere está presente no último trecho de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), onde uma Mariana já idosa recusa-se a chorar pela morte do filho, mas o pranteia a partir de seu grito, convertido em *oriqui*.

Mariana segurou a menina, apertou-a com força, pegou num punhado de areia, jogou-a sobre a bandeira que cobria o morto, de repente soltou um berro, não foi choro, que nunca chorara, mas berro, **ó berro que atravessou o areal, que chegou à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piau, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virava mulher, do poço arrancado da terra,**

ó berro que vinha do umbigo, da barriga, dos intestinos, e subia por todo o corpo antes de sair pela boca, ó berro que era berro de velho e de criança, ó berro que era berro, só berro, ó berro (fim do segundo romance) (OLINTO, 2007a, p. 386) [parêntese e grifo nossos].

O *oriqui*, que substituíra, na vida da protagonista, o fluxo corriqueiro do pensamento, organizando-o, realinha os inúmeros fatos passados por Mariana – a mulher que não chora – e retira de cada experiência vivida, das dores e das alegrias da personagem, que transformara a realidade à sua volta, a partir das duras vicissitudes da diáspora, um berro de dor que, dessa vez, substitui o pranto a que se recusa.

A *Casa da Água* (OLINTO, 2007a), ao abrir a trilogia *Alma da África*, a posiciona como um projeto de imagens singulares. Afasta-se de uma manifestação artística monológica e limitada, descrita por Colombres (1997) como processo simbólico diretamente relacionado a uma ideia de universalidade. Antonio Olinto propicia ao leitor a visão de mulheres únicas em seu hibridismo, muito distantes do herói épico. Comprometido com a sociedade que representa, o autor propõe uma heroína antiépica, particular e, não raro, anacrônica em sua tentativa de reconstruir o mundo a partir de sua identidade. Colombres fala de uma mulher que se aproxima da divindade através da emoção, elegendo sua sensualidade para expressar-se, convertendo-se em imagem e semelhança das deusas que habitam seu imaginário (1997).

Ainá (Catarina), em sua tentativa de um resgate que se revela impossível; Epifânia, em sua constante crise de pertencimento e, finalmente, Mariana, com sua determinação irrefreável, constroem para si, à sua maneira, um lar de sentimentos, que desafia a racionalidade da diáspora africana e da colonização. Pertencem ao mundo a partir de suas emoções, não por acaso, associadas por Jung (2014) com a água. Em sua viagem, “porque é de uma viagem de que se trata” (OLINTO, 2007a, p. 12) essa história, contestam uma terra que lhes nega um sentido, habitando sua casa de água.

*Iemanjá, eu a reconheço
Ó, mãe dos peixes, eu a saúdo
Aquele que restituiu a fertilidade, eu a reconheço
Aquele que restituiu a riqueza, eu a saúdo*

*Yèmója mó pé
Yèyè àwọ̀n eja mó pé
Ẹ̀nití nso àgàn di olómọ mó pé
Ẹ̀nití nso tálálà di olówo mó pé*

(oriquis de Iemanjá, AMOSUN, 2020, p. 3) [tradução nossa]

3. IEMANJÁ E O REI DE KETO

O segundo romance da trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) , *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), volta-se especialmente à forma de perceber, pensar e sentir do povo iorubá. Radicando-se na memória de uma das figuras típicas dessa sociedade, a mulher do mercado, a obra, como salienta o narrador, não é descrita, mas cantada.

Eu **canto** a mulher do mercado, sentada em seu banco de madeira, dispondo inhames sobre a tábua, um cesto de batatas no chão, folhas verdes num canto, o cheiro de pimenta da barraca da vizinha misturava-se com o sol [...] canto-a neste retrospecto em que volta a se sentir de novo a mãe do rei de Keto, canto-a no começo de sua história em Keto, o mercado estendendo-se pela praça [...] (OLINTO, 2007b, p. 11 - 13) [grifo nosso].

Tutikian (2006) já fala de uma transformação contínua em relação às formas de representação da pós-modernidade, ou mesmo, de interpelação desse sujeito da modernidade tardia dentro de sistemas culturais. A mimese de Olinto sustenta um corpo social composto pelo inevitável hibridismo que sucedeu o modelo colonial escravagista europeu na África. Nessa sociedade, de acentuada influência matriarcal, especialmente marcada pela desterritorialização da diáspora e pelo apagamento das fronteiras tribais, Olinto modifica a estrutura e a forma que apresenta ao leitor em cada romance da trilogia.

Há que se pensar que, a partir de todos esses acontecimentos, as fronteiras geográficas – antes sinais de imutabilidade e força! –, as fronteiras históricas, políticas, ideológicas e, evidentemente, culturais se redefinem. O conceito universal de nação, exportado pela Europa, no século XIX, como o espaço limitado por fronteiras naturais e tudo o que havia dentro desse espaço: uma língua, uma crença, um sistema político e econômico, e um certo sentido nacional, entra em crise no século XX (TUTIKIAN, 2006, p. 12).

No centro dessa crise de urdidura composta pelos fios mencionados por Tutikian (2006) – língua, crença, política, economia e nação – a identidade feminina é iluminada pela prosa de Olinto, como amálgama de valores não facilmente conciliáveis, uma subjetividade que

é, a um só tempo, representante de um passado tribal e de um futuro pós-colonial. A mulher de Olinto, porém, é uma heroína muito mais complexa e subversora que o herói cultural grego de Eliade (2013). Definida pela figura transformadora das *iabás*, é a guerreira invencível e apaixonada representada por Oiá; a mãe zelosa e orgulhosa vista em Iemanjá; a sedutora e determinada rainha Oxum.

Se a narrativa de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) é linear, feita por um narrador que compartilha das experiências da protagonista, a diegese de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) surge em uma imitação da oralitura. Um interlocutor que se define na oralidade irá **cantar** e não **contar** uma história. Nesse sentido, apesar de desenhar uma personagem específica, Abionan, Olinto busca uma figura universal, central na sociedade iorubá até os dias de hoje: a mulher dos mercados. Essa representação, porém, não é feita de forma essencializada, próxima do “perigoso centrismo feminista” de que fala Hutcheon (1991, p. 98). A personagem principal no romance de Olinto aí está para consolidar a tradição tribal, em oposição ao discurso patriarcal do colonizador. Essa troca entre a “cultura que olha” e a “cultura que é olhada” (TUTIKIAN, 2006, p. 13), resgata a afirmação da teórica sobre a relativização imposta à tradição, em um mundo onde o saber galga status de tecnologia.

Querendo ou não, o impacto global reflete sobre a tradição, relegando-a a um outro plano diante da quantidade de informação, do dinamismo, da alteridade, obrigando a uma espécie de identidade relacional, onde o *mesmo* define a própria historicidade e o *outro* representa o código de diferenciação (TUTIKIAN, 2006, p. 13).

Abionan mostra uma diferente circunstância do cenário africano pós-colonial, que não a diáspora vista no primeiro romance, entretanto, igualmente fragmentada e problemática: o confronto entre a mulher tribal e a sociedade africana da descolonização. Ambas, mulher e sociedade, confundem-se, sem conciliar, com efetividade, urbano e rural, antigo e novo, paz e guerra. O nomadismo surge como única possibilidade ao inquietante quiasmo de Abionan (do iorubá, nascida na estrada). A mercadora tem como referencial identitário uma cidade que ficou no passado – a Keto dos antigos obás, os *Alaketos* – e faz da estrada seu lar. Gilroy (2001) salienta que, como resposta à subordinação racial que permanece ainda hoje, eleva-se um clima de inquietude nas culturas negras.

Nessas manifestações, o peso da diáspora, que o historiador afirma ser “inicialmente sentido como maldição”, a desterritorialização que se percebe, em maior ou menor grau, nas três protagonistas de Olinto, a “ausência de lar ou exílio forçado” (GILROY, 2001, p. 224) são reapropriados, e, em grande medida, relativizados, em um ponto de vista privilegiado da

modernidade. A reterritorialização, o hibridismo e o nomadismo aparecem enquanto tríade de superação dessa “maldição” a que se refere Gilroy. Um novo entendimento, cuja peculiaridade nasce da experiência de subordinação racial e a supera, uma resposta aos “sucessivos deslocamentos, migrações e viagens” que foram incorporados ao modo de ser dessas culturas negras (GILROY, 2001, p. 224).

O deslocamento por entre os espaços proporciona à protagonista de Olinto uma mobilidade psíquica correspondente, amplificado pelo labiríntico deslocamento temporal – típico da narrativa psicológica – que Cassirer salienta como “recorrente em narrativas do mito” (2004, p. 186). Em uma prosa que imita a oralitura o *babalaô*, a personagem Abionan é representada sob a luz de uma universalidade e de uma busca da origem mencionadas por Cassirer. Olinto propicia ainda ao leitor o vislumbre de uma narrativa subjacente de natureza mítica. A todo instante, os deuses são mencionados, pensados, sentidos pelas personagens de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). No romance, o estar no mundo é perpassado pela espacialidade iorubá – cujo lócus afetivo subverte os valores econômicos e políticos do colonizador; bem como pela noção de temporalidade – típica do pensamento africano primitivo, radicada na repetição dos fatos e em um sentido superior de destino comum, base da mundividência orixaísta. O cenário histórico da tragédia envolvendo a morte de Sebastian Silva, por exemplo, reveste-se de uma sacralidade, a partir da ideia de eterno retorno. Esse retorno se espelha no ideal da protagonista, Abionan, de conceber um novo menino, a quem dará o mesmo nome e que herdará a missão de ser obá de Keto, assim como o primeiro Adeniran.

Abionan fora a Zorei com Mariana que havia insistido com ela durante meses, queria mostrar à amiga a cidade de Aduni, o Palácio em que o pai morara e morrera, as casas antigas construídas pelos alemães, o mercado grande na praça principal, a igreja erguida pelos padres franceses, foram dias alegres e tristes ao mesmo tempo, Mariana falava no pai morto, Abionan pensava no filho que viria, no caminho haviam ficado silenciosas, a cidade se aproximara, Mariana fizera o carro parar na praça, apontara uma árvore:

– Foi ali que minha avó passou vários dias sentada quando meu pai foi preso pelos franceses (OLINTO, 2007b, p. 237).

Se a primeira obra da trilogia propõe a edificação de uma casa, a segunda tratará da gestação de um rei – não por acaso convertida, inicialmente, em frustração e, finalmente, em promessa de futuro. O texto põe em primeiro plano a jovem Abionan, mulher típica dos mercados africanos, que mantêm características primitivas que desafiam os ditames econômicos coloniais. Descendente de uma das famílias reais da cidade de Keto, assim como seu marido, a jovem ambiciona tornar-se a mãe de um novo *Alaketo* (rei tribal da cidade de Keto). Ideia, por si só, obsoleta, em uma realidade onde a velha política tribal perdera espaço

frente ao modelo do colonizador. Dessarte, a obra se delinea no que Said (1995) tipifica como “resistência cultural descolonizante”: mostra o anseio da personagem em resgatar a nação aprisionada para si mesma; traz um ideal de resistência para além de mera reação ao imperialismo, enquanto visão alternativa da narrativa histórica e, por fim, remete à “libertação humana” (SAID, 1995, p. 273), contrária ao nacionalismo separatista (típico do romance europeu do século XIX).

Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), novamente chama a atenção a estrutura dos capítulos, marcada pelo espaço, que delimita o tempo. O leitor, em um dado momento, chega a se perguntar se Abionan transita ou é transitada pela geografia africana e se sua trajetória é de transformação ou regresso. A primeira parte faz menção ao “Mercado de Keto” e a “Ojô awô, dia do segredo, dia de Ifá e Exú” (OLINTO, 2007b, p. 9). A segunda parte encontra Abionan no “Mercado de Opô Metá”, no “Ojô Ogum, dia de Ogum, deus do ferro” (OLINTO, 2007b, p. 77). A terceira parte é intitulada “Mercado de Idgny” e assinala o dia de “Ojô Jacutá, dia de Xangô, deus do trovão” (OLINTO, 2007b. p. 147). Olinto chama a quarta parte de “Ojô Obatalá, dia de Obatalá, deus do céu” (OLINTO, 2007b. p. 213) e retorna ao tempo e espaço mencionados no primeiro capítulo, em seu quinto e último, “Outra vez, Mercado de Keto: Ojô awô, dia do segredo, dia de Ifá e Exu” (OLINTO, 2007b. p. 281). Esse percurso do livro, cronologicamente delimitado em cinco dias, é relativizado pela dimensão e temporalidade psicológicas da narrativa, que se atém, preponderantemente, à rememoração de Abionan, desordenada e emocional. Com essa organização, Olinto chama atenção para as diferenças entre a cultura orixaísta e europeia, notadamente, a maneira circular com que o pensamento africano tribal encara o tempo e sua distribuição em uma semana de quatro dias.

A macro-estrutura de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) será desdobrada a partir da ideia de circularidade temporal, bem como de um espaço físico delimitado por afetos, conduzindo sua diegese. Tem-se, portanto, um tempo notadamente psicológico e um espaço de geografia afetiva no romance. Como já foi visto, o romance se desenvolve em cinco partes, delimitadas a partir do trânsito da protagonista e de uma noção fundamental de retorno, onde a vendedora de mercados Abionan repensa seu papel na sociedade, enquanto planeja a concepção de um novo rei para a cidade de Keto. Abionan chega a ser interpelada algumas vezes a respeito do motivo pelo qual não almeja, ela própria, o obanato e porque deseja um filho. Revela, já ao final do romance, sua intenção de concepção e criação de um filho que esteja ligado a exemplos positivos da figura masculina, ao mesmo tempo em que deverá recuperar o status perdido da cultura tribal. A criança, portanto, representa o desejo de um novo masculino que efetivamente apoie o feminino tribal. Pode-se dizer ainda que o romance trata, em primeiro plano, de uma

narrativa de retraditionalização, tal como define Tutikian, marcada pela “recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas” (TUTIKIAN, 2006, p. 16).

Em comunhão à mundividência iorubá, o romance obedece a uma circularidade mítica similar a do *ouroborus*³². Abionan percorre durante a noite, juntamente com suas amigas vendedoras, as longas distâncias que separam cada mercado, a pé ou utilizando transportes eventuais e improvisados. Assim, cada manhã a encontra em um novo mercado, em um novo ambiente, com suas características e dinâmicas. Não por acaso, a dimensão onírica perpassa todo o romance. Em diversos momentos, a mercadora, que havia viajado durante a noite, é tomada pelo sono e pelos sonhos, momento em que a mítica orixaísta se funde ainda mais à efervescência política da África do período de descolonização. Esse nomadismo ocorre sem quaisquer formalidades, expondo a artificialidade das fronteiras impostas pelo colonizador.

O tempo labiríntico que se eleva das memórias de Abionan encontra eco em um espaço onde fronteiras são relativizadas e o cenário é delimitado a partir dos afetos do sujeito. Esse *ouroborus* encontra correspondência, na mítica orixaísta, na figura de Oxumaré³³, divindade do arco-íris, ligada, a um só tempo, à ideia de ambiguidade – esse orixá apresenta-se seis meses do ano como homem, seis meses como mulher – e à eternidade cíclica das águas. O tempo, em sua perspectiva orixaísta, é a repetição interminável de fatos a partir da qual pequenas ou grandes variações auxiliarão na composição de um todo. Cada fato, assim como cada gota de água, está fadado ao desaparecimento com a evaporação e ao retorno com as chuvas, pelas artes de Oxumaré e Oxum.

O Rei de Keto (OLINTO, 2007b) é construído da tensão entre tempo cronológico – cinco dias na vida da protagonista – e tempo psicológico – abarcando a trajetória de Abionan, desde sua infância, com ênfase para as viagens com a mãe Aduké, por diversos mercados africanos e sua vida conjugal, até a perda do filho. As reminiscências de Abionan são acompanhadas, constantemente, por suas fantasias a respeito de seu segundo filho, que planeja preparar para ser o futuro rei de Keto. Em Bachelard, temos a floresta como representante do que o autor chama de “imensidão interior” (BACHELARD, 1993, p. 135). Em Olinto, o mar aparece enquanto alegoria para as profundezas da reminiscência das personagens – na mitologia afrobrasileira, o mar é associado ao pensamento e à memória, domínios de Iemanjá. Não por

³² O *ouroborus* representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998) a eterna movimentação do tempo, a partir da imagem de duas serpentes que se devoram mutuamente.

³³ Além da aparência de um jovem guerreiro (ou guerreira), Oxumaré assume a aparência de uma cobra, que se metamorfoseia no próprio arco-íris, segundo Prandi (2001). Ao tocar o firmamento e o solo, esse arco-íris devolve aos céus a água da chuva. A divindade também é associada à riqueza, sendo conhecido como o mais próspero dos orixás.

acaso, sua vastidão é interdita à Aduké. A personagem mostra uma personalidade com diferentes nuances. Os *babalaôs* revelam-lhe, por seu oráculo, que a vendedora dos mercados não poderá jamais contemplar o mar. Se, por um lado, Aduké se mantém submissa ao seu destino, expresso pelos *babalaôs*, acaba por violá-lo, em seu momento de morte, retomando as rédeas de sua própria historicidade, tal como acontecera com Ainá, em seus momentos finais em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a). Sua afetividade é notada em seu desvelo em educar e expandir os horizontes de sua filha, através de suas viagens. Não por acaso, seu nome, Aduké, aparece traduzido, na terceira obra da trilogia, por “aquela que gostamos de amar” (OLINTO, 2007c, p. 65).

O desejo frustrado e a interdição são dois dos sentimentos centrais, fios condutores da psicologia da protagonista e sua mãe, Aduké. Abionan, (do iorubá, nascido na estrada), é oriunda de uma das cinco famílias reais de Keto e vem ao mundo sob um pé de baobá, árvore sagrada para os iorubás. A árvore marcará toda a história de vida da personagem. Sob ela enterra seu filho, Adeniran, depositando ali seu sonho interrompido de matriarca de um novo reinado tribal. Sob o mesmo baobá, ao fim do romance, busca conceber seu segundo filho, que receberá o mesmo nome. Assim, cada ato da protagonista é guiado por seu desejo de ser mãe de um *Alaketo*, intento reforçado por presságios que cercam o nascimento da vendedora dos mercados e confirmados por seu *babalaô*. Eliade trata de uma espécie de “regressão do Universo ao ‘estado caótico’ ou ‘embrionário’; Momento de retorno às trevas da Noite anterior à criação” ou ao que chama de “cabana iniciatória”, retorno ao “útero da Mãe-Terra.” (ELIADE, 2013, p. 76). Esse local de iniciação é representado pelo baobá, árvore que testemunha nascimento, morte e renascimento, em um só romance, além de figurar como ponto de passagem constante da protagonista, no retorno à sua cidade de origem.

O baobá, árvore sagrada da cultura africana, representa o *Òpó Orun Oún Àiyé*, árvore divinatória, pilar que une o mundo espiritual e material. Essa ideia aproxima-se do conceito de “*axis mundi*” de Eliade, árvore cósmica cuja função é reunir as diversas camadas do cosmo (1991, p. 49) [tradução nossa]. De fato, o baobá é associado a *Iyá Mesán Òrún* (do iorubá, mãe dos nove céus) uma face de Oiá, associada ao culto aos ancestrais, feito por intermédio dessa árvore sagrada. Ricoeur expõe a necessidade do estabelecimento de associações entre o tempo experienciado pelo sujeito, que recebe, portanto, dimensões subjetivas, emocionais e sociais e o que chama de “tempo do mundo” (RICOEUR, 1997, p. 319). Associações da ordem do imaginado e do idealizado, que, ao adquirirem concretude, possibilitariam uma mensurabilidade do tempo por parte da coletividade. De certa forma, ainda, são esses conectivos, tratados por Ricoeur como “signos” (RICOEUR, 1997, p. 320) que permitem que

o cruzamento entre o tempo de mundo e o tempo de experiência possa ser expresso em uma memória coletiva.

Ocorre que, em uma cultura preponderantemente oral, esses signos tornam-se mais difusos – o calendário, a movimentação dos astros, a passagem de cada segundo, são fatos menos importantes que conceitos imanentes, tais como a ancestralidade e a ideia de família e tribo. Assim, é fundamental ao sujeito representado por Olinto, que, ainda que faça a contagem dos dias organizados em uma semana, a faça a partir do mito. A ligação entre o tempo e as divindades remonta a todas as culturas, como nos lembra Eliade (1992). O autor afirma que “para as sociedades tradicionais, todos os mais importantes atos da vida eram revelados *ab origine*, pelos deuses ou heróis. Os homens limitam-se a repetir esses gestos exemplares e paradigmáticos *ad infinitum*” (ELIADE, 1992, p. 35). Assim, os antigos romanos atribuíam a uma divindade cada dia da semana e cada mês do ano. Os iorubás têm a semana dividida em quatro dias, distribuídos dentre algumas de suas principais divindades³⁴.

Além do conhecimento simbólico, da ritualística que cerca cada orixá e da reverência a essas divindades e sua hierofania, a noção geracional é preponderante na cosmovisão orixaísta. Cada sujeito deve ter na memória quem foram seus antepassados, pois, remontar sua genealogia é soberano à sua compreensão dentro do processo histórico ao qual toma parte. A circularidade do entendimento temporal iorubá estabelece, ainda, uma noção transcendental de fato histórico, que se liga tanto à ideia de destino quanto a de um padrão de mudanças que se repete, de maneira tão previsível quanto a sucessão das estações. Eliade (1992) confronta o homem moderno (histórico) e o homem das civilizações tradicionais (que chamaremos de mítico). Para ele, o moderno “consciente e voluntariamente **cria** a história”, ao passo que o das civilizações tradicionais demonstra “uma atitude genuína em relação à história” (ELIADE, 1992, p. 137) [grifo nosso].

Independente de aboli-la periodicamente (a história), de desvalorizá-la por meio do encontro de modelos transhistóricos e arquétipos para ela ou, por fim, de lhe dar um significado meta-histórico (teoria cíclica, significados escatológicos e assim por diante), o homem das civilizações tradicionais não atribuía qualquer valor ao acontecimento histórico em si; em outras palavras, ele não o considerava como uma categoria específica de seu próprio modo de existência (ELIADE, 1992, p. 137) [parêntese nosso].

³⁴ Uma peculiar manifestação, bastante popular no Brasil, fica por conta dos ritos do ano novo. Uma tradição das religiões afro-brasileiras (observamos essa prática, em nossas pesquisas, tanto no Candomblé quanto no Batuque do Rio Grande do Sul) é a de atribuir a um determinado orixá a regência sobre cada novo ano, momento cercado de ritos e superstições que transcendem as religiões de matriz africanas e se estendem, curiosamente, no Brasil, a pessoas dos mais diversos credos.

Alma da África (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) mostra duas famílias matrifocais, cujos destinos são marcados pela colonização de maneiras muito distintas. Uma análise entre as figuras das duas primeiras líderes dessas famílias revela dramas de diferentes magnitudes, mensurados, respectivamente, por tempo e espaço. Ao se comparar os percursos de Catarina, posteriormente conhecida como Ainá (OLINTO, 2007a), personagem do primeiro romance da trilogia de Olinto e Aduké, que aparece em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), vê-se duas mulheres extremamente determinadas, que não revelam nenhuma ambição romântica e parecem ter abandonado sua sexualidade, assumindo a responsabilidade familiar sozinhas e dispensando a presença de um parceiro.

Ainá vive sob a égide do tempo: drama da diáspora. Inicia *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) conhecida como Catarina, nome que lhe foi dado após ser escravizada, momento que marca a obliteração de sua própria noção de historicidade, apartando-a de qualquer vínculo com seus ancestrais. Apenas com a lembrança de seu nome original, ocorrida às vascas da morte, é capaz de redimir-se e oferecer para sua família o direito de integrar a história da tribo – uma noção cronológica típica na tradição oral.

Aduké vive um drama do espaço: a desterritorialização – também sentida por Epifânia, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), como já foi visto. A desintegração dos limites tribais, causada pela colonização, substituiu os limites africanos originais por uma geografia política. Essa geografia da violência buscou apagar o poderio e a tradição tribal, em nome de novas nações que, não raro, uniram antigos rivais ou separaram famílias inteiras, ao sabor de interesses políticos externos, dividindo e distribuindo, entre as potências europeias, o continente africano. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), as mulheres dos mercados desafiam essa arbitrariedade, valendo-se da organização de trabalho que já possuíam, fortemente calcada nas tradições, bem como em uma solidariedade constante. Esses vínculos são representados, no cotidiano dos mercados, por uma fraternidade feminina, que se opõe a uma masculinidade, representada em sua fragilidade e toxicidade. Os homens autóctones mostram-se incapazes de resistir ao poderio colonial e, quando não aderem a este de maneira servil³⁵, entregam-se a um ostracismo deprimente, não raro, ao álcool, à vadiagem ou à mendicância. As únicas representações masculinas autóctones e economicamente ativas da trilogia são relacionadas ao trabalho dos *babalaôs* ou artesãos, voltados à religiosidade; ou ainda, por educadores, objeto de forte influência europeia.

³⁵ A participação de homens autóctones nas forças militares e nos movimentos antidemocráticos que sucedem o domínio colonial é melhor representada em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c).

Olinto utilizou-se de duas importantes alegorias, fortemente ligadas ao espaço, na composição de Aduké: sua impossibilidade de aproximar-se do mar e o nomadismo a que se entrega (que é herdado por sua filha). A personagem adota uma conduta profissional que burla a definição de fronteiras feita pelo colonizador, na manutenção de um estilo de vida e de um modelo econômico que se contrapõe ao comércio colonial. Dessarte, um dos dilemas que acompanham Abionan é a proposta de abandonar as tradições do mercado e abraçar o comércio formal do colonizador na loja de seu tio, Obafemi (do iorubá, “O Fazedor de Reis”). O período descrito no romance, de cinco dias, perfaz o roteiro habitual de deslocamento da protagonista, que, ao voltar a seu mercado de origem, no início de uma nova semana (a semana iorubá conta com quatro dias, como vimos anteriormente), deverá apresentar uma decisão. As reflexões que antecedem ao posicionamento de Abionan, recusando-se a aderir ao modelo de trabalho e de vida do colonizador, servem de gatilho às reminiscências da comerciante, rememorando as viagens de sua infância com a mãe, que buscava mostrar-lhe as principais cidades iorubás. Dessa forma, a protagonista toma sua decisão, imbuída de seu maior desejo, o de gerar o futuro rei de Keto, para o qual pretende ofertar o conhecimento da realidade, advindo de suas experiências em cada um dos mercados em que trabalha e a quem caberá transmitir as experiências vividas com Aduké³⁶.

Ricoeur já afirma que “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia” (RICOEUR, 1997, p. 329). A História lida com fatos que ocorreram na realidade, mas serve-se de uma narrativa mediada pelos mesmos artifícios linguístico-textuais da ficção, para que o leitor consiga, a partir de sua própria imaginação, transpor para sua mente e compreender o encadeamento destes fatos na realidade. A ficção serve-se dessa cronologia de fatos, que toma emprestada da História, para atingir a verossimilhança, necessária ao pacto literário. Essa cronologia pode ser, porém, muito mais facilmente relativizada na narrativa literária, à medida que o compromisso maior do escritor é com o efeito estético (podendo entrecruzar toda uma gama de sutilezas descritivas na arte do narrar), ao passo que o compromisso do historiador é com o acontecido que, por seu trabalho narrativo, comporá a História.

[...] essas civilizações defendiam-se contra a história, fosse por meio de sua periódica abolição, pela repetição da cosmogonia e de uma periódica regeneração do tempo, ou ainda dando aos acontecimentos históricos um significado meta-histórico, significado que não servia apenas como consolação, mas acima de tudo era coerente, isto é, capaz de ser encaixado num sistema bem consolidado, no qual tanto a existência do homem como a do Cosmo tinha sua *raison d'être* (ELIADE, 1992, p. 138).

³⁶ Posteriormente, esses saberes, oriundos do cotidiano dos mercados, será precioso para Mariana-Ilufemi, grande amiga de Abionan, em sua trajetória política, como será visto adiante, em “Oiá e *Trono de Vidro*”.

A metaficção historiográfica, como lembra Hutcheon, brinca de confundir narrativas de cunho histórico e ficcional, justamente para, em seu artifício, problematizar a “natureza do conhecimento histórico”, o que chama de “risco de distinguir entre a ficção e a história como gêneros narrativos” (HUTCHEON, 1991, p. 148). Esse jogo de espelhos entre história e ficção é fundamental para colocar-se em foco estéticas que fogem do centro, dando voz a sujeitos cujo ponto de vista é particularmente negligenciado pela história ou a ela se opõe. Eliade caracteriza o pensamento de civilizações preponderantemente agrícolas, que se utilizam do mito para opor-se à narrativa ocidental urbana, uma maneira de “tolerar os acontecimentos de caráter histórico” que perdura quase até os nossos dias e sobrevive como forma de confortar as sociedades tradicionais.

[...] Abionan dormiu nos braços da mãe, no dia seguinte correu para a praça, entrou no mercado, reviu a árvore sagrada, acompanhou o rei de Keto que saía para uma visita, agora no mercado de Opô Metá, lembra a viagem com nitidez e torna a ver o Rio Ogum, trechos de Ibadan e de Ifé, o templo de Oxum, de que teria a mãe gostado mais? Abionan tem a certeza de que foi de Oxogbô, as ruas mais altas do que as casas, o templo de Oxum, a visita ao rei, hoje compreende que o rei a recebera porque a mãe era da família real de Keto (OLINTO, 2007b , p. 139).

Nesse mundo, cuja realidade é povoada por deuses e espíritos, as reminiscências de Abionan levam o leitor a compreender a tentativa de sua mãe, Aduké, de conviver com a interdição que lhe é imposta e, ainda assim, conhecer ao máximo a realidade tribal, a partir de seu trabalho e viagens. Mais que uma realização pessoal, para a vendedora, o nomadismo pelos mercados tradicionais destina-se à formação da menina Abionan, enquanto herdeira do legado da nobreza iorubá. Cada nova cidade mostra tradições e crenças muito distintas. Nota-se uma preocupação de transmissão dos saberes e do pensamento mítico iorubá, ampliada pela grande diversidade e riqueza cultural dos povos dos diferentes mercados. Aduké busca ainda mostrar à filha os saberes que envolvem o ofício de uma “mulher do mercado”. Esse dia a dia é feito no constante deslocamento. O nomadismo é uma marca na vida das vendedoras, que, ainda que possuam uma cidade que utilizam como base, não raro, passam cada dia em um novo mercado. A viagem representa o ponto de partida da trajetória de Abionan rumo à percepção de seu lugar no mundo.

3.1 O PODER DAS MATRIARCAS, VOZES E SENTIDOS: IEMANJÁ EXPULSA OXALÁ DA REUNIÃO DAS MULHERES

O Rei de Keto (OLINTO, 2007b) revela uma viagem de autoconhecimento e reconstrução de mulheres nativas, que problematiza os papéis feminino e masculino na África pós-colonial, apresentando a visão da mulher autóctone sobre a sociedade fragmentada, produzida pela colonização. Apesar de lidar, no segundo romance da trilogia, com uma realidade tipicamente africana, a influência do pensamento diaspórico do autor permeia o universo mítico da obra, onde uma das mais potentes imagens é o mar. A metáfora é menos eficiente em evidenciar novas informações que em comunicar um conteúdo abrangente, capaz de modificar a interpretação ou efeito do texto sobre o leitor, como analisa Booth (1992, p. 58 - 58). A menção de Iemanjá associada aos mares evidencia a percepção do autor, alto membro da hierarquia do Candomblé no Brasil, além de reforçar seu projeto de representação feminina.

Na mitologia orixaísta original africana, é uma divindade masculina que governa os mares, Olocum. A diáspora reorganizou e modificou a compreensão sobre o panteão africano, unindo o culto de diversas divindades, realizado de forma totalmente individual e independente em solo africano, em uma nova concepção cosmogônica. Curiosamente, essa redistribuição se repete de maneira muito similar em cada uma das variedades de culto aos orixás no Brasil, podendo ser observada, na Santeria Cubana, modificações semelhantes, como lembram autores como Prandi (2005) e Verger (1994). No culto diaspórico brasileiro, mares e oceanos são tutelados por Iemanjá, que na África é conhecida apenas como a divindade que é mãe de Oxum e que protege a foz do rio Ogum, sendo relacionada a seu culto em solo africano. No Brasil, Iemanjá passa a presidir os mares, associados ao pensamento e à memória, no imaginário afrobrasileiro. Assume também o domínio sobre as cabeças, função que, na África, é atribuída à deusa *Orí*. Ao aproximar todas as imagens evocadas pela representação marítima à Iemanjá, Olinto demonstra, inevitavelmente, seu lugar de fala, enquanto candomblecista e as marcas que a recomposição diaspórica da mitologia iorubá deixou em seu próprio imaginário. Essa *iabá* é, particularmente, uma das mais cultuadas em terras brasileiras e sua ligação com os mares e com o pensamento é imediata, ao autor brasileiro, que já chega à África, como vimos, com uma história de aproximação aos cultos afrobrasileiros.

Memória, pensamento e tradição familiar são, portanto, no pensamento orixaísta afrobrasileiro, domínios femininos; elementos presentes de maneira muito forte na composição da personagem Aduké, a quem é interdita a aproximação com o mar. Novamente Olinto representa uma anciã que busca a rememoração de fatos, fundamentais para a compreensão de sua própria identidade, transcendência que se dá com a aproximação com o território que lhe era interdito e com a própria morte. Se Ainá é afastada de sua terra natal e tem sua identidade apagada, Aduké é obrigada a jamais se aproximar do mar, além de parecer suprimir de seu

pensamento a verdadeira razão para seu nomadismo. Tal como acontece com Ainá em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), o enfrentamento de sua finitude desafia o véu da memória e resgata um fato decisivo para a constituição da personagem.

Em um dos momentos que antecedem sua derradeira viagem com a filha, Aduké revela a motivação inicial para seu nomadismo. O marido, pai de Abionan, era alcoolista e Aduké servia-se das constantes viagens como possibilidade de evasão da situação doméstica opressora. Outro tema que se repete, portanto, é o da figura masculina fragilizada pelo alcoolismo, em um relacionamento mal sucedido – vê-se este motivo, em traços diferentes, na relação de Epifânia com Padre José (que, igualmente, desempenhou papel paterno para a protagonista Mariana), em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e em curtos episódios em que homens dependentes do álcool são repreendidos por suas mulheres, nos mercados.

– Como era meu pai, mãe?

– Era um homem bonito.

Silêncio.

– Que mais?

– Bebia muito.

Isto era novidade para Abionan, a mãe continuara:

– Não saía de perto das barracas de vinho-de-palmeira. Enquanto eu ia de um mercado a outro, ele ficava o dia inteiro conversando e bebendo. Quando chegava perto de mim, tinha um cheiro horrível.

Abionan ficara imaginando o cheiro do pai (OLINTO, 2007b, p. 207).

A compreensão das imagens de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) enquanto ressignificações de mitos orixaístas possibilita um alargamento da visão do leitor sobre as metáforas do romance. Eliade já fala da tentativa do artista de “destruir” seu próprio mundo, religando-se ao mito e recriando um “universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar” (ELIADE, 2013, p. 69). Dessa forma, a arte manifesta uma interpretação da realidade, a partir da imitação do mito e da transposição de suas narrativas para a obra de arte. Recordar-se aqui um mito bastante difundido entre as religiões afrobrasileiras, que mostra Iemanjá na liderança de um grupo de mulheres que celebram conhecimentos de uma magia ancestral. Oxalá soube da reunião de feiticeiras, liderada por Iemanjá. Oxum, Oiá e Obá manifestavam seu poder em rituais, mantendo sua atuação no comando do mundo. Oxalá decidiu vestir-se de mulher, para conseguir descobrir os segredos das *iabás*. Desconfiada com aquela presença desconhecida, Iemanjá propôs um banho de mar, quando a nudez revelou o ardil de Oxalá. Furiosa, a rainha dos mares enfeitiçou Oxalá, obrigando-o a comer apenas animais fêmeas e a vestir para sempre aquelas roupas femininas (PRANDI, 2001). Dessa forma, jamais Oxalá seria como os outros homens, carregando em si

parte do feminino. Na narrativa, um homem busca imiscuir-se e usurpar o poder matriarcal, invejando a solidariedade feminina, que se estabelece a partir da tradição. Tal intenção é impedida por Iemanjá, que modifica indelevelmente esse homem, que passará a contar com atributos femininos em sua constituição. O mesmo se repete em Olinto (2007b) com Abionan, que, desiludida com o papel masculino em sua própria vida, sonha em gerar um homem que, eivado de elementos da cultura feminina, possa funcionar como agente transformador. O desejo de Abionan é o de gerar um novo rei para Keto que, ao mesmo tempo que recupere o prestígio dos obás, reconheça o valor das mulheres e possibilite uma diferente relação entre os gêneros.

Abionan, seguida de suas companheiras, as mulheres dos mercados, opõe-se ao projeto de apagamento de suas identidades, engendrado pela máquina colonial, rejeitando a violência masculina. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), a figura masculina é representada, no âmbito familiar, invariavelmente de forma esmaecida, sempre por personagens que buscam usurpar o poder feminino ou beneficiar-se do trabalho das mulheres. Porém, ao buscar um filho varão, que seja rei de Keto, Abionan tenta se reconciliar com a figura masculina, propondo uma masculinidade alternativa à dos homens fracos do mundo ordinário, modificando a sociedade em que vive. Aparece aí o motivo da “Grande Mãe” de que trata Meletínski, não apenas destinada a recuperar o legado matriarcal, em um mundo devastado por representantes do patriarcado, mas da “genitora de um herói” (MELETÍNSKI, 2015, p. 111 - 112). Nesse projeto, Abionan desafia a própria mãe, que não vê mais nenhum sentido na figura masculina. A protagonista insiste em restituir o velho obanato³⁷ e, a partir dele, uma nova masculinidade.

Abionan se lembrava dos grandes nomes da história de Keto [...] de homens famosos de fora de Keto, da Europa e da América, havia homens que eram reis e presidentes, talvez a necessidade de haver homens assim relegasse os outros, os homens comuns, a um estágio mais abaixo, haveria os chefes, os que mandavam e decidiam em nome de todos, e os simples mortais, que podiam ser bêbados e preguiçosos, talvez entre as mulheres também as diferenças fossem grandes, mas a mãe insistia em que não se desse muita importância a homem cuja maior utilidade era fazer filho (OLINTO, 2007b, p. 206 - 207).

Além da reflexão sobre os papéis de gênero, um tema que se repete em *O Rei de Keto* é o da viagem, que propicia o contato com as diferentes culturas. Há uma lenda atribuída a Iemanjá, onde a *iabá* é a mãe dos orixás e responsável por suas diferenças originais, ao se unir com Olodumaré-Olofim. Nela, cada elemento da natureza fica de posse de um dos filhos de Iemanjá, para que povoem a terra. A partir do deslocamento dos filhos de Iemanjá, principiam-se as nações conhecidas, que ficarão registradas na lembrança dos povos (PRANDI, 2001). Esse

³⁷ Linhagem real dos antigos *obás* (reis) iorubás.

mito fala à função organizadora da memória social, que atribui um lócus no pensamento dos membros de uma sociedade para cada fato e cada agente partícipe desses fatos, que irão configurar a história. O deslocamento pelos espaços, definido pelos quatro dias da semana iorubá, serve de motivador para a rememoração das viagens de Abionan com sua mãe, Aduké. Os contrastes das culturas presentes nas diferentes tribos iorubás é revelado nas viagens de Aduké e da pequena Abionan. Aduké realiza essa viagem com dois intentos principais, a fuga de seu cotidiano e a educação e formação da filha, a partir de seu conhecimento dos territórios iorubás. A cada cidade com que se deparam, desvendam uma nova nuance da diversidade do pensamento orixaísta tribal. Assim, é com espanto que contemplam a destruição de uma casa na cidade de Ijebu-Oké pela alegre população local, como forma de recepcionar o novo rei da tribo, chamado naquela região de Awujalê – simbolismo do rompimento com o passado e início de um novo ciclo. Eliade (1992) analisa essa proposta de tempo cíclico, marcado pela periódica regeneração da história, seguido da eterna repetição, que se opõe ao calendário cristão. A antinomia entre as compreensões de tempo ocidental e orixaísta é fulcral para a compreensão das tradições tribais. A noção circular de tempo serve de base para toda a mundividência orixaísta, que atribui as modificações da sociedade ao acordo ou desacordo do sujeito tribal com a natureza, da qual faz parte. Cada avanço positivo na existência de uma comunidade se deve à reposição de uma parcela do *axé* que se havia perdido, bem como os fatos negativos, ao desequilíbrio com o *axé* circulante. Ao religioso caberá a manutenção dessa harmonia, por sua obediência ao seu destino de nascimento, seu *odu*.

Nesse cenário, a resistência de Abionan e sua tentativa de manutenção de antigos padrões econômicos expressa a proposta do autor para uma retraditionalização africana e a subsequente descolonização – apresentada, em plenitude, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Amadiume (1987), em sua pesquisa antropológica sobre a etnia Nnobi, observa um fenômeno similar ao reproduzido por Olinto em seus mercados iorubás, o de mulheres ocupando lugares de destaque na economia dos mercados. A relevância econômica confere a essas mulheres idêntico prestígio político – tal como acontece com Mariana, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a).

Os velhos mercados, onde age a protagonista Abionan, são redutos do matriarcado, que não foram solapados pelo domínio europeu. Seu constante trânsito por esses diferentes mercados, em que dialogam passado e futuro, sobre velhas toalhas africanas e sob um complexo código de conduta, regido por tradições ancestrais, reforça a ideia de Gruzinski de uma

“confusão dos espaços”³⁸ à que se soma um desregulamento das referências temporais, resultante das “diversas temporalidades que se enfrentam” (GRUZINSKI, 2001, p. 71). O rico substrato cultural, sobre o qual se assentam estes códigos, transmitidos pelas matriarcas, aparece como uma das únicas forças capazes de confrontar a normatização social, política e econômica imposta pelos colonizadores e seus “colaboradores” colonizados – invariavelmente caracterizados na trilogia como homens.

[...] Abionan ouve Omitolá dizer que há proibições para tudo.

– É proibido vender sem licença, é proibido atravessar a fronteira sem papel, é proibido mudar de mercado.

Solange acrescentou:

– Ouvi dizer que também vai ser proibido a gente dançar para Xangô e dar presente para Exu.

– Vai ser, não. Já é – interrompeu Yatundê. – Em Cotonu e Porto Novo quase ninguém dança mais. Também não prestam homenagem aos mortos na moda antiga. O pessoal que estudou na Europa diz que isto é coisa bárbara (OLINTO, 2007b, p. 200 - 201).

Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) a imposição do modelo político ocidental é somada a uma colonização cultural, que tenta desvalorizar a tradição, associando-a a um mundo ultrapassado, onde as mulheres possuem um lugar de ação completamente diferente do que o colonizador lhes relega. Para o senegalês Diop (2012), historicamente, o continente africano foi um dos berços da sociedade matriarcal, o que pode ser percebido, em maior ou menor grau, em todas as sociedades africanas antigas e contemporâneas. Ao falar da cultura iorubá, a nigeriana Oyewumi (1997) frisa que a própria maneira do pensamento iorubá representar e perceber o mundo diverge do modo ocidental – assentado na dicotomia masculino e feminino. No idioma, os próprios conceitos seriam difíceis de ser expressos, em muitos momentos, uma vez que essa sociedade se organizaria em torno de conceitos etários. O mesmo afirma a teórica nigeriana Amadiume (1987), ao falar de outra etnia, os Nnobi. Nela, observou, os papéis econômicos e políticos seriam divididos igualmente entre homens e mulheres, característica típica de sociedades matriarcais. A maturidade e a velhice confere a esses sujeitos um diferente lugar de fala, uma autoridade que, no mundo ocidental, é concedida ao sexo masculino e a homens de uma classe social muito específica, na modernidade – os donos do capital.

³⁸ Salientamos a preocupação de Olinto em representar com riqueza de detalhes a diversidade religiosa da África iorubá, bem como a diversidade de cultura e costumes que decorre da primeira. Para o autor, tão importante quanto evidenciar a pluralidade linguística desse território é salientar a convivência, nem sempre harmônica, dessas etnias, do que decorrem conflitos que, não raro, foram intensificados pela redemarcação dos territórios feita pelo colonizador. Infelizmente, e Olinto já denuncia esse fato em seu romance, a língua do colonizador, mais que uma língua franca, age como ferramenta de apagamento dessas diferenças, empobrecendo o cenário africano pós-colonial.

Em uma narrativa que se aproxima do mito relativo a Oxum, encontra-se uma história de cunho pós-cosmogônico, circulante no Brasil, onde os homens, recém criados, ignoram a importância de uma das *iabás* mais antigas, Iemanjá. Furiosa, a divindade invoca o poder dos mares e ameaça engolir a terra, sendo impedida por Obatalá ou Oxalá, divindade criadora, que se interpõe à fúria da *iabá* dos mares. Erguendo seu cetro, o *Opaxorô* (do iorubá, o “o cetro que fala”), o ancião acalma sua esposa (PRANDI, 2001, p. 395). A narrativa serve para evidenciar a importância feminina e a reverência necessária às matriarcas. Diferentemente do mundo patriarcal europeu, recai sobre as mulheres, na sociedade africana, uma grande parte da responsabilidade de manutenção da tradição³⁹, bem como aos mais velhos o poder decisório. Mostra ainda, pelo aparecimento do *Opaxorô*, a importância da manutenção das tradições pela oralidade. Em diversos momentos da trilogia, o poder de decisão cabe aos anciões, precipuamente, à figura da velha mãe, presentificada, em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) por sua protagonista, Mariana. A determinação de Abionan em gerar um novo rei de Keto se aproxima do caráter obstinado dos “heróis turrões” de que nos fala Meletínski, que, por sua tenacidade, acabam modificando (ou resgatando) o trajeto de seu povo (MELETÍNSKI, 2015, p. 66). No trecho abaixo, Mariana, já muito idosa, no papel de mantenedora das narrativas da sociedade que abraçou como sua, transmite à nova geração a história de seu povo, que se aproxima ao mito:

– Você sabia que houve uma guerra em Keto por causa de mulher?

E, diante do espanto da outra:

– Dizem que Alabá Adirá tinha uma beleza fora do comum. Ela estava casada com um homem importante chamado Kanauan. Esse Kanauan pertencia a uma sociedade secreta de nome Egbê Mayêhum. Um comerciante rico, pertencente a outra sociedade secreta, Egbê Afudjerê-Kunti, o chamado Arigbá, apaixonou-se por Alabá. Depois de pensar bastante, resolveu raptá-la. [...] Começou também uma guerra entre as sociedades secretas a que pertencia cada um (OLINTO, 2007b, p. 207).

O processo rememorativo, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), trabalha como uma fiandeira, ao resgatar cada experiência da protagonista, tramando uma narrativa que combina memória social, memória pessoal e memória ancestral, em uma tecitura de impressões. Recuperar as lembranças de sua grande viagem pelos mercados da Nigéria serve para que

³⁹ Nesse sentido, percebe-se que a constante desvalorização da figura masculina pelas mulheres do mercado já marca, por si só, um desequilíbrio no sistema tribal arcaico.... Acredita-se que, possivelmente, a influência muçulmana na cultura iorubá possa ter principiado um complexo processo de transformação social e de valores, introduzindo novas práticas incorporadas na tradição, com o intuito de mediar essas alterações. Uma dessas práticas é a excisão, cirurgia de remoção do clitóris feminino, que passou a ser intensamente difundida com a expansão da cultura muçulmana na África (ainda que essa prática não se restrinja à população muçulmana). Acredita-se que a intolerância à homossexualidade também foi introduzida no pensamento iorubá pela influência auçá e muçulmana.

Abionan desperte, definitivamente, para sua identidade, enquanto herdeira de um legado tribal e feminino. Ao negar-se à proposta do tio do abandono de sua vida nômade, para trabalhar em sua loja, a protagonista recusa-se a compactuar com a modificação produzida pelo colonizador, aderindo aos modos de vida e à economia de modelo ocidental, que rivaliza com o *habitus* iorubá.

Durkheim (1995) atualizou o conceito aristotélico de *habitus*, ao descrever um estado psíquico profundo, que orienta perenemente o sujeito. Esse estado remonta à tradição e a transcende, a partir do momento em que se repete no cotidiano. Em Olinto, o *habitus* é capaz de sobrepujar a valoração dos saberes ocidentais, funcionando como escudo dessa sociedade, que se perpetua para as novas gerações. Abionan percebe que possui uma posição especial, enquanto membro das famílias reais da tradição tribal iorubana e representante das influentes mulheres dos mercados nigerianas, cujo papel político e social é confirmado pela bem sucedida amiga Mariana e, posteriormente, será reafirmado na luta política de Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Abionan vê seu trabalho de vendedora e seu laço com os mercados tradicionais nigerianos como fundamental para a realização de seu intento: “como lutar para que o filho venha a ser o rei de Keto se os interesses de sua vida mudarem de lugar?” (OLINTO, 2007b, p. 143). Abionan almeja gerar um segundo Adeniran (do iorubá, “a coroa tem tradição”), ligado às tribos e ao pensamento orixaísta, longe dos “edifícios modernos, do movimento e das lojas de Cotonu” (OLINTO, 2007b, p. 143), que lhe parecem estranhos à sua cultura.

- No meio das lembranças pensava na sua proposta, pensava e ia confirmando a minha primeira ideia.
- E qual foi ela?
- Abionan sorriu:
- Minha primeira ideia? De que eu me sinto mais feliz nos mercados de Keto, Opô Metá, Idigny e Irô Kogny.
- [...] Ela baixou a cabeça e pensou no que dissera.
- Compreenda. Fiquei muito honrada com a sua proposta. Não é todo o dia que a gente é convidada para ser sócia numa coisa boa, mas eu ia ser infeliz (OLINTO, 2007b, p. 139).

Para Bordieu (1983), o *habitus* se eleva da conciliação entre realidade exterior, comunal e aparente e realidade subjetiva e individual, a partir da experiência de mundo. Ao se decidir pelo modelo econômico tradicional iorubá, Abionan consolida seu pacto com sua ancestralidade. Sua individualidade e sua historicidade, portanto, sobrepõe-se às novas experiências impostas pelo colonizador.

Diferentes formas de perceber o mundo propiciam diversos vieses para a construção da memória, como é representado no romance. Eco, em sua *História da Beleza* (2013), descreve

como a percepção estética ocidental voltou-se para os sentidos da audição, paladar e visão, em detrimento do olfato e tato. Na contramão das construções poéticas da percepção ocidental, *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) mostra diversos momentos em sua narrativa em que o olfato e o tato, instintos animalizados pelo pensamento desde os gregos, irão guiar a espiritualidade das personagens, direcionadas a tocar e experimentar o objeto de seus sentimentos.

O emprego do sentido do olfato, a tendência de cheirar o alimento ou outras coisas, veio a ser restringido como algo animal. Aqui vemos uma das interconexões através da qual um diferente órgão dos sentidos, o olho, assume importância muito específica na sociedade civilizada. De maneira semelhante ao ouvido, e talvez ainda mais, um olho se torna um mediador do prazer precisamente porque a satisfação direta do desejo pelo prazer foi circunscrita por grande número de barreiras e proibições (ELIAS, 1994, p. 200). Capaz de potencializar a memória, o olfato também aparece como sentido diretamente ligado ao cosmo e ao destino da mãe da protagonista, cujo fado traçado pelos *babalaôs* a proíbe de encontrar-se com o mar. Percebendo-se na proximidade da morte, porém, Aduké dispõe-se a desobedecer as interdições que lhe são impostas por sua fé.

Abionan sentou-se calma, lembrou-se dos tambores que haviam cercado os momentos da mãe na praia, a maresia dominara cada gesto da mulher mais velha e **a lentidão desses gestos parecia ser produzida pelo cheiro de mar**, ou quem sabe era a cadência dos tambores que segurava o levantar de braços de Aduké? (OLINTO, 2007b, p. 259) [grifo nosso].

A paisagem marítima é associada, no romance, a revelações da subjetividade. Iemanjá, senhora dos mares, no pensamento afrobrasileiro, é dona das cabeças, dos pensamentos e da memória, como tudo aquilo que é capaz de emergir das profundezas marítimas. Mesmo quando se ocupa da descrição visual, Olinto acrescenta à mimese dessa paisagem toda uma gama de experiências, propondo à personagem uma integralidade dos sentidos, que comunga com a cosmovisão africana, tratando de maneira indissociável matéria e espírito, experiência e transcendência.

Era o mar, não havia dúvida. Um tom verde-claro enchia o horizonte. Sousa avançou pela praia. Parou com os pés dentro da água que vinha e ia. Reparou em barcos mais perto e um navio longe. Ficou um tempo enorme ali, olhando. A saia levantada, uma velha entrou na água e lavou o rosto. Sousa se abaixou e pegou num punhado de água que levou à boca. Era salgada mesmo. Viu uma pedra alta à direita. Caminhou até lá e subiu na pedra (OLINTO, 2007b, p. 261).

O deslizamento entre sentidos compõe um cenário, por si só, mágico. Essa magia se apresenta, porém, como desestabilização de saberes ocidentais, contraponto-se à realidade africana, que se mostra preta de significados. No mundo onde vivem Abionan e Aduké, cada fato da realidade, cada manifestação da natureza, são extensões do sagrado, manifestações dos orixás e do mundo espiritual. Para Eliade (2013), o mundo arcaico ignora o conceito de uma atividade profana. Em uma sociedade que calca sua compreensão de mundo em sua relação com a divindade, todos os atos que possuem significado definido – a caça, a pesca, a agricultura – de algum modo, participam do sagrado. Nessa realidade, nenhuma atividade será considerada profana, sendo regida por alguma divindade, protegida por algum aspecto mítico que se faz presente pela atitude de reverência do sujeito, partícipe desse ambiente (con)sagrado.

O embate entre essas duas perspectivas de realidade, ocidental e africana, serve, porém, para uma atualização desses mitos e dessa tradição, que precisa ser resgatada e preservada. Mariana Ilufemi, que ocupará, no último romance da trilogia, o lugar de protagonista, surge em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), enquanto contraponto do pensamento ocidental ao olhar afroperspectivista de Abionan, sem, porém, ameaçá-lo. Aparece como claro caso do que Hall delimita enquanto “identidade contraditória” (2006, p. 17), que alinha diferentes pontos de vista e posicionamentos em um único sujeito. Ilufemi percebe com clareza as diferenças de visão de mundo entre as duas sociedades que formaram seus saberes, sem descartar a magia que a cerca no mundo orixaísta, ainda que não assuma de pronto esse poder encantatório, em prol de um pensamento que abarque as duas realidades, africana-iorubá e ocidental-europeia.

- Disseram que era um maremoto, que a terra que existe embaixo do mar estava em movimento. Ninguém saía dos camarotes nem comia. Tive medo de morrer.
- Alguém morreu?
- Não. Antes de Lisboa aparecer o mar estava calmo, nem parecia o mesmo. Aí entramos no Rio Tejo que estava mais calmo ainda.
- Abionan pensou nas ondas de vinte metros, que diria a mãe se tivesse sabido que isso podia acontecer?, perguntou:
- Você não disse nenhuma palavra sagrada para vencer as ondas?
- E eu sabia? (OLINTO, 2007b, p. 308).

O trecho mostra um diálogo entre uma mulher das tribos – Abionan – que mantém sua identidade balizada por sua ancestralidade, e uma jovem que, apesar de autóctone, é descendente de mulheres da diáspora que retornaram, uma *agudá*, que teve ainda sua formação cultural marcada pela educação europeia – Mariana Ilufemi – e que busca, a partir da aproximação com suas raízes, compreender seu lugar no mundo. Nesses diálogos, repletos da poesia oral e da mítica iorubá, há o entrecruzamento (percebido por Mariana Ilufemi) entre três tempos definidos por Zumthor: “tempo ritual”, “tempo natural” e “tempo histórico”

(ZUMTHOR, 2010, p. 169). No tempo ritual, que cerca os fazeres da religiosidade orixaísta, analisado especialmente nessa circunstância por Santos (2012), as performances da poesia oral cercam toda a liturgia, tempo que liga a percepção dos ciclos naturais ao mito. No tempo natural, “aquele das estações, dos dias, das horas” (ZUMTHOR, 2010, p. 169), uma abundante poesia folclórica remonta aos feitos dos ancestrais (eguns) e dos ancestrais divinizados (orixás), cronologia marcada pelos ciclos cósmicos. Esses dois tempos, marcadamente presentes no pensamento afroperspectivista, são comparados, na visão da jovem africana de educação ocidentalizada, ao que Zumthor chama de “tempo histórico”, aquele que “marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo” (ZUMTHOR, 2010, p. 170). É o tempo da escrita, que dilui, em seu registro, a cosmovisão africana, de destino tribal, repetido pela poesia oral e celebrado na musicalidade de cada palavra e ritual.

- O pessoal de Ifá tem uma porção de palavras que afastam perigos.
- O navio era francês. Será que palavras francesas teriam tido algum efeito?
Abionan pensou um pouco.
- Acho que não. Palavras sagradas, só em iorubá.
As duas desfilaram palavras que podiam ser sagradas, Mariana achava que as saudações dos Orixás deviam ter um encantamento todo especial.
- A de Xangô, Kauô-Kabieci, tem um som forte e duro (OLINTO, 2007b, p. 308).

Apenas o iorubá, no entendimento de Abionan, remete ao sagrado. Em uma sociedade cujas raízes nascem da tribalidade e do matriarcado, a palavra ocupa lugar central, é princípio instigador do pensamento, mas é também mobilizadora da magia, o *axé* circulante, que pode ser direcionado, percebido ou transformado a partir do verbo. Essa magia pode ser classificada, pela sensibilidade particular de Mariana Ilufemi, que atribui ao iorubá uma energia e um estatuto místico que sonda por percepções que beiram o estético-poético. Sob outro aspecto, a jovem educada na Europa, que chegará a governar um país da África, conhece uma sociedade que utiliza as palavras em uma busca incessante de classificação e domínio: a europeia. A sistematização ocidental sempre lhe parecerá incompleta, incapaz de abarcar o todo das coisas, feito possível apenas pelo olhar mágico do iorubá.

Alma da África (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) traz, em cada tomo, o traço antropológico básico percebido de um “romance de formação”, classificação cunhada por Morgenstern (1988), mostrando a evolução de uma protagonista. No caso, as três protagonistas da trilogia são retratadas da infância – marcada pela ignorância e ingenuidade – até a idade adulta – percurso pelo qual experimentarão o amor, a morte, a decepção e diversos outros fatos

que irão servir para a definição dos traços de sua personalidade. Olinto tem ainda o desafio de representar personalidades em situações de desterritorialização, diáspora e retraditionalização.

A exemplo do que ocorre com Mariana, no primeiro tomo da trilogia (OLINTO, 2007a), Abionan é mostrada frente às transformações de seu modo de ver o mundo, da infância até a idade adulta. *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) se desenrola a partir da narrativa das viagens de Abionan com sua mãe, que ocorrem quando tem onze ou doze anos, confrontadas com a morte de Aduké e de seu filho, Adeniran. É a fragmentação e o apagamento das tradições autóctones o drama vivido por Abionan, durante sua formação, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). Estes desafios são representados pelo constante deslocamento, descrito nas memórias da protagonista, e vêm à tona em um momento definitivo, quando Abionan deverá decidir-se pelo modelo social e econômico de sua ancestralidade ou pelo proposto pelo colonizador e abraçado por grande parte da sociedade colonizada. O ponto cronológico que deflagra todas as lembranças de Abionan é justamente esse – a partir de uma visita de seu tio, Obafemi, a jovem mulher precisa decidir-se entre dois paradigmas antagônicos de trabalho, o nomadismo ancestral dos mercados ou a estabilidade de um comércio nos moldes ocidentais.

Como já foi observado, a protagonista, uma vendedora de raízes, percorre os quatro mercados com um intuito original, acompanhar as necessidades do povo e compreender melhor a sociedade iorubá. A cidade de Keto teve seus limites geográficos apagados na fundação dos países de Benin e Togo, e, no período em que se desenvolve a história – meados da década de 1970 – perdeu sua influência política na região da Iorubalândia. O deslocamento, de fato, dota a protagonista de grande conhecimento sobre a realidade tribal, saberes que serão evidenciados no terceiro romance, quando a mercadora auxilia a amiga Mariana Ilufemi em sua trajetória política. A motivação central de Abionan, ao se deslocar por entre os mercados, é a de ser mãe de um rei de Keto, na medida em que é descendente de uma das famílias reais e casada com outro descendente. Ressalta-se que a tradição conta que a cidade de Keto foi fundada por uma mulher, uma das filhas de Oduduá, o primeiro rei de Ifé. Assim, Abionan deseja repetir o feito da fundadora de Keto, sendo mãe de um novo rei. Esses planos são frustrados pela morte de seu filho e a jovem decide-se por uma segunda gestação, com o intuito de que uma nova criança assumira todos os planos que projetara sobre seu primeiro filho. Para tanto, precisa ainda reestabelecer o vínculo amoroso com o marido, o que faz unicamente para conquistar seus objetivos.

[...] talvez fosse conveniente aceitar a proposta, o novo filho poderia nascer em Keto, quando tivesse de nascer pegaria um caminhão em Cotonu [...] a educação do menino também seria feita numa cidade e na outra, ele teria desde pequeno contato com Keto

e sua gente, com tios e primos, com as outras famílias reais e, por outro lado, conheceria Cotonu e as pessoas importantes da capital, frequentaria Porto Novo e ficaria amigo das famílias tradicionais de lá [...] (OLINTO, 2007b, p. 90).

A narratividade, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), imita o tempo mítico e o lirismo da poética oral iorubá, como se registrasse a voz de um griô, ou o chamado *arokin* (contador de lendas dos orixás). Alicerçado na estética da oralitura, o romance se insere de forma peculiar na caracterização de metaficção historiográfica, trazida por HUTCHEON (1991). A autora menciona uma “presença do passado” aliada a uma “mistura do ideológico com o auto-reflexivamente literário” (HUTCHEON, 1991, p. 231), que podem ser percebidos em cada romance da trilogia, de formas diferentes, dependendo da realidade que está sendo apresentada.

Essas diferenciações se fazem notar, por exemplo, pelos níveis de distanciamento entre narrador e personagens – o narrador de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) parece participar da intimidade e gozar de grande familiaridade com a protagonista, ao passo que o narrador de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) trata Abionan, em cada retomada de seu contato com o leitor, enquanto personagem de uma narrativa oral⁴⁰. Os três romances da trilogia dialogam com os *odus* africanos⁴¹, bem como com os *itans*⁴². Essa aproximação da oralitura iorubá, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), se mostra intensa, pois está ainda mais presente no cotidiano de Abionan. Diferentemente de Mariana, que foi letrada na adolescência e de Mariana Ilufemi, que teve educação superior na Europa, a oralidade é a base da cultura de Abionan, em toda sua vida.

[...] Aí Oxosse já estava sujo de novo, de sangue e de folhas, mas Oxum gostou dele assim mesmo. Ficaram se olhando em frente à cachoeira e resolveram viver juntos.
 – Esta eu não conhecia. Faz parte da história de Oxosse?
 Fatogum sorriu lá no modo dele, meio de lado:
 – Esta me foi contada por outro *babalaô*. Mas também invento casos.
 – Você também inventa? Assim não vale.
 – Sempre inventei. Quando jogo para Ifá, não, aí digo a verdade, mas desde criança que invento histórias sobre os deuses todos (OLINTO, 2007b, p. 22 – 23).

Assim, Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), tem destaque uma narrativa composta por um contador de histórias, que discute o futuro da vendedora. A narrativa atua na psicologia da protagonista, de modo a atenuar seus receios – havendo perdido seu único filho, busca

⁴⁰ Como será visto posteriormente, o narrador de *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) repete a fórmula tradicional dos romances do século XIX de onipresença, onisciência e distanciamento da diegese.

⁴¹ Odu, ou destino, é uma narrativa mítica que tem utilização oracular na cultura orixáista, servindo para indicar o percurso do iniciado em sua própria experiência de vida.

⁴² Narrativas orais que têm como finalidade a transmissão de valores filosóficos ou mesmo o entretenimento e que envolvem o feito dos orixás na terra. Estas narrativas podem ser modificadas, aumentadas ou mesmo criadas ao sabor da intenção do contador de histórias.

engravidar novamente. A possibilidade de concurso divino frente à sua intenção é reforçada pela imaginação do *babalaô* Fatogum, que compõe um *itan* especialmente dedicado à amiga. Segundo Zumthor, a oralitura, presente em culturas tradicionais, tais como a mimetizada por Olinto, “age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua”, provendo os sujeitos, frente a suas fragilidades, de “gestos, falas, ideias” de acordo com suas necessidades, banindo, a partir da ficção, as “pulsões indesejáveis” (ZUMTHOR, 2010, p. 202).

A universalidade dos medos e desejos das personagens engendradas por Olinto, ainda que em um contexto exótico ao leitor ocidental, podem, portanto, granjear sua compreensão e aquiescência, dando-se, a partir daí, uma verossimilhança que, ao problematizar a circunstância colonial, busca subvertê-la. Assim, ainda que estranhos ao olhar ocidental, os deuses iorubás passam a fazer enorme sentido, independentemente da consituição cultural do leitor. Esses deuses se manifestam nas poéticas orais, mantendo-os no pensamento anímico tribal. A vontade do povo iorubá de manter suas tradições frente ao colonizador são tipificadas no estudo de Zumthor sobre as poéticas orais e sua característica imanente, quando afirma que, em “certas performances coletivas, irrompidas em meio a circunstâncias dramáticas, se destaca, com grande emoção, a unanimidade de um desejo” (ZUMTHOR, 2010, p. 204).

– Fico imaginando esta sua vontade de ter um filho rei e vejo os orixás reunidos num lugar qualquer, discutindo o seu caso.

– Como?

Obatalá sentou-se no meio e esperou que os outros chegassem. Veio entrando Xangô, quando falava de sua boca saía fogo. Oxum quase não fez ruído ao pisar no chão. Ogum deixou sua espada num canto e Oyá surgiu como vento. O Caçador não largou seu arco e flecha quando entrou, mas Exu ficou na porta, olhando [...] (OLINTO, 2007b, p. 22 - 23).

Com esse episódio, Olinto representa a dinâmica da oralitura orixaísta iorubá, capaz de recriar feitos dos orixás, ao sabor da necessidade e da vontade do contador de histórias, com intuito de aplacar os medos e estimular a protagonista em sua jornada. Enfrentar as vicissitudes de sua realidade é primordial para que Abionan reestabeleça a ordem na sociedade em que vive, partindo do resgate da tradição dos reis de Keto, os *Alaketos*.

[...] Obatalá falou:

– Salve, Xangô. Que acha do caso que vamos discutir?

– É o da mãe...

Ogum interrompeu:

– Aliás nem mãe é. Espera ser.

Xangô não se atrapalhou.

– Acaba sendo. Mãe que vai fazer tudo para o filho ser rei de Keto não se vê todo dia. Não sei se é justo alguém ter uma vontade assim.

– Por que não?, quis saber Oxum. Ela tem todo o direito de ver o filho mandando [...] (OLINTO, 2007b, p. 23).

A paródia interpenetra a realidade orixaísta, na narrativa. Assim, o *babalaô* assume a face de contador de histórias, para entreter e emocionar. A oralitura revela-se enquanto “prática paródica”, que na acepção de Hutcheon, constitui-se em uma “aproximação” e “repetição com distância crítica” do passado (HUTCHEON, 1991, p. 47), em que a ironia (plenamente percebida na figura do *babalaô*) surge para indicar a diferenciação entre as gerações, fazendo o passado mítico presente, cercando a experiência dos sujeitos de significados e reestabelecendo vínculos entre as pessoas e sua própria história. Olinto propõe, com essa passagem, que a oralitura exerça funções reconhecíveis, portanto, na literatura, tais como a parodização, que recombina, ampliando possibilidades críticas, a narrativa histórica, bem como a estrutura dos *itans*, narrativas típicas da literatura oral, de cunho oracular.

O espelhamento das narrativas, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), aproxima-se da ideia mítica de circularidade do tempo arcaico. Abionan elege para si a missão de ser como um trono de ouro – a exemplo de Mariana – sobre o qual se estabelecerá o futuro rei de Keto. Da mesma forma, a morte frustra dois diferentes projetos de liderança. Se Sebastian Silva converte-se em um passado que dialoga com o mito sebastianista, Adeniran, colhido pela morte ainda na mais tenra infância, revela-se enquanto ideia germinal, seu corpo serve de semente para a vinda de um novo rei de Keto, no pensamento de Abionan (OLINTO, 2007b). De forma peculiar, a Abionan é atribuída, com seu nascimento, a predestinação ao mando, nas palavras de um *babalaô*. A jovem, no entanto, compreende que a missão de resgate do status dos antigos obás deve vir com o surgimento de um novo homem, livre da pecha do aniquilamento imposto pelo colonizador aos membros de sua comunidade.

[...] um *babalaô* que morava perto foi ver a criança, disse que nascera para mandar, todos sabiam que a mãe e o pai pertenciam a famílias reais de Keto, dessas famílias saíam os reis, desde menina soubera que ia ser mãe de um *Alaketo*, um rei de Keto, a mãe lhe contara tantas vezes o nascimento, guardara de cor as palavras com que ela descrevera cada instante daquele começo de vida [...] (OLINTO, 2007b, p. 14).

Ainda obedecendo a essa noção circular de temporalidade, o sagrado baobá, que testemunhara o nascimento da protagonista, torna-se túmulo de seu filho. Adeniran é ali enterrado de forma clandestina, segredo dividido unicamente entre a vendedora e os orixás, convertendo-se em oferenda para uma nova gravidez. Ironicamente, o nome do menino, Adeniran, não é mencionado na narrativa até sua morte, sendo revelado para a velha Mariana,

após seu enterro clandestino. Nesse sentido, atenta-se para o fato de que, se “a coroa tem tradição”, esta está, nesse momento, mais ligada à morte que à vida. A necessidade, portanto, de uma nova criança, que manterá o mesmo nome, converte-se em projeto de retraditionalização. O infante é pranteado mais pelo vínculo tribal que representa, enquanto promessa perdida do surgimento de um novo rei de Keto, que pela sua própria tragédia, como se vê no encontro entre Abionan e a velha Mariana.

– Você chegou sem o menino nas costas. Onde está ele?

– Morreu.

Mariana ajudou-a a sentar-se e não disse mais nada, foi Abionan quem começou a contar da morte no mercado, das palavras que ouvira, das suspeitas sobre Olaitan, depois de um silêncio maior a velha Mariana indagou:

– Como se chamava o menino?

– Adeniran.

Mariana comentou:

– Muito apropriado. Adeniran quer dizer “a coroa tem tradição” (OLINTO, 2007b, p. 74).

Para Abionan, a morte precisa ser desafiada por uma nova gravidez, a vida necessita se reafirmar e conta com o apoio da dimensão divina – ainda que a personagem não ignore a natureza fictícia das narrativas do *babalaô*, acredita na capacidade do sacerdote de perceber e traduzir a presença dos orixás no mundo. A protagonista assume o “como se” da poesia oral para sua própria realidade, tanto quanto adere aos desígnios do adivinho, que lhe encaminham definitivamente ao ofício de vendedora dos mercados, fundamental para “por o filho desde cedo em contato com as pessoas da terra” (OLINTO, 2007b, p. 36), caminho através do qual poderá assumir seu destino, tendo maior liberdade.

A propósito, a morte surge como personagem em uma das narrativas orais representadas na obra, na voz do *babalaô* e contador de histórias, particularmente representada por uma figura masculina⁴³. Uma das imagens recorrentes no romance, a morte, para Aduké, é a ameaça que a impossibilita de contemplar o mar, por seu *odu* de nascimento⁴⁴. Essa interdição a priva de aproximar-se da praia. A imensidão do mar figura como um destino final, derradeiros instantes da vida da personagem.

3.2 MELANCOLIA, MATERNIDADE E MORTE: IEMANJÁ PROCURA SEU FILHO ODÉ, RAPTADO POR OSSAIM

⁴³ Ikú, a morte, aparece em algumas narrativas, sem ter, porém, designação de seu gênero, até onde pudemos precisar.

⁴⁴ A cultura orixaísta acredita que cada ser humano é atrelado a um *odu* (destino), fado cercado de interdições e possibilidades.

O conformismo inicial com os ditames do destino, que marca as duas personagens centrais de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), é contradito no decorrer da trama. O romance revela uma feminilidade resiliente, que reafirma o fado da mulher tribal, para, enfim, construir seu espaço no mundo. O desfecho de cada uma das personagens femininas centrais, mostra a retomada do poder de decisão, tanto de Aduké quanto de sua filha, Abionan. Aduké vive sob o peso de uma interdição: jamais poderá contemplar o mar, segundo o oráculo de Ifá. Essas proibições são comuns, ligadas ao odu, narrativa oracular que expressa o destino de cada indivíduo, no pensamento iorubá. Essa impossibilidade marca grande parte da trajetória da vendedora dos mercados. Dessa forma, decide fazer uma longa viagem, a partir da qual é capaz de vivenciar experiências totalmente diferentes das vividas em âmbito familiar, tendo, porém, o cuidado de afastar-se da costa marítima.

Aduké tem seus horizontes geográficos reduzidos pelos horizontes míticos, que se sobrepõe a estes. O desejo frustrado de conhecer o mar só se concretiza ao fim de sua vida. Essa frustração é mitigada pelas experiências da filha. Em uma cena, a personagem pede que Abionan, ainda menina, aproxime-se do mar e lhe descreva o que vê. Da mesma forma, a realização de Abionan é relegada a uma concretização que não lhe pertence, mas a seu filho, ainda que tenha nascido com a predestinação de mandar, segundo os *babalaôs*. O desejo de ser mãe de um rei lhe é legitimado tanto social – é descendente da família real de Keto – quanto religiosamente, a partir dos augúrios que a cercam em seu nascimento. No Rio Grande do Sul, sobrevive uma narrativa que conta que Iemanjá vivia no mar, junto com seus filhos Ogum e Odé. A Odé era proibido ausentar-se por muito tempo da beira da praia, pois um *babalaô* havia predito que poderia ser raptado. A tradição do Batuque do Rio Grande do Sul conta que Iemanjá deu a vida à uma amiga imaginária, que serviria de companhia para seu filho, a bela Otim, que deveria desviá-lo do perigo. Por desobediência, Odé se afastou demais do litoral, penetrando nas matas de Ossaim, que lhe enfeitiçou. Iemanjá clamou durante muitos dias, em vão, por seu filho, mandando Ogum procurá-lo. Após muito tempo, Ogum conseguiu resgatar o irmão das feitiçarias de Ossain. Porém, era tarde demais, Odé fora expulso do reino dos mares. Em solidariedade ao irmão, Ogum também passou a viver longe da mãe, nas matas, com Odé. Posteriormente, Odé conquistou o título de rei da cidade de Keto, tornando-se um *Alaketo*, precursor da tradição dos obás nessa cidade. Contam também que Iemanjá tanto chorou, que se

transformou em um rio, que corre para o mar, pela perda de um de seus filhos⁴⁵. O projeto de Abionan de recuperação da tradição, que remonta à presença dos orixás dentre os homens, revela-se ucrônica, senão utópica. Nascida na história mítica, essa ambição está ligada a um passado tribal glorioso, há muito superado pelo processo de aculturação do colonizador. Se a mãe desafia seu próprio destino e entrega-se à contemplação do mar, Abionan impõe-se sobre a fragmentação da sociedade tribal. Sua inconformidade a faz lutar para recuperar o status dos antigos reis de Keto, reestabelecendo a influência do obanato, pela formação de um homem dedicado igualmente ao reempoderamento das mulheres, na sociedade pós-colonial. A tradição de Keto mostra-se frágil no cenário político e econômico em que vive.

Abionan sentia no obanato uma fonte de poder que jamais desapareceria, como poderia um rei de Keto cair tão baixo e não se impor sobre a cidade e seu mercado, quem mandasse no mercado não mandaria em todo o resto?, a conversa com a mãe continuara:

– Meu filho será diferente, mãe. Um filho meu não será um homem qualquer (OLINTO, 2007b, p. 2005).

O desejo de Abionan de depositar suas expectativas, bem como as do mundo tribal, que busca preservar, em uma figura masculina, também é questionado por sua mãe, que vê nos homens apenas fragilidades e omissão, perante à resiliência das mulheres das tribos pela sobrevivência familiar. Ao tratar das desigualdades sociais e da maneira como estas se acentuam perante a mulher, notadamente a mulher negra, Davis (2017) enfatiza a importância da mobilização dessa mulher negra a partir de sua própria tradição, partindo de estratégias reivindicatórias diferentes das utilizadas por mulheres brancas, nas organizações feministas ocidentais. Sobrepujar uma sociedade organizada em torno de mulheres e plenamente estabelecida econômica e politicamente, se faz mister pela máquina colonial ocidental, sobretudo a partir do apagamento de saberes e fazeres ancestrais. A dominação europeia começa, portanto, violando a memória, a cultura e a ciência dos colonizados, impondo sua versão para a História.

Em *O Rei de Keto* (2007b), Olinto descreve com excelência a trajetória de empoderamento de mulheres cuja sociedade em desagregação ruma para a exclusão feminina. Abionan cresce cercada de valores tribais, em choque com uma colonização que começa a solapá-los. Vemos essa representação em Ibadan, grande cidade que exhibe os primeiros sinais da influência do Ocidente, como a sobreposição de produtos ocidentais aos tradicionais

⁴⁵ Registramos essa narrativa, muito popular dentre as comunidades do Batuque do Rio Grande do Sul e aparentemente desconhecida nas outras variações do culto brasileiro aos orixás, em nossa dissertação (COSTA, 2016).

produtos das tribos e o fortalecimento do ensino letrado, em uma língua que registra a história do colonizador, em detrimento da tradição oral e da religiosidade orixaísta. A cidade, a partir da infância de Abionan, principia a consolidar-se como centro político e econômico, superando Keto em sua importância. No romance, Keto é associada à cultura tradicional, ao passo que Ibadan remete aos interesses do colonizador, que se fazem presentes na África.

[...] entraram numa igreja protestante, uma porção de bancos, Abionan sentiu falta dos santos que havia nas igrejas católicas, viram moças de vestidos europeus, saias muito curtas, lenços de cores berrantes no pescoço, num café onde se vendiam bebidas escuras.

– Vinho-de-palmeira? – quis saber Abionan.

– Não, sua boba. Aquilo é Coca-Cola.

Foi chamada de boba outra vez quando perguntou que prédio grande era aquele, palácio do obá?

– É a Universidade – explicou Oladeji (OLINTO, 2007b, p. 117).

Antonio Olinto descreve a ideia de valor enquanto *owó*. O conceito de *owó* ultrapassa, porém, o da valoração monetária. O valor expresso pela noção de *owó* tem a ver com memórias, afetos, religiosidade, *axé* e vínculo com a sociedade. Para a personagem Abionan, suas raízes e tubérculos possuem mais *owó* que outro produto a ser comercializado. Essa medida envolve sua própria historicidade – as mulheres de sua família já comerciavam raízes, bem como toda a gama de experiências tácteis, olfativas, visuais do produto. Comerciar frutos, tecidos, especiarias, não lhe daria tanto prazer quanto o cheiro da terra, enquanto distribui suas raízes por uma esteira. Essa concepção se diferencia do conceito de “mais valia” de Marx. *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) apresenta ao leitor a forma como esse pré-capitalismo tribal, pleno de *owó* e *axé*, é apagado pelo capitalismo imposto pelo colonizador, o que Spivak (2010) já enfatiza enquanto “violência epistêmica” (SPIVAK, 2010, p. 47). Para colonizar uma sociedade tal como a africana iorubá, calcada em saberes e tradições, não raro, mais antigos que os da sociedade ocidental e igualmente arraigados ao cotidiano tribal, faz-se necessário violar a maneira como estes sujeitos significam o mundo. Essa significação se expressa, por exemplo, na prática comercial dos mercados. A cada comprador, o preço é estabelecido pelo *owó*, que surge de uma contenda que pode se estender por um longo período de discussão, valorizando o trabalho da venda e o produto vendido, a partir do *axé* presentificado na disputa, que leva em conta a empatia que se estabelece entre as partes. A capitalização do preço dos produtos enfraquece o rito da compra e da venda, calcado em uma tradição da qual Abionan é representante.

[...] já passara duas horas numa briga de preço, juntara gente para ver as duas mulheres no diálogo curto, rápido, hoje Abionan pôs as mãos nas cadeiras no meio de uma discussão e desiste de continuar, também os preços estavam ficando iguais, havia um valor para tudo, pelo menos havia uma tentativa de controle de preços, mas ninguém controlava as barracas na hora em que faltava mandioca e os preços subiam, o cheiro de comida ficou mais forte e Abionan resolveu ir até a barraca de inhame preparado e de carnes defumadas, pediu:

– Yatundê, tome conta de minhas coisas, volto já. (OLINTO, 2007b, p. 15).

A prática comercial, dentro de uma concepção de *owó*, envolve os chistes humorados das vendedoras, o insistente regatear dos compradores, podendo incluir a teatralização de pranto ou mesmo a violência verbal, sempre com o intuito humorístico, em uma prática que se confunde facilmente com as poéticas orais. O riso conquistado pelo comprador pode culminar em um melhor preço, ao passo que a sagacidade da vendedora e sua capacidade de convencimento podem imprimir-lhe vantagens na negociação. Toda essa prática, imbricada à tradição africana, é paulatinamente substituída por um modelo capitalista de compra e venda, em que o colonizador tenta violar esta delicada tessitura de significados. A violência do ocidental aos símbolos e mitos do colonizado se faz por ações econômicas e políticas, em sua tentativa de regular um cotidiano que se estabeleceu por ritmos de uma mundividência completamente diversa da europeia, como no caso do controle de preços, que esvazia a tradição de negociação dos mercados.

[...] Abionan olhou para o homem que sorria, ainda não tirara inhame nem mandioca da barraca, virou-se para a vizinha e disse:

– Veja só, Yatundê, esse baixinho gosta de mim.

– Gosta nada. Ele quer é levar outra mandioca. Fica você aí no seu trabalho, sem se meter na vida de ninguém, e chega ele e vai sentando sem a menor cerimônia no seu banco.

O homem levantou, rápido:

– Que hospitalidade, meu Deus. Vou conversar noutra barraca.

– Vai mesmo, vai. As mulheres ao redor acharam graça, o homem saiu sem mandioca, desta vez [...] (OLINTO, 2007b, p. 14).

A massificação dos produtos e homogeneização da subjetividade caminham juntas com a tentativa de apagamento da presença feminina em espaços vitais do cotidiano africano. As práticas narradas por Olinto, por si só mimese dos saberes contra-hegemônicos que Spivak (2010) observa, são especialmente úteis para compreendermos o que pressupõe, ao lembrar que o teórico “re-presenta” (SPIVAK, 2010, p. 32) uma realidade da qual não participa. Olinto vai para além do silenciamento imposto à mulher, figurando as múltiplas relações que o feminino estabelece, em uma remanescente cultura ancestral, dentre todas as vozes de sua comunidade. A subalternidade salientada pela teórica é observada em um universo onde diferentes mulheres ocupam diferentes lugares de fala. Na mesma medida, deve-se ter no horizonte o lugar de fala

do poeta. Olinto, o esteta, publicista, homem das artes e da política não é o sujeito que representa. Olha-o, porém, em uma tentativa de aproximação constante.

A principal circunstância de existência da mulher de Olinto é a de resistência, mostrada em diferentes ângulos, problematizando a diáspora e a colonização e lançando luzes para diferentes pontos de vista da (sobre)vivência feminina. Vivência esta que surge enquanto discurso de retraditionalização. Quando se impõe à sua família, afirmando que deseja ser uma vendedora dos mercados, Abionan recebe o apoio das mulheres, que reafirmam a tradição matriarcal e é rechaçada por alguns homens da família, inicialmente. A partir de trechos como o recorte acima, que retrata o cotidiano de um mercado iorubá, o leitor vai compreendendo uma realidade prementemente oral, mesmo quando vivida por personagens letrados, como Mariana, ou ainda com educação europeia, como sua neta Ilufemi. Não há, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), nenhum indicativo de que Abionan seja alfabetizada – em várias passagens do segundo e terceiro romances, pede que Mariana Ilufemi leia para si – é grande, porém, sua participação na sociedade local, dada à preponderância oral da cultura iorubá.

Com sensibilidade, o autor mostra tanto o cotidiano tribal quanto as tentativas reiteradas do colonizador de solapá-lo, no que Spivak delimita enquanto “projeto remotamente orquestrado de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47), ou antes, de “educação dos sujeitos coloniais” (SPIVAK, 2010, p. 47). Essa educação necessariamente passa pela fragilização dos modelos econômicos e sociais tribais apresentados por Olinto. Quando descreve a perda da importância do obanato⁴⁶ percebida por Abionan, o autor mostra ainda a forma como as práticas cotidianas de comércio, ricas de nuances poéticas e de celebração da vida, são ameaçadas pela regulação dos preços ou pela administração da escassez feita pela máquina colonial. A posição masculina é constantemente associada aos interesses do colonizador por Olinto, que pinta um cenário de resistência epistemologicamente organizado pelas mulheres, cenário em que a família matrifocal é fundamental. Seu trabalho, nômade e repleto de poesia e humor, é por si só, contrário ao trabalho alienante descrito por Marx (2013). Os homens surgem, na obra, como cúmplices da máquina colonial, alienados pelo peso da mais-valia e da massificação produtiva. Essa colaboração culmina por minar a auto-estima e quaisquer possibilidades de fraternidade masculina, lançando-os à depressão, fanatismo religioso ou alcoolismo. As mulheres dos mercados, em seu *axé* (magia circulante) e *owó* (valor ancestral), estão intimamente ligadas, tanto uma com a outra quanto com os demais elementos

⁴⁶ Reino dos obás, líderes tribais iorubás.

que envolvem sua cadeia produtiva, em uma celebração do instante e do sujeito em sua unicidade e na compreensão de seu lugar perante a mundividência iorubá.

3.3 NOMADISMO E RESISTÊNCIA: IEMANJÁ VINGA SEU FILHO E DESTRÓI A PRIMEIRA HUMANIDADE

O poder feminino é registrado em narrativas cosmogônicas e escatológicas, mostrando uma possível importância social e política feminina na antiguidade africana. Contam que Iemanjá era uma poderosa rainha, que tinha sete filhos. Seu preferido era o primogênito, que possuía o dom da palavra. A inveja do povo fez com que desconfiassem que esse filho houvesse planejado a morte do próprio pai. Furiosos, condenaram o jovem à morte. Iemanjá explodiu em ira, fazendo com que suas águas salgadas, feitas de suas lágrimas, invadissem a terra, dizimando a primeira humanidade (PRANDI, 2001, p. 386). A teórica feminista Donna Wilshire propõe uma “re-imaginação do conhecimento” a partir de uma revisão dos usos do mito (WILSHIRE, 1997, p. 101). Ao analisar a mitologia, atém-se, porém, apenas à grega, centrando-se no seu próprio ponto de vista, propiciado pela civilização ocidental. Critica o que chama de “modelo excludente ou apolíneo”, conceito nietzscheano que privilegia formas determinadas de cognição e experimentação humanas. Analisa a “dissociação entre Deus e o corpo”, bem como a combinação de determinados conceitos negativos com a feminilidade. Essas associações inspiraram a própria maneira do sujeito pensar-se e definir-se no mundo ocidental, mas são prontamente contraditas pela cosmovisão iorubá. Se a cabeça e os pensamentos são associados a uma divindade feminina, Iemanjá, ao passo que a afetividade e a determinação, a uma outra divindade feminina, Oxum, o pensamento lógico é determinado pela divindade Oxalá, que, apesar de masculina, possui características ambíguas (veste-se com roupas femininas, bem como se alimenta exclusivamente, em ritos e sacrifícios, com animais fêmeas). A criatividade e a experiência estética são igualmente associadas a Oxum (feminina) e Ogum (masculina). A lógica, portanto, enquanto unificadora de razão e emoção, seria dotada de características femininas e masculinas. Mesmo elementos subversores, como a expressão artística, a música e a poesia, são associadas a um deus masculino, também ligado à tecnologia e à guerra – Ogum.

Para representar um mundo ainda regido por uma cosmovisão ancestral iorubá, Olinto dá vazão a essa integralidade, presentificada na ambiguidade de Oxalá, que irá se contrapor a grande parte das dicotomias expressas por Wilshire (1997) e que definem a sociedade ocidental. Salienta, porém, a forma como essas dicotomias ocidentais são estabelecidas por um patriarcado que negligencia o pensamento ancestral, ocultando possibilidades expressas no

próprio mito. Em Olinto é possível um alargamento da forma como o mito primordial é compreendido pela tradição científica ocidental, ampliação de olhares indispensável à busca feminista pelo conhecimento, possibilitada pelas *iabás* (divindades femininas)⁴⁷.

Essa procura almeja validar as experiências sociais, de ligação, de comunidade, pois é nelas que estão os valores humanos mais altos e a solução da alienação para todos nós neste planeta. Assim, a individualidade deve ser vista como adequadamente manifestada dentro de uma comunidade que divide experiências, onde o indivíduo não busca se tornar uma pessoa mais importante ou com domínio sobre os outros e sim alcançar a totalidade e um equilíbrio ecológico, uma interligação entre o ser individual plenamente desenvolvido e todas as outras formas de vida (WILSHIRE, 1997, p. 107).

Ao estudar a cultura iorubá remanescente nos terreiros, Santos (2012) fala da importância da noção inicial de “binarismo” (2012, p. 83) entre feminino (esquerda, vermelho) e masculino (direita, branco) e da contradição dessa dicotomia pela figura de Exu. Há, no pensamento iorubá, um alargamento dos papéis feminino e masculino e um espaço para sua constante contradição, segundo a autora. Para Santos, uma europeização do olhar sobre a cultura tribal nagô insiste em apagar a importância de um terceiro ponto de vista, elemento associado ao mistério e ao segredo compartilhado. Teria-se, portanto, o masculino e feminino reunindo-se em uma terceira força primordial, por si só, ambígua e fluída⁴⁸. O binarismo, portanto, serve a um entendimento de fusão e não de separação de elementos, colaborando a outra característica forte da mundividência africanista, seu poder sincrético e ressignificador.

Enquanto *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) se desenvolve enquanto discurso sobre a aventura do retorno da diáspora e drama sobre a reterritorialização de uma família comandada por mulheres, *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) problematiza o lugar do sujeito tribal, às vésperas da independência das colônias. A trama discute constantemente o papel feminino e masculino na nova sociedade que se prenuncia com a descolonização, colocando a mulher em lugar de protagonismo. Na contracorrente dessa transformação, o colonizador europeu insiste em modelos econômicos, sociais e políticos baseados na submissão feminina e que, já àquela época, estavam fragilizados por diversos acontecimentos, tais como a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial. Abionan, ainda que alienada da realidade política do tempo em que

⁴⁷ Salienta-se aqui que a busca pelo conhecimento por parte de divindades femininas é recorrente na mitologia iorubá e afro-brasileira. Iemanjá revolta-se com Oxalá na defesa dos saberes das matriarcas, Oxum relaciona-se com diversos orixás na busca pelo conhecimento sobre o oráculo e Ojá interpõe-se à proibição de Xangô e aprende a cospirar fogo. As Iyá Mi Oxorongá, mães ancestrais, enquanto feiticeiras, também representam a manutenção do conhecimento pelo matriarcado.

⁴⁸ De fato, há um mito iorubá que fala do nascimento de Ifá sem qualquer osso no corpo e de seu acompanhamento constante por parte de Exu. Salienta-se ainda que a figura ternária de Exu é por si só desestabilizadora, escapando da dicotomia masculino-feminino e, contraditoriamente, a reafirmando, na medida em que a divindade é de natureza priápica, sendo representada por um falo e associada à fertilidade masculina.

vive, percebe a situação de desequilíbrio entre o masculino e o feminino em sua sociedade e propõe uma solução, com a chegada de um novo líder, destinado a resgatar a tradição dos reis tradicionais, os *obás*. Este novo *obá*, gerado a partir do matriarcado tribal, tem a missão de reintegrar a sociedade, devolvendo o equilíbrio entre homens e mulheres.

Reiteradamente, a figura masculina é questionada na obra. O relacionamento de Abionan e do marido, Ademolá, é ocasional, apesar de permanecerem casados. Além disso, a família materna de Abionan demonstra temperamento mais forte e politicamente arrojado, ao passo de que a família paterna é composta por homens descritos como inúteis e bêbados – como a figura de um tio, que se orgulha de nunca haver trabalhado e que também ambiciona, em sua fantasia, o título de rei de Keto. Abionan vê o tio como uma ameaça, fantasiando em diversos momentos sobre a possibilidade de Adeniran ter sido vítima de um assassinato pelo trono de Keto. O devaneio de Abionan é fruto de seu distanciamento da realidade política de sua época, visto que a posição de rei de Keto já não ostenta nenhum status no jogo político da África, possuindo valor exclusivamente tradicional. Essa suposta conspiração, que teria culminado na morte do primeiro Adeniran⁴⁹, ocupa muito mais espaço na imaginação da protagonista que em fatos reais, apesar da motivação da morte do infante permanecer ignorada na trama. A estratégia mimética evidencia a fragilidade dos valores que movem Abionan, perante uma sociedade que está abandonando os costumes tribais.

[...] Cotonu seria cidade cada vez mais importante, lá eram tomadas as decisões que mudavam o país, era preciso também que o poder dos obás e reis de comunidades, como o rei de Keto, fosse defendido e tal seria feito em Cotonu, Abionan ficou ali sentada pensando os prós porque os contras ela já conhecia, a grande objeção era que ninguém devia se afastar voluntariamente de Keto que era o melhor lugar do mundo, o lugar que o filho seria rei e onde as coisas tinham um sentido (OLINTO, 2007b, p. 90).

A vendedora dos mercados insiste em ver a cidade de Keto como “o melhor lugar do mundo” (OLINTO, 2007b, p. 90), ainda que saiba que a urbe perde paulatinamente sua importância política. A morte de seu primeiro filho pode ser facilmente associada a essa situação de desequilíbrio social, a partir da cosmovisão orixaísta, que vê a morte de uma criança ou jovem enquanto sintoma de desagregação do *axé*. Para Santos (2012), no pensamento orixaísta, a morte prematura pode advir da ação de um inimigo ou do desequilíbrio dessa pessoa com seu destino individual, ou mesmo do desequilíbrio de todo seu sistema social.

⁴⁹ A duplicidade da personagem, representada pelos dois filhos de Abionan que recebem o mesmo nome, será melhor analisada em “Reis Encobertos e Tronos da História”.

A morte prematura de um ser, que não alcançou a realização de seu destino, é considerada anormal, resultando de um castigo por infração grave em seu relacionamento com as entidades sobrenaturais. Pode ser uma infração direta em relação a seu *òrìsà*, ou ao *òrìsà* patrono de sua linhagem ou de seu terreiro [...] O indivíduo deve prevenir-se e utilizar todos os meios que a tradição – por intermédio de *Ifá* e, particularmente, a religião, através da ação ritual, colocam à sua disposição, para garantir não só sua imortalidade individual, mas também a de seu grupo ou “terreiro” e a de todo o sistema (SANTOS, 2012, p. 254).

Para Abionan, a morte de seu filho salienta a situação de desequilíbrio de sua sociedade. Faz-se necessário o reestabelecimento da dinâmica e da harmonia tribais. Esse reequilíbrio é descrito por Santos como “a restituição e redistribuição” de *axé* (energia criadora) por meio “da oferenda, do sacrifício e do renascimento” (SANTOS, 2012, p. 254 - 255). Dessa forma, a protagonista faz do funeral de seu filho um rito particular e solitário, cujo sentido ultrapassa o pranto e a perda. Ao enterrar secretamente o filho, sob o baobá que marcou seu próprio nascimento, reafirma seu compromisso com o destino tribal. Será nesse mesmo local onde deverá ser concebido seu próximo filho – na última cena do romance. Assim, com a promessa de um futuro rei de Keto, que é mostrado no terceiro romance da trilogia (OLINTO, 2007c), o autor acena com a possibilidade de reempoderamento tribal. Em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), o segundo Adeniran se mostra consciente dos planos de sua mãe, revelando, em suas brincadeiras, que compartilha com ela o desejo de ser um futuro rei.

A terceira parte do romance, “Mercado de Idgny: Ojô Jacutá, dia de Xangô, deus do Trovão”, dedica-se ainda à tomada de consciência de Abionan da morte de seu filho, ao passo em que se recorda da morte de sua mãe. A maternidade frustrada é um dos temas centrais da terceira parte, assinalada, em suas primeiras palavras, pelo narrador, em sua metaficção da poesia oral dos contadores de histórias, reproduzindo sua chegada silenciosa na paisagem desoladora da cidade de Idgny.

Eu canto **a mulher sem filho** chegando a Idgny, as casas quase não se vêem, o mercado tem um que outro lampião mostrando trechos de figuras, canto-a no momento em que tira seu carregamento da cabeça e pousa tudo no chão liso, canto-a nos primeiros minutos de silêncio que passa em Idgny, **olha para a igreja além, pobre, pequena, de chão batido** [...] (OLINTO, 2007b, p. 149) [grifo nosso].

Woortmann e Woortmann (2002, s.p.) atentam para o fortalecimento de microestruturas sociais encabeçadas por mulheres, que se contrapunham, no início do século XX, ao domínio político institucionalizado. Esse processo de monoparentalidade e chefia feminina, segundo os autores, iniciou-se muito antes. Desde fins do século XVIII, o fortalecimento da mulher, a partir da modificação de sua condição econômica, principiava

redes de cooperação feminina e um compartilhamento de labores domésticos que, aliado a um enfraquecimento do papel familiar masculino, formava famílias centradas na mãe, na Europa. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), o colonizador, portanto, busca a consolidação de papéis sociais que já figuravam anacrônicos em sua própria sociedade.

Essa composição familiar matrifocal, alicerçada em pilares econômicos, políticos e sociais autóctones, mostra-se uma realidade e uma tradição e se repete em cada um dos romances da trilogia. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), a exemplo de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), as disputas necessárias à efetiva independência da família matrilinear são problematizadas, discutindo-se a importância da figura da avó e da mãe na manutenção da tradição. Essa família é apresentada como efetivo laço com o passado divino e ancestral iorubá, ainda que dialogue enormemente com a sociedade do século XX europeia.

Era a esposa quem mantinha o vital apoio da vizinhança, quem negociava com os proprietários da residência e com os assistentes sociais e quem vigiava os estudos dos filhos. A partir desse período (século XVIII), nas classes trabalhadoras até o século XX em Londres e Liverpool, se formam fortes laços entre mãe e filha, reforçando o papel da avó materna no cuidado com os netos. Formam-se redes de parentesco matrifocais e até mesmo termos de parentesco, na Inglaterra e na França, específicos para avós maternas. Os homens se tornam relativamente marginais à família. (WOORTMAN e WOORTMAN, 2002, s.p.).

Essa estrutura familiar e a importância econômica e política da mulher são temas de vários mitos iorubás. Esses mitos são mencionados em diversos momentos da trilogia, compondo o imaginário da sociedade representada por Olinto e são espelhados pela própria trama. O ditado iorubá “Mãe é ouro, pai é vidro” (OLINTO, 2007b, p. 176)⁵⁰, evidencia a importância da figura da matriarca e reafirma a ideia de fragilidade e efemeridade da figura masculina e paterna que perpassa as três obras⁵¹. A masculinidade é constantemente relativizada ou problematizada, em primeiro ou segundo plano, na narrativa. Assim, Abionan cresce sem a presença do pai, ainda que identifique sua ascendência. Da mesma forma, a protagonista não vive com seu marido, vendo-o apenas como uma necessidade para seu projeto de ser a mãe do rei de Keto.

A relativização e posterior enfraquecimento da importância masculina na sociedade – de homens e mulheres – é expresso pelo provérbio iorubá, quiasmo que desconstrói a visão ocidental da força masculina e fragilidade feminina, aplicado à formação familiar do sujeito.

⁵⁰ Encontraremos também esse ditado em uma variação, na trilogia, “Mãe é trono de ouro e pai é trono de vidro”.

⁵¹ O ditado será ainda resgatado no título do último volume da trilogia *Alma da África, Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c).

Direta ou indiretamente, o provérbio é rememorado em cada romance da trilogia, fortalecido por valores tribais que, lentamente, são apagados pela colonização, como o do “mestre da terra” (OLINTO, 2007b, p. 118)⁵². Essa figura tradicional encarnava a sabedoria dos antepassados e a conexão de cada membro da tribo com os orixás e a própria natureza. O “mestre da terra” salienta o papel feminino no plantio e impõe uma autoridade que supera as noções de propriedade e mais valia capitalistas. O que determinará a semente a ser lançada é o *axé* circulante, a energia que pode ser percebida pelo mestre da terra, misticamente ligado à magia das mães feiticeiras.

[...] acabou descobrindo que Oladeji adorava casos [...], falou de seu avô que tinha sido mestre da terra, Abionan perguntou se era dono, a outra disse que não, mestre da terra era aquele a quem se pedia licença para o plantio e a colheita, nada se podia plantar sem ele dizer que estava bem, os orixás iam ajudar e a produção ia ser grande, contou coisas muito estranhas de volta dos mortos, o mestre da terra dispunha de poderes incomuns, Abionan indagou:

– Se o mestre não é o dono da terra, quem é então?

– Qualquer pessoa. Quem é o dono pode não ter importância. O mestre é que sabe quando plantar, se quem planta vai ter sorte ou não vai (OLINTO, 2007b, p. 118 - 119).

Constantemente Abionan percebe o papel feminino enquanto força de trabalho e sua importância na economia tribal. A despeito disso, busca ter um filho homem, que será, porém, educado pelos valores do matriarcado, acompanhando-a pelos mercados africanos e conhecendo a realidade feminina, devendo agir como protetor deste legado feminino (arquétipo de Orixá Okô, cujos mitos o associam enormemente à morte, além de tratá-lo como guardião do legado feminino e da agricultura). Esse compromisso feminino com a economia tradicional é reforçado pela indolência masculina: “Abionan viu que as mulheres trabalhavam mais do que os homens, Casimir parecia não fazer coisa alguma, tinha o dia inteiro livre” [...]” (OLINTO, 2007b, p. 176-177).

A figura da grande mãe da sociedade iorubá, que supera, no entendimento da jovem Mariana, a importância da mãe cristã, é celebrada na terceira viagem de Abionan e Aduké, para conhecer o rio Níger, habitado por Oiá, mitologicamente tratada como *Ìyá Mesan*, a mãe dos nove filhos. A violenta e sedutora Oiá obscurece a imagem da maternidade cristã. A figura da mãe tribal, plena de sua sexualidade e fortemente ligada à terra – ora personificada pela velha Mariana, ora representada por Aduké – transcende e supera, no entendimento africano, a

⁵² Possível associação à divindade Orixá Okô, simultaneamente ligada à agricultura e ao culto dos mortos. Esse orixá é o único orixá masculino admitido no culto das *Iyámi Oxorongá*. Funciona como uma divindade masculina que, portanto, reitera a força ancestral incomparável das mulheres. Essa divindade foi substituída, em grande parte, pela figura de Ogum, sintoma possível da tentativa de submissão feminina colonial na África.

celestial virgem cristã. Essa matriarca é personificada, ainda, pela da deusa Iemanjá (do iorubá, “a mãe dos peixes”), responsável pela nutrição de todos os homens, *iabá* de fartos seios, que amamenta a humanidade.

Victor falava ainda na importância da mãe, o padre mencionou o nome de Nossa Senhora como sendo a mãe por excelência, Mariana comentara:

– A grande mãe é minha avó Mariana. Mãe dos filhos, mãe dos netos, mãe dos amigos, mãe de quem quer que tenha vivido perto dela.

Os últimos dias de Aduké, sua reconciliação com o mar, a viagem no caminhão pelo país afora, nem sempre Abionan consegue lembrar cada detalhe do que acontecera, mas há horas em que tudo volta com maior clareza, sabe que a mãe vai ajudá-la a ser mãe outra vez, a criar o filho para assumir o posto de rei [...] (OLINTO, 2007b, p. 197).

Abionan quer um filho que resgate um sentido transcendental para a realidade, fragmentada pela colonização, um homem que se elevará da condição de inação dos exemplos masculinos de sua família. A mãe, Aduké, desconfia da capacidade e do compromisso dos homens e aponta para a contradição do ideal de Abionan, que, a um tempo, pensa em restituir a importância da sociedade tribal – matriarcal – mas recusa-se a fazê-lo por suas próprias mãos ou pelas de uma filha, projetando seus desejos na figura masculina.

O olhar de Aduké ficara mais triste.

– Será, sim. Um filho seu será exatamente como um homem qualquer.

Depois de uma pausa:

– Ninguém sabe como eu agradei a Ifá por ter me dado uma filha.

Abira um pouco as mãos:

– Que é que eu ia fazer com um filho? (OLINTO, 2007, p. 205).

Abionan em momento algum almeja o poder para si. Compreende-se enquanto matriz ideológica de um líder, busca aproximar-se da figura de Iemanjá, que criou Xapanã, filho de Nanã e rei dos Jeje; sendo ainda mãe de Ogum, rei de Irê; Xangô, rei de Oió e Odé, rei de Keto, tal como foi Mariana em relação a Sebastian Silva. Seu desejo é inspirar, com os valores e crenças da sociedade ancestral, o futuro rei, que resgatará a importância de Keto e das mulheres do mercado⁵³. Cada detalhe de sua trajetória é pensado tendo em vista essa missão reintegradora das tradições tribais.

Deleuze (2001), ao pensar o nomadismo, já coloca como central a forma como os sujeitos são afetados e afetam no encontro e a maneira como esse nomadismo atua enquanto desobediência política, econômica e, logicamente, geográfica. Para ele, o descentramento ideológico é produzido pelo deslocamento dos sujeitos. Ações que, para o indivíduo podem

⁵³ A personagem será vista, no terceiro romance da trilogia, também como inspiradora de Mariana-Ilufemi em seu projeto político, transmitindo-lhe seus saberes e os valores do matriarcado tribal.

parecer, a um primeiro momento, mera tentativa de sobrevivência, convertem-se em libelo de independência intelectual. Abionan pensa ser fundamental o cotidiano nômade que estabelece para si, pois acredita que aprenderá tudo que necessita para educar o futuro rei, a partir de sua experiência nos quatro mercados. Tal ponto de vista será decisivo para a recusa da proposta do tio, de uma sociedade em Cotonu. O convite de que abandone o nomadismo e abrace, portanto, um modelo econômico ocidentalizado, atua como gatilho para a rememoração da grande viagem feita com a mãe, onde percorrem vários mercados africanos. Assim, enquanto pensa na decisão que precisa ser tomada e na resposta apresentada ao tio, Abionan irá resgatar as experiências de sua infância por todo o território iorubá.

A metaficção historiográfica, que já aparece em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007b), repete-se no segundo romance, pela marca paródica, tanto na oralitura dos *babalaôs* e das pessoas do povo, a representar os mitos e a história africana, quanto na escritura, que se contrapõe à fala, de forma labiríntica, na mimese da obra. Assim, surgem as palavras de Sebastian Silva, lidas por sua filha, a jovem Mariana. Em diversos trechos, as palavras do líder morto problematizam a importância da cultura ocidental – centralizada na escrita, para a reconstrução da África pós-colonial, em contraponto à oralidade⁵⁴.

Mais tarde Mariana lera durante muito tempo sem que ninguém a interrompesse:
 “Acho que estou escrevendo demais. O importante, em países novos da África, é a comunicação verbal. Temos de falar, a cada um e a todos, aproveitar cada oportunidade para dizer o que pensamos. O político tem de ser, em nosso continente, também professor. Tem que falar constantemente, falar ensinando, falar em voz alta” (OLINTO, 2007b, p. 191).

O Rei de Keto (OLINTO, 2007b) fortalece seus contornos metaficcionais pela tendência à crítica constante. A reflexão das personagens, não raro, ultrapassa os limites diegéticos, estendendo-se para além dos contornos da própria obra. Com habilidade, porém, Olinto evita que seja fragilizado o pacto estabelecido entre leitor e narrativa, buscando com que a representação não tenha sua identificação com o leitor debilitada, mesmo em momentos em que se acentua a problematização política. Não por acaso, o autor escolhe este exato ponto da trilogia para situá-la temporalmente em definitivo. *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) traz uma cronologia da viagem e dos fatos da família Silva. Nenhuma marca, porém, no interior da narrativa, situa-a de forma tão expressiva quanto a fala da jovem Mariana, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b).

⁵⁴ As palavras de Sebastian Silva serão melhor analisadas em “Reis Encobertos e Tronos da História”.

O padre perguntou que idade tinha quando morreu o pai.

Mariana olhou para o chão e respondeu, vagarosa:

– Eu tinha oito anos, dois meses e quatro dias.

Levantou os olhos e encarou o padre:

– **Nasci em 10 de dezembro de 1959. Meu pai morreu em 14 de fevereiro de 1968.**

Nem me lembro quando foi que me detive para contar exatamente a idade que eu tinha quando ele foi morto. Parece que foi no dia mesmo do enterro. Eu estava na praia, o vento jogava areia nas minhas pernas, minha avó me segurava e eu pensei: **estou com oito anos, dois meses e quatro dias** (OLINTO, 2007b, p. 192 - 193) [grifo nosso].

Mariana Ilufemi compreende o caráter excepcional do pai, enquanto líder de seu povo e representante do legado tribal, a exemplo do projeto de Abionan para um rei de Keto. A voz da jovem Mariana faz com que Abionan aperceba-se de seu papel na sociedade e de seu compromisso com os liames do matriarcado, intimamente ligados à natureza. Recorda-se, assim, da relação da mãe, Aduké, com seu ambiente e a desobediência final à interdição imposta pelos *babalaôs*, que determinava que não contemplasse ou se aproximasse do mar. Ao enfrentar as regras da tradição oracular, entrega-se a seu próprio destino.

Outra vez, a tarde estava no fim e Mariana falara na importância da mãe, citar o ditado de que “**mãe é ouro, pai é vidro**”, comentara:

– Como podia meu pai ter pensado de outro modo? Não conheceu o pai, nasceu meses depois da morte do pai, teve uma grande mãe, deveu tudo a ela.

Fizera uma pausa antes de explicar.

– Meu caso foi diferente. Não conheci mãe e em menina andava cheia de admiração pelo meu pai (OLINTO, 2007b, p. 194) [grifo nosso].

Hutcheon aborda a importância da miríade polifônica que se estabelece na metaficção, libelo à diversidade de opiniões, “um registro e um ataque em relação a qualquer sensibilidade unitária e qualquer desejo esmagador”, (HUTCHEON, 1991, p. 73), expressão que foge de qualquer totalização. Ainda que estabeleça uma forma para sua prosa, Olinto a questiona e a modifica, inserindo a trilogia enquanto expressão do que Hutcheon delimita como pós-moderno, expresso “pela energia proveniente do repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório; na prática real”, fugindo de quaisquer oposições entre “o fazer e o desfazer” (HUTCHEON, 1991, p. 73). Se as expressões de vanguarda criticam a cultura dominante, em uma sistematização que Hutcheon afirma alienada à essa cultura que buscam criticar, a metaficção historiográfica se distancia (meta), se apropria (ficção) e contextualiza ambos movimentos (historiográfica). A imitação a que se dedica Olinto, portanto, reifica mitos que fragilizam as hipóteses para a história da África e das Américas, por meio de pontos de vista deslocados do centro, sem conferir a esses pontos de vista cores de exotismo. Essa naturalização da alteridade se dá por meio, inclusive, da aproximação de vozes de colonizados e colonizadores, ou antes, por expressões ocidentais trazidas pelo olhar de personagens africanas.

A mimese metaficcional de Olinto direciona-se, por exemplo, à prosa científica, ao representar a tese de doutorado da jovem Mariana Ilufemi, lida à Abionan, no momento em que a vendedora dos mercados busca compreensão sobre o processo de colonização e aculturação africana, que culminou no declínio do obanato.

– Veja só. A independência acabou com o resto de poder dos obás antigos porque os obás pertenciam a um tempo em que havia um reino em cada cidade. Keto era um reino. Porto Novo era outro. No lado de lá da fronteira, Oió era um reino. Os europeus chegaram aqui e eliminaram os reinos, mas deixaram um pouco de poder com os obás. Com a independência os obás ficaram ainda mais fracos (OLINTO, 2007b, p. 199).

A paródia de diversos gêneros textuais, seja o texto filosófico, teórico, literário; seja a oralitura iorubá ou a poesia oral brejeira dos mercados e festas serve como ponto de apoio para que o leitor reflita sobre os diversos ângulos da problemática da descolonização. A partir de Mariana Ilufemi, Olinto oferece uma figuração repleta das tensões entre o pensamento europeu e autóctone sobre a realidade dos países africanos colonizados, a partir dos diversos gêneros textuais que ela acrescenta ao universo de Abionan, já repleto de oralidade. Hutcheon classifica essa paródia como um “formalismo aparentemente introvertido”, uma estratégia para a confrontação dos problemas de relação do mundo estético com o político e o histórico (HUTCHEON, 1991, p. 42). Essa confrontação não serve para invalidar nenhum dos três âmbitos discursivos, mas para borrar os contornos entre eles. A instabilidade de limites entre discursos estéticos, políticos e históricos, típica da metaficção historiográfica, possibilita um alargamento de pontos de vista pela arte.

[...] Mariana lera: “Três formas de sociedade coexistem na África de hoje. A fazenda continua, em muitos lugares do Continente, sendo comunitária. O trabalho é comum, o produto do trabalho também. Na aldeia maior ou na cidade, o obá constitui-se numa permanência do poder aristocrático. Em nível nacional, o poder é geralmente democrático mas pode ser também autocrático sem desmentir uma origem popular. Assim o **comunismo primitivo**, a aristocracia e a democracia convivem entre si em muitos de nossos países, com o chefe da fazenda, o obá da cidade e o chefe do Estado simbolizando, cada um, um degrau na escala administrativa do poder. (OLINTO, 2007b, p. 200) [grifo nosso].

Nesse trecho, o véu literário sobe para que o leitor vislumbre a percepção do autor, homem das artes e da política, sobre a sociedade que representa. Olinto define o modelo produtivo tribal enquanto uma espécie de “comunismo primitivo”, que se opõe ao modelo liberal exploratório do colonizador. Coloca ainda em relevo um fato típico de manutenção da memória social, a partir de suas personagens. Em uma perspectiva metaficcional carregada do que Hutcheon (1991) localiza enquanto paródia, mostra uma narrativa que comunga do enredo

central homérico, tendo como plano de fundo a disputa pelo amor de uma bela nobre que repercute em uma grande guerra. Nesse momento, adquire especial importância a figura da velha matriarca Mariana, enquanto contadora de histórias. Uma mulher não-nativa, oriunda de um movimento de retorno da diáspora africana, nascida de mãe livre e neta de uma mulher escravizada, reveste-se da autoridade ancestral. À medida em que exerce um papel que seria ocupado, em outra situação, por uma anciã das tribos, na performance da poética oral, possibilita uma mudança de perspectiva para todo o cenário pós-colonial africano.

Hutcheon, ao falar da paródia, a explica enquanto “*para ode*”, lembrando que o prefixo grego “*para*” pode significar “*contra*”, mas também “*perto*”, ou “*ao lado*” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Ao criar um país fictício onde grande parte de sua narrativa se desenrola, Olinto é capaz de falar de problemas que foram e são comuns a diversos países africanos após a independência. Quando leva para esse país uma família de retornados do Brasil, não está apenas representando fatos históricos, mas propondo diferentes formas de visão para esses fatos. O aparecimento da fictícia nação de Zorei⁵⁵ possibilita ao autor um olhar crítico ainda mais acentuado sobre o problema da descolonização.

Atente-se para o contexto em que se dá o discurso de Mariana. O autor o delimita através da voz de uma personagem que é, em si mesma, híbrida. Tem-se o que Hutcheon trata como um passado que não é “nem enquadrado nem apagado”, mas “incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Olinto celebra, em sua trilogia, o que Hutcheon descreve como indelével à paródia metaficcional: os contextos histórico, social e ideológico. Um fato da história de Keto – uma mulher, Alabá Adirá, notável por sua beleza e em nome do amor, mobiliza um sério conflito. Atente-se para o fato de essa narrativa ser trazida por uma mulher não-nativa, a anciã Mariana – mulher nascida no Brasil, descendente de uma africana escravizada, que se coloca no posto de mantenedora e transmissora dos saberes de uma sociedade que toma para si. Aponta-se ainda a manutenção da memória social que supera as marcas da colonização.

Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico no qual existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo (HUTCHEON, 1991, p. 45).

A Casa da Água, construída por Mariana na cidade de Uidá, em Benin, adquire para Mariana Ilufemi uma peculiaridade que beira a ucronia, como relata para sua amiga Abionan,

⁵⁵ Acreditamos que o nome do país, Zorei, seja uma homenagem à esposa, a escritora Zora Seljan (1918-2006).

a partir de sua conexão com o passado de seu pai e de sua avó. Religando-se à sua ancestralidade, sente-se em um enleamento para além do tempo, onde percebe seu lugar no mundo, como sucessora do legado do pai.

– Quando estou aqui e olho para fora, é como se tudo se juntasse ao meu redor, o pai que morreu, a avó que está sempre aqui, a bisavó Epifânia, e Ainá, a avó de minha avó, sinto que estão todos em mim, será que você me entende? [...]
 – É assim que o vejo imaginando o que imaginou. Mesmo quando era presidente, ele vinha muito aqui, passava fins de semana pensando, ninguém sabia onde ele estava, um ministro que descobriu isto achou que era errado, aqui é país estrangeiro, não é Zorei, naquele tempo era Daomé e ele era Presidente de Zorei, mas meu pai não deu importância [...] (OLINTO, 2007b, p. 312).

Nesse lugar que parece se erguer para além do tempo e do espaço, dá-se a morte de Aduké, que decide, em seus últimos momentos, romper com as determinações ditadas pelos *babalaôs* e contemplar o mar. O lugar escolhido é a praia nas proximidades da casa erigida pela velha Mariana. Em uma cena de grande lirismo, Aduké é levada à beira mar, onde se senta na areia e contempla as águas, que haviam lhe sido interditas, desde o nascimento.

Aduké levantara os olhos para a frente, e vinha chegando o ponto de separação entre o fim ou o começo da areia e as águas que subiam e desciam, ela firmara os olhos e fora se aproximando com a filha, andava e olhava, o vento ficara mais forte mas desta vez a mulher não baixara a cabeça, até que as duas pararam no ponto em que as ondas foram bater-lhe nos pés, Aduké estendera a vista e respirara com força o cheiro do mar, aí fora baixando aos poucos o corpo, no esforço de sentar-se [...] (OLINTO, 2007b, p. 327).

No trecho acima, o romancista se encaminha para o fim do segundo tomo de sua trilogia, com uma nova cena de morte, mormente cercada de diferentes significados transcendentais e míticos. Diferentemente do desfecho de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), com o assassinato de Sebastian Silva, a inevitabilidade do destino de Aduké se apresenta pela tensão entre imagens de alegria e nostalgia.

Abionan a ajudara e sentara-se ao lado, um barco passava ao longe, a cor das águas era verde, as ondas traziam e levavam um pedaço de madeira, a mãe dissera:
 – Nunca pensei.
 Abionan quisera falar, mas a voz não saíra, a mãe repetira:
 – Nunca pensei [...] (OLINTO, 2007b, p. 327).

A cena é interrompida por um séquito que, inicialmente, Abionan associa a um cortejo real, ou a um casamento. Trata-se de um ritual aos orixás, ao som de atabaques, e a protagonista

é tomada por transe, onde se manifesta, à beira das águas e na proximidade da morte da mãe, uma não identificada divindade⁵⁶. Tem-se, portanto, a presença divina nos estertores da morte.

O motivo mais potente do romance, porém, não é o da morte, mas o da geração *d'O rei de Keto* (OLINTO, 2007b), que conclui o segundo tomo da obra. Esta criança torna-se alegórica, porquanto, a exemplo da figura de Sebastian Silva, permanece como que obscurecida⁵⁷. O primeiro Adeniran é representado em cenas rápidas, na primeira parte do romance, aparecendo novamente apenas em sonhos da protagonista, hora como adulto, hora como a criança que está por vir. Em seu célebre estudo sobre *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2014), Jung desenvolve toda uma análise sobre a figura infantil, “A criança como começo e fim” (JUNG, 2014, p. 180 - 183). Estabelece que a figura da criança, repetidamente representada nas artes, é um arquétipo que contém em si muito mais do que a figuração da fase infantil do sujeito, simbolizando a experiência humana pré-consciente e pós-consciente, antecipação, por analogia, da totalidade existencial.

O homem primitivo não é um enigma para si mesmo. A pergunta acerca do homem é sempre a última que ele se propõe. Mas o primitivo tem tanto de anímico projetado fora de sua consciência que a experiência de algo psíquico fora dele é muito mais familiar do que para nós. A consciência protegida a toda volta por poderes psíquicos, sustentada, ameaçada ou traída por eles, é uma experiência primordial da humanidade. Essa experiência projetou-se no arquétipo da criança que expressa a totalidade do ser humano. Ela é tudo o que é abandonado, exposto e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante (JUNG, 2014, p. 181).

Enquanto ser do começo, a criança representa tudo que existe e que precede o homem – encarnando em si não apenas as promessas do devir como também uma série de expectativas, sobre ela projetadas, que jamais se concretizarão. É ainda uma representação que sucede o homem – é a criança que sobreviverá após a morte de seus pais, é ela a personificação de sua existência após o fim da mesma. Nesse sentido, temos novamente a figura do *ouroborus*, concretizando em si o princípio e o fim.

Ele a deitou no lugar em que nascera, tirou-lhe a roupa que jogou para um lado, abriu-lhe as pernas, o tempo todo Abionan lembrava os momentos em que apertara nos braços o primeiro Adeniran antes de lhe fazer o túmulo, naquele chão em que a mãe a pusera para fora, espalhando sangue pela terra, no chão em que enterrara o filho, Adeniran, rei de Keto, e naquele chão começaria a existir, começaria a se formar o novo Adeniran, forte, rei de Keto, filho dela, rei, rei, rei de Keto (fim do segundo romance) (OLINTO, 2007b, p. 345) [parêntese nosso] .

⁵⁶ Supomos, pela proximidade com o mar e a descrição do cortejo que se trata da manifestação de Oxalá ou Iemanjá.

⁵⁷ Desenvolveremos melhor esse aspecto em “Reis Encobertos e Tronos da História”.

O último parágrafo do romance traz a noite de amor em que, possivelmente, será concebido o segundo Adeniran. O final da obra permanece em aberto. Caberá ao leitor construir significados e decidir se Abionan conquistará seu sonho de conceber um filho e vê-lo como obá da cidade de Keto⁵⁸. É a dubiedade dessa promessa de um novo rei para Keto que encerra o romance, pela união de Abionan e do marido Ademolá, debaixo do baobá que testemunhara o nascimento da protagonista e que abriga o corpo de seu filho morto.

⁵⁸ O segundo Adeniran será apresentado em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). O projeto de tornar-se o Rei de Keto será abraçado pelo infante, surgindo como tônica constante das falas do menino.

*Ó, ventos da fortuna do céu, ó ventos da fortuna da terra
Sempre existirá a mãe dividida em nove
Que tipo de pessoa é Oiá?
Oiá é aquela que incendeia o lugar em que está com sua presença
Que vagueia com a graça da nômade fulani*

*Àjàlàiyé, Àjàlòrún mi iré
Bem ma yánsàn
Iru èniyàn wo ni Oyà yí'n sè, sè?
Ibi Oyà wà, ló gbiná
A rìn dengberé b́í fúlàní*

(oriquis de Oiá, AMOSUN, 2020, p. 17) [tradução nossa]

4. OIÁ E *TRONO DE VIDRO*

O empreendimento literário de Antonio Olinto, de uma trilogia sobre a diáspora, a escravização e os herdeiros desse legado pós-colonial chega ao fim com *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), com uma mulher que se dispõe a incendiar a sociedade africana deixada pelo colonizador. Em uma narrativa preponderantemente cronológica – ainda que destaque a dimensão psicológica de suas personagens, o autor intensifica seu questionamento metaficcional. Olinto, que, ao narrar o mundo das mulheres dos mercados em sua oralidade, fizera a psicologia se sobrepor à materialidade, destacando o papel da memória coletiva sobre o imaginário da protagonista, faz, no encerramento de sua obra, o caminho inverso. Ainda que dedique grande espaço da obra para as reflexões de personagem central, Olinto prefere dar ênfase aos fatos, representando a descolonização política da África iorubá.

Ao retomar o percurso das mulheres da família “Santos/Silva”, em uma África devastada pela dominação europeia e cujas identidades autóctones tentam ressignificar sua cultura e história, o pano de fundo da trilogia, que já fora a viagem e a reterritorialização familiar em *A casa da água* (OLINTO, 2007a) e a retraditionalização social após o fim da dominação colonial, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), passa, no terceiro tomo da trilogia, a ser redemocratização, através da autonomia política, a partir da descrição do percurso da jovem Maria Ilufemi até a presidência. Em sua trilogia, o autor expande o território iorubá, criando o fictício país de Zorei⁵⁹, utilizando, para isso, parte da geografia do Togo. Idealiza um país com cerca de três milhões de habitantes, que tem a peculiaridade de não possuir contato com o mar.

Trono de Vidro (OLINTO, 2007c) divide-se em três partes – “A Esperada”, “A Campanha” e “A Multidão”. A primeira parte marca o preparo de Mariana Ilufemi⁶⁰ para

⁵⁹ Ver mapa do fictício país de Zorei em apêndices.

⁶⁰ Para evitar ambiguidades, adotaremos durante este trabalho o uso do nome da protagonista tal como esta passa a utilizar quando do início de sua campanha política. Pensamos que a utilização de “a jovem Mariana” poderia

assumir a candidatura à presidência. O processo interno de Mariana Ilufemi, que já aparecera em um breve instante em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e fora importante coadjuvante em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) é representado no romance de forma mais acentuada. O leitor é capaz de compreender a construção da personagem por sua reflexão sobre a trajetória do pai e sobre sua própria formação acadêmica na França, paralelamente às percepções sobre a África e o avanço anti-democrático, que sobreveio ao assassinato de Sebastian Silva, no país fictício de Zorei. “*A Campanha*” traz o percurso eleitoral de Ilufemi, seu embate com seus adversários políticos e seu contato com o povo de Zorei, durante a luta pela retomada da democracia. Finalmente, “*A Multidão*” revela os desafios com que a protagonista se depara nos momentos finais do processo eleitoral, sua ascensão ao poder e as transformações pelas quais passa, ao assumir definitivamente o *trono* herdado de seu pai, entregando-se, por fim, ao mito da jovem esperada pelo povo, em sua redenção sebastianista.

Cintra (2000) explica que, com estabelecimento do liberalismo e do constitucionalismo dentre as nações monarquistas, a sociedade passou a conceber a soberania de uma nação como compartilhada entre o povo e seu rei. O teórico afirma, porém, que, em países em desenvolvimento econômico e social, cuja economia e estruturas políticas ainda não estavam plenamente consolidadas, as forças armadas começaram naturalmente a se mostrar “menos confiáveis” (CINTRA, 2000, p. 4). O enfraquecimento do laço entre as forças armadas e as elites dominantes encaminhou os rumos políticos para uma tomada do poder pelos militares. O mesmo se observa quando do rompimento do domínio da colônia sobre os colonizados, tanto na América Latina quanto na África. Esses militares, tomam o poder, por meio de governos para-democráticos: as ditaduras. Baseiam seu domínio do cenário político, não apenas em sua potência efetiva como também em sua capacidade de mobilização popular, a partir de alianças de natureza populista,

O primeiro romance da trilogia, *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), termina com o assassinato de Sebastian Silva, filho de Mariana, que assumira a presidência de Zorei. *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) revela maiores detalhes da morte da personagem e das circunstâncias políticas que cercaram o crime. Sebastian Silva fora morto por um grupo que fazia parte de seu governo, o chamado “Tarakassi e Kimboyê” (OLINTO, 2007c, p. 81). O grupo toma o poder e se perpetua no domínio do país por treze anos, mantendo o Congresso nacional aberto. Em 1981, um militar, coronel do Exército, Serge Ogundelê⁶¹, encabeça um golpe de estado e fecha

confundir o leitor da tese, no que tange à possíveis menções à juventude da protagonista do primeiro romance (OLINTO, 2007a).

⁶¹ É interessante salientar que o sobrenome da personagem pode ser traduzido como “a chegada da guerra”.

o Congresso, sob acusações de corrupção, prometendo eleições para Presidente e Congresso em dois anos. Rapidamente, torna-se apenas um sucessor no processo de ditadura.

Cintra (2000) recorda que a independência econômica e política dos países africanos ocorreu de forma irregular e conflituosa. As colônias africanas foram literalmente esquecidas, em meio aos fogos tácitos da Guerra Fria. A política estava sob auspícios americanos e soviéticos, as colônias foram ignoradas, momento em que eclodiram movimentos de libertação de diversos países africanos. Esses países, não alinhados a nenhum dos dois polos (americano e soviético) passaram a ser denominados de Terceiro Mundo, alcunha que, com o fim da disputa, passou a designar nações que escapavam de uma outra polarização, a econômica.

Os países africanos que, a duras penas, conquistaram sua independência, passaram a sofrer gravíssimos problemas sociais e econômicos, advindos do modelo exploratório da colonização europeia, que apagava ou redesenhava fronteiras e obliterava culturas e modos de vida em toda a África, ao prazer de seus interesses. Assim, populações com identidades similares foram separadas, ao passo em que populações antes inimigas ou estranhas foram unidas, em um processo que levou a África a uma degradação econômica alarmante, como lembra Visentini (2011). Os movimentos de independência, emergentes durante este suposto “esquecimento” da Guerra Fria, em um momento em que, de fato, permanecia a influência europeia, acabaram por produzir regimes ditatoriais, notadamente militares, tais como o que Olinto representa em Zorei. Alimentados pelo fogo das tensões entre os dois novos polos políticos, a militarização foi intensificada.

Após o assassinato de Sebastian Silva, Mariana decide pela contratação de um professor particular que garanta a educação da neta. O preceptor, Tokunboh Idowu, é o primeiro a incentivar o ingresso da pequena Mariana Ilufemi na vida pública, como líder de seu povo: “Jovem, seu lugar é na política, na tradição de seu pai, que você não pode esquecer. Tem de seguir os passos dele” (OLINTO, 2007c, p. 136 - 137). Já na fase adulta, essa ideia é apoiada por parentes de Lagos, colegas de universidade e amigos pessoais. Apesar de não ser estimulada pela avó, após sua decisão, a protagonista tem ampla solidariedade da anciã em seu projeto. A presença de Tokunboh como mentor marcará indelevelmente a formação cultural de Mariana Ilufemi, que, seguindo o exemplo de seu preceptor, tentará constantemente conciliar o pensamento africano com o ocidental, sempre em benefício do modo orixáista de conceber o mundo.

Mariana Ilufemi retorna da Europa, a pedido de amigos de seu falecido pai, com ideais de uma empreitada política: encabeçar um movimento de redemocratização. É nesse ponto que tem início a narrativa de *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Ilufemi crescera entre a educação

da avó e os estudos na Europa. Ainda em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), a personagem encontrara manuscritos do pai, lidos avidamente para a amiga Abionan. Publica-os, com o título de “Pensamentos do Presidente Sebastian Silva” (OLINTO, 2007c, p. 136), uma maneira de resgatar parte da memória paterna para si mesma e para o povo africano. A jovem regressa da Europa com o firme intento de lutar pela presidência de Zorei, após um período sabático de três dias, onde se retira para uma casa afastada para ler e meditar,

A protagonista compreende, através das conversas com Abionan e do contato com as mulheres do mercado, a necessidade da recuperação dos valores tribais. Essa retribalização não é um fato novo e revela muito da circularidade do pensamento orixaísta, presente na história africana desde a antiguidade. Ao estudar a *Origem Africana da Civilização*, Diop (1974) fala de uma retribalização do Egito, em 127 d.C., momento em que o politeísmo egípcio foi solapado pela totemização de clãs africanos. Essa retribalização nem sempre marcou um período de retrocesso político, podendo surgir como a restituição de costumes necessários a uma população, em determinado período.

A natureza oral da cultura e da tradição africana tribal acarreta outra implicação fundamental, a manutenção da memória coletiva. A historicidade era de cunho comunal, formada pela repetição de saberes do passado reificados pela doxa. Essa historicidade se alimenta da mítica, tanto quanto dos saberes consagrados pela sociedade, reafirmando a identidade de cada cidadão por sua própria noção de ancestralidade. Nesse sentido, o rompimento dos laços forçado pela diáspora interrompe o destino de toda uma parte da população africana. Uma ruptura que, ainda que possa ser atenuada, jamais será resolvida plenamente pela sociedade africana pós-colonial.

A colonização europeia lutou por suplantar e apagar a importância feminina na política e na economia de diversas regiões da África. Para Ilufemi, redefinir um espaço cotidiano para sua própria ancestralidade mostra-se fundamental para a descolonização. A jovem tem essa percepção e vê com muita clareza seu papel de continuidade de dois legados – o legado do pai, de luta pela democracia e o legado da avó, de reestabelecimento do matriarcado. Esse matriarcado tem na oralidade, que emerge do passado, um de seus pontos marcantes. A palavra que exerce poder de fato sobre os ouvintes, na medida em que a palavra reverberada publicamente possui status de verdade. Assume um nome iorubá (sugerido por Abionan), que utilizará em sua campanha política, a partir da redução da expressão Ilufemiloyê (do iorubá, “a esperada pelo povo”), surge “Ilufemi”. O nome Mariana Ilufemi Silva a aproxima da lenda da mulher esperada pelo povo, que circula entre os habitantes de Zorei. Esse conflito entre a subjetividade da mulher e a identificação com o mito marcará o romance até suas últimas

páginas. Ilufemi é tratada como herdeira de um legado e também como heroína mítica, cujo nascimento é previsto e a chegada é esperada pela comunidade. A lenda de uma bela mulher que viria das tribos e resgataria o país está constantemente retratada, a partir do imaginário do simples povo de Zorei. Mito que é alimentado, de certa forma, como estratégia política, pela equipe que se forma em torno da candidatura de Mariana Ilufemi.

Gaston:

– Um *babalaô* menciona que seremos salvos por uma bela e jovem mulher que surgirá numa aldeia.

Mariana estava séria:

– Se por surgir quer dizer aparecer, está certo. Mas nascer, não. Meu nascimento se deu na capital.

Gaston:

– Vejo nisto dois mitos importantes: o mito da Esperada e o mito da volta. Qualquer um dos dois nos ajuda (OLINTO, 2007c, p. 101).

Tracy (1997), ao analisar os usos religiosos e teológicos da metáfora, fala de uma tentativa de correlação entre significados estritos da experiência humana e da linguagem comum com a interpretação de uma tradição religiosa. O faz, porém, no estudo do cristianismo, uma religião mosaica que, nascida na oralidade, foi transposta e difundida por meio do texto. Ainda que perceba o que chama de “uma teologia da palavra” (TRACY, 1997, p. 99), reafirma o caráter normativo das Escrituras. No caso das religiões orixaístas, percebe-se um esforço intenso na fixação de preceitos, nascido, curiosamente, do embate das múltiplas percepções possíveis da mitologia e da filosofia dessas manifestações religiosas. Dentro dessas possibilidades, manifestam-se, porém, conceitos que são comuns a diversas religiões, que repousam no mito e em sua tipologia. A vinda de um herói, salvador de um povo, é um exemplo de crença que claramente se repete em diversas religiões, constituindo-se em arquétipo de fácil leitura na tradição representada na trilogia. A metáfora do herói é expandida pela possibilidade feminina. O retorno do salvador do povo se faz com Mariana Ilufemi, que encarna a figura do renascimento da esperança. Em um contexto de apagamento de crenças e saberes tribais, necessita-se, porém, forçar-se o que Tracy chama de “uso-limite da metáfora” (1997, p. 98), pois essa salvação se dará por meio de uma tradição que se mantém com as mulheres – posto que os homens, “tronos de vidro”, afastaram-se de sua ancestralidade – a nacionalidade deve ser recuperada por uma herdeira do legado neo-sebastianista, legítima representante do poder das *iabás*. A narrativa do herói cultural, portanto, é ressignificada pela circunstância pós-colonial.

Eliade, ao tratar do pensamento dito “primitivo”, o localiza em sua relação com a historicidade. Enquanto, para o homem das sociedades ditas “modernas”, há uma “irreversibilidade dos acontecimentos”, cabe ao sujeito arcaico uma constante reatualização de

sua história mítica (ELIADE, 2013, p. 17). Essa reatualização ganha cores dramáticas na realidade pós-colonial. Um dos pontos mais trágicos da diáspora africana foi justamente o esboroamento dos elos dos sujeitos escravizados com sua própria ancestralidade, sistema de desarticulação identitária que se intensificou no último período de tráfico negreiro no Brasil, o período em que esse tráfico tornou-se ilícito⁶². Esse esboroamento repete-se, ainda que de forma atenuada, em solo africano. Lá, a mítica ancestral foi paulatinamente solapada, tanto pela transformação geográfica forçada, que apagou fronteiras seculares e separou territórios unidos por tradição e pensamento comum, quanto pela introdução de valores econômicos, sociais e políticos que afastaram o homem tribal de seu vínculo com a natureza e com a divindade (para ele, sinônimos). Assim, Olinto representa, em seu segundo romance, uma segunda perspectiva para a violência colonial, sofrida pelos autóctones e, posteriormente, pelos retornados da diáspora.

A reatualização da história mítica de que fala Eliade (2013, p. 17), na África iorubá, passa por um inevitável resgate e revalorização do imaginário e da própria simbolização autóctone, um processo que depende, em grande parte, de uma reconexão com a feminilidade e com a força primordial do matriarcado. Nesse contexto, o surgimento de um mito reunificador, que tem em seu centro uma figura feminina, surge como revitalização de valores ancestrais e possibilidade do reestabelecimento da autonomia política do sujeito originário.

Ao passo que um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da História Universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também de reatualizá-la periodicamente em grande parte (ELIADE, 2013, p. 17).

O *babalaô*, profeta orixaísta, é arauto de um destino pessoal e intransferível, pertencente a cada homem comum, ao reunir as funções de adivinho individual, sacerdote e porta-voz dos desígnios divinos à sociedade geral. Apenas pela concretização de cada destino individual se dá a aproximação com o *axé* coletivo, expresso pela ideia da tribo. O apagamento dos laços familiares e tribais pela diáspora ameaça esse destino individual, implicando no desfazimento do contato do homem orixaísta com seu passado e com sua ideia de futuro, uma ameaça de afastamento definitivo do sujeito de sua espiritualidade e seu vínculo com o divino. Triunfar em seu destino pessoal é, nesse sentido, religar-se a um destino comunal e a um vínculo com passado e futuro que permanecem, pela conexão com a natureza, presentes.

⁶² Como vimos, provavelmente Ainá (Catarina) foi escravizada nesse período em que o tráfico já era criminalizado, se atentarmos para os dados históricos fornecidos por Olinto, bem como para o dramático esquecimento de que foi vítima e o depauperamento psíquico e orgânico que sucedeu a recuperação da memória da anciã.

A violência da colonização assume faces distintas em terras americanas e africanas. No Brasil, tinge o imaginário do afrodescendente da nostalgia de um mundo mítico perdido. Na África, preenche a subjetividade autóctone de uma noção de espoliação e de uma permanente sensação de expectativa do retorno desse tempo glorioso – algo muito parecido com o (pre)sentimento vivido por portugueses, em relação ao culto sebastianista. A associação da figura de Sebastian Silva à figura de D. Sebastião não é, portanto, apenas da ordem da coincidência. O terceiro romance da trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007c) trata abertamente da eleição de Mariana Ilufemi como presidente, a partir de um movimento sebastianista de retraditionalização. A repetição de nomes na família – como Ainá, Mariana, Sebastian – dá a ideia de sucessão de um legado e de uma ancestralidade.

À noite apareceu Thomás da Silva, longo traje amarelo, filá marrom, queria saber se ela estava decidida a voltar, lembrou-se das palavras dele “você não é você apenas”, “peço para você assumir o espírito de seu pai”, e agora vinha pedir confirmação, o país sofria e ele havia inventado um nome para o movimento que levaria Mariana à chefia de Zorei, o movimento se chamava **sebastianismo** seria uma campanha sebastianista para a volta do espírito que presidira a presença do Presidente Sebastian Silva:

A moça terá de assumir a liderança de um **movimento sebastianista** em Zorei (OLINTO, 2007c, p. 19) [grifo nosso].

O poder das mulheres dos mercados também é constantemente salientado. É a partir delas que se dá a distribuição dos alimentos. São as mulheres as provedoras legítimas de sua sociedade, constituindo-se em uma possibilidade estratégica de protesto contra o governo – “Nós, mulheres de mercado, temos um poder grande que é o de interromper o fornecimento de comida. É uma arma” (OLINTO, 2007c, p. 82). Essa passagem faz eco a um mito corrente em África e Brasil, em que Oxum, deusa do amor e da fertilidade, ligada às chuvas e ao ciclo menstrual, faz as mulheres estéreis e provoca uma grande fome na população, em represália à sua exclusão das decisões políticas. Esse mito reifica a posição central que a mulher ocupa na economia africana, desde tempos imemoriais. Diop (1989), ao estudar o matriarcado africano, enfatiza a diferença básica com o patriarcado greco-romano, basilar para a cultura europeia moderna. Enquanto o patriarcado greco-romano se estabelece, preponderantemente, sobre um esteio de valores militaristas, de violência e competitividade, o matriarcado africano segue um modelo pacifista, a partir do trinômio economia, política e religiosidade.

Na trilogia, a importância desse matriarcado é reconhecida por Sebastian Silva, constantemente representado, em sua curta aparição em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a)

reverenciando a figura de sua mãe Mariana, por meio do *adobalé*⁶³. Sebastian ainda enfatizava a importância feminina na economia da sociedade. Frequentemente, segundo uma das vendedoras, saía do palácio presidencial para fazer compras em suas barracas, ato de reconhecimento da importância feminina nos mercados.

Nesse sentido, na sociedade tribal iorubá, uma relevante participação feminina, evidenciada em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), é sua atuação na comunicação, especialmente alicerçada em meios não-tecnológicos de produção e disseminação do pensamento – centrados na cultura, na subjetividade, na oralidade e na presença. São as mulheres dos mercados que levam as notícias pelo país, deslocando-se constantemente entre um mercado e outro, tal como faz Abionan em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). O terceiro romance da trilogia de Olinto mostra que a influência do matriarcado faz parte do pensamento comum na sociedade iorubá. O conjunto de juízos ligados à tradição, porém, tem seu valor enfraquecido pela colonização europeia, que ameaça apagar o papel feminino na sociedade africana, como se vê na fala de uma mulher da etnia *ewê*, no contato de Mariana Ilufemi com a população. “– Dizem que vivemos num matriarcado, mas a mulher não vale nada neste país. Vamos ver se, com mulher na Presidência, as coisas melhoram” (OLINTO, 2007c, p. 120).

Para Dove (1998), vemos “mulheres que percebem sua ‘reAfricanização’ como a solução para as desafiantes estruturas sociais alienígenas e inadequados valores e comportamentos entre homens e mulheres africanos”, em um universo social em que homens e mulheres estão sendo desligados da sua memória cultural e espiritualidade, necessitando retomar a consciência de sua importância para a retomada de um ideal de africanidade (DOVE, 1998, p. 21). O ideal matriarcal de contato entre sujeito e natureza é objeto de especial dedicação de Mariana Ilufemi, em sua busca por uma nova África, ou antes, uma África retradicionalizada. A jovem percebe a marca do pensamento ocidental em sua formação e busca religar-se à mundividência iorubá, compreendendo preponderantes, em sua jornada política, as conquistas da filosofia e da cultura tribais. A desterritorialização mostra-se como um legado herdado pelas gerações que sucedem o retorno de Ainá com sua família, mostrado em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a).

[...] Mariana (Ilufemi) se via herdeira de uma força e de um movimento, como fugir à influência excessiva da Europa?, como retornar integralmente às suas raízes africanas?, teria o pai sido antes de tudo africano, apesar de haver estudado em Paris?, no fundo a escolha de um de um novo nome aliado ao cuidado com roupas não seria uma tentativa falsa?, como ser africana só pelo nome ou só na roupa?, aí lembrou-se

⁶³ Reverência tradicional, tanto no mundo *iorubá* quanto muçulmano, que consiste no toque da testa no chão, em frente ao reverenciado.

da avó, teria conseguido ser africana apesar dos primeiros anos que passara no Brasil?, tivera alguma vez dúvidas de ser africana? (OLINTO, 2007c, p. 99) [parêntese nosso].

Em cada vila da peregrinação política de Ilufemi, diversas pessoas começam a se aglomerar, vindas das mais diversas partes do país, homens, mulheres, idosos e crianças, que passam a seguir a “Esperada”. É uma procissão de natureza curiosa. Nada falam, mantém-se em silêncio. A jovem também raramente entabula conversa com o povo, mas permite que a sigam, por onde passa, até a capital. A única coisa que as pessoas querem saber é se a jovem é “a filha do Presidente” (OLINTO, 2007c, p. 102). Seguem-na com dedicação tão fervorosa quanto silenciosa. Localizamos duas possibilidades de interpretação para a imagem de uma multidão silenciosa, a seguir “A esperada”. Sob uma perspectiva, a multidão, que cresce a cada nova vila, surge como alegoria do silenciamento do povo do país, que busca, de forma resoluta, uma voz para seus anseios. Outra possibilidade é de que essa imagem fale à ideia de univocidade de pensamento entre cada homem, mulher, idoso e criança. Dove (1998) atenta para uma unidade cultural dentre os povos africanos, calcada no que caracteriza como “transmissão intergeracional de valores e crenças que ocorrem, apesar e independentemente de uma consciência acadêmica de Africanidade” (DOVE, 1998, p. 7).

Essa mesma figura de uma multidão silenciosa já aparece por meio de sonhos para Abionan, carregando em triunfo ou ameaçando dilacerar o corpo de seu filho, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). Há uma dualidade na representação desse povo silencioso, que age e pensa como se fosse um só corpo. Em alguns momentos, a multidão parecerá à Mariana Ilufemi muito mais atemorizante que seus inimigos políticos. A futura líder sente a força atávica que emerge dos anseios, potencialidades e sonhos calados pelo colonizador. Percebe a energia anímica represada por gerações, necessidades negligenciadas que podem explodir por meio de manifestações de qualquer natureza. O silêncio dessa multidão pode ser muito mais assustador que sua voz e o único som o rompe é a batida cadenciada do tambor. Essa movimentação silenciosa imita a mansidão de um rio, que pode ser assustadora e perigosa em suas profundezas.

Em comunhão à cosmovisão orixaísta de eterna repetição dos fatos, pouco após uma conversa com o ditador Ogundelê, Mariana Ilufemi é encarcerada, na mesma prisão onde seu pai fora preso pelos franceses, durante a luta pela independência de Zorei. A alegação que sustenta a ação do ditador é a de investigações sobre um possível levante popular, momento encarado com profunda clareza e maturidade pela jovem, que demonstra uma percepção plena de como agir frente ao poder do ditador. Nesse momento, todos os anos de preparo intelectual da jovem se manifestam por meio de atitudes rápidas, a aparente tranquilidade e decisões tomadas de forma clara e resoluta:

– Tomem nota de cada detalhe. Estou sendo presa às cinco da tarde de 17 de setembro de 1985. Para investigações. Se o soldado aqui tiver a gentileza de informar seu nome, anotem que vieram quatro soldados sob o comando de Fulano de Tal. Vejam se me levam para um quartel, uma prisão ou onde for (OLINTO, 2007c, p. 170).

Durante a prisão, surge Thoreau e suas reflexões sobre a democracia: “Num governo que encarcere quem quer que seja injustamente, o lugar certo para um homem justo será também a prisão” (THOREAU, apud OLINTO, 2007c, p. 171). O encarceramento da neta propicia uma grande retomada de consciência por parte de Mariana. A anciã vive a decrepitude dos quase cem anos, apresentando-se em grande letargia, com momentos de sono profundo, entrecortados por ocasionais instantes de lucidez e capacidade de discernimento. Toda essa apatia é abandonada totalmente pela idosa, em um retorno inesperado de sua plenitude intelectual, perante a prisão da neta. Interpreta-se esse despertar como mais uma estratégia mimética de Olinto, que propicia ao leitor um legítimo retorno do feminino ancestral, por meio de sua personagem, que reage à opressão do ditador com ferocidade e resiliência redobradas, apesar das limitações da velhice. Assim, ela não apenas enfrenta a perseguição da ditadura como confronta pessoalmente seu líder, Serge Ogundelê. O despertar da anciã aproxima a narrativa do que Santos chama de “restituição e redistribuição de *aṣẹ*” (SANTOS, 2012, p. 254 - 255).

O espelhamento de fatos e temas aproxima a luta pela independência vivida por Sebastian Silva e o processo eleitoral ao qual Mariana Ilufemi toma parte. A decrepitude da velha Mariana, já aos noventa e nove anos, que fora mostrada a partir de longos períodos de silêncio e alheamento, é finalmente superada. Mariana repete sua ação assertiva, em frente à prisão, sentando-se na praça. É recebida pelo ditador, após grande comoção gerada pela presença de uma mulher quase centenária em um protesto. Seu ato é fundamental para o reestabelecimento da liberdade da neta e para o consentimento de Serge Ogundelê por uma eleição. Toda a determinação que marca a personalidade da protagonista ressurgiu em sua plenitude.

O despertar de Mariana de seu alheamento encerra um valor apodítico de reafirmação do pertencimento dessa família, vista como brasileira, ao mito original da sociedade africana. Na cultura orixaísta, o reestabelecimento da ordem e a manutenção da vida são funções naturalmente atribuídas à figura do ancião, notadamente, da matriarca. A repetição da história remete a um formato mítico escatológico típico do pensamento iorubá – a morte (tipificada pelo encarceramento), a violência dos detentores do poder, porta-vozes de uma tradição nefasta e a intervenção do ancião, representante de uma vontade divina e o conseqüente renascimento do

herói (a partir de sua libertação). O motivo da velha matriarca aparece com as *Ìyá Mi Òṣóróngá*, feiticeiras que teriam participado ativamente da criação do mundo, passando a ser representadas pelo pássaro que encima o cetro com que Oxalá governa os quatro cantos do mundo. Lembremos que Oxalá, divindade associada ao branco e à paz, é ainda uma divindade ambígua, utilizando roupas obrigatoriamente femininas e sendo alimentado exclusivamente por animais fêmeas, condição que enfatiza uma ideia de supremacia feminina que se impõe à masculinidade.

Essa supremacia é reforçada na forma como Oxum é vista enquanto dona da própria vida e Iemanjá, por intermédio de suas águas, ameaça reestabelecer a ordem no mundo a partir da destruição da humanidade. Há ainda a figura de Nanã, vista como a avó dos *orixás*, divindade associada à lama original da qual haveria sido feita a vida e que sempre surge a impor o poder das anciãs sobre a humanidade. Esse momento da obra é particularmente rico em imagens que remetem ao poder feminino. Nele, uma mulher letárgica, já no fim de sua vida, aparece recuperando suas forças para reestabelecer a segurança da heroína e a ordem frente ao caos. A reação da personagem principia uma retomada da historicidade da trama, pela anamnese da velha Mariana. Nessa retomada da consciência plena, resgata o percurso de sua família em retorno para a África, bem como os desafios por ela assumidos no enfrentamento dos colonizadores franceses, quando da independência de Zorei. Essa passagem é fundamental para a introdução da narrativa de retorno da diáspora, reatualizando e ressignificando o mito tribal.

Lembranças muito antigas, da travessia de navio entre a Bahia e Lagos, gente que morrera, Maria Gorda, a avó Ainá, o marido e o filho, pensando no filho reviu o edifício em que ele ficara preso, o filho preso, agora a neta, naquela época a velha Mariana sentara-se em frente à prisão durante vários dias até os franceses libertarem Sebastian, aí perdera o fio da história antiga e se vira menina ainda no Piau, o cavalo se afastava do lugar, a igreja do Espírito Santo ficava para trás, ao pôr os olhos em Bernadette lembrou-se da menina presa, levantara-se de novo, atravessara a sala, Bernadette segurara-lhe o braço direito, Mariana apontara o armário:

– Ali. O vestido marrom (OLINTO, 2007c, p. 175).

Inobstante, esse renascimento da heroína é sucedido pela morte do antagonista por força de destino, mais uma confirmação de Mariana Ilufemi como figura mítica de seu povo. Em uma reviravolta dos acontecimentos, o principal rival de Ilufemi nas eleições, Serge Ogundelê, ditador de Zorei, morre em um acidente de avião. Uma frente formada por três militares assume as eleições. A frente, composta por ex-ministros de Ogundelê, se revela aliada de Ilufemi, além de confirmar que, caso não ocorresse o acidente com o ditador, nem mesmo a tese de uma “moça que vai salvar o país” (OLINTO, 2007c, p. 297) seria suficiente para sua

vitória⁶⁴. A chapa do antigo ditador é assumida por um militar integrante de seus ministérios, Jean Diayê, que se tornará o novo opositor de Mariana Ilufemi no futuro. Dessa forma, o despertar de Mariana de sua letargia sinaliza para uma possível intervenção dos deuses para o sucesso da heroína.

A circularidade dos fatos se afirma até os últimos momentos da trilogia, a partir da alegoria que envolve o fluxo menstrual. A exemplo da avó, cuja menarca se apresenta quando da chegada em solo africano, o fluxo de Mariana Ilufemi estanca, provocando-lhe enorme desconforto, retornando com a notícia de sua vitória. Verger (1994) fala da ligação do matriarcado, notadamente, representada pelas antigas mães feiticeiras, as *Ìyá Mi Òsóróngá*, com o fluxo menstrual, que marca, no imaginário orixaísta, a ligação feminina com a ancestralidade tribal. Da mesma forma, mitos associados à Oxum mostram a especial ligação da divindade ao empoderamento feminino, como na narrativa que fala de sua atuação sobre o fluxo menstrual, recolhida por Prandi (2001), “Oxum transforma o sangue menstrual em penas de papagaio” (PRANDI, 2001, p. 329). Assim como a menstruação marca a chegada de Mariana em solo africano, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) como um bom presságio, o fluxo de Mariana Ilufemi irá sinalizar sua vitória e ascensão à presidência de Zorei.

4.1 RETRADICIONALIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO POLÍTICA: OIÁ CRIA OS RITOS FUNERÁRIOS

“Mãe é ouro, pai é vidro” (OLINTO, 2007b, p. 176).

O ditado expressa, além da valorização feminina que perpassa a trilogia, uma prerrogativa que acompanhará a protagonista do terceiro romance de *Alma da África* (OLINTO, 2007), Mariana Ilufemi, em sua trajetória – o trono e os desdobramentos de sua simbologia, conforme vê-se no título do romance. Candido (1968), em seu estudo sobre a personagem na ficção, atenta para o fato, que, por sua obviedade, poderá passar ao largo da interpretação do leitor que cada elemento em um texto ficcional obedece a uma intenção. Salienta que uma personagem nada mais é que um esquema fixo a propor um “ente delimitado”, produto da seleção de eventos aos quais este ente se depara e das reações deste ente nessas situações, que possibilita “uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias” (CANDIDO, 1968. p. 27).

⁶⁴ A hipótese de um atentado à vida do presidente não é confirmada nem negada, pairando em dubiedade, após a conversa de Mariana com um ministro do governo que demonstra ser seu aliado.

Tem-se, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), um projeto específico de representação do empoderamento ligado à tradição matriarcal, que se repete na maioria das personagens femininas da trilogia. Olinto trata de mulheres negras, periféricas, cujas relações de solidariedade compõe um matriarcado que busca impor-se, tendo por porta-voz a protagonista, Mariana Ilufemi. Essas mulheres colocam os interesses profissionais, familiares e coletivos acima dos interesses amorosos. Têm-se nas figuras masculinas diferentes coadjuvantes, desde os aliados, que reconhecem o valor das mulheres, pondo-se a favor do ideal de redemocratização e retraditionalização de Mariana Ilufemi, até homens enfraquecidos e deslocados na sociedade, cuja personalidade aproxima-se da fragilidade do vidro a que se refere o ditado iorubá.

O romance *Trono de Vidro* foi publicado, pela primeira vez, em 1987, às vésperas do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil⁶⁵. A obra foi dedicada a esta comemoração e à Zora, esposa do autor, com homenagem, ainda, ao ator Grande Otelo (1915 - 1993), expoente negro da dramaturgia e do humor brasileiros. O romance evidencia, desde seu começo, a necessidade de Mariana Ilufemi distanciar-se da vida afetiva em prol de seu projeto político. A protagonista tem sua relação com um jovem senegalês, vivida durante sua estadia na Europa, interrompida por costumes tribais. Bernard é comprometido com uma moça de sua tribo, devendo abandonar Ilufemi para assumir seu casamento. Mariana Ilufemi desenvolve-se, assim, em conflito entre o pensamento ocidental e tribal. Inicialmente, não consegue se descolar do olhar racionalista europeu. Mantém seus laços com a mágica tradição primitiva das tribos africanas, em um primeiro momento, sem maior consciência, cultivando um pensamento fetichista que classifica, no entanto, como superstição: “sabia-se na verdade pessoa eminentemente supersticiosa, agarrava-se a objetos, folhas secas, ramos, pedras, medalhas” (OLINTO, 2007c, p. 51). O conflito identitário aparece para representar a problemática do hibridismo da condição africana contemporânea e só será superado com o desenvolvimento da personagem na trama e sua definitiva aproximação com o mundo iorubá. Um amigo de Londres compara a fetichização do pensamento de Mariana Ilufemi com a veneração de jovens que “deliravam com música popular”, colocando fotos nas paredes de seus astros musicais preferidos, passando a idolatrá-los.

É no terceiro romance que a trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) assume em plenitude a natureza pós-moderna de arte definida por Hutcheon (1991, p. 42), uma expressão paradoxalmente caracterizada pela história e pelo questionamento perene de suas

⁶⁵ Não por acaso, o centenário da abolição coincide com o centenário de Mariana Silva.

possibilidades, limitações e da constituição desse discurso. A obra não expõe apenas a natureza conflituada das relações pós-coloniais, mas o hibridismo da arte que se compõe a partir desses problemas sociais, políticos, étnicos e econômicos. A *ética*, tanto quanto a *estética*, são pontos fulcrais na construção do romance de Olinto, que parodia poéticas europeias, brasileiras e africanas, utilizando uma forma que é natural e inevitavelmente híbrida de olhar e estar no mundo. Segundo Hutcheon (1991), é justamente a paródia a centelha deflagradora da crítica, geradora de um reposicionamento da visão histórica.

[...] é exatamente a paródia – este formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico (HUTCHEON, 1991, p. 42).

Se “O campo emocional do homem é limitado” (OLINTO, 2007c, p. 284), caberá à mulher o reempoderamento tribal, em uma sociedade que tem no sentimento, na sensação e na intuição seus pontos centrais, em detrimento à razão ocidental. O projeto central do romance é o da concretização de Ilufemi em sua posição de liderança, trono que pertence ao mito. A protagonista encaminha-se, em sua trajetória política, na fusão da figura real da mulher pós-colonial, de identidade fraturada, à mulher lendária, a quem cabe unir passado e presente em uma possibilidade de futuro para o país africano. No romance, Olinto reitera que certa idealização romântica ocidental apenas contribui para a sujeição da mulher ao homem, cerceando manifestações tidas como “profanas” de liberdade ou afetividade, ao passo que “as nações primitivas, da África e da Ásia tratavam o amor com realismo” (OLINTO, 2007c, p. 285). Essa naturalidade com que os africanos lidam com o próprio corpo se manifesta no cotidiano, no trabalho, na religiosidade e na arte. Dentre as manifestações artísticas e comunitárias, a dança ocupa status especial. Eliade lembra que “originalmente, todas as danças eram sagradas”, logrando uma origem e um estatuto divino ou sobrenatural. Esse modelo poderia remontar a um animal totêmico ou figurar seus movimentos com o intuito mágico da sorte na caçada, em espécie de conjuração ou destinar-se à expansão da consciência do homem por meio da natureza, em um paradigma extra-humano. Toda a manifestação de dança teria, portanto, uma origem sobrenatural “porque cada uma das danças foi criada in illo tempore, no período mítico, por um ancestral, um animal totêmico, um deus, ou um herói” (ELIADE, 1992, p. 31 - 32).

Em outros casos, o modelo talvez fosse revelado por uma divindade (por exemplo, a pírrica, uma dança marcial criada por Atenas) ou por um herói (a dança de Teseu, no labirinto). E a dança podia ser executada com a finalidade de obter comida, de homenagear os mortos, ou para a garantia de uma boa ordem no Cosmo. Tinha lugar durante ocasiões de iniciação, de cerimônias mágico-religiosas, de casamentos, e assim por diante. Mas esses detalhes todos não precisam ser discutidos aqui. O que nos interessa mais é sua suposta origem extra-humana (porque cada uma das danças foi criada *in illo tempore*, no período mítico, por um ancestral, um animal totêmico, um deus, ou um herói) (ELIADE, 1992, p. 31-32).

O marco definitivo da transformação interna da jovem Mariana em Ilufemi se dá pela dança, seguida do possível êxtase da possessão. “A Esperada” serve-se de uma dança cuja coreografia se manifesta de forma intuitiva para celebrar o povo que a recebe e a memória de seus ancestrais. Aproxima-se do mito em que Oiá (popularmente conhecida, no Brasil, como Iansã), após uma grande perda, busca meios de celebrar a memória do amado Odé por meio de um ritual que improvisa a partir de objetos pessoais do caçador e dos alimentos de sua preferência, momento em que dança para celebrar sua partida. A *iabá*, divindade do rio Níger, que dá nome à Nigéria, cria assim um dos rituais mais importantes da tradição dos *orixás*, o *axexé* (ritual dos mortos). Em outras versões desta narrativa, Oiá busca celebrar a memória de seu pai, o rei Odulecê, maior dentre todos os caçadores. A dedicação de Oiá emociona *Olòrún*, que a consagra como guia dos mortos, orientando seus espíritos no mundo espiritual (PRANDI, 2001). Assim, Oiá é ligada a cada alma humana, conduzindo-a pelos caminhos do mundo dos mortos até sua jornada de retorno.

A figura de Mariana Ilufemi, nesse momento, lembra a das rainhas guerreiras da mítica orixaísta de forma especial, em sua independência, coragem, desprendimento e na forma com que se entrega à celebração. Em um mundo pleno de rainhas e princesas divinizadas sob a forma de *iabás*, há pouco espaço para um príncipe encantado, figura típica do romantismo ocidental. A jovem, que é mostrada, desde o segundo romance da trilogia, como porta-voz de uma educação tipicamente europeia, transforma-se na mais autóctone das sensibilidades femininas, movimentando-se para ocupar um lugar político concedido, pelo colonizador, exclusivamente ao homem. Reificação de um tribalismo selvagem e mítico, em diversos momentos da trama, a personagem dança para Oiá e parece ser tomada em transe pela *iabá* – momento em que uma das mais racionalistas e pragmáticas personagens da obra é lançada ao inconsciente, enquanto emerge, pela possessão, a heroína mítica. Esse ato reafirma a força da cultura tribal, em oposição à tentativa de colonização cultural e apagamento das tradições por parte do europeu.

Se a jovem Mariana Ilufemi sente possuir em si características da mãe que lhe são ignoradas, seu caráter se desenvolve pela busca constante de uma figura paterna, que será fundamental para a trama desenvolvida por Olinto para a protagonista. Assim como a deusa

Oiá, que ritualiza a morte de seu pai Odulecê no culto de seus ancestrais, a personagem será vista **através** da figura do pai, pela refração de seu “trono de vidro”. A jovem se manifesta como sucessora e responsável por seu legado, imagem percebida por detrás de uma lente que refrata a luz e recompõe a percepção que o leitor estabelece de Mariana Ilufemi. A já idosa Mariana, outrora protagonista, no primeiro romance da trilogia, converte-se em imago dos saberes e da força ancestral do matriarcado, a guiar e sustentar a neta, em sua missão de libertação de Zorei e retomada do projeto de Sebastian Silva.

[...] a velha Mariana, mesmo sem dizer palavra, fazia falta, era como a prova de uma continuidade, uma herança, uma linhagem mais larga, uma diáspora com a avó de sua avó levada para o Brasil como escrava e a luta, que luta fora, que a velha Ainá empreendera para regressar à sua terra e trazer com ela filha e netos, representava o ponto ao mesmo tempo mágico e trágico de uma caminhada que ia dar nela, Mariana, filha do presidente Sebastian Silva, agora enfrentando outra luta que tinha de vencer e para a qual talvez não estivesse preparada [...] (OLINTO, 2007c, p. 130).

Impõe-se a importância dos dois sobrenomes da família de Ilufemi, traços de uma brasilidade acentuada na desterritorialização das primeiras gerações e celebrada na riqueza complexa da cultura das últimas, cuja historicidade é lembrada por Olinto em *Brasileiros na África* (1980). O sobrenome “dos Santos”, herdado por Ainá (Catarina) de seu antigo proprietário e amigo, donatário do primeiro montante reunido pela ex-escrava para seu retorno à África e “Silva”, trazido pelo marido de Mariana, Sebastian Silva (pai), e transmitido ao filho e à neta. Olinto lembra que existiam, em 1980, cerca de 15000 descendentes de brasileiros, os chamados *agudá*, em Lagos, ao passo que mais 10000 no restante da Nigéria (OLINTO, 1980, p. 190). Afirma que os traços brasileiros nem sempre permanecem, mas a família “da Silva” segue tendo destaque entre os *agudá*, embora, “de vez em quando o descendente de um ‘da Silva’ assina-se ‘da Silver’” (OLINTO, 1980, p. 190). O mesmo destaque possui a família “Santos”, sobrenome materno da velha Mariana, bem como Sousa, usado nas aventuras da personagem criada por Sebastian. O romancista, em seu estudo sobre os brasileiros retornados à África, salienta a representação desse sobrenome.

Encontrei pessoas com o sobrenome Souza em várias partes da África Ocidental. Muitos não tinham relação conhecida com os Souza do Daomé ou com a descendência do Xaxá de Souza. Um exemplo da popularidade do sobrenome está em que ele se tornou, para o iorubano comum, prenome que se usa tanto que virou personagem de livro para criança (OLINTO, 1980, p. 273).

“As histórias de Sousa”, escritas por Sebastian Silva e lidas por Mariana Ilufemi em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) representam a possibilidade de contato com a intelectualidade

do pai. A protagonista de *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) vê com muita clareza as lacunas em sua própria construção identitária. A violência da diáspora produziu um apagamento dos laços da jovem com sua ancestralidade mais remota. Além disso, a própria cultura de Ilufemi se mostra fragmentada. Reconhece que a miríade cultural a que foi exposta representa uma riqueza, mas, ainda assim, a natureza híbrida dos saberes que carrega e os conflitos entre a visão de mundo ocidental-europeia e africana-tribal conferem-lhe uma constante sensação de incompletude, como se espaços vazios houvessem se formado em sua memória e história. Com o intuito de fortalecer sua representabilidade tribal e dissociar-se da imagem da avó, escolhe um nome iorubá, em sua trajetória política – Ilufemi: a escolhida (ou desejada) pelo povo – laço de respeito à língua e tentativa de aproximação à figura mítica predita pelos babalaôs de Ifá, decisão importante para sua aceitação na sociedade africana, como reflete em suas anotações pessoais:

Aprendi a dar uma boa postura ao corpo. O importante agora é o nome. Analisar meu nome. Escolher um novo nome, de som claro, significante ou, melhor, achar um nome que se acrescente ao meu. Sou africana, tenho de ter um nome africano. Orgulho-me de ser Mariana Silva, filha de Sebastian Silva e neta de Mariana Silva, mas posso a ele acrescentar o nome iorubá que mostre minha africanidade e prove minha condição de mulher iorubá [...] (OLINTO, 2007c, p. 62).

Abionan reaparece, no terceiro romance da trilogia, enquanto fundamental coadjuvante, principal referência da cultura iorubá para a jovem amiga. Em um primeiro momento, a protagonista analisa o conceito de *orílè* (OLINTO, 2007c, p. 62), nome do grupo ou família e que, em tempos antigos, era ligado a um totem animal e a qualidades como força ou destreza, características que simbolizavam as famílias. Oriunda da diáspora, Mariana Ilufemi perdeu suas raízes tribais e não possui um legítimo *orílè*, transmitido pela linhagem paterna. Pensa, então, no que possui de mais parecido com um nome tribal: o sobrenome do pai. Silva, em terras brasileiras, tem conotação popular, “como Dupont na França e Smith na Inglaterra” (OLINTO, 2007, p. 63). Remete-lhe, porém, ao vocábulo latino, “selva”, sendo ligado, portanto, a matas, florestas. Mariana Ilufemi completa seu nome com uma ressignificação, decidindo atribuir seu sobrenome a Oxosse⁶⁶, divindade das matas e da caça e dos animais, “a família teria assim não apenas um totem, mas vários e adotaria todos os animais de uma região” (OLINTO, 2007, p. 63). A ressignificação do sobrenome Silva serve para reaproximar, portanto, a personagem de sua origem africana e a reempodera, diminuindo o peso trágico da diáspora sobre sua história. Nas narrativas míticas, além da transformação de Oiá em um rio

⁶⁶ Oxosse ou Oxóssi são nomes pelos quais também é conhecido Odé, orixá considerado o primeiro rei de Keto.

que se divide em nove (daí o nome Iansã) a *iabá* pode ser associada a animais identificados com a força, como o búfalo, em uma narrativa em que a condição de animal totêmico e sagrado é a sua inicial – é o búfalo que se transforma em mulher, e não o contrário (PRANDI, 2001) e o elefante, estratégia usada para fugir da violência sexual (PRANDI, 2001). Em outra narrativa, para fugir da violência sexual, Oiá transforma-se em um recife de coral, simbolização de beleza e perigo. Assim, ao aproximar-se da selva, Mariana Ilufemi encontra em si mesma, a partir do nome que herda de seus ancestrais, a presença da divindade.

Mariana Ilufemi percebe ainda questões contraditórias sobre sua origem. Os senhores de escravos que se faziam proprietários de sua trisavó, Ainá, nada mais eram que consumidores finais de seres humanos, convertidos em produtos pela máquina escravagista. Ainá foi sequestrada da África, teve sua identidade linguística e cultural apagadas, tanto quanto sua própria historicidade – a personagem inicia o romance com o nome de Catarina e falando apenas a língua portuguesa. Apenas muito lentamente, assim como as memórias, emergem as línguas de sua terra natal, o *ewê*, o *fon* e notadamente, o iorubá, a língua de seus ancestrais. No Brasil, a personagem mantém relação de carinho com seus senhores, mas busca, ainda que intuitivamente, sua identidade. Encontra fragmentos de sua africanidade na religião dos orixás, no caso, o Candomblé. *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) não mostra totalmente esse período de adaptação e o leitor mais atento apenas descobrirá que Ainá fora iniciada no Candomblé em seus ritos funerários, quando lhe raspam a cabeça e executam os procedimentos adequados a uma acólita em seu enterro. Para um leitor desavisado, esses detalhes podem passar despercebidos, escondendo uma narrativa que antecede ao romance: a violência da diáspora. O romance, porém, mostra o processo de resgate de uma identidade que só é possível para Ainá com sua morte – a desterritorialização impõe uma viagem para qual o retorno é impossível, condenando a matriarca ao eterno (des)pertencimento.

Persiste uma compreensão, na obra de Olinto, da preponderância da narrativa e da experiência do leitor ao se aproximar de sua história. Há uma preocupação constante com a forma, por certo, mas essa se expressa com um senso estético que nasce do povo mais simples, comungando com o pensamento de Hall (2003), quando tipifica as tensões que se escondem na cultura popular. O teórico lembra que a cultura popular é sempre associada a questões da tradição, mas que esse tradicionalismo é mal interpretado, como um impulso “meramente conservador, retrógrado e anacrônico”. Para ele, os aspectos revolucionários dessa arte, “luta e resistência — mas também, naturalmente, apropriação e expropriação” são ignorados, não raro, pela crítica. O fato central da expressão popular é a “rápida destruição de estilos específicos e sua transformação em algo novo” (HALL, 2003, p. 256).

2. A DESOBEDIÊNCIA FORMAL DE ANTONIO OLINTO: OIÁ CONTRADIZ XANGÔ E APRENDE A CUSPIR FOGO

Olinto alcança o êxito de expressar, em sua prosa, uma temática complexa e controversa com simplicidade e delicadeza. Se a diáspora é discutida e se a escravidão é o problema que move as personagens, o autor apresenta relações de solidariedade inauditas, mostrando a relação de afetividade entre Ainá (Catarina) e seu antigo senhor, que a auxilia em seu plano de retorno, por exemplo. O foco de Olinto é direcionado à problemática da desterritorialização e ao sofrimento causado pelo rompimento dos elos tribais pela ação do colonialismo. Não obstante, o autor não ignora a dura situação africana, tampouco as mazelas que permanecem na vida dos afrodescendentes brasileiros, como demonstra nos momentos finais de *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), pelo discurso de Mariana Ilufemi dirigido à ONU, quando menciona toda a dor e sofrimento infringidos aos africanos escravizados. Assim, ao encontrar um descendente dos antigos senhores de escravos da fazenda de onde saiu sua trisavó, Mariana chega a desenvolver aproximação afetiva, que beira o flerte. O jovem Adriano rumara para a Europa, onde intencionava trabalhar como palhaço, encontrando a jovem Mariana Ilufemi na França, durante seus estudos sobre o ofício. O rapaz parece ter muito mais receio e preocupações com a situação da escravidão brasileira e seus laços com esse legado que a jovem aspirante à política.

[...] teve um sorriso ao recordar o brasileiro que fora seu amigo em Paris, Adriano, que nascera no Piau, terra da avó, e fora com alegria e curiosidade que se encontrara várias vezes com ele, querendo saber detalhes, ainda se lembravam da avó Mariana Silva no lugar?, **parecia ter escrúpulos em informar:**

- Desde criança ouvi falar na escrava de minha família que resolveu deixar o Piau e voltar para a África. Se não me engano, Mariana era neta dessa escrava.
- Então a avó de minha avó foi escrava de sua família?
- Foi o que ouvi contar (OLINTO, 2007c, p. 89) [grifo nosso].

No universo formal de *Alma da África* (OLINTO, 2007), *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) é a obra menos ousada em sua proposição narrativa, com um narrador onisciente e extradiegético, que atua em terceira pessoa. Porém, o imaginário das personagens representadas mostra-se bastante complexo, a partir de uma compreensão animista do mundo, que transcende o povo autóctone, mostrando-se mesmo na protagonista, em uma grande tensão com a base de seu pensamento, de origem ocidental.

Todas as árvores africanas têm seus deuses. Até os galhos podem ter espíritos particulares. Se alguém quiser cortar um ramo de árvore, pela tradição, deve pedir

licença ao Deus da árvore. Se quiser modelar um vaso, pede licença ao Deus do Barro. Ao atravessar um rio, pede licença ao rei das águas. Deuses e Deusas estão em toda parte na África, tomando conta das coisas. Em resumo: falar da África, de seus povos, de seus deuses e tradições, é falar da diversidade, do encontro de civilizações e de fonte e matrizes que abastecem o mundo ocidental. Ali são faladas mais de 2 mil línguas diferentes, reunido mais de 50 países, com quase 1 bilhão de pessoas (OLINTO, in ALBUQUERQUE, 2009, p. 139).

Olinto, ao representar a realidade da África iorubá, expressa-se dentro desse prisma. Percebe-se que essa estética pode ser igualmente válida em outras obras brasileiras, em especial nas representações da diáspora africana e da profunda influência do pensamento afroperspectivista no Brasil⁶⁷. Através do pensamento orixaísta, o mundo imaterial se confunde com o material, uma vez que a divindade e a natureza são uma só manifestação. Não há, para a mundividência iorubá, disjunção entre matéria e espírito.

Essa concepção de mundo vê uma consubstanciação permanente entre realidade e divindade, não compreendendo o sentido ocidental de profano, que implica em uma separação entre o tempo sagrado e o secular e um distanciamento entre os domínios do humano, do natural e divino. Eliade (2013) observa que a realidade de uma sociedade que comunga com o mito é muito mais ampla, ao passo em que todo o cosmo fala de sua origem e, portanto, assume estatuto real e significativo. Esse funcionamento potencializa a compreensão da existência, a partir do momento em que cai a opacidade da realidade, em um mundo em que cada elemento é apreensível pelo sujeito, por provido de uma significação. Assim, o sujeito orixaísta integra plenamente o espaço em que habita, compreendendo-se como ente divino, assim como cada elemento da natureza da qual toma parte.

O racionalismo de Mariana Ilufemi começa, porém, a ser substituído pela compreensão intuitiva de mundo, uma vez que a própria protagonista é possuída por um *orixá*, possivelmente Oiá, durante várias comemorações políticas, na presença do povo. Essa possessão se repete em uma visita de Mariana Ilufemi ao Brasil, em um ritual em um terreiro de Candomblé. A perda da consciência e da subjetividade de Ilufemi dão espaço para a identidade comunal, como observa Beauvoir, que afirma que a possessão pela divindade marca o estabelecimento dos mais estreitos vínculos com a comunidade do acólito. A teórica salienta ainda que esse transe pode ser mais frequentemente observado em sociedades onde o sujeito é obrigado a dividir-se entre duas civilizações, a partir de “técnicas que os ajudam a se arrancar, através do êxtase, da personagem mentirosa na qual foram aprisionados; no instante em que parecem perder-se é que se reencontram”. Assim, possuída por “sua própria verdade” (BEAUVOIR, 2010, p. 563-564),

⁶⁷ Essa estética pode ser percebida em obras de contemporâneos de Olinto, como de seu amigo particular, o baiano Jorge Amado, por exemplo.

a líder procura libertar-se da condição de rebanho a que é forçada pela colonização, como reitera Beauvoir.

Assim como transita entre material e imaterial, a prosa e a poesia se confundem em diversos momentos. A sinestesia e a sinédoque perpetuam-se, no romance, para além dos versos. O autor, sem quaisquer artifícios que introduzam a mudança radical de forma, lança mão do que poderia ser classificado como um poema em prosa, onde se nota a expansão sinestésica, utilizando-se ainda de repetições para ampliar a sonoridade do trecho. Paixão (2012) salienta a importância da sonoridade em um poema em prosa, onde se pode localizar um *enjambement* que repercute na imaginação do leitor, que é enleado pela mudança de tonalidade que emerge das palavras encadeadas. A capacidade metonímica do texto também se evidencia, a partir dos fatos e sensações percebidos, uma atitude meditativa e comprometida com a experiência.

Teve a impressão de que o silêncio era verde, fez café no fogareiro, comeu biscoito, depois, sentou-se no meio do verde, sentiu-se verde, sentiu-se menina verde, que diferença havia entre a menina de pé na areia branca, o pai morto, a avó de rosto duro, e a mulher de hoje, a pele negra diante da floresta, sendo floreta?, que diferença entre o pai e a filha, entre a avó e a neta, se parecia haver um entendimento fundo e súbito, grave e denso, entre ela e os que a haviam antecedido?, onde estaria nisto Segui, a mãe, que morrera ao dar-lhe a vida?, mais do que nunca sabia que era a mãe continuando e talvez a mãe tivesse partido para que a filha pegasse a força das duas e fizesse o que devesse fazer (OLINTO, 2007c, p. 21 - 22).

Olinto desenvolve um entimema muito próximo do olhar infantil, transfigurado pelas reflexões típicas de uma mulher ainda em formação, ao representar em prosa e verso os pensamentos de Mariana Ilufemi. Aproximando a jovem do pensamento do infante, percebe-se um alheamento da realidade objetiva e um forte distanciamento dos fatos, além da visão mágica da natureza, em seu processo de compreensão do mundo. Tal simplicidade, antes que coloquial ou do banal, converte-se em experiência poética. Não por acaso, o pequeno Adeniran, cuja concepção é retratada nos momentos finais de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), surge com riqueza de representação, acrescentando à prosa momentos de humor. Sob certos aspectos, converte-se em espelhamento da ideia de “criança divina” atribuída também à Mariana Ilufemi. Esse arquétipo, segundo Jung (2014), é amplamente disseminado e confunde-se com todos os outros aspectos míticos do motivo do infante. Assim, em tudo, Adeniran imita Mariana Ilufemi. Ambos se encontram na mimetização das atribuições de um líder. Ela, enquanto herdeira de um mito ao qual adere por convicções políticas e ele, enquanto infante naturalmente repetidor de

seus discursos, prometendo várias coisas às outras crianças como futuro rei de Keto⁶⁸ (note-se que as personagens agem como se o fato fosse uma certeza): “– Quando eu for rei de Keto vou dar casa e comida para todos” (OLINTO, 2007c, p. 303). Aqui há um dos raros momentos de humor na obra de Olinto. Mais adiante, o autor sobrepõe novamente à poesia em prosa um poema em versos, onde se repete este, onde se confundem as subjetividades de Mariana Ilufemi e do menino:

haveria salvação
ou ninguém se ergueria acima de si mesmo
ou só na criança estaria a saída?
no pai teria a resposta
ou no pai acima do pai
haveria uma resposta
independente de cada um?
ou cada resposta surge forte
na dor secreta de cada um
nos braços em cruz [...] (OLINTO, 2007c, p. 22).

A poesia constantemente entrecorta a prosa, quer para representar um *oriqui* dito por algum personagem, quer para melhor materializar os pensamentos da protagonista. Essa poesia aproxima-se e afasta-se da prosa de maneira gradual, com repercussões de metonímias, sinédoques ou outros fenômenos. Não raro, a letra adota ainda o ritmo e a musicalidade da oralitura tribal iorubá, que se confunde com as orações que Mariana Ilufemi entoava, em sua trajetória:

[...]na volta, retirou-se para o quarto, **fechou a porta e rezou**

que eu possa fazer alguma coisa por eles,
que eu saiba encontrar os meios
de fazer alguma coisa por eles
que não haja neste país
uma só pessoa com fome
que eu seja punida se houver fome
que eu seja punida por não tentar
facilitar a cura dos doentes [...] (OLINTO, 2007c, p. 103) [grifo nosso].

Note-se que a prosa é interrompida de maneira tênue e Olinto parte do fim de um parágrafo sem qualquer sinal de pontuação, para o início da prece que a personagem dirige aos seus *orixás*, dividindo prosa e poesia com uma linha em branco. Na oração acima, bem como no discurso dirigido por Ilufemi à ONU, tem-se a fome como temática central. A tragédia da

⁶⁸ As implicações das diferentes representações do pequeno Adeniran serão melhor analisadas na parte que se segue, “Reis Encobertos e Tronos da História”.

fome que aflige os mais miseráveis habitantes da África é problematizada pela protagonista, que a vê como principal inimigo a ser erradicado.

[...] abriu seus papéis e, a voz forte, leu o discurso que durou treze minutos durante os quais usou a palavra “fome” quarenta vezes, foi aplaudida ao dizer “não pode haver paz com fome” e logo acrescentou “não só não há paz como tampouco pode haver amor, poesia, bondade, ódio, com fome” e, depois de ligeira pausa, continuou, para dizer “com fome, senhores delegados, não pode haver sequer maldade, esse indesejável mas inevitável ingrediente dos assuntos humanos”, e repetiu fome, fome, fome, fome, fome na África, principalmente, e morte por fome de milhões de pessoas, ao terminar, os aplausos se prolongaram por mais de um minuto [...] (OLINTO, 2007c, p. 373).

Olinto constrói pequenas partições em seu texto, na primeira parte, que poderíamos tratar como “capítulos”, para marcar o período de afastamento da protagonista. O “Segundo dia”, principiado por citações do imperador e filósofo grego Marco Aurélio, marca um dos momentos onde a ideologia de Olinto parece, de modo especial, irromper da prosa literária, na argumentação de Mariana Ilufemi com seu professor, em prol da mítica orixaísta.

Mariana lembrou-se de discussão que tivera com um professor, ele achava que os mitos e crenças da África negra eram parte de um mundo bárbaro que precisava ser mudado para tornar possível a absorção, por parte dos africanos, de alguns dos princípios da civilização tal como a Europa a entendia, de repente Mariana vira-se defensora dos *orixás* de sua gente, falara de Oxum como provedora e acabara dizendo que o mundo caminha de volta ao matriarcado, só através do governo das mães, ou de uma só mãe poderia haver bom-senso na condução dos assuntos públicos, no final o professor explicara que ele era a favor dos africanos, mas que achava que os mitos perturbavam a necessária aquisição das técnicas (OLINTO, 2007c, p. 26).

É possível que Mariana Ilufemi, herdeira da cultura da diáspora africana de sua avó, forjada sob fortes influências cristãs e de pensadores ocidentais, seja a protagonista que mais se aproxime da psicologia do próprio autor. Um leitor mais atento, conhecedor da trajetória política e literária de Antonio Olinto, reconhecerá, seguidamente, a aproximação da personagem Mariana Ilufemi com o pensamento e as palavras de seu criador.

Mariana pensou que a mistura de deuses com santos do cristianismo já estava nos “Atos” que descreviam a presença de Paulo em Atenas cujo povo adorava novidades e perguntavam
 “Por que nos andas metendo pelos ouvidos umas coisas novas para nós; queremos, pois, saber o que vem a ser isto.”
 Apareciam ali os únicos parênteses que Mariana se lembrava de haver encontrado na Bíblia, talvez houvesse outros, mas aqueles davam uma informação importante, de que os atenienses gostavam de tomar conhecimento de coisas novas [...] (OLINTO, 2007c, p. 26)

Durante esse período sabático, a jovem estudante analisa com muita clareza a natureza sincrética de sua própria cultura, a partir de seu olhar sobre os atenienses representados no texto bíblico e sua paixão por novidades. Sua própria maneira de olhar para o mundo é híbrida e sincrética. Há no pensamento de Mariana Ilufemi uma constante desterritorialização, como se nenhum lugar do mundo fosse efetivamente seu e, portanto, pudesse transitar por todos. O nomadismo, que, em Mariana é tipicamente diaspórico e em Abionan é fruto do pensamento tribal, em Mariana Ilufemi surge com luzes de cosmopolitaneidade.

Parou e pôs de novo os olhos na mata, sendo línguas de fogo podia haver ligação com Xangô, o poderoso deus do fogo, a ligação entre os deuses de sua gente e as forças do cristianismo, que a avó lhe ensinara e que descobrira nos brasileiros que conhecera em Paris, apareceu, páginas adiante quando, narrando viagem de Paulo e Barnabé, os “Atos” falam de milagre feito por Paulo e da reação dos habitantes de Listra (OLINTO, 2007c, p. 28).

Em sua jornada política, Mariana Ilufemi mostra sua retórica feroz, comparada, por Olinto, com a capacidade de Xangô, senhor da justiça e da política, de cuspir fogo. Em “Oiá usa a poção de Xangô para cuspir fogo” (PRANDI, 2001, p. 308) Oiá assimila essa capacidade, mostrando, nessa narrativa, a possibilidade feminina de atuação política. Esse mesmo tema se repete em mitos de Oxum, como em “Oxum deita-se com Exu para aprender o jogo de búzios” (PRANDI, 2001, p. 337), ou em narrativas correntes no Batuque do Rio Grande do Sul em que Oxum se relaciona com Ogum para adquirir armas para as mulheres, com Xapanã para conhecer os segredos da medicina e mesmo com *Òrúnmilá*, ainda com o intuito de dominar o oráculo (COSTA, 2016). Tem-se ainda um mito registrado por Prandi, onde Iemanjá, casada com *Òrúnmilá*, aprende o oráculo e trabalha com os búzios em sua ausência. Em todas essas narrativas, o conhecimento aparece como objeto central no exercício do poder e as mulheres desafiam os homens na tentativa de garantir sua posição política – concretizando a independência feminina e a igualdade entre os gêneros.

Tanto em seus discursos quanto em seu trabalho político, Ilufemi demonstra sua capacidade de, assim como os homens, ser possuída pelo dom da palavra. Sua eloquência se desdobra em momentos em que a dimensão psicológica é revelada, expondo um complexo processo de intersecção entre saberes ocidentais e africanos tribais. Auerbach (1971) demonstra como a estética realista se orienta em direção ao fluxo de consciência das personagens. Em um trecho que mostra estilo muito próximo do texto bíblico, analisado por Auerbach, com sua mimese que alterna o sublime e o rebaixado em constante contraste antitético, vê-se a expressão legítima da fé de Mariana Ilufemi, difusa perante a identidade da divindade, que ora interpreta como um *orixá*, ora compreende como a do Deus cristão, desdobrado na Trindade.

ajudem-me todos os santos, arcanjos e *orixás*,
 ajude-me, pássaro de asas bem abertas,
 que eu tenha calma bastante
 para ouvir e responder,
 para perguntar e analisar,
 que eu não seja vítima de traição,
 que eu saia ileso do combate,
 com toda a minha vaidade
 que eu atravesse confiante
 a provação [...] (OLINTO, 2007c, p. 138 - 139).

No poema, o excursão a que se lança a protagonista converte-se em espécie de oração, voltada a suas diversas expressões de fé e que expõe os temores de Ilufemi. O pequeno capítulo intitulado “Terceiro dia” estabelece, igualmente, intertextualidade com o texto bíblico. Notadamente, tem-se a exortação ao Espírito Santo, bem como a predominância de antíteses, recorrentes na Bíblia.

Ó Divino Espírito
 venha tua luz em meu socorro
 para ser consolação em minha sombra
 renovar a face de meu país
 manda tua luz para o caminho
 restaura a integridade
 hora a hora de cada um [...] (OLINTO, 2007c, p. 34)

Paulatinamente, a jovem protagonista adere ao pensamento animista tribal, passando a perceber uma consciência que transcende à figura das divindades e se manifesta não apenas na natureza, mas no próprio cotidiano. Reconhece em cada fato ou objeto de seu mundo uma conexão com o espírito e com a ancestralidade. Da mesma forma, passa a fundir a fé cristã e orixaísta, sincretismo que imita a religiosidade de sua avó Mariana e sua bisavó Ainá. Mariana Ilufemi dirige-se à natureza, aos *orixás* ou ao próprio pai, Sebastian, repetidamente, em verso. Tal fluência entre prosa e verso, que cambiam constantemente, acentuam as características metaficcionalis, problematizando limites e formas literárias. Se opta por um narrador prototípico em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), Olinto ousa em sua prosa, que transita para a poesia em diversos momentos, não raro, ousando na forma. Para representar uma personagem que hesita entre a cosmovisão africana, em sua perspectiva animista de compreensão da realidade e o olhar ocidental cristão, que oblitera a condição humana de partícipe da natureza, Olinto bebe tanto da fonte dos textos bíblicos e das homilias cristãs quanto das poéticas orais, dos *oriquis*, dos *itans* afro-brasileiros e dos *odus* africanos.

A linhagem feminina que se inicia com Ainá (Catarina) Santos é preponderante na formação da protagonista. Enquanto o pai, Sebastian Silva, é lembrado por todos e tem suas palavras registradas em seus escritos, a representação da mãe, Segui, jovem de origem *ewê*, é feita por Mariana Ilufemi de maneira fragmentada, através de poucos traços oriundos de seu encontro com a família materna. A mãe se torna uma figura da ordem do imaginário para a jovem. Acredita, porém, que Segui permanece viva em si própria, como um fator de empoderamento de sua identidade feminina. É, porém, a presença das mulheres da família do pai, com sua história de diáspora e superação, que se faz mais forte em sua formação, na medida em que é a família com quem tem mais contato.

Ao tratar do legado espiritual feminino em sua ancestralidade, Pierre Verger traz a figura de “*Ìyàmi Òṣòròngà*” (VERGER, in MOURA, 1994, p. 36), as mães feiticeiras. Essas divindades, cujo culto permanece sob uma aura de segredo, tanto no Candomblé brasileiro quanto no culto aos *orixás* africano, são ligadas ao poder feminino mais arcaico e temido pelos homens. Associadas ao ciclo menstrual, assim como Oxum, essas feiticeiras podem transmitir seu legado às suas descendentes. Essas divindades são conhecidas em dois aspectos. Um deles, segundo o pesquisador, é o das feiticeiras, mulheres muito idosas, que utilizam-se de um pássaro, espécie de avatar místico, com o qual projetam sua influência e percepção. Outro aspecto é o de uma divindade muito antiga, proprietária de uma cabaça que guarda a imagem do próprio mundo. Essa divindade teria sido expulsa do meio dos *orixás*, em uma narrativa análoga a do Lúcifer ou da Lilith judaico-cristãos. Ligadas eternamente aos destinos da humanidade, podem apresentar-se como uma mulher muito jovem, capaz de reestabelecer a ordem natural no mundo.

Jung (2014) fala de arquétipos como “[...] a sombra, o velho, a criança (inclusive o menino-herói), a mãe (‘mãe-originária’ e ‘mãe-Terra’) [...]”. Essas figuras também podem ser vistas de forma negativa, ou demoníaca, por ameaçarem, justamente, a ordem patriarcal pré-estabelecida na sociedade ocidental, aparecendo como “[...] personalidade supraordenada (‘demoníaca’ por ser supraordenada) e seu oposto correspondente, a jovem e também a *anima* no homem e o *animus*, na mulher” (JUNG, 2014, p. 185 - 186). Herdeira também do legado da avó, por si só, transformadora de sua sociedade, Mariana Ilufemi encarna em vários aspectos a tipificação aqui tratada. Jung salienta a ligação da imagem da Mãe-Terra com o sangue e eventuais sacrifícios e possível morte do homem, reconhecível na morte de Sebastian, fundamental para a fundação de um mito ao qual adere Mariana Ilufemi, em sua ascensão ao poder.

A Mãe-Terra desempenha um papel importante no inconsciente da mulher, pois todas as suas manifestações são caracterizadas como sendo “poderosas”. Isso mostra que nesses casos o “elemento-Mãe-Terra”, no consciente, é anormalmente fraco, necessitando, portanto, ser fortalecido.

[...] A jovem é frequentemente caracterizada como não humana, no sentido comum da palavra; ora ela é desconhecida, ora de origem bizarra, ora sua presença é estranha, ora ela atua ou padece de modo curioso, o que nos faz concluir que a jovem é de natureza mítica e fora do comum (JUNG, 2014, p. 188).

Trono de Vidro (OLINTO, 2007c) recupera diversos motivos que se repetem nos livros anteriores, analisando-os sob novas luzes, a partir do pensamento analítico e racional de Mariana Ilufemi, tais como o matriarcado, a presença dos deuses no pensamento e no cotidiano iorubá, o papel do homem autóctone no processo de colonização e aculturação africana e o papel feminino na luta pela retraditionalização, a partir do resgate identitário. A consciência de uma feminilidade, que é central em sua identidade, é reiterada em um momento em que Mariana Ilufemi e o amante Bernard encontram um arco-íris em uma viagem ao sul da França, lembrada quando a jovem roga ao *orixá* do arco-íris, a mágica cobra Oxumaré, por proteção. O jovem propõe que, ao passarem sob o arco-íris, ambos troquem de sexo, como na crença fortalecida pela figura da divindade, a um só tempo homem e mulher e que gosta de brincar com o gênero dos seres humanos. Nesse momento, Mariana Ilufemi salienta a importância que vê em ser mulher e a força que reconhece nessa condição⁶⁹.

Ela respondera que não tinha a menor intenção de ser homem, estava muito bem sendo mulher e, como tal, queria ser uma pessoa completa o mais completa possível, ele ficara zangado, então pensa que eu ficaria alegre em ser mulher?, ela retrucara que ele não queria ser mulher por machismo, ela, não, ela porque estava feliz com sua mulheridade, usara a palavra *femineité*, depois fizeram as pazes, ela contente de ser mulher e ele de não o ser [...] (OLINTO, 2007c, p. 22).

A água, ligada ao ventre original e à divindade Oxum, tem sua significação ampliada pelo olhar da jovem Mariana Ilufemi. Tal como analisa Jung, Ilufemi reflete sobre esse motivo tanto como símbolo de vida, sexualidade, como também de perigos anímicos: “Que faria se de repente surgissem águas que a submergissem e entrassem até a sua alma?, e a cada instante a alma poderia ser dominada por qualquer enchente e perder-se de si mesma” (OLINTO, 2007c, p. 32). Não por acaso, a imagem da água é uma das primeiras da trilogia, através da grande enchente, que obriga o deslocamento da família de Mariana, precipitando a decisão de Ainá de retornar à África (OLINTO, 2007a).

⁶⁹ A divindade Oiá é frequentemente associada ao arquétipo da mulher guerreira e independente, características que se aproximam muito da protagonista Mariana Ilufemi.

[...] na água estava a fonte da prosperidade e da riqueza da família, na água a avó pousara seus passos, ganhara dinheiro vendendo água do poço que inventara, com água criara os filhos, construíra casas, mandara gente para a França e a Inglaterra, fundara vendas para vender e firmas para exportar, mandara obis e orobôs para o Brasil, tecidos pintados para as Bahamas, amendoim para a França, e cada movimento começara no poço, brotara da água, Jean da Cruz contara à jovem Mariana que a água era sagrada, a água que vinha da terra, a água que a velha Mariana puxara com sua força, o pai libertara Zorei com a força da água (OLINTO, 2007c, p. 32-33).

A máscara do culto aos mortos é uma alegoria que se impõe na trilogia. Antonio Olinto foi notável colecionador da arte, notadamente, da escultura africana. Transpõe para sua obra seu interesse pela cultura tribal, com a presença de escultores e especial foco para a representação de seu trabalho. Das mãos do artista Victor Ajayi sai a máscara *queledés*⁷⁰. O pássaro, sincretizado na figura do Espírito Santo, representa, originalmente, uma outra trindade, a das mães feiticeiras, ligadas aos mortos. A máscara é utilizada em ritos secretos das *Ìyá Mi Òṣóróngá*, bruxas representantes da ancestralidade feminina e do poder desse matriarcado. Essas feiticeiras, aparecendo, frequentemente, em número de três, têm o poder de transformar-se em aves, mensageiras de transformações ou de maus augúrios. O pássaro, retirado da máscara *queledés* acompanhará toda a trajetória de Mariana, depois de seu filho, Sebastian, sendo herdado, finalmente, por Mariana Ilufemi, que o carrega para aonde for (tal como o pai fazia). Finalmente, o pássaro africano é levado até a igreja do Piau, “como que mostrando um Espírito Santo ao outro”. O Espírito, porém, portado por Mariana Ilufemi, é herança das *Ìyá Mi Òṣóróngá*, espírito das mulheres, sua força e coragem, resiliência a partir da qual há a reterritorialização dos sujeitos da diáspora e são rompidos os grilhões da escravidão.

Outra imagem que perpassa toda a obra é a do trono, na fala e nos pensamentos das personagens. Trono que se apresenta em aço, trazendo a guerra, ou em ouro, falando da nobreza feminina, ou ainda na fragilidade do vidro. Para Mariana Ilufemi, há “tronos indestrutíveis, inatingíveis, o trono da santidade, o do talento, o da bondade” (OLINTO, 2007c, p. 257). A alegoria do trono surge como monólito a partir do qual o mundo se recompõe, em pleno processo de descolonização africana.

O poder fazia as coisas sozinho, o trono conseguia tudo, reunia mesas e cadeiras, como se tivesse uma força desconhecida, o trono de vidro, de água, de vento, erguia realidades palpáveis e ficava à espera de ver quem o ocuparia e quem viria depois e depois e depois [...] (OLINTO, 2007c, p. 254).

⁷⁰ Conhecida no Brasil como Gueledés, referência a uma sociedade de culto aos ancestrais formada por mulheres, associadas à figura das mães feiticeiras, as *Ìyá Mi Òṣóróngá*, notadamente, à sua capacidade de metamorfosearem-se em animais, forças da natureza ou mesmo imitar a aparência de qualquer pessoa, viva ou morta.

O tambor ocupa ainda importante lugar na simbologia proposta por Olinto. É por meio dele que se dá a possessão de Mariana Ilufemi. Ele representa a adesão da jovem ocidental ao universo africano em sua plenitude. A candidata começa a ser acompanhada por um músico e seu tambor, assim como se dá com os líderes tradicionais tribais, os *obás*. O músico, Alayandê – do iorubá, “eis que vem o mestre dos tambores” (OLINTO, 2007c, p. 124), oferece seus serviços e ressalta que usará os toques adequados a cada solenidade e momento. É no instante em que é selado este pacto com o músico que Mariana Ilufemi manifesta pela primeira vez a possessão de um *orixá*. Neste momento, demonstra que seu pensamento segue em fluxo de consciência, sem ter, no entanto, a completa percepção da realidade e qualquer controle de seu corpo. Supõe ser Xangô ou Oiá o *orixá* manifesto em sua dança. O fato sela o pertencimento de Mariana Ilufemi às tribos, à medida em que o pensamento racionalista ocidental é sobrepujado pela mítica orixaísta. O fato é plenamente reconhecido pelo povo que a cerca com respeito pela presença dos *orixás* na dança de sua futura líder.

[...] Mariana sentiu que a dança lhe vinha de dentro, subia pelo peito e acabava na cabeça, depois desceu aos pés como corrente elétrica, aí então deu os primeiros passos, como se não fosse ela quem dançasse, mas uma força nova, estranha, dominando cada pedaço de sua carne, levantava e abaixava a cabeça, agitava os braços, compreendeu-se possuída por um deus, um *orixá* que baixara sobre ela, podia ser *orixá* masculino, talvez Xangô, mas o *babalaô* lhe dissera que ela podia ser também filha de Oiá, que a avó chamava de Iansan, a deusa do vento e da guerra, e o prazer que a dança lhe dava era um prazer guerreiro, prazer de luta, prazer maior que o do sexo [...] (OLINTO, 2007c, p. 129).

O transe irá se repetir, em Mariana Ilufemi, durante diversos momentos da campanha eleitoral e, após a vitória, em um terreiro de candomblé brasileiro, onde a jovem reconhece diversas similitudes entre os ritos afro-brasileiros e africanos.

Uma diferença que salta aos olhos no último romance da trilogia é de que se trata da única obra sem um artigo definido no título. Assim, temos *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) [grifo nosso] – mencionando em seu título o nome de um estabelecimento comercial que tem início com um poço cuja água será comercializada e *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) [grifo nosso] – cujo título sinaliza o projeto da protagonista Abionan para um líder tribal. *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) – propõe-se a discutir a trajetória da protagonista Mariana Ilufemi na concretização do projeto de seu pai, mas expõe, com sutileza, que todos os homens são como um trono de vidro, todos os patriarcas são frágeis, e, ao mesmo tempo, transparentes como o vidro, em comparação com a matriarca ancestral. Chama-se atenção para essa opção do autor, de acentuado trabalho estético, onde cada escolha é intencional. Ainda que o romance trate especialmente da atuação política de Mariana Ilufemi e do legado de seu pai, o romance

problematiza o lugar do patriarca na família africana, visto em todas as famílias representadas por Olinto (exceto as famílias europeias), tratando de suas fragilidades e criticando a atuação masculina nos processos sociais e políticos pós-coloniais, sobejamente no processo de descolonização africano.

3. O ANIMISMO NA REPRESENTAÇÃO DA ÁFRICA PÓS-COLONIAL: OIÁ TRANSFORMA-SE EM BÚFALO E FOGE DE OGUM

Jung fala da importância mítica e arquetípica para a manutenção de uma sociedade primitiva, tal como a sociedade tribal imaginada por Olinto. Nela, os mitos possuem um “significado vital” (JUNG, 2014, p. 155). Um mito não apenas representa, portanto, a realidade, mas é a vida anímica da tribo primitiva, fadada ao desaparecimento e desagregação caso tenha sua mítica obliterada, “tal como um homem que perdesse sua alma” (JUNG, 2014, p. 156). Para o psiquiatra, a mitologia de uma tribo é sua religiosidade viva, vínculo com processos anímicos que não dependem do inconsciente mas o ultrapassam, emergindo para a consciência mas jamais sendo dominados por ela. Já em *O Rei de Keto* (2007), a personagem Mariana Ilufemi anuncia-se como solução para a derrocada dos valores tribais, a partir de uma perspectiva que se serve da cultura europeia para alargar pontos de vista e reificar os saberes autóctones.

Abionan achou que sua voz saía alta demais:

- Como é que Mariana (**-Ilufemi**) estuda na Europa e respeita os costumes da gente?
- Ela é diferente.

Solange disse que vira, há menos de um mês, uma festa de Xangô em Porto Novo e que a festa não parecia coisa proibida, Abionan afirmou:

- Ninguém vai me dizer em que é que eu acredito ou não acredito (OLINTO, 2007b, p. 2010) [parêntese e grifo nosso].

Jung ainda salienta a importância do estudo da fantasia, tanto da oriunda de processos meramente psíquicos, como sonhos, delírios e devaneios, quanto da fantasia imbricada em manifestações artísticas (JUNG, 2014). Ao estudar especificamente as artes, menciona um “modo psicológico de criar”, onde conteúdos se “movem nos limites da consciência humana” (JUNG, 2013, p. 90). Para ele, esses conteúdos podem partir tanto da vivência do poeta quanto de arquétipos que se desenvolvem a partir do conteúdo do que chama de “inconsciente coletivo” (JUNG, 2014, p. 156), substrato anímico que desafia hipóteses calcadas meramente na tradição, para explicar a presença de tipos mitológicos e motivos muito primitivos, expressos tanto na experiência cotidiana quanto na produção artística. A obra de Olinto representa uma realidade

onde mitos são celebrados em sua plenitude, no cotidiano de homens e mulheres. Através da personagem Sebastian Silva, que se faz presente na obra, de forma indireta, por seus escritos, permanentemente lembrados e celebrados pela filha, Mariana Ilufemi, Olinto evidencia a importância da mítica orixáista. Sebastian afirma que “cada povo é filho de seus mitos”, reconhecendo a contribuição do pensamento orixáista em sua aproximação com o mundo. “[...] deram-nos a todos, iorubás, uma confiança nas forças da vida, na presença das coisas, no vento, na dureza do chão, na forte maciez da água e na importância de uma escolha corajosa diante de cada conflito (OLINTO, 2007c, p. 31).

A diáspora carrega em si um drama especial para os descendentes de africanos – a perda dos vínculos de ancestralidade. Os escravizados perdem sua própria história ancestral, sua ascendência, sendo incapazes de ligarem-se ao mundo espiritual de forma completa. Desse modo, são impedidos de se aproximar, pela dinastia, de seus próprios ancestrais *orixás*, perdendo uma das dimensões da divindade, legado que Abionan representa, na medida em que é capaz de remontar a sua mais antiga ascendência, ela que deseja se tornar a mãe de um novo rei de Keto.

E a palavra também era usada para guardar o que acontecera no passado, havia o Babá Elegun que sabia de cor a lista de todos os reis de Keto, sempre que havia uma festa de coroação o Babá Elegun desfiava os nomes dos reis com suas histórias, o filho dele aprendia a lista para ser o continuador do pai, Abionan se lembrava de que a família também tinha uma lista de pais e mães que haviam tido este e aquele filho ou filha, de vez em quando os membros da família se reuniam em festa para declamar os nomes dos antepassados, Mariana gostou da ideia (OLINTO, 2007b, p. 308 - 309).

Mariana Ilufemi, ao assumir para si a missão de reunir os dois aspectos da diáspora, vê-se desafiada pelo drama da desterritorialização de que é herdeira. Mariana Ilufemi reafirma a importância de um nome para o processo identitário do sujeito. É pelo nome que cada pessoa se faz conhecer, sendo, a um só tempo, aquilo que a distingue e o que a religa ao restante da humanidade: “Repito que pode parecer detalhe sem importância, mas é o nome que nos marca a presença e nos substitui na ausência” (OLINTO, 2007c, p. 77). Mariana pensa em valer-se de sua ancestralidade, a exemplo do pensamento africano: “– Vou ver se minha avó se lembra de algum nome acima do de minha bisavó Epifânia, da avó dela Ainá e dos meus avós que foram pais de meu pai, e dos pais deles [...] (OLINTO, 2007b, p. 309)”.

Nada há de fantástico no romance de Antonio Olinto que não encontre eco no cotidiano iorubá. Nele, deuses ancestrais, que em um passado remoto haviam pisado aquele mesmo solo, converteram-se em rios, lagos, árvores ou montanhas, permanecendo, assim, na experiência de vida. Seus espíritos, assim como os de cada antepassado já desaparecido, compartilham da

experiência humana em cada dia, comem, bebem, dançam e transitam pelas ruas, integrando a rotina de africanos e de seus descendentes em terras brasileiras. O romancista apenas recria, em sua prosa, a sociedade africana tal como a viu, assim como a afro-brasileira. Nenhum escritor poderia recompor a realidade desse povo extirpando-lhe o pensamento ou atenuando os conflitos gerados do encontro dessa cosmovisão com a ocidental. Oliveira (2002) fala de uma “valorização da cultura tradicional africana” (OLIVEIRA, 2002, s.p.).

A presença acentuada do imaginário ancestral direciona as narrativas para o insólito. Os elementos fantásticos presentes no texto e oriundos das cosmogonias africanas, são os traços essenciais no confronto entre a tradição e o mundo atual e atuam aqui como sustentáculo para que se dê a resistência da população assolada pela guerra (OLIVEIRA, 2002, s.p.)

Por conseguinte, a personagem de Mariana Ilufemi é vista, desde o começo da obra, como a mulher mítica esperada por seu povo, à medida em que é o prolongamento dessa força popular e vital no mundo, herdeira de seu *Egum* (do iorubá, espírito ancestral), olhar que transcende a mera responsabilidade de sucessão e tem imbricados traços no pensamento animista tribal:

[...] Mariana passara dias lendo cartas que recebera de Zorei, numa delas Thomás da Silva dizia: “Você não é você apenas, você é seu pai, assim que você aparecer em Aduni ou em qualquer parte de Zorei, será seu pai voltando, como se não tivesse morrido, assim o que peço para você fazer é assumir o espírito de seu pai e vir levar à frente uma tarefa que seria dele se estivesse vivo”, como se não tivesse morrido, pensava Mariana, aceitar o egungum do pai, sua força vital, e substituí-lo numa luta coletiva [...] (OLINTO, 2007c, p. 13).

A violência é representada como uma força contrária à energia anímica comungada pelas personagens. Olinto não desenvolve exatamente a figura de um antagonista, mas de uma desorganização das forças telúricas que regem a vida das personagens. Assim, a identidade dos assassinos do marido de Mariana e de seu filho não são um fato que importe à brasileira retornada. Nem mesmo Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), busca a identidade dos criminosos. É a desagregação do modo de vida prival que se opõe às personagens. Superar essa desorganização produzida pelos interesses do colonizador e revitalizar o *axé* da comunidade é um objetivo que se conserva atávico a cada protagonista da trilogia. As mulheres de Olinto surgem como heroínas tribais, movidas pela energia reintegradora de seus *orixás* e dispostas a recompor os laços da tradição rompidos pela máquina colonial. Um dos elementos que irão compor a personalidade da jovem Mariana Ilufemi é o caráter determinado e resoluto que herda de sua avó, Mariana, a mulher que se recusa a chorar

e que, quando da morte do filho, ordena à neta que também não chore. A anciã mostra à menina a importância de se quebrar o ciclo de violência a partir da vitória pessoal.

[...] o pai fora morto por um militar, ou não?, ouviu de novo as palavras que a avó lhe dissera em criança:

– Também seu avô foi morto violentamente. Agora, seu pai. A tentação da vingança é grande, mas só há uma vingança possível que é a vitória. Depois de um golpe de morte, deve-se ir em frente e vencer.

A menina fizera uma cara de quem pergunta o significado de vencer, a avó continuara:

– Temos de vencer naquilo que for nossa ocupação e nossa atividade (OLINTO, 2007c, p. 59).

Mariana torna-se detentora de uma qualidade herdada da avó e que é “a única a superar a experiência” (OLINTO, 2007c, p. 238): a intuição. A espiritualidade africana, com sua cosmovisão, é também percebida por Mariana Ilufemi a partir de sua comparação entre os idiomas francês e iorubá, onde as pessoas, ao se indagarem e se cumprimentarem umas às outras, o fazem com o verbo “wà”, que significa “existir” (OLINTO, 2007c, p. 66) em sua plenitude.

[...] nos dias em que passou conversando com Abionan, Mariana compreendeu sutilezas de sua língua em que nunca antes prestara atenção como o verbo “wà”, eles existem, eles são, e se existem e são é porque estão bem, imaginou o cartesianismo do francês que, à pergunta “como vai?”, responderia:

– Existo. (OLINTO, 2007c, p. 66).

A sonoridade da língua iorubá, de natureza tonal, igualmente impressiona a jovem Mariana Ilufemi, notadamente pelo convívio com a amiga Abionan, com sua simplicidade linguajeira dos mercados, que permite à candidata a percepção de particularidades de sua missão como presidente. A língua serve para marcar a identidade híbrida das personagens. Mariana, em sua velhice sonha principalmente em português (idioma materno) ou raramente em iorubá (língua de seus ancestrais), deixando de sonhar em inglês ou francês com a morte do filho Sebastian. Mariana Ilufemi sonha em francês (identificando-se com a Europa de seus estudos) e iorubá (língua natal e tribal).

A política de Zorei talvez fosse a política de aldeia, e como entender a aldeia sem falar a língua do povo, as interjeições e exclamações que Abionan soltava a cada instante pontuavam e davam uma estranha melodia ao diálogo, as frases mais comuns podiam ser ditas exclamativamente, como se tudo o que acontecesse fosse digno da admiração, e pessoas, bichos e coisas representassem realidades capazes de nos causar espanto (OLINTO, 2007c, p. 66).

Em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), a circularidade da narrativa recupera o papel da língua e da palavra nas representações identitárias. Com Ilufemi, o leitor percebe a tensão entre a cultura ocidental e tribal, a partir de suas poéticas, que se recombina nas palavras e pensamentos da protagonista, ao sabor de sua adaptação identitária. O lirismo dos *oriquis*, poemas orais de natureza oracular ou laudatória, encanta a jovem Mariana Ilufemi, tal como encantara a avó Mariana, em sua juventude, “Mariana podia fazer um oriqui para seus amigos, para os objetos, para as casas, para o vento, a água, o fogo, a terra, as árvores, para o homem que amasse” (OLINTO, 2007c, p. 67).

[...] numa linguagem que a colocasse perto de tudo o que existe, na linguagem comum iorubá havia gentileza e carinho e se o existir era importante, o morrer surgia como a coisa indesejável, por isto as saudações desejavam que a pessoa saudada não morresse, que não morras enquanto caminhas, que não morras enquanto vendes, que não morras enquanto fazes amor, que não morras enquanto dormes, enquanto comes, enquanto brigas, enquanto sorris, enquanto olhas o pôr-do-sol nas lagoas de Porto Novo, enquanto acordas para um novo dia, enquanto te sentas na cadeira de balanço, enquanto lês e enquanto pensas [...] (OLINTO, 2007c, p. 67).

Os hábitos de indumentária das mulheres iorubás também sinalizam seu entendimento de mundo. Mariana Ilufemi percebe marcas da mundividência tribal na maneira como as mulheres vestem com graça e objetividade seus *aşó*, observando com admiração os saberes do cotidiano tribal, expressos de forma especial pelas mulheres. Como modo de se conectar com esse universo, passa a utilizar as roupas tribais para se apresentar em público, em cores especialmente significativas, o vermelho e o branco, atribuídas a Xangô e referentes à bandeira de Zorei. Anuncia a seus partidários políticos que irá se vestir como as mulheres de mercado, “que são a parte mais representativa do país” (OLINTO, 2007c, p. 77).

[...] num movimento rápido como que se vestiam em público, esse pano se chamava *asó-iró* com a primeira palavra sendo pronunciada *acho*, embaixo da saia-pano das mulheres de mercado, havia uma peça importante, o pano ou amarrado em que se guardava o dinheiro, era o *ojá-owô*, *ojá* sendo também o nome do pano com que as mães amarravam os filhos nas costas e *owô* a palavra que os iorubás pronunciavam com respeito, *owô* indo além do significado de dinheiro porque era a base das compras e das trocas, tinha um sentido objetivo e direto de valor, era um valor que ia além do dinheiro [...] (OLINTO, 2007c, p. 67).

A jovem candidata percebe que a cultura tribal pode ser muito mais significativa em sua comunicação com seu povo, reconhecendo a importância da mundividência iorubá na solução dos problemas deixados pelo colonizador. Ao abraçar definitivamente a língua, a sonoridade de um nome tribal e buscar para si uma maior identificação com sua ancestralidade, Mariana Ilufemi percebe que seu país deverá fazer o mesmo movimento de resgate e

retradicionalização. Os saberes ocidentais não serão abandonados, mas repensados para um novo contexto, sem a pecha da subordinação à Europa. Será a cultura tribal que legitimará sua ação política. Acima de tudo, Mariana Ilufemi reconhece a importância da mitologia orixaísta em sua constituição e na cultura e modo de pensar de seu povo. É mobilizada por um panteão de deuses “vivos e vibrantes”, onde Ogum pode surgir como deus da guerra e também da música e das artes iorubás, espírito da chefia. Soyinka (1976) já percebe a complexidade da simbologia arquetípica dos deuses iorubás, quando equipara, por exemplo, Ogum com Ares, deus grego da guerra, ao mesmo tempo em que o tipifica enquanto Orfeu negro.

Para Mariana Ilufemi, em nada Ogum tem a ver com o deus de um “militarismo primário” (OLINTO, 2007c, p. 353) europeu, herdado pela África com a colonização. Essa hibridização cultural já a habita e acompanha muito antes de intentar carreira política. Assim, lança flores para Iemanjá, durante o Ano-Novo, tanto nas águas do Nilo quanto do Tejo ou no Tibre. Em um espetáculo que assiste em Milão, vê dançarinos brasileiros caírem em transe, permitindo a manifestação dos *orixás* em pleno teatro, fato que não aceita de bom grado. Por meio de uma carta que havia sido recebida pela avó, encontrada em uma gaveta, Mariana Ilufemi aquilata a trajetória da grande líder familiar e a amplitude de sua história de vida, que alcança renome em dois continentes, com a qual pode recompor a importância do matriarcado, do qual é representante.

[...] Estou muito honrado em manter essas relações comerciais com uma Senhora de tão alto prestígio. A Senhora é conhecida, na Bahia, como a grande Mãe de brasileiros e africanos, a Mãe que foi abençoada pela água de seu poço. Eu queria dizer à Senhora que aqui no Brasil de vez em quando penso na Senhora como Gente que honra o ser humano. Miguel da Rocha. [...] (OLINTO, 2007c, p. 73).

Enquanto avança no caminho da política, Mariana Ilufemi começa a desenvolver a ideia do celibato, ou da impossibilidade dela própria, enquanto mulher e líder, de criar sua própria família. Pensa ser impossível a uma líder engravidar, por exemplo, e ter de desempenhar suas funções. A ideia do afastamento de sua sexualidade é reforçada por um olhar tipicamente africano, que preconiza, em prol da liberdade e independência femininas, a excisão (remoção do clitóris da mulher, ainda em sua infância), prática tradicional em diversas regiões da África, ainda nos dias de hoje.

– Mulher que conhece o sexo não pode passar mais sem ele. Vira escrava. Depois da primeira vez, até ficar muito velha, vai precisar de homem. Tivera discussões com velhas iorubás, amigas da avó, que defendiam o corte do clitóris nas meninas, a fim de que jamais fossem escravas do sexo e de homem, ela e as jovens africanas de hoje eram contra esse hábito antigo, mas como fugir a uma

possível sujeição?, numa carreira política semelhante à que iniciava seria aconselhável manter-se casta [...] (OLINTO, 2007c, p. 206).

A jovem Mariana Ilufemi tece profundas reflexões sobre a transposição da mítica para a realidade. Pensa em sua própria conversão em uma pessoa lendária, uma ancestral divinizada das gerações futuras, “[...] como deve se comportar uma pessoa que se transformara em mito?, a culpa era dela que aceitara ser mito e se aproveitara do mito para fazer política e ser eleita [...] (OLINTO, 2007c, p. 391). Percebe que se serviu do mito da “Esperada, a moça que vem salvar o povo e o país” (OLINTO, 2007c, p. 391) e se indaga das consequências dessa atitude em sua própria vida. Pensa em iniciar um processo de “autodestruição do mito Ilufemi” (OLINTO, 2007c, p. 391), questionando a possibilidade da quebra do mito sem o fim do governo. Percebe, por fim, a importância do mito para a manutenção do “trono”, para a preservação de seu cargo político. A presidente tem a perfeita noção da necessidade de uma ponte entre o europeu e o africano, de que “o habitante da Europa e da América, não entendia o africano”, cuja ética é diferenciada, mais próxima da vida.

Assim, com o encerramento da trilogia de Olinto, Mariana Ilufemi adere definitivamente ao mito que a levou ao poder, assumindo a sina da “Esperada”, destinada a “existir e ser, agora e sempre, em estado de multidão, em tempo de multidão” (OLINTO, 2007c, p. 404).

*Ó, Senhor Tempo
Pedimos seu axé
Ó, Senhor Tempo, assim pedimos, novamente
Pedimos seu axé, Pai Tempo
Ó, Senhor Tempo*

*Oní Sàà wúre
Sàà wúr àşę
Oní Sàà wúre o bẹ̀ẹ̀ rí o mọ̀
Sàà wúr àşę Bàbá
Oní Sàà wúre*

(*oriquis* ao Tempo, AMOSUN, 2020, p. 18) [tradução nossa]

5. REIS ENCOBERTOS E TRONOS DA HISTÓRIA

Alma da África (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) é uma trilogia que tenta dar conta do resultado da colonização europeia sobre os territórios iorubás, tendo como temáticas centrais o retorno de africanos escravizados e seus descendentes, a condição fragmentada das identidades autóctones na África iorubá, a ruptura definitiva com o projeto de colonização e o resultado dessa cisão sobre as novas democracias que se descortinam a partir desse processo. Como foi visto, Olinto elege, para esse projeto, o ponto de vista feminino e, optando por uma representação preponderantemente indireta da figura masculina. O autor mantém as mulheres sob a luz de sua escrita e relega aos homens um papel secundário, desempenhado por imagens oblíquas. A masculinidade, na trilogia de Olinto, é desenhada com traços de fragilidade, colaborando ainda para a ideia de que os homens, em sua maioria, se aliaram ao projeto do colonizador, nas populações tribais. A maior parte dos diálogos, ações e empreendimentos das protagonistas de cada romance da trilogia ocorrem entre mulheres. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), os acontecimentos giram em torno de Ainá (Catarina), Epifânia e Mariana, tendo a presença masculina fracamente representada. Mesmo nos envoltimentos afetivos, Olinto mostra um homem omissivo, alheio às vivências femininas e que é deliberadamente afastado das grandes decisões familiares. Uma figura que será, fatalmente, influenciada pelo colonizador, tornando-se mero eco dos valores ocidentais.

A grande exceção da trilogia ocorre obedecendo a um padrão relevante para a compreensão da trama e que dialoga, igualmente, com o mito – o herói, filho da matriarca, que é arrebatado pela morte. Esse arquétipo irá se repetir com as duas principais personagens masculinas da trama: Sebastian Silva, presidente de Zorei e Adeniran, menino que nasce para ser o futuro rei de Keto. Destinado a iniciar o processo político de redemocratização e descolonização, Sebastian é um líder que busca, claramente, a recuperação do protagonismo autóctone e o empoderamento feminino, inspirado nas velhas tradições das matriarcas iorubás.

A personagem, porém, tem sua trajetória interrompida já no primeiro romance. Converte-se em uma presença fantasmal, que se impõe apenas na memória de seus seguidores e por meio de fragmentos de seus escritos. Tem-se ainda Adeniran, *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), projeto de líder tribal jamais concretizado – o menino, que morre em sua mais tenra infância, é objeto dos sonhos de sua mãe para a retomada dos valores tribais e a retraditionalização, a partir do resgate da importância da figura dos *obás* africanos – espécie de repetição do legado de Sebastian, dessa vez, dentro de outra esfera política, a dos líderes tradicionais. Comunicando-se diretamente com a figura mítica dos *àbíkús*⁷¹, o menino morre, nas primeiras páginas de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), romance que gira em torno da morte do infante e da frustração das ambições de sua mãe. Um novo Adeniran, concebido no encerramento desse volume, aparece em curtas cenas de alívio cômico na última obra da trilogia, *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c).

Candido lembra que, “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem no enredo” (CANDIDO, 1968, p. 51). Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), Olinto sustenta seu enredo a partir da ausência de duas figuras masculinas, sobre cujas memórias se assenta grande parte das decisões das protagonistas. Essa poética da ausência masculina é fundamental para a caracterização de uma sociedade em que a mulher necessita ser reempoderada e se expressa tanto pelo brilhantismo não concretizado nas figuras de Sebastian Silva e Adeniran, quanto na patética presença de outras representações do homem.

Sebastian e Adeniran atuam como verso e averso de uma mesma moeda – homens que têm sua personalidade forjada por mulheres e que se posicionam em diferentes espaços políticos, com o intuito de um reposicionamento feminino. É curioso enfatizar que ambos são meros esboços desses ideais. Enquanto Sebastian é morto no início de seu governo e tem seu ideário reconstituído pela filha, Adeniran é um líder meramente sonhado, perecendo em sua primeira infância, cabe ao leitor imaginar sua ação futura, a partir dos devaneios e falas de sua mãe. O aparecimento de um segundo Adeniran, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) vem apenas a reforçar a imagem de um líder idealizado, que ainda não existe na realidade objetiva. Assim sendo, as duas formas predominantes de representação masculina na obra são a mítica – percebida em personagens como Sebastian Silva (filho)⁷² e Adeniran (o primeiro e o segundo

⁷¹ Abicú, ou àbíkú (do iorubá, abi+ikú = nascer+morrer) são espíritos que nascem sucessivas vezes na terra, de uma mesma mãe (VERGER, 1983).

⁷² Utilizaremos, nesse capítulo, esse recurso de nomeação das personagens, devido à duplicidade de nomes.

filhos de Abionan)⁷³ e a fragilizada – notada em quase todas as demais personagens masculinas da trama. Essa mimese masculina suscita ainda uma aproximação da obra com referências históricas, refletindo sobre as implicações metaficcionalis na trilogia, a partir dessa contiguidade.

5.1 A POESIA PRÓXIMA DA HISTÓRIA: XANGÔ E SUAS ESPOSAS TRANSFORMAM-SE EM ORIXÁS

A organização social, na mitologia orixaísta, cabe a Xangô, divindade que surge no mundo como um homem comum, e, apenas após sua ida para o mundo dos mortos, transforma-se em orixá, por obra da paixão de suas mulheres, Oiá, Oxum e Obá. A divindade aparece sempre associada, no imaginário orixaísta, à criação das leis e à execução da justiça, bem como à proteção dos homens. Curiosamente, Mariana Ilufemi associa seu pai à figura de Xangô, como já foi visto, por sua capacidade mágica de cuspir fogo, associada, por Ilufemi, ao dom da oratória. Sebastian Silva é a personagem masculina mais positiva e de maior relevância na trama de Olinto, mas aparece de forma ativa durante um pequeno trecho. Sua participação se limita a seu retorno da Europa e sua curta carreira política, que se conclui com seu assassinato – cerca de cem páginas, onde protagoniza poucos diálogos e eventos. Após o episódio de sua morte, que encerra *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a personagem será retomada, com frequência, quer pelas lembranças de seus feitos, quer por seus escritos, nos romances subsequentes da trilogia, convertendo-se em uma espécie de protagonista indireto. Nota-se uma característica híbrida na figura de Sebastian Silva, no que tange aos mitos aos quais se aproxima. Olinto se serve do motivo do herói mítico e seu anunciado retorno, dialogando simultaneamente com um mito europeu e com um africano. Assim, o líder assassinado lembra, ao leitor atento, tanto o corajoso Xangô, rei de Oió, quanto o célebre D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir (1578). Curiosamente, ambos os mitos têm suas raízes em duas figuras históricas, convertidas em figuras lendárias por suas sociedades e que obedecem a um mesmo padrão arquetípico.

O pesquisador Reginaldo Prandi registra, em sua *Mitologia dos Orixás* (2001), a lenda em que o rei de Oió é rejeitado por seus súditos, por seu temperamento irascível, vindo a se enforcar. Após seu suicídio, o rei histórico torna-se uma divindade associada aos relâmpagos e saudada pela exclamação “Obá Kossô! O rei não se enforcou!” (PRANDI, 2001, p. 279). Ao

⁷³ Da mesma forma, utilizaremos essa estratégia para diferenciar as duas crianças.

analisar os mitos que circundam essa divindade e suas implicações, Souza reitera os indícios da existência histórica de Xangô, que teria sido o “terceiro *Aláàfin Oyó*” (SOUZA, 2012, p. 85), rei que, ao converter-se em divindade, é associado à justiça e à criação e manutenção das leis.

O motivo do retorno do rei se repete, ainda, na figura do herói lusitano D. Sebastião, desaparecido em sua mais tenra juventude. Com a morte de D. Sebastião, a ascensão de Portugal ao status de grande potência mundial, que se desenhava com seus sucessos na colonização e nas investidas ultramarinas, é frustrada. Essa tragédia e a transposição da figura histórica em herói mítico lusitano chega a ser mencionada, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), na comparação com o movimento sebastianista africano e é retomada, de forma direta, em um dos últimos trabalhos de Olinto, *Alcacer-Kibir (Romance)* (OLINTO, 1997). A obra retrata os últimos dias de D. Sebastião e o resultado de seu desaparecimento na sociedade portuguesa, valendo-se de um discurso que se aproxima do texto teatral, em um jogo metaficcional que subverte os parâmetros tradicionais do romance.

A efetiva descolonização de Zorei é diretamente associada a esta figura masculina, cujo retorno é cercado de lendas, que falam ainda de uma sucessora, surgida para reunir a figura do grande rei à tradição do matriarcado. Olinto estabelece, com essa analogia, uma tensão entre os valores matriarcais tribais, personificados pelos mitos das *iabás*, com um dos mitos fundamentais da cultura do colonizador, D. Sebastião⁷⁴. Tanto a figura masculina mais relevante em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) – Sebastian Silva quanto a figura masculina central em *Alcacer-Kibir (Romance)* – D. Sebastião (OLINTO, 1997) são fadados à inconclusão de suas missões pela morte. Esses homens não são, necessariamente, protagonistas nas obras onde são figurados por Olinto, mas inexoravelmente presentes, ainda que sua representação se dê, em grande parte, de forma indireta. Olinto propõe, tanto em sua trilogia sobre os colonizados africanos, quanto em seu romance sobre os colonizadores europeus, narrativas sobre uma grande ausência, que implicam no surgimento de um mito. O autor descreve, nos dois trabalhos, a maneira como o desaparecimento desses líderes passa a ocupar o imaginário de seus povos – poéticas da transfiguração de homens em mitos, em meio ao desmoronamento da esperança de seus povos.

O interesse de Olinto na figura de D. Sebastião começa a se anunciar em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Já nas primeiras páginas do romance, diversas personagens caracterizam o movimento encabeçado pela jovem Mariana Ilufemi como “sebastianista” (OLINTO, 2007c, p. 19). A comparação com o rei português se faz de forma direta e constante,

⁷⁴ Chamamos a atenção para o fato de D. Sebastião ter ficado conhecido, pelo povo português, pela alcunha de “O Desejado”, ao passo que Mariana Ilufemi fica conhecida como “A Esperada”.

em todo o terceiro tomo da trilogia. A comparação do rei português ao heroico líder político africano mostra a ousadia olintiana em sua proposição literária, que, antiteticamente, aproxima mitos do colonizador e do colonizado. A partir da acurada visão crítica da jovem Mariana Ilufemi, inicia-se um projeto de redemocratização, no país imaginário, que parodia tanto os movimentos de libertação africana quanto a melancólica história das glórias portuguesas, jamais concretizadas.

Tudo voltava, tudo se repetia e Mariana pensou nos estudos de assuntos portugueses e brasileiros que fizera em Paris e nas palavras de um professor do Rio de Janeiro, “toda civilização tem um Messias que ainda não veio ou já veio, mas tem de voltar para melhorar a comunidade, e em Portugal o sebastianismo é o desejo de que Dom Sebastião, o rei morto na batalha de Alcacequibir, volte para corrigir os males, condenar os maus e premiar os bons, é a base de um espírito messiânico e espiritualista que mantém muito país em pé”, e agora ela tomaria a frente de um novo sebastianismo capaz de melhorar sua terra e sua gente [...] (OLINTO, 2007c, p. 19).

Olinto recria ainda a história recente africana, aproximando Sebastian, igualmente, da figura de um outro grande líder, o Presidente Sylvanus Olympio, filho de um retornado da diáspora afro-brasileira. Não por acaso, Zorei se assemelha ao Togo em sua composição étnica – com grande presença da etnia *ewé*. Olinto, ao imaginar os limites de Zorei, toma uma parte do Togo, possivelmente (vejamos o Apêndice A e comparemos com o Anexo D). Assim como Zorei, o Togo foi colonizado, inicialmente, por alemães, passando ao domínio da França, até a conquista de sua independência, após a qual o país manteve com a antiga colônia estreitas relações comerciais e econômicas, refletidas na forte influência francesa e alemã sobre a militarização, por exemplo.

Após sua independência (1960), o Togo caminhava para consolidar sua democracia, a partir de um regime parlamentar. Com o assassinato de seu primeiro presidente, Sylvanus Olympio (1963), porém, passou para um regime militar – particularmente, de militares togoneses que encabeçavam o exército colonial francês. Esse foi um dos regimes ditatoriais mais duradouros no continente Africano, estendendo-se até a morte do ditador Eyadéma Gnassingbé, em 2005. Com a morte de Gnassingbé, um de seus filhos o sucedeu no poder, em uma eleição provavelmente fraudulenta, mantendo-se até os dias de hoje (KOHNER, 2015).

Segundo Kitissou (1999), o assassinato de Olympio, descendente de um brasileiro retornado, que já iniciava um próspero trabalho de criação de relações com os países ocidentais, teve repercussão em toda a África e além. O golpe militar de 1963 acirrou os conflitos entre civis e militares, intelectuais e militares e, acima de tudo, entre as sociedades tribais autóctones em diversos países africanos. Kitissou enfatiza que o imperador da Etiópia, Haile Selassie e o Presidente da Alemanha Ocidental, Henrich Lubke, foram os primeiros líderes a visitar o Togo

e que John F. Kennedy foi o primeiro líder ocidental a receber uma visita de Olympio (1999) – mostras da habilidade política do presidente, que desenvolvia uma estratégia de transformação da imagem do Togo muito semelhante à adotada por Mariana Ilufemi (OLINTO, 2007c). A morte de Olympio e a ascensão de Eyadéma ao poder no Togo, arrefeceram conflitos e silenciaram, por algum tempo, outras tentativas de independência na África. Em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), Mariana Ilufemi, primeira mulher a assumir uma presidência na África, repete a trajetória de Sylvanus Olympio, visitando e discursando em vários países africanos e ocidentais. Assim, as personagens de Mariana Ilufemi e seu pai, Sebastian Silva, imitam partes da história do “Libertador do Togo”.

Como já foi visto, na trilogia, a repetição dos fatos comunica-se com o princípio afroperspectivista de circularidade do tempo. Os acontecimentos, porém, podem ser modificados, à medida em que os sujeitos reorganizam a sociedade e harmonizam os destinos individuais, compondo um único destino tribal, conforme a cosmovisão orixaísta. Assim, tanto a prisão de Sebastian se repete com Mariana Ilufemi, como também a luta silenciosa da anciã Mariana pela libertação do filho, primeiramente, e, depois, da neta. Note-se que os atentados sofridos por Sebastian Silva em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) terão diferentes desfechos. Por duas vezes, as forças militares, herdeiras do legado colonial, tentam frear o processo de redemocratização pela violência. Os dois atentados em muito se assemelham com o ocorrido com o presidente togolês Sylvanus Opympio. Cada evento, porém, terá um diferente resultado, sugerindo uma evolução na sociedade de Zorei, a partir do reempoderamento do matriarcado. Com o surgimento de uma mulher, que ergue a espada das *iabás*, o destino das diversas tribos que compõem Zorei é harmonizado e o país se encaminha para reerguer-se do drama colonial.

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), o assassinato de Sebastian Silva encerra o primeiro romance da trilogia, pondo um fim ao empreendimento de redemocratização de Sebastian. A estrutura da sociedade colonial trazida na fictícia Zorei se aproxima da caracterização de Kitissou (1999), de um Togo “propenso a golpes”, com uma “elite intelectual que se afasta da militar”, quando as diferenças percebidas entre as regiões são difusas e “grupos étnicos e sociais veem no Estado a única possibilidade de mobilidade social” (KITISSOU, 1999, s. p., tradução nossa). Essa hipótese é reificada, tanto nos conflitos sociais que envolvem Mariana Ilufemi em seu percurso eleitoral (OLINTO, 2007c), quanto na ambição de Abionan em recuperar o status do *obanato* (OLINTO, 2007b). Sebastian Silva aparece, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), em uma fase de preparo intelectual e ativismo político que diverge da história de Sylvanus Olympio, o qual se destacou no exército de libertação do Togo. Sebastian

tem sua educação formal na França e retorna a seu país de origem, como professor, já imbuído de ideias de libertação de seu país, acompanhadas de um forte espírito de retraditionalização, expresso, a todo instante, pela profunda reverência que tem pela posição da mãe, enquanto matriarca.

Ao se voltar para a figura histórica do Presidente Sylvanus, chama a atenção sua relação com o pai, recuperada, inclusive, pelo estudo antropológico de Olinto, em *Brasileiros na África* (1980). Esse vínculo remonta a uma face da sociedade patriarcal, de natureza bélica e relacionada com um modelo ocidental de economia. Já a brasileira Mariana, seu filho Sebastian e sua sucessora política, Mariana Ilufemi, associam-se ao legado matriarcal, assentado sobre um modelo de economia que pode ser interpretado como pré-capitalista. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), os exemplos masculinos positivos são aqueles que reconhecem e trabalham em prol do legado feminino. Na prosa de Olinto, nomes e identidades se confundem, na composição das personagens da trilogia. O romancista, em entrevistas, não aponta para essas coincidências, mas recupera a trajetória de várias dessas personagens históricas em *Brasileiros na África* (OLINTO, 1980).

Sylvanus Olympio teve na figura do pai, um importante homem de negócios, remanescente de uma família de retornados do Brasil, sua base familiar. Epiphany Olympio, pai do Presidente Sylvanus, tinha 91 anos quando do assassinato de seu filho, mas viveria até os 100. O nome do empresário lembra o de Epifânia, mãe da protagonista Mariana (OLINTO, 2007a), porém, sua história remete à da própria Mariana. A brasileira Maria Romana, que Olinto mostra em *Brasileiros na África* (1980), igualmente é uma possível inspiração para a protagonista de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a). Se Sylvanus Olympio serviu de inspiração na criação de Sebastian Silva, Beatriz Olympio, filha de Sylvanus, pesquisadora e historiadora, pode também ter inspirado a criação de Mariana Ilufemi.

Não apenas pessoas, mas a representação de lugares da realidade, transpostos ao espaço ficcional, são frequentes. Ainda hoje, existe uma Casa da Água (Water House) (ver Anexo B1), na Nigéria, construída por João Esan da Rocha, em Kakawa Street, Lagos. João havia sido capturado aos dez anos e levado da África até o Brasil. Retornou com seu filho, Candido João da Rocha, nascido em 1860, já um homem livre. Candido tornou-se um rico homem de negócios, fundando o Bonanza Hotel, em Lagos, sendo considerado o primeiro milionário negro na Nigéria (IMHONOPI, URIM e IRUONAGBE, 2013). A história da família Rocha se aproxima da criada por Olinto para a família Souza-Silva, em especial, assemelhando-se à da personagem central da trilogia, Mariana, a rica mulher de negócios.

5.2 O HOMEM PRÓXIMO DO MITO: OXUM TRAZ OS ORIXÁS PARA DANÇAR ENTRE OS HOMENS

A última narrativa registrada por Prandi em sua *Mitologia dos Orixás* (2001) é, justamente, a da criação do Candomblé. Prandi conta que Oxum, com saudades de brincar com as mulheres e de compartilhar as paixões da humanidade cria um ritual, capaz de reaproximar o homem dos orixás. Esse afastamento se dá pela corrupção humana, quando o homem suja o *Orum* (do iorubá, “céu”) com suas mãos e é condenado a viver sem a presença de seus deuses. Essa lenda, particularmente, revela a pujança da mítica orixaísta na compreensão do mundo. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007 a, 2007b, 2007c), um ponto de forte apelo metaficcional são as metáforas e alegorias oferecidas por Olinto, sempre com grande conteúdo mítico e arquetípico. O sebastianismo lusitano, com a figura de D. Sebastião, rei de Portugal – que também é o tema central de *Alcacer-Kibir: Romance* (OLINTO, 1997) – igualmente serve de pano de fundo para *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). O Presidente Sebastian Silva lembra Sylvanus Olympio, presidente assassinado; mas também é D. Sebastião, líder desaparecido tragicamente na história remota lusitana e cujo retorno é esperado pelo seu povo como alternativa de libertação. Mesmo este mito adquire estatuto metaficcional e auto-referencial, quando é diretamente mencionado, pela personagem Mariana Ilufemi, durante entrevista dada a um repórter francês.

– Há pelo menos quatrocentos anos que sebastianismo tem sentido muito preciso em parte da Europa. Como estou ligada à ancestralidade brasileira e portuguesa de minha avó, devorei muito cedo histórias sobre a Batalha de Alkacekibir em que morreu, sem descendência, o rei Dom Sebastião de Portugal. Durante séculos houve, naquele país da Europa, um anseio pela volta de Dom Sebastião, que não teria morrido e a qualquer instante voltaria para salvar Portugal (OLINTO, 2007c, p. 132).

A metaficção historiográfica, que já aparece em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), marca profundamente o segundo romance, tanto na representação da oralitura dos babalaôs e das pessoas do povo – momento em que são presentificados os mitos e a história africana –, quanto na escritura, que se contrapõe à fala, de forma labiríntica, na mimese da obra. Assim, surgem as palavras de Sebastian Silva, lidas por sua filha, a jovem Mariana. Em diversos trechos, as palavras do líder morto problematizam a importância da cultura ocidental, centralizada na escrita, para a reconstrução da África pós-colonial, em contraponto à oralidade. As palavras de Sebastian Silva, mediadas pela voz de sua filha, surgem do passado para auxiliar as personagens no reconhecimento de sua realidade presente.

É possível que a necessidade da comunicação verbal não seja assim tão primitiva e não prevaleça apenas em sociedades menos sofisticadas [...]. A comunicação política é eminentemente verbal, e a tradição africana é de história oral, de feitos sendo transmitidos verbalmente de geração em geração. É ouvindo, vendo o movimento dos lábios de quem transmite a mensagem que os grandes ensinamentos são recebidos (OLINTO, 2007b, p. 191).

Em Sebastian, a descontinuidade dos elementos necessários à formação de uma imagem pelo leitor o leva a ter a noção do que Candido chama de “essência” (CANDIDO, 1968, p. 56). Tanto em Sebastian, da trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007 a, 2007b, 2007c) quanto em D. Sebastião, de *Alcacer-Kibir (Romance)* (OLINTO, 1997), as personagens centrais são construídas de forma especular, como se o leitor formasse uma ideia dessas personagens por meio do vazio que é projetado a partir de seu desaparecimento, efeitos que o líder teve sobre seu povo. Assim, o leitor é convidado a elaborar uma ideia igualmente mítica de sua figura, chegando, por esse caminho, a compreender, até certo ponto, o surgimento dos mitos que compõe o imaginário de uma nação, sobretudo, de uma nação cujo pensamento é da ordem da compreensão animista da realidade:

Mariana fizera um estudo sobre os reis e chefes dos antigos reinos e sobre o modo como poderão conservar seu poder de chefia apesar de hoje o país ser diferente e ter um chefe geral, um presidente ou primeiro-ministro, a continuidade era importante para lembrar que os primeiros reis haviam sido escolhidos pelos deuses, pelo menos era como Abionan recordava as palavras de Mariana:
 – Todo chefe participa um pouco da divindade. Na África essa participação é mais forte porque nossos reinos vieram dos deuses (OLINTO, 2007b, p. 197).

Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), a percepção de Mariana Ilufemi sobre a sociedade dialoga constantemente com a diegese externa. A ficção conduz o leitor a uma reflexão sobre a sociedade, a ficção e os efeitos de uma sobre a outra. À Mariana Ilufemi cabe a tarefa de observar a fragmentação da realidade diaspórica e colonial e propor uma visão de mundo que componha, pela união de todos esses pedaços. Essa variação formal na representação da condição humana é especialmente rica.

Na mitologia orixaísta, Exú, ou Bará (como é tratado no Rio Grande do Sul) é o senhor dos descaminhos, divindade que preside a comunicação e a fome de novos horizontes. É a boca do mundo. Essa boca que a tudo devora e que com tudo se comunica, tende a desestabilizar parâmetros sociais, gerando a transformação constante. Assim, rouba o *Opaxorô* (do iorubá, “cetro que fala”) das mãos das matriarcas, as antigas *Ìyá Mi Òṣóróngá* (em uma versão da narrativa) ou do grande adivinho Orumila (em uma segunda versão), entregando o cetro que

guarda todas as narrativas e que sustenta as três dimensões da realidade nas mãos da racionalidade, representada por Oxalá⁷⁵. Assim, o Opaxorô converte-se na representação da própria tradição oral, que circula entre a ancestralidade matriarcal (*Ìyá Mi Òṣóróngá*, as mães feiticeiras), a intuição oracular (Orumila, o adivinho) e a racionalidade (Oxalá, que governa os quatro cantos do mundo). Esse fluxo de saberes e representações de mundo se dá pela força do *emí* (palavra transformada em *axé*, do iorubá), pelo *axé* transformador da voz e da letra (Exú, senhor da comunicação).

Ainda que *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) expresse uma unidade temática, criativa e comunicacional, Olinto tem a sensibilidade de adaptar seu estilo às singularidades das situações e realidades que representa. Assim, os elementos formais de cada romance assumem uma autonomia em relação ao todo, que permite ao leitor uma variedade de possibilidades de compreensão. Isso ocorre com a representação das narrativas e da mítica que se manifestam a partir do cotidiano das personagens de Olinto.

Essa variação formal na representação da condição humana é especialmente rica em Sebastian Silva, justamente pela sutileza com que Olinto ilumina ou oculta o relevo de sua personalidade. O líder popular adquire várias faces na memória da população de Zorei, nos afetos de seus familiares e, especialmente, nos fragmentos de sua escrita ficcional, filosófica e política, que surgem, lentamente, a partir de *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), como afluentes que se somam no percurso de um rio que irá desembocar em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). A ficção dentro da ficção, a poesia representada pela prosa, a História concebida pela história e recriada pela memória: são fundamentais nuances metaficcionalis que possibilitam diferentes olhares na composição de uma percepção sobre o drama pós-colonial para os sujeitos da diáspora, seus descendentes e os autóctones africanos.

A língua e a religiosidade, segundo os estudos de Olinto em *Brasileiros na África* (1980), podem aparecer como elementos unificadores ou objetos de contenda. O autor salienta momentos em que traços brasileiros desapareceram, como o uso da língua ou mesmo algum sobrenome. Olinto fala do desmembramento de famílias por motivos religiosos. Assim, famílias protestantes ou muçulmanas abandonam as reuniões de brasileiros, modificam seus sobrenomes e combatem a língua portuguesa, para eles, indicativo de catolicismo, na medida em que foram os brasileiros que levaram essa religião para a Nigéria. Em seu tratado sobre os *agudá*, reproduz

⁷⁵ Esse mito, em suas variações, serviu de ponto de partida para nossa pesquisa de mestrado, sobre a mimese presente nas narrativas orais do Rio Grande do Sul, *Opaxorô, o cetno dos ancestrais: mimese e mito na representação de mundo afro-gaúcha* (COSTA, 2016).

uma fala de jovem membro de uma família que abraçou a religião maometana, ao perguntar se algum membro da nova geração falava o português:

– Fui criado por um tio que me dizia sempre que a língua portuguesa era língua de católico. Proibiu-nos de falar português. Para ele, isto cheirava a heresia. Assim, esqueci o pouco português que sabia na infância e meus filhos e sobrinhos nunca a aprenderam (OLINTO, 1980, p. 190).

Se, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007), a personagem é descrita de maneira rápida, enquanto líder político, sem que sua ideologia seja plenamente percebida, no segundo romance da trilogia, a definição de Sebastian, enquanto intelectual efetivamente engajado na descolonização, começa a se delinear. Neste trecho, chama-se a atenção para uma sutil marca da prosa de Olinto. O autor representa uma realidade multilíngue, onde cada território é perpassado por línguas originárias e coloniais, fato que envolve diversos embates identitários. As palavras de Sebastian, que estão sendo lidas pela jovem Mariana, revelam o termo britânico “slogan” enquanto um estrangeirismo, que é grafado em itálico.

– Alguns pensamentos não passam de anotações. Parecem listas de coisas que deviam ser feitas. De vez em quando ele fazia perguntas como quem não tivesse ainda chegado a uma decisão.
 “Como valorizar a ideia do anticolonialismo? Todo o mundo é anticolonialista, mas é preciso haver um ou mais *slogans* que realcem a tese. Necessidade de *slogans*. Como escolhê-los? Devem ser simples, diretos, claros. Fazer *slogans* para o povo aceitar um sacrifício ou apoiar um plano. Inventar um bom *slogan* contra a corrupção.” (OLINTO, 2007b, p. 193 a 194) [itálico do autor, grifo nosso].

Mariana Ilufemi dissemina os pensamentos de seu pai em seu entorno (possivelmente não letrado), buscando a compreensão da tribo sobre a produção escrita, que sobreviveu à perda de seu grande líder. Esses “pensamentos” formarão um livro, ao qual Mariana Ilufemi convida um padre local para prefaciá-lo, em futura publicação. Aqui, denota-se a natureza híbrida dos valores de Mariana Ilufemi, que vê tanta importância em ler e discutir com seu entorno o texto do pai, aproximando sua escrita do povo de Zorei, quanto publicá-lo. Mariana também pouco parece se importar com o vínculo religioso do amigo que convida para prefaciá-lo a obra do pai, atentando, antes, para suas ideias, igualmente libertárias. Nas palavras resgatadas do líder morto, revela-se a acurada percepção de Sebastian sobre a fragilidade e pujança contraditórias das tradições tribais e a forma com que estes saberes são ameaçados ou mesmo solapados pelo colonizador, com seus bens de consumo e tecnologia desumanizadora.

Havia pensamentos sobre carros e motocicletas:

“É inevitável a imitação do europeu por parte do africano comum. E aí chegamos à paixão do africano de hoje pela máquina, carros, motocicletas, qualquer máquina. A adaptação foi rápida demais, de modo que não sei até onde as gerações africanas de agora hajam realmente dominado a máquina”.

[...]

“Sempre que vejo um homem de Zorei dirigindo adoidadamente um carro, tenho a impressão de que os dois – o homem e o carro – pertencem a categorias irreconciliáveis – e é um elogio ao homem que ele tente reconciliá-las.” (OLINTO, 2007b, p. 180).

Em *Brasileiros na África* (OLINTO, 1980), Olinto menciona a importância da figura de Xaxá de Souza, célebre homem de negócios, de origem brasileira, que, contraditoriamente, passou a atuar, inclusive, como traficante de escravos. A personagem também é mencionada em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Olinto enfatiza sua popularidade para o iorubano comum, nome que passou a ser utilizado como prenome, chegando a se tornar personagem de um livro infantil. “O volume 5 da coleção ‘African Reader’s Library’, editada pela African University Press, de Lagos, é uma história de Kola Onadipe chamada ‘The Adventures of Souza’ [...] (OLINTO, 1980, p. 273). Em um momento notadamente paródico, aparece a personagem criada pelo presidente Sebastian Silva, Sousa⁷⁶. Nas histórias, Sebastian escolhe o sobrenome corriqueiro para representar um homem jovem, descendente de brasileiros, originário da vila de Zewé, no período da independência da fictícia nação de Zorei. Dessa forma, o nome torna-se espécie de alcunha para descendentes de brasileiros, indicativo da forte influência dos brasileiros retornados na comunidade iorubá. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), Olinto volta a mencionar a obra:

Abionan lembrou-se de vários Sousa que conhecera, Mariana confirmou:

– Pois é. A gente vê Sousa em toda a parte. É sobrenome conhecidíssimo no Brasil, no Benin, no Togo, em Zorei e houve o famoso Xaxá de Souza dos tempos da escravidão que viveu em Uidá. Entre os descendentes de brasileiros desta costa há milhares de Sousa. Na Nigéria saiu um livro infantil chamado as Aventuras do Souza. Guardei o nome do autor, Kola Onadipé, porque minha tia Ainá mandou esse livro para minha avó ler (OLINTO, 2007b, p. 239).

A obra trazida por Mariana Ilufemi imita o livro infantil mencionado por Olinto, convertendo a personagem Sousa em espécie de figura do imaginário iorubá, que testa o mundo que encontra à sua volta, a partir de conhecimentos oriundos de Brasil e África. Sousa serve como representação da hibridização dessa sociedade, com sua aparente inocência, exposta em diversos momentos. As “Histórias de Sousa” servem para que o leitor componha com maior

⁷⁶ Olinto adota a grafia do nome da personagem com “s”.

precisão a personalidade de seu autor, o presidente Sebastian Silva, a partir de sua visão do sujeito das tribos.

Nas histórias de meu pai, que acho que ele nunca pensou em publicar, o Sousa é um rapaz que sai por aí aprendendo coisas e vendo como é a vida. Tenho a impressão de que muita coisa é autobiográfica nessas histórias. Ele atribuía ao Sousa muito sentimento que deve ter tido aqui e na Europa (OLINTO, 2007b, p. 239).

A partir dos textos de Sebastian Silva, Olinto descreve personagens com a mesma sorte de contrastes, em narrativas curtas. Em uma eficiente estratégia de composição mimética, permite que o leitor forme uma imagem do libertador de Zorei única, a partir dos escritos encontrados por sua filha, pelas aventuras de Sousa.

“Sousa saiu de casa sem dizer nada a ninguém. Ele queria conhecer uma cidade grande. O lugar em que nascera tinha apenas cinquenta e sete casas pobres. Aliás, nem isso porque uma delas fora cortada ao meio por um raio. Assim, a aldeia do Sousa possuía cinquenta e seis casas e meia. O rapaz caminhou um dia inteiro. No começo, chegou à outra aldeia parecida com a dele. O mesmo tipo de casas. Mulheres com roupas semelhantes. Crianças iguais correndo por toda a parte. Sentou-se numa clareira e contou as casas. Eram vinte e nove. Portanto, menos do que na aldeia dele. Viu uma velha de rosto largo. Chegou perto dela e perguntou:
– Onde é que posso encontrar alguma coisa para comer? [...] (OLINTO, 2007b, p. 239 - 240).

Dessa forma, Sousa abandona seu lar e passa a percorrer o território africano, deparando-se com situações em que é obrigado a adaptar-se, não raro, insólitas. Nos contos escritos por Sebastian, tem início uma conversa entre Sousa e a velha, onde este descobre que o dinheiro que possui não tem mais valor, necessitando trocá-lo em um banco da capital. A partir de um negócio, onde acredita-se lesado pela anciã, consegue comida e informações: trata-se agora de um país independente, mudando moedas e leis. A personagem apresenta ao leitor uma circunstância particular – a forma como o povo simples das tribos manteve-se, não raro, alheio aos conflitos políticos, sendo afetado de forma drástica, porém, com os resultados da descolonização e da disputa pelo poder.

Sousa remoeu a ideia da independência, nada encontrou nela que tivesse algum sentido para ele. A velha roubara dele, mas parecia saber das coisas. Indagou dela:
– E antes nós não éramos independentes?
– De onde é que você vem que não sabe de nada? Não sabia que haviam trocado de dinheiro. Não sabe que há três dias somos independentes.
– Onde é que posso ver a independência?
– Na capital. A festa é de dez dias. Vai durar uma semana ainda. (OLINTO, 2007b, p. 240 - 241).

Sousa tem dificuldade em compreender a natureza da sociedade que surge após o rompimento com a colônia, onde forças que, para ele, soam misteriosas e implacáveis, modificam moedas e parecem afetar a todos. Com uma coerência própria do povo mais simples, não entende, igualmente, a permanência de conceitos vindos da cultura do colonizador, em um país que se diz livre. Sofre ao deparar-se, tanto com a submissão do povo de Zorei aos franceses quanto por sua independência. Na tentativa de desvendar o mundo a sua volta, tem o hábito de contar a tudo aquilo que encontra, como se a querer compreender a existência das coisas a partir da abstração do número. Não consegue compreender a dita independência, onde não reconhece uma maior liberdade, tanto quanto não entende a existência de um sobrado, de construção possivelmente alemã, na capital. Neste momento, a personagem busca, na mágica oculta dos números, a visão efetiva da realidade.

Quando chegou a trinta, viu que a trigésima era uma casa grande, com um andar por cima de outro. Contá-la-ia como só uma casa? Ou seriam duas? Um barulho agradável parecia vir do fim da rua. Sousa olhou e viu um grupo de homens com roupas coloridas tocando instrumentos. Perguntou o que era. O rapaz da cidade, que estava ao lado dele, disse:

– É a banda (OLINTO, 2007b, p. 241).

Em uníssono ao pensamento tribal orixaísta, onde os números possuem significação transcendente, Sousa segue contando tudo que encontra, na tentativa de entender o mundo da capital e a realidade pós-independência. Conta as crianças, os homens da banda, as bandeiras que enfeitam a praça. Acostumado à realidade tribal, Souza depara-se com as figuras do Presidente e dos ministros, que lhes são desconhecidas. É notável o jogo de espelhos proposto por Olinto, à medida em que o Presidente, visto por Sousa, é o próprio Sebastian Silva –após a independência de Zorei.

[...] Contou os homens. Quinze. Perguntou a um gordo de braços cruzados quem eram eles.

– O Presidente e os ministros.

– Quais são os presidentes e quais são os ministros?

O gordo olhou para ele com desprezo.

– Que rapaz mais ignorante. Presidente é só um.

Pegou na mão de Sousa e apontou com ela o centro do grupo de homens.

– Está vendo aquele de roupa mais clara? É o Presidente. Os outros todos são ministros (OLINTO, 2007b, p. 242).

A independência não representou, nas colônias, uma unificação de pensamentos, ideais ou mesmo linguística. Castro (2003) reitera, ao estudar as manifestações linguísticas africanas, que, em 54 países, o continente africano possui 2092 línguas faladas, ou seja, as línguas

africanas representam 30% dos idiomas em todo o planeta. Além dessas mais de duas mil línguas, a estudiosa aponta cerca de oito mil dialetos, que contribuem para um multilinguismo que é uma das características mais marcantes no entendimento desse continente. A coexistência de diversas variantes linguísticas possibilita uma variada compreensão de mundo, onde os embates com o colonizador são também observados. A região africana que aparece na trilogia *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), a chamada Iorubalândia, se voltarmos para o trabalho de Castro (2003), é notável em sua influência no português brasileiro, uma reflexão que é feita por Mariana Ilufemi, ao observar a complexa tessitura linguística com a qual se depara, em sua trajetória de consolidação política. Castro (2003) cita o *ewé* (comum em Gana, Togo e Benin), o *fon* (Benin e Nigéria) e, finalmente, o *iorubá* (Nigéria e países vizinhos), registrando ainda a importância das línguas *chádicas*, como o *haussá* (difundido entre etnias muçulmanas). Não raro, porém, segundo Castro (2003), é a preponderância das línguas europeias, difundidas e registradas pela escrita – a maioria das línguas autóctones se mantém na oralidade. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), a capacidade crítica de Sebastian é demonstrada com sutileza, na exclusão linguística do protagonista “Souza”, que se vê incapaz de compreender o discurso de seu próprio presidente. A independência, se faz, portanto, relativa, e Sebastian percebe essa contradição. O novo país dependerá da língua do colonizador, sobrepujando a pluralidade dos dialetos tribais. Ironicamente, a “língua da independência” é o francês.

Sousa ficou muito contente por haver chegado a Aduni no dia da festa. Forçou passagem pelo meio da multidão e conseguiu atingir a primeira fila de espectadores. Ouviu dois discursos. Não entendeu muito porque sabia pouco de francês. Só falava bem a língua da aldeia. Pensou consigo mesmo que precisava aprender francês que parecia ser a língua da independência. Os discursos não haviam sido em francês? Todo mundo entendia a língua da aldeia, o que facilitava tudo (OLINTO, 2007, p. 242b).

Mariana Ilufemi, em vários momentos, interrompe sua leitura das “Histórias de Sousa”, deixando em aberto esta perspectiva de interpretação do pai, a respeito do país recém independente, que se deparava com a descolonização e seus desafios. Permanece difusa também a intenção de Sebastian com essas histórias, mas Olinto elenca, pela voz de Mariana Ilufemi, as situações representadas nos contos escritos pelo pai, que se destacam daquilo que classifica como “pensamentos”, textos de cunho filosófico ou político, também retratados em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). A fictícia capital de Aduni é particularmente cosmopolita e influenciada pelo colonizador, como se pode perceber em seu mercado, onde produtos de várias partes do mundo são comercializadas livremente. “– O mercado de Aduni é diferente dos

mercados de Keto e dos outros lugares ao redor de Keto. Aqui há mais produtos estrangeiros. Muita coisa da Europa e da América. Mercadorias mais caras.” (OLINTO, 2007b, p. 247). Ao representar o mercado de Aduni nas “Histórias de Sousa”, Sebastian Silva, propositalmente, omite quaisquer produtos que não sejam de produção local. Esse fato não passa despercebido de Mariana Ilufemi e Abionan. Dessarte, nota-se um pouco do olhar nacionalista de Sebastian Silva, em pequenos detalhes de suas histórias.

Sousa, ao se aproximar das crianças, únicas interessadas em compartilhar seu hábito de contar, evoca ainda o pensamento tribal iorubá, que vê em cada número um conhecimento transcendental. Esse significado mágico é revelado na história de “Sousa e a moça Ainá”, bem como a origem do hábito de contar as coisas do mundo. Esse hábito foi adquirido a partir de uma tia de Sousa, mestre em desvendar os segredos dos números e em perceber os números escondidos em cada pequeno detalhe do cotidiano. Assim, Sousa dá-se ao trabalho de contar o número de garrafas em uma estante no mercado, o número de janelas em cada prédio que acha interessante e mesmo o número de pessoas que passam e de folhas em uma árvore.

Em meio ao jogo de contar de Sousa, a realidade linguística das colônias é mencionada em uma história, quando a personagem Ainá (nome da irmã e da bisavó de Sebastian Silva), ao discutir o número de letras para seu nome, pondera a possibilidade de poder escrevê-lo com “h” ao final – Ainah (OLINTO, 2007b). O nome da personagem, portanto, não tem uma grafia consagrada em seu cotidiano. Ainá, possivelmente, é uma jovem para quem a cultura escrita pouco significa, diferentemente do pensamento mágico, ligado aos números, tão comum ao orixáismo. Tanto faz para a moça a forma que se escreva seu nome, contanto que, no chiste típico da sedução entre dois jovens, ela atenda ao motivo mágico de ter cinco letras em seu nome. A leitura das histórias possibilita que a própria Mariana Ilufemi passe a pensar nas “Histórias de Sousa” como uma extensão do pensamento de seu pai, uma estratégia para que o líder político possa dialogar com seu mundo a partir de outro lugar de fala, transfigurando-se na persona de um jovem e simples homem das tribos, que se depara com a independência.

- Para escrever assim, penso que meu pai era quem tinha mania de contar as coisas.
- Já perguntou à sua avó?
- Já. Ela disse que nunca reparou.
- [...] – Ela gostou?
- Gostou. Depois de cada história fazia um gesto para eu ficar em silêncio. Uma vez pediu que eu lesse a história de novo (OLINTO, 2007b, p. 252-253).

Zumthor fala de uma performance que revela ao ouvinte-espectador uma “situação de enunciação” (2002, p. 70). Essa situação é oculta pela escrita, cabendo ao leitor sua restituição,

por sua imaginação. A leitura de Mariana Ilufemi, ainda que reprodução de texto escrito, é feita por meio de suas emoções e permeada por suas reflexões. Não deixa, no entanto, de provocar estranhamento nos ouvintes, afeitos à prosódia da poética oral. Uma das últimas narrativas das “Histórias de Sousa” mostra a personagem conhecendo Paris. A leitura do conto e a lembrança dos “pensamentos” de Sebastian Silva ensejam à Mariana Ilufemi reflexões sobre a influência da cultura do colonizador sobre o povo africano.

– Lendo os pensamentos de meu pai foi que aprendi que o maior perigo de um africano corre na Europa é o de ficar europeizado no mau sentido. Outro dia um antigo colega que hoje manda no governo de Zorei quis fazer uma lei ou decreto proibindo as religiões tradicionais e os cultos africanos. Dizia que eram coisas bárbaras. Tive de brigar com ele. As mudanças virão, mas a partir do povo. E os cultos que existem hoje não têm nada de bárbaros (OLINTO, 2007b, p. 252 - 255).

O impacto da poética escrita sobre sujeitos de uma cultura oral também é representada. Abionan percebe a diferença de estratégias miméticas, as discrepâncias de forma entre as narrativas orais de seu povo e “As histórias de Sousa”, que, apesar de gostar, ouve com certa estranheza. Percebe a riqueza de fatos no enredo das histórias tradicionais e as características de narrativas, sobretudo psicológicas, urdidas por Sebastian Silva. Zumthor insiste que a poesia, tendendo a colocar em destaque o significante, mantém sobre ele uma atenção perene. Esse destaque possui relevos expandidos pelo imediatismo e a adaptação da poesia oral. A escrita, presa a parâmetros que, ainda que desafiados, são limitados pela natureza da letra, diminui em muito o ritmo, a fluidez dos gestos e a embriaguez dos sentidos produzidos pelos *arokins* aos quais Abionan está acostumada.

Abionan gostara da história, embora nela também não acontecesse nada, o pai de Mariana escrevia coisas assim, nas histórias que a mãe lhe contara em criança acontecia muita coisa e havia gente boa e gente ruim, uns brigando contra outros, nas histórias de orixá também, Mariana explicara:

– Foi o que eu disse outro dia. Acho que ele só quis fixar momentos da vida de um rapaz africano, um rapaz da nossa região. E deve ter usado cenas da vida dele mesmo, sem a intenção de contar uma história.

Abionan acrescentara:

– Eu gosto mesmo é quando ele começa a contar (OLINTO, 2007b, p. 262).

Dos “pensamentos” de Sebastian Silva, surgem problemas que, possivelmente, foram observados por Olinto, em sua experiência como adido cultural. Um olhar mais acurado poderá relacionar a visão do fictício Sebastian, em seu trabalho de reconstrução do país pós-independência, com o ponto de vista do cosmopolita autor do romance. A fala aparece, em toda a trilogia, como mais um espaço de contenda, território de disputa ideológica, fundamental para

a colonização de uma sociedade com arraigados saberes ancestrais. A conferência de Berlim, em 1884, principiou, lembra Castro (2003), um processo de domínio linguístico, a partir da ocupação da África pelo Reino Unido, Bélgica, França, Alemanha, Portugal e Espanha. Esse processo colonizatório e exploratório tem fim apenas após os movimentos nacionalistas pela independência das colônias africanas – nos quais toma parte Sebastian Silva. Após as independências, as línguas europeias foram adotadas em grande parte dos países libertos, ainda que modificadas ou influenciadas pelos idiomas originárias. Olinto, através de observações atribuídas a Sebastian Silva, faz ver sua reflexão sobre as diferenças profundas entre africanos e europeus e a função preponderante da educação formal no desenvolvimento africano pós-colonial.

Havia um trecho que era uma história:

“Na África, a educação vem antes de tudo. Como africanizar os nossos quadros se não preparamos o povo para isto? Uma vez despedi dez europeus que eram datilógrafos num setor do governo porque me haviam dito que havia africanos que os podiam substituir. No dia em que os africanos começaram a trabalhar, vi que um deles colocava as mãos sobre as teclas e ficava parado. Perguntei o que estava acontecendo. Resposta: “pensei que era só pôr as mãos aqui e elas saíam batendo nas letras” (OLINTO, 2007b, p. 180 - 181).

Olinto reconhece o contexto anacrônico da África tribal, fadada a uma transformação radical, em diálogo assimétrico com a Europa colonizadora. O leitor é capaz de perceber, conforme avança na leitura da trilogia, que está em frente à descrição de um mundo no limiar de uma transformação. Percebe-se, inclusive, a partir de personagens como Abionan, em seu sonho do resgate do status dos grandes *obás*, uma sobrevivência similar à observada por Eliade, que fala de religiões cujos mistérios e mitologias sobreviveram aos impérios, tornando-se parte do pensamento dos colonizados. Diferentemente, porém, das culturas europeias pagãs estudadas por Eliade, é possível ainda um olhar sobre essas formas de ver o mundo, que sobrevivem nas culturas africanas e afro-brasileiras originais, em terreiros e associações, renitentes ao discurso hegemônico ocidental.

5.1. HERÓIS DUPLICADOS: *ÀBÍKÚS*, CRIANÇAS DESTINADAS A NASCER E MORRER VÁRIAS VEZES

Jung fala do motivo da “criança” e da “divindade-criança”, arquétipos que trazem em si a ideia de herói juvenil. Quer tenha natureza humana ou origem sobrenatural, essa criança, salienta Jung, ainda que surja como uma figura indefesa, ameaçada por perigos da sociedade,

invariavelmente, suscita o paradoxo da condição de invencibilidade⁷⁷. A esse mito é atribuído um “poder superior e que se impõe inesperadamente, apesar de todos os perigos” (JUNG, 2014, p. 172). A esse arquétipo da criança também é associado o motivo do “começo e fim” (JUNG, 2014, p. 180), a “eterna criança” (JUNG, 2014, p. 181) capaz de desafiar as leis da finitude.

A ‘criança’ é, portanto, também, ‘*renatus in novam infantiam*’, não sendo, portanto, apenas um ser do começo, mas também um ser do fim. O ser do começo existiu antes do homem, e o ser do fim continua depois dele. Psicologicamente, esta afirmação significa que a “criança” simboliza a essência humana pré-consciente da primeiríssima infância; o pós-consciente é uma antecipação *per analogiam* da vida além da morte. Nesta ideia se exprime a natureza abrangente da totalidade anímica. Esta nunca está contida no âmbito da consciência, mas inclui a extensão do inconsciente, indefinido e indefinível (JUNG, 2014, p. 180).

Essa criança “renascida em uma nova infância” (JUNG, 2014, p. 180, tradução nossa) acima descrita é um conceito que se adequa totalmente ao mito de *àbíkú*, descrito por Verger (1983). Jung fala de uma criança que representa o incomensurável, à medida em que abrange tempo e espaço, sendo, simultaneamente, mais nova e mais velha do que a consciência (JUNG, 2014, p. 180). Os iorubás acreditam na existência, como já foi visto, de três planos, o dos vivos (*Aiê* = terra), o dos deuses e espíritos (*Òrun* = céu) e o dos não nascidos. Verger descreve a crença na sociedade *Egbé Òrun Àbíkú*, espaço onde vivem espíritos destinados a nascer e morrer quase que imediatamente, frustrando as aspirações de seus pais – do iorubá, *àbí* (nascer) e *ikú* (morrer). Uma sociedade formada por espíritos notadamente inteligentes que, no entanto, comprometem-se com a sociedade em que vivem, no mundo espiritual, a um breve retorno. Esses seres recusam-se a se ligar à tribo terrena, mantendo laços, unicamente, com o mundo dos não nascidos.

Àbíkús são espíritos de crianças que desejam voltar rapidamente a morrer, para brincar com seus pares, mas não resistem ao prazer do nascimento. São regidos por duas divindades, “*Iyajansa* (a mãe-se-bate-e-corre) para os meninos e *Olokó* (chefe-da-reunião) para as meninas” (VERGER, 1983, p. 138). Segundo Verger, ao ultrapassar os limites do céu, esses espíritos se comprometem a retornar após um determinado fato cotidiano, para brincarem com seus companheiros, no mundo espiritual. Assim, um pano que envolve a criança que se rasga, o momento em que iniciam a caminhar ou sua primeira palavra dita, por exemplo, poderão determinar o momento em que retornarão para o céu, conforme ficou definido com o “aduaneiro do céu, *Onibodé Orún* (VERGER, 1983, p. 138).

⁷⁷ Prandi registra o mito em que os gêmeos Ibeje, divindades infantis, enfrentam e derrotam a morte (PRANDI, 2001).

Pode-se reconhecer a influência desse mito na história de Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e da perda de seu filho, Adeniran. O menino é objeto, desde antes de seu nascimento, dos planos da mãe para o surgimento de um novo *obá*, fadado a resgatar valores perdidos na colonização. Adeniran é visto por Abionan como um futuro líder tribal, enviado pelos deuses. Diferentemente de Sebastian Silva, filho de sua amiga Mariana, nasce predestinado a ocupar um cargo típico da sociedade tribal e não da política nacional.

Sebastian tem seu projeto de redemocratização interrompido pela morte e retomado pela figura de sua filha, Mariana Ilufemi, como já foi visto. Adeniran, porém, parece reproduzir o mito dos *àbíkú*, devendo voltar ao mundo por meio de uma nova criança. Durante todo o segundo romance da trilogia, a morte do primeiro Adeniran é problematizada, enquanto sua mãe planeja engravidar novamente e gerar um novo herdeiro para o obanato de Keto. *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) culmina com uma cena de amor, onde Abionan, sob o mesmo baobá que testemunhara seu próprio nascimento e onde depositara o corpo de seu filho, tenta gerar uma nova criança. A cena potencializa a ligação de Adeniran com a figura dos *àbíkú*, pois apenas um potente ritual, realizado próximo a árvores sagradas é capaz, como lembra Verger, de romper o ciclo de vida e morte, maldição que envolve essas crianças (1983).

A cena expressa, de forma contundente, a definição de Jung da criança como “essência humana pré-consciente e pós-consciente” (JUNG, 2014, p. 180), princípio anímico de transformação, associando a essa tessitura arquetípica questionamentos que pairam sobre toda a trilogia. Jung lembra que a criança ainda está ligada diretamente a processos de individuação, sendo também associada a outro potente arquétipo, o do herói. A epifania do herói manifesta-se, segundo o autor, em sua pretensão exagerada e na convicção de que esta criança encerra “algo especial”, reunindo temáticas tais como o “abandono” e “ser do começo e do fim” (JUNG, 2014, p. 183), alegoria de um triunfo desejado. Adeniran não representa apenas a vitória da descolonização. Abionan o engendra enquanto um grande líder, cuja missão é a de ressignificar a figura do homem africano, fragilizada, na visão de Olinto, em sua solidariedade com os valores do colonizador. A tarefa do menino é a de recuperar a tradição tribal dos *obás*. Não por acaso seu nome: Adeniran – a coroa tem tradição.

[...]

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo*

[...]

(*Oração ao Tempo*, VELOSO, 1979)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DANÇA DAS IABÁS

Antonio Olinto é particularmente arrojado na escritura de uma obra que problematiza a descolonização e a redemocratização africanas, enquanto questiona o processo diaspórico África-Brasil. O romance *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) foi publicado inicialmente em 1969, ainda no período da ditadura militar brasileira – a obra foi traduzida para o inglês já em 1970 e para o francês em 1973. *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) mostra a vida das mulheres africanas e sua atuação na economia tradicional, sendo publicado em 1980. A saga da família *agudá* e de sua presença no processo de independência na África iorubá chega ao fim em 1987, com *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), às vésperas do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil. Assim, *Alma da África* dá voz a gerações dramaticamente estigmatizadas pelo processo colonial em dois continentes, a partir da ação no mundo de três mulheres profundamente ligadas aos caminhos da África pós-colonização europeia.

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), viajamos com a brasileira Mariana, nascida com a abolição e lançada com sua família em uma aventura de retorno à África de suas raízes, ao lado da avó, Ainá, e da mãe, Epifânia. Mariana, que chega no início da puberdade ao solo africano, acaba se tornando uma poderosa mulher de negócios, pilar sobre o qual as outras duas narrativas da trilogia irão se apoiar. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), caminhamos com Abionan, vendedora típica dos mercados, que percorre diferentes territórios, no curso da semana de quatro dias da cultura iorubá, em um processo rememorativo de superação da perda do filho. Em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), nos mobilizamos, junto de Mariana Silva, neta da velha mulher de negócios, que assumirá o título de Ilufemi, abraçando os mitos de um movimento que tenta retomar a herança política de seu pai, dispondo-se a lutar pela redemocratização da fictícia Zorei, libertando-a do jugo da ditadura militar.

A cartografia de Olinto é essencial em sua poética, no trânsito por espaços reais e imaginados. Uma das alegorias que mobiliza maior número de metáforas encadeadas é Zorei, país que não possui saída para o mar, o que lhe confere um aspecto de isolamento, intronizando-o no panorama riquíssimo das tribos iorubás. Olinto, ao homenagear sua amada Zora, surge

com a consubstanciação da graça do corpo feminino nos relevos da África primitiva, a partir de seus rios, árvores, templos, estradas sinuosas e recônditas vilas. Zorei necessita do acesso ao restante do mundo, que só se dá por outros países do golfo de Benin. Assim, a comunicação da pequena nação será por meio da desobediência do povo, que se desloca livremente através de limitações que não se impõe ao espírito ancestral. Colonizado, inicialmente, por alemães, como pode ser visto em sua arquitetura e no militarismo que imita caricaturalmente o nazista, o território teve seu domínio relegado aos franceses, que modificaram a cultura da pátria arrasada. Zorei herda as duas línguas, alemã e francesa, que a colonização tenta sistematicamente sobrepor ao iorubá, língua tribal majoritária, bem como às outras línguas africanas que surgem, no nomadismo que viola o traçado imposto pelo colonizador.

Ironicamente, e ironia assinala o que Hutcheon trata por metaficção, a maior subversão de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), em sua prosa metaficcional, não é temporal, é espacial. Olinto compõe o que delimitamos enquanto metaficção geográfica, posto que cada obra tem no espaço, e não no tempo, seu eixo principal, a ser desafiado pela força de suas mulheres e ressignificado pela poesia de sua prosa. Dentro da mundividência orixaísta, o tempo é circular, tempo mítico que, em sua repetição cíclica, faz retornar heróis e vibrar a presença de deusas do passado. A História, com suas datas e períodos estanques, importa menos que a eternidade dos mitos, aonde o espaço reina como principal medida para a contextualização do romance. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), sua metaficção geográfica traz a condição contraditória do retorno para nenhum espaço. As personagens atravessam o oceano na ilusão de encontrarem seu lugar de origem, uma África que, se não apagada pelo colonizador, foi devastada e inevitavelmente redesenhada em suas fronteiras. São esses limites a grande ironia a desafiar a protagonista do segundo romance da trilogia. Cada capítulo do segundo tomo (OLINTO, 2007b) revela Abionan (do iorubá, “nascida na estrada”) em um novo espaço, alcançado durante a noite. Um diferente mercado, ambiente para o exercício econômico, social e político de encontro com o outro, desafio de confronto com a alteridade. O deslocamento de travessia marítima do primeiro romance e de transposição de fronteiras do segundo dá lugar, justamente, a um espaço fictício, em sua conclusão (OLINTO, 2007c).

A imaginada Zorei, homenagem sutil aos relevos femininos, corpo humano mimetizado em corpo geográfico, é pátria de uma mulher descolonizadora, que carrega em si o nome brasileiro que indica sua origem – Mariana, e o nome tribal, por ela escolhido – Ilufemi, “A Esperada” pelo povo. Em sua metaficção geográfica, Olinto desvenda a alma de uma África perdida, violada, reconquistada e, por fim, imaginada pelo sujeito pós-colonial. Essa tendência de desafiar os limites espaciais, na composição literária, já é vista por Hutcheon, que, em sua

Poética do Pós-Modernismo (1991), não parte da literatura, ou mesmo da historiografia, mas da arquitetura ocidental, para estabelecer parâmetros para a compreensão dessa expressão paródica de representação de mundo.

A forma é, além das temáticas abordadas, um segundo ângulo pelo qual Olinto mimetisa a diversidade das relações entre África e Brasil. Olinto percebe os contrastes dentre os diferentes territórios e dentre as diferentes nações do continente africano. Escolhe porém um recorte, aquele, supomos, que lhe oferecia uma maior riqueza de nuances sobre a história da África – o da África iorubá, cenário que potencializa a magnitude de mitos e dramas. Encontra, pela narrativa da vida dessas famílias, chefiadas por mulheres, um elo a unir essa história com a de um Brasil, igualmente forjado de contrastes. Na ausência masculina, a presença de sua responsabilidade nos crimes tentados pelo colonizador é uma constante. Sua poética é igualmente nômade e multifacetada. Um estudo sobre as diferentes abordagens estilísticas adotadas revela um escritor que modifica o ponto de vista de seu narrador, alterando o estilo empregado em cada romance, sem romper, porém, a unidade na trilogia. Unidade que não se sustenta apenas pela trama ou pela forma, mas por elementos tais como a importância da oralidade no universo retratado, os papéis que a mulher ocupa nessa sociedade e, acima de tudo, o modo com que os arquétipos das *iabás* são reconhecíveis nas mulheres olintianas.

À medida, porém, em que avança na narrativa, a oralidade será representada de maneiras diferentes, assim como a tecitura arquetípica será expressa em distintas camadas da diegese. Com Mariana (OLINTO, 2007a), apresenta um legítimo romance de formação. O romance psicológico, com suas dilatações de tempo e o esboroamento do espaço físico, em função do espaço interior, serão necessários para a mimese de Abionan (OLINTO, 2007b). Finalmente, a cronologia rigidamente obedecida, entrecortada por digressões da protagonista e a prosa permeada por poesia são as estratégias para a tipificação de Mariana Ilufemi (OLINTO, 2007c), jovem cosmopolita, que busca suas próprias origens, enquanto luta pela liderança política, no fechamento da trilogia.

Hutcheon alude a uma “tensão irônica” (1991, p. 72), que pode ser aplicada à trilogia, entre polos como ficção e realidade; memória mítica e narrativa histórica; letra e voz; texto, contexto e subtexto. Essa tensão alcança a totalidade da obra, onde um dos limites, permanentemente testado, surge a partir da cosmovisão orixaísta e da presença dos orixás no cotidiano das personagens, em confronto com os valores ocidentais. Sem que, em momento algum, a divindade ostente estatuto de realidade na diegese, os eventos narrados adquirem tal correspondência com o mito que o leitor passa, tal como as personagens, a perceber a presença viva dos orixás, acompanhando os dramas vividos pelas três protagonistas. Assim,

presenciamos, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a maneira pela qual as divindades interferem sobre a visão de mundo de toda uma sociedade. Temos a presença desses mitos sob outro prisma, o da sociedade e da economia tradicional, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). No romance, o trabalho é marcado por uma ideia de *owó*, valorização que transcende a monetária, entremeada por questões como satisfação pessoal, manutenção de tradições e, precipuamente, o equilíbrio com a natureza e a divindade. Testemunhamos a formação de um diferente mito – o do grande líder, criado por seu povo, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e seu ressurgimento sob uma face de mulher – a jovem “Esperada”, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Lembremos que a figura do líder que se eleva à divindade surge em Xangô e que a mulher, representante de sua tribo, por seu heroísmo e perseverança, é demudada em deusa, em um motivo que se repete com as três *iabás* que evidenciamos nesse estudo – Oxum, Iemanjá e Oiá. Esse desdobramento das nuances da mítica na sociedade propicia ao leitor uma aproximação da realidade afroperspectivista, ao passo que suscita o questionamento de que fala Hutcheon (1991), feito do entendimento do mundo de dentro para fora.

Em uma trilogia como *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) centrada na saga de duas famílias e dois continentes, o mito surge em diferentes conformações. Exerce a função de gênese da literatura, já descrita por teóricos como Meletínski (1987), comprovável pela correspondência vista entre a tipologia da mítica orixaísta e as narrativas que se entrecruzam. Atua ainda como chave, para a compreensão do leitor, do funcionamento do pensamento animista e da forte ligação estabelecida entre os sujeitos e sua tribalidade ancestral. Finalmente, a bravura e a força telúrica das *iabás* reverbera na oralitura – inspiração primordial para a resiliência do novo matriarcado, em sua luta pós-colonial. Entretanto, se a religiosidade e o pensamento africanos são constantes na trilogia, há uma clara preponderância da mítica e da ritualística afro-brasileiras, vivenciadas nas festas que celebram nascimentos, casamentos e, acima de tudo, mortes, que reiteram a influência da experiência brasileira no modo de vida da África pós-colonial. É fato perceptível na obra, a partir do estudo mitológico comparado, que Olinto teve intenso contato com os cultos africanos tradicionais, optando, porém, em retratar a mítica afro-brasileira, quer de forma direta, quer por metáforas e alegorias, constantes em toda a trilogia.

Mesmo com Abionan, mulher nascida e criada nas tribos, o autor apresenta uma mitologia eivada das modificações que a diáspora produziu sobre a sociedade africana. Assim, mais de uma vez, Iemanjá é tratada como orixá dos mares. Essa associação só é possível após a diáspora e não se apresentaria no imaginário africano autóctone. Iemanjá é vista, na África tradicional, como orixá protetora da foz do rio Ogum, ligada, sim, à pesca (seu nome significa,

literalmente, “mãe dos peixes”) e à amamentação, mas não particularmente às águas salgadas. Na África, até os dias de hoje, é Olokum o orixá dos mares⁷⁸. Curiosamente, a associação entre o mito de Iemanjá e os mares aparece em momentos de toda a trilogia, imagem particularmente preciosa para as metáforas localizadas em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). Na trama, como vimos, uma das personagens centrais, Aduké, mãe de Abionan, nasce com a interdição – comum dentre os religiosos da Religião Tradicional Iorubá – de aproximar-se do mar. A violação dessa proibição é entremeada pelo resgate mnemósico, marcando os momentos finais da anciã – a memória e o pensamento são atributos de Iemanjá no Brasil, não na África. Para uma família autóctone, a menção a *Olokum* (deus dos mares e oceanos na Religião Tradicional Africana) seria a mais imediata, pois pouco contato teria, até aquele momento, com as crenças afro-brasileiras, que atribuem à Iemanjá a regência de mares e oceanos. Esse é um dos pontos onde a proposição olintiana de representação da realidade africana mostra mais contradições. Apesar de ser grande conhecedor e estudioso dos mitos tradicionais africanos, Olinto opta por divindades já modificadas pela experiência da diáspora e sincretizadas com a mitologia cristã. Oxum é tratada como orixá dos rios, apesar de, no pensamento tradicional, a ela recair apenas o poder sobre a chuva, riquezas e fertilidade.

A violência da desterritorialização, imposta aos povos vitimizados pela diáspora africana, é apenas uma das fragmentações sofridas pelas culturas da África, representadas na trilogia. Ao sequestro de africanos ou mesmo de populações inteiras, seguia-se a arriscada travessia marítima, com altíssima mortalidade. Aos sobreviventes, sucedia-se o apagamento de qualquer laço cultural ou espiritual, a partir da quebra dos vínculos de ancestralidade, tão caros na mundividência orixaísta. Por fim, o sujeito que sobrevivesse a toda essa agressão física e intelectual, perderia sua língua, para só então ser definitivamente escravizado. É o que ocorre com Ainá, sequestrada e vendida por seu tio para traficantes de escravos brasileiros (possivelmente, agindo na ilegalidade), que tem sua identidade fragmentada a ponto de esquecer seu próprio nome, assumindo a identidade de Catarina (OLINTO, 2007a). Visentini (2011) salienta que a divisão colonial imposta por europeus, tal como a da Nigéria, ocasionou que populações com identidades comuns fossem apartadas, ao passo que povos historicamente rivais fossem reunidos sob uma mesma bandeira. Com *O Rei de Keto* (2007b), Olinto dá conta também dessa problematização, a partir do ponto de vista das mulheres dos mercados, como Abionan e sua mãe, Aduké. Esse cenário promoveu o surgimento de regimes ditatoriais

⁷⁸É notável essa diferença entre os arquétipos atribuídos a Iemanjá nos cultos afro-brasileiros (onde é amplamente cultuada) e dentre as Religiões Tradicionais Africanas (onde seu culto ainda permanece restrito à ritualística que envolve Ogum).

militares, que se amparavam na herança colonial. Divisamos esse panorama político nos dois primeiros romances da trilogia, tendo um quadro melhor delineado dessa deterioração política e social pelos olhos de Ilufemi, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c).

A religiosidade africana atua como centralizadora de uma série de valores tribais, fiel da própria noção de historicidade do sujeito que vemos em *Alma da África* (OLINTO, 2007). Isto posto, um dos movimentos principais, tanto no projeto escravocrata, quanto no de manutenção de regimes ditatoriais militares, é o de combate a esse lastro de ancestralidade. Em diversos momentos da trilogia, vemos a religiosidade e a mítica orixaísta ameaçadas por proibições. Como reitera Jung (2014), o esvaziamento mítico das religiões encaminha a sociedade para a substituição desses símbolos históricos por ideologias políticas centralizadoras. Temos na família matrifocal iorubá a resistência a esse depauperamento simbólico. Partindo da figura de divindades femininas, as *iabás*, podemos compreender a evolução das protagonistas olintianas, profundamente ligada a esse imaginário mítico. Na tentativa de um alargamento da compreensão das metáforas da trilogia, esse trabalho aproxima a crítica literária da poderosa simbologia que cerca essa mitologia.

A mítica orixaísta nem sempre revela uma sociedade estável, onde os interesses dos diferentes sujeitos estão em equilíbrio. Essas imagens primordiais nada têm de primitivas. A complexidade que se esconde na aparente simplicidade da oralitura dos orixás nos permite divisar um espírito de empoderamento, que, pela ação reorganizadora atribuída ao *axé*, devolve à experiência humana seu equilíbrio com a natureza, que fora alijado pela colonização. Somente a partir desse espírito de resistência é que poderá se dar, segundo Olinto, a efetiva libertação das colônias dos grilhões que interromperam seu destino, marcando com sangue sua história. Essa é a *Alma da África* para Olinto. Alma que se expressa na família matrifocal, cujo conhecimento, arte e beleza ainda são reconhecíveis, tanto na África, quanto nas Américas. Esse modelo familiar se espalhou pelo mundo, para onde quer que tenham se dirigido as *iabás*, com seu orgulho e coragem, na proteção de seus filhos e filhas, dispersos pelo flagelo da escravidão.

Se a cada herói é dada uma missão, é fundamental, para a mulher olintiana, seu reempoderamento. Sob a luz da teoria de Meletínski (2015), somada ao conhecimento angariado em nossa trajetória de pesquisa sobre a mitologia orixaísta, encontramos três arquétipos capazes de perspectivar a mulher da África pós-colonial. Da diáspora surge Mariana, que conquista seu espaço no mundo pós-colonial sob a proteção de Oxum, senhora da riqueza e fertilidade, de determinação irrefreável. A mulher das tribos, que transita para além das fronteiras impostas pelo colonizador é vista em Abionan, que luta pelas tradições dos antigos

obás, tarefa de resgate da memória ancestral, que repousa nos segredos de Iemanjá. Finalmente, a mulher que surge dessas duas perspectivas, desterritorializada e autóctone é a jovem Mariana Ilufemi, que deve ainda conciliar sua herança diaspórica e tribal com a influência européia, tarefa digna da fúria e da graça de Oiá, que gargalha em vitória, por intermédio da jovem. Ilufemi é capaz de abandonar a racionalidade da intelectual de formação europeia, deixando-se tomar pelo transe da possessão de seu orixá. A trilogia surge, portanto, na tentativa de compreender a pluralidade identitária da África pós-colonial, com a dança das *iabás*.

Ao nos depararmos com a África de Olinto, percebemos que o ponto de vista que ele adota, na composição de cada romance, permite uma configuração mítica e animista de mundo, divergente da visão eurocêntrica. Não é por acaso que Eliade (1992) fala da oposição entre as civilizações agrícolas e a História Ocidental. O pensamento mítico se mostra, em cada romance da trilogia, como sustentação para que uma nova – ou antiga – sociedade possa ser pensada e, conseqüentemente, vivida. Mais que ignorar ou esquecer a versão de História que é imposta pelo colonizador, as mulheres de Olinto buscam (re)significá-la por meio das narrativas míticas de suas *iabás*. Mariana não se pergunta se é capaz de garantir a subsistência de sua família ou se é adequada sua atuação junto à comunidade. Assim como Oxum, ela busca a água para sua gente, tornando-se, por si mesma, empoderada. Abionan se agarra à memória, legado de Iemanjá, para desafiar a sociedade masculina, na busca por seu ideal de retraditionalização. Sabe que precisa desafiar a herança política colonial para gerar um novo homem para sua civilização, um novo obá, que reencontre a importância dos antigos reis de Keto e possa trazer consigo elementos do feminino, tal como a *iabá* fez com Oxalá. Mariana Ilufemi não quer apenas continuar o legado de seu pai. Quer, a exemplo de Oiá, aprender o segredo para que ela também possa comunicar-se livremente na urbe, “cuspir fogo” e incendiar o espírito de seu povo. (Re)empoderamento, (re)tradicionalização, (re)democratização: *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) surge com a busca de elementos fundamentais para sociedades, que (re)unem o que foi perdido no tempo, buscando no passado, pela mão das matriarcas, as identidades violentadas pela colonização e dispersas pela diáspora, para um diferente futuro.

Dentro da ideia de um romance que parece apartar-se do tempo ocidental e que caracterizamos enquanto metaficção geográfica, o processo de individuação de Mariana, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), estrutura-se a partir do espaço. Em sua *Poética do Espaço* (1993), Bachelard fala de um imaginário em que a casa ocupa lugar fundamental. É ela que materializa a geografia de um período pelo qual todos passamos em nossa formação, quando damos nomes às coisas e desenvolvemos o *habitus*, criando os primeiros códigos de

pertencimento de nossa existência. Para ele, “somos os diagramas das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental” (BACHELARD, 1993, p. 24). Olinto ergue, em sua ficção, uma casa onde a água exerce papel alegórico. É a água que separa dois continentes, na mesma medida em que os une. Assim, toda a narrativa do primeiro romance tem por ponto nuclear a construção da casa, onde será escavado um poço – início da fortuna e da trajetória africana da protagonista, nascida no Brasil. *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) divide-se em quatro partes, desenvolvidas a partir da relação das personagens com a geografia, sejam elas: “A viagem”, narrativa do percurso da família Santos do Brasil até a Nigéria; “O marido”, que marca o processo de reterritorialização das personagens em solo africano; “A Casa da Água”, que descreve a concretização da protagonista enquanto expoente econômico e social, tornando-se parte do espaço africano e, finalmente, “O Grande Chefe”, onde Mariana estabelece-se definitivamente em solo imaginário, na fictícia Zorei, país em que despontará Sebastian, em sua curta e trágica atuação política.

Já vimos que Mariana é uma personagem construída enquanto alegoria da Abolição, representando ainda a reterritorialização das mulheres *agudá* e sua atuação na sociedade que se forma com o fim da colonização europeia sobre a África. Essa mimese, porém, não se faz sem a problematização sobre a diáspora – que vimos na figura de sua avó, Ainá, bem como sobre as identidades que se chocam com a realidade africana, a partir do sentimento de desterritorialização de Epifânia, sua mãe. Mariana será a primeira mulher de sua família a transitar no mundo com total liberdade. Ao final da trilogia, aproxima-se dos cem anos. Olinto planejara um quarto romance, que mostraria a morte de Mariana. Em entrevista para a biografia *Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal* (ALBUQUERQUE, 2009), confessa que foi dissuadido da tetralogia por sua editora francesa, Marie Pierre, que lhe pediu que mantivesse viva sua personagem. Assim, Olinto optou por deixar em aberto o final da narrativa da protagonista central de *Alma da África* (2007). Com isso, Mariana personifica tanto a africanidade no Brasil quanto a brasilidade na África, hibridizando saberes e experiências de dois continentes, fundamentais para a ressignificação da herança colonial.

Em sua capacidade de metamorfosear-se para suplantar os limites que lhe são impostos, a protagonista se assemelha em resiliência à Oxum, quando a *iabá* transforma-se em pavão para recuperar a chuva nos céus, sendo ainda capaz de sacrificar sua beleza, queimando sua plumagem e tornando-se um abutre, ao aproximar-se do sol. Mariana jamais se sente deslocada, mas pertencente aos dois continentes, dos quais se serve da língua e da cultura com naturalidade. Com o mesmo fascínio, deleita-se com as letras brasileiras e com as sonoridades e a cadência das poéticas orais africanas. Mariana faz da diversidade cultural que a formou um

espólio de suas lutas pessoais e das de sua família. Sua cultura fragmentada é, por si mesma, rica em nuances que constroem uma protagonista única. Seu orgulho e determinação serão transmitidos à Mariana Ilufemi, que une as civilizações brasileira, africana tribal e europeia, em sua formação. Sua trajetória de retorno da diáspora e seu sucesso em território africano, a partir da calma resolvida, coragem e astúcia – espelhamento do arquétipo de Oxum – servem de representações para a sobrevivência dos saberes afroperspectivistas.

Frequentes imagens espelham metáforas que convertem *Alma da África* em alegoria de maternidade e matriarcado. Assim, Aduké e Abionan, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) mostram as potencialidades do vínculo entre mãe e filha, na sociedade tribal. Uma experiência plena de lirismo, resgatado pelas memórias de Abionan de suas viagens pelos territórios da África subsaariana. Ainá e Epifânia surgem com as incompatibilidades trazidas pela fragilização identitária na diáspora, com a divergência criada entre a mãe, que reencontra a cultura africana e a filha, que se reconhece unicamente como brasileira. Epifânia e Mariana discutem a reorganização familiar proposta pelo tempo, quando a maternidade é revertida pela velhice – é Mariana quem cuida da mãe, cuja decrepitude é acelerada por sua insatisfação no solo africano. A transmissão da tradição também é vista entre Mariana e sua neta, que cria como filha e a quem passa seu legado.

Salientamos, em nossa discussão sobre a trilogia, a forma com que Olinto problematiza o posicionamento do homem autóctone perante família e sociedade, em sua comparação com um frágil “trono de vidro”. A mais importante relação paterna surge pela ausência, a partir da tentativa de Mariana Ilufemi de reconstruir a figura de seu pai, de quem tem poucas recordações. Apenas por ocasião da viagem de Mariana Ilufemi, por exemplo, é revelada a identidade do pai de sua bisavó, que dá início à sua genealogia, Benedicto Santos – em momento algum Epifânia questiona sua origem ou pergunta pelo pai. Assim, apenas nos momentos finais da trilogia, o nome do pai de Mariana surge na trama, como mero registro civil. Dessa forma, Olinto acentua a característica matrifocal da família africana e afrodescendente.

A Mariana que é mencionada em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e retorna como coadjuvante em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) figura a anciã da cultura iorubá. Como vimos com Diop (2012), o continente africano origina uma sociedade matriarcal que se estabelece na antiguidade e que foi dispersa pela diáspora, podendo ser observada em famílias matrifocais de diversas partes do mundo. Essa sociedade perpetua, ainda, um modelo que se opõe ao capitalismo ocidental, onde papéis econômicos e políticos são divididos segundo outro recorte, o etário, como traz a nigeriana Amadiume (1987), em seu estudo da África subsaariana. A mundividência iorubá desestabiliza a dicotomia entre masculino e feminino, evidenciando a

importância dos anciãos, tanto econômica quanto politicamente, em uma sociedade que se organiza em conceitos etários, como lembra outra nigeriana, Oyewumi (1997).

Outro conceito fundamental para a compreensão do universo olintiano é o pensamento animista, constante em sua prosa. Vemos uma natureza plena de afetos, ou seja, que afeta o sujeito tribal. O destino desse sujeito se dá por sua comunhão com essa natureza, a partir da qual é celebrado seu vínculo com a ancestralidade e o mito. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), a experiência humana se faz, portanto, de forma integral, tendo o ritual como unificador de cada membro da comunidade entre si e com o meio ambiente (ideais reconhecíveis, igualmente, no pensamento ameríndio). Essa experiência passou por um longo processo de desagregação, sob a égide da sociedade moderna. Assim, compreende-se que a colonização ocidental é, por si só, a tentativa de dessacralização da sociedade africana tribal e americana originária. É esse sagrado que se reconhece na natureza, pelas armas dos orixás, que se erguem em defesa de um mundo que se pensava perdido.

A pluralidade linguística é de idêntica importância na trilogia, reverberada nas relações das personagens com a literatura e oralitura, oscilando ao mimetizar a performance e a escrita. Os três romances que compõe *Alma da África* (OLINDO, 2007) são um exercício constante de língua e linguagem, texto e contexto – plenos de implicação histórica. Em um caminhar constante entre letra e voz, temos os escritos de Sebastian Silva, os mitos narrados pelo *babalaô* Fatumbi⁷⁹, as histórias da anciã Mariana e, finalmente, a hibridização entre oração, poesia escrita, poesia oral e filosofia dos pensamentos de Mariana Ilufemi. A língua, em Olinto, pode ser moeda de troca entre colonizados e colonizadores, estratégia de sobrevivência de velhas tradições, projeto de resistência dos saberes tribais, mas sua centralidade é sempre de natureza metaficcional, convertendo a palavra em prisma, o *emí*, princípio mágico que suscita a reflexão intelectual e a refração de múltiplas poéticas e tradições.

A língua também pode ser arma, usada na defesa de ideais e na resistência de etnias. Não obstante, é também veículo de violação cultural e imposição de valores estrangeiros. A palavra, é, acima de tudo, campo para um embate constante entre as forças coloniais (mesmo após o fim dos vínculos de exploração colonial oficial) e as sociedades tradicionais. A palavra escrita disputa espaço com a oralidade dos *oriquis*, repetidos incessantemente e adaptados a cada situação do cotidiano. O *oriqui* mostra seu poder de significação ao marcar o pensamento da matriarca Mariana, ainda em sua adolescência, acompanhando-a quando surge para substituir o pranto, ao qual a personagem se nega, adivinhando o grito de dor que se segue,

⁷⁹ Curiosamente, Fatumbi é o nome dado a Pierre Verger quando de seu ingresso na Religião Tradicional Africana.

enquanto abraça seu filho morto. É o *oriqui* que expressa a dor da mãe diaspórica, Pietá que se recusa a prantear com a lágrima a perda de seu filho, roubado pela violência do embate pela libertação africana. O *oriqui* assume outro status no deslize entre realidade e pensamento de Mariana Ilufemi, combinado a salmos, poemas, teoria científica ou filosofia.

Exu, boca do mundo e senhor da palavra dita, brada que um de seus caminhos conduz à exclusão. É a perda do idioma nativo que marca a efetiva escravidão de Ainá, que se torna Catarina. É a língua africana a barreira intransponível à expressão de Epifânia, em terras africanas. Olinto, a partir dos contos de Sebastian Silva, mostra ainda Sousa, o rapaz de um pequeno vilarejo que, ao chegar na capital de Zorei, por ocasião da comemoração da independência do país, é incapaz de compreender o discurso do presidente, feito na língua do colonizador. Vemos a autocrítica a que se submete Sebastian, ao apontar suas próprias contradições: o presidente que fazia o discurso, na história que escreveu, era ele próprio. Essa capacidade de análise de Sebastian se repete com sua filha, Mariana Ilufemi, que analisa, a todo instante, os desafios da redemocratização. A palavra é espaço de discussão política, assim como é espaço de guerra. Não por acaso, Sebastian é associado a Xangô e Mariana Ilufemi, à Oiá, orixás guerreiros, capazes de cuspir fogo. Mariana aproxima esse poder do dom da retórica, conferido por línguas de fogo do Espírito Santo, no texto bíblico, tanto quanto da magia dos deuses africanos.

Obá Aré no terreiro de Mãe Menininha, Olinto evita tomar a voz de suas personagens para dirigir-se ao leitor de maneira óbvia, em oposição à fala patriarcal e colonial. Olinto também é considerado *Ojuobá*, “Os olhos de Xangô”, outro título que dividiu com Jorge Amado, além do de imortal na Academia Brasileira de Letras. O astuto mineiro prefere a sutileza, ao falar dos diferentes modos de vida africanos, descrevendo como essas tradições vão ruindo perante à colonização. Em raros pontos da obra, instantes em que a trajetória das personagens assume uma dimensão política mais acentuada – como nos momentos finais de *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) e trechos de *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) o texto reitera a ideia de engajamento, expondo uma literatura empenhada com uma ideologia política, de que fala Alfredo Bosi (2006). Olinto prefere romper os grilhões que mantiveram os países colonizados por meio da representação das agruras e sucessos de suas mulheres, que superam a terrível agressão sofrida pela diáspora. Opta ainda por fazer com que elas sejam protagonistas plenas em suas vivências sociais, políticas e econômicas, em oposição à frágil presença masculina.

Abionan, a jovem nômade dos mercados iorubás, surge para confirmar a validade da transformação produzida pelo matriarcado, atualizando e reificando essa influência da mulher

dos mercados na sociedade iorubá. A mãe é o primeiro contato, primeira face contemplada e abertura para a alteridade (LÉVINAS, 1982). A mulher de Olinto, multifacetado aedo de várias vozes, é agente de uma univocidade que se contrapõe à equivocidade da visão ocidental mencionada por Lévinas. Alma da África (OLINTO, 2007) desobedece os moldes de saga familiar, com um importante objetivo, compor a saga do matriarcado tribal, que influencia famílias matrifocais afrodescendentes até os dias de hoje.

Olinto interrompe a saga da família Santos-Silva e interpõe, com *O Rei de Keto* (2007b), uma nova genealogia, trazendo a história de mulheres que, contraditoriamente, mantém seu vínculo com a ancestralidade africana incólume – as origens de Abionan remontam aos *obás* de Keto – mas não identificam sua família por um sobrenome. Abionan e Aduké, portanto, expandem a noção de ancestralidade, visto que não são parte de uma família tradicional específica, são alegoria para todas as famílias, de todas as tribos da África subsaariana. Hutcheon (1991, p. 96) trata de uma “heterogeneidade paródica”, que possibilita afirmações de uma diferença por si só, contestadora. Ao parodiar a saga familiar, desobedecendo-a, Olinto chama a atenção para a ruptura da ancestralidade, conceito, como vimos, basilar na mundividência orixaísta. Justamente, por manterem intactos seus vínculos com a tribalidade, Abionan e sua família são índice de uma universalidade, da qual os Santos-Silva foram furtados pela diáspora.

Da mesma forma, o conceito de *odu* é ressignificado no pensamento orixaísta afro-brasileiro, à medida em que foi rompida, no sujeito da diáspora, sua capacidade de remontar sua ancestralidade familiar. A compreensão de mundo de Abionan e Aduké, por conseguinte, permite ao leitor uma noção do que foi apagado em Ainá e que não foi, portanto, transmitido à Epifânia ou Mariana. Essa antinomia entre os povos dispersos pela diáspora e os autóctones colonizados torna o trajeto de resgate identitário de Mariana Ilufemi ainda mais dramático. Caberá a ela, em sua identidade híbrida, compor um novo espírito africano, fundado a partir de elementos das tribos antigas da África, das mulheres dos terreiros afro-brasileiros e, não obstante, dos filósofos e pensadores ocidentais. Dessa maneira, fortalecidas em suas diferenças, todas as mulheres da trilogia têm em comum a força atávica do matriarcado. Univocidade não destituída de relevos entre cada subjetividade representada, onde mulheres, em seus diferentes desejos, forças e fragilidades, unem-se em prol da manutenção dos valores tribais, opondo-se a um homem que colabora com o projeto europeu.

A astúcia de Oxum, a coragem de Oiá e a sabedoria de Iemanjá vibram em *axé*, força de um matriarcado que resiste à colonização. Ideal (co)laborativo de mulheres que se organizam em um sistema que dialoga amplamente com o modelo pré-capitalista tribal, preservando

valores como tradição, cultura e experiência. O nomadismo é crucial, entre as mulheres dos mercados, atuando enquanto desobediência política e econômica. Abionan, ao deslocar-se constantemente, empreendendo em diferentes espaços, repete a experiência nômade da mãe, alargando os limites impostos pela colonização e relativizando as fronteiras. Essa profissional possui uma independência que o colonizador é incapaz de suplantar, como vimos em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b).

Jovens guerreiras e velhas feiticeiras, as *iabás* servem de espelho para a mulher olintiana, em sua *Egbé Eléye*, sociedade secreta formada pelas mães ancestrais, que Santos (2012) enfatiza como genitoras femininas. Tal modelo primitivo, mantido pelo matriarcado, combina protagonismo econômico e solidariedade, em seu descentramento ideológico – já associado por Deleuze ao nomadismo (2001) – fundamental para um projeto descolonial. Abionan toma para si a missão de gerar um líder tradicional, capaz de recuperar a influência benéfica do matriarcado. Segundo sua lógica de restituição do *axé*, uma vez que foi a participação do homem nos rumos políticos que permitiu a dominação estrangeira e a fragilização das estruturas sociais, cabe a um homem esse trabalho. A jovem vendedora tem o projeto de educar um novo africano, distinto da dúbia e enfraquecida imagem que conhece. O poder das *iabás*, enquanto princípio descolonizatório, está também ligado à sua função de mantenedoras da sociedade, partindo de sua *Egbé Eléye*. Olinto representa uma realidade que mantém vivos os mitos de mulheres livres e emancipadas, cuja solidariedade é capaz de minar o projeto de ocidentalização patriarcal. Sua metaficção coloca no centro da narrativa a ação feminina, por si só, descolonizadora. Em sua solidariedade, a família matrifocal é capaz de unificar a sociedade africana pós-colonial, fragmentada na diáspora. O que o colonizador encara enquanto diferença, a mulher das tribos insiste enquanto diversidade, riqueza capaz de alicerçar um novo continente africano, uma nova África, ou antes, várias novas Áfricas.

O poder feminino, assim como todas as outras formas de poder arcaico, precisou ser combatido pelo colonizador. No desenvolvimento histórico, uma independência inevitável se estabelece dentro da divisão do trabalho e das relações sociais que ocorrem dele. Esse modelo econômico, tratado por McClintock (1994) enquanto espécie de pré-capitalismo tribal, carrega em si uma marca que o diferencia do colonial. Há uma singularidade no processo laboral, uma arte que se impõe à generalização e à dissolução das diferenças na produção. Enquanto permanece arcaico, o processo de agricultura, manufatura e comércio preserva sua singularidade. O capital tribal é feito de *owó* e *axé*, em vez de mais valia. Nele, os valores subjetivos estão imbricados ao labor. A Europa já esteve em situação de relações capitalistas mais primitivas, mas nelas, tanto a valoração do objeto não possuía nada de transcendental

quanto o lugar da mulher era de subalternidade. As vassalas eram submissas aos maridos, ao suserano e mesmo aos filhos. A obra de Olinto, ainda que brasileira, ao representar o que Tutikian define como “nações emergentes” (2006, p. 16), repete valores vistos em literaturas africanas, tais como “nacionalismo, identidade e alteridade” (TUTIKIAN, 2006, p. 17).

As anciãs, além de antigas progenitoras, são o amálgama de um *axé* que está diretamente vinculado ao poder ancestral feminino. Não por acaso, um dos mitos mais antigos que envolvem a contenda entre os pólos masculino e feminino fala da acirrada luta entre Nanã (divindade que já nasce anciã, ligada à lama original da vida) e Ogum (divindade associada ao progresso e à tecnologia). Toda a simbologia que envolve esse mito é registrada por Prandi em “Nanã proíbe instrumentos de metal no seu culto” (PRANDI, 2001, p. 200). Nanã traz o arquétipo contraditório da fertilidade de uma mulher idosa. É ela quem fornece a lama original com a qual foi feita a humanidade, mantendo sobre os homens sua tutela. Assim, coloca-se contra o avanço tecnológico representado por Ogum, superação dos antigos saberes que representa. Combate também o poderoso *Ikú* (representação da morte) – uma vez que uma morte prematura impede a devolução do princípio vital do sujeito à massa progenitora, perturbando o equilíbrio de circulação do *axé* (SANTOS, 2012). Nanã é uma divindade particularmente ligada à Oiá, *iabá* da ancestralidade, senhora dos *eguns*, espíritos ancestrais.

A ação silenciosa da velha Mariana, em protesto na frente do prédio onde Mariana Ilufemi está encarcerada, propicia o início do processo eleitoral, que levará sua neta ao poder de Zorei. Sua presença no processo político é, portanto, o elemento que faltava para a independência política do país, que deverá ser feita sobre o trono de ouro das velhas matriarcas, cercado da dança da vitória das *iabás* – Mariana Ilufemi é tomada por um orixá (possivelmente, Oiá), na comemoração da vitória eleitoral, tal como fora em alguns momentos da caminhada política dentre as vilas e lugarejos de Zorei. A menstruação tanto é associada à Oxum quanto ao poder matriarcal, presentificado pelas mães feiticeiras, *Ìyá Mi Òṣóróngá*, senhoras dos pássaros da noite e mantenedoras dos segredos femininos. Já vimos que a repetição de fatos evidencia a circularidade do tempo iorubá, bem como a forma com que a modificação de pequenos detalhes, que acarretam grandes transformações na sociedade, mostra a restituição do equilíbrio do sujeito com o *axé* circulante. Assim como a menarca de Mariana assinala o início da reorganização pós-colonial, com o retorno da diáspora, o retorno do fluxo menstrual de Ilufemi assinala sua vitória eleitoral.

Se os arquétipos femininos têm especial influência na obra, notadamente, da mítica orixaísta, o mito masculino também influencia a narrativa, partindo de uma representação indireta. *Alma da África* (OLINTO, 2007) tem em Sebastian Silva uma repetição do motivo do

rei desaparecido, arquétipo reconhecível no mito lusitano de D. Sebastião, perceptível ao leitor e confirmado pelo próprio Olinto, reiteradamente, em sua obra. A figura histórica e mítica parece despertar especial interesse em Olinto, que a retoma em *Alcácer-Kibir (Romance)* (OLINTO, 1997) e arrasta consigo, com seu desaparecimento cercado de lendas, os sonhos de glórias portuguesas. Já Sebastian Silva, com sua morte, solidifica os ideais de libertação de Zorei, fadado a ser o herói encoberto da trama. Suas palavras são mais eloquentes na voz de sua filha, destinada a concluir seu projeto político, em um movimento que, frequentemente, é chamado de sebastianista.

Olinto desenvolve, em sua trilogia, o que delimitamos enquanto poética da ausência masculina. Sebastian representa o ancestral divinizado por suas ações no mundo, que é sucedido em sua obra por uma mulher, não menos mitificada pelo olhar autóctone. O encaminhamento de Ilufemi – A Esperada – igualmente, para a posição mítica, é o centro da narrativa em Trono de Vidro. Se Mariana pode ser analisada sob uma perspectiva de *tese* da mulher da diáspora africana e Abionan como sua *antítese* tribal, atentamos para a interpretação de que Mariana Ilufemi seja a síntese do processo de descolonização da África iorubá. A natureza dessa síntese é, portanto, a sucessão do herói desaparecido por uma heroína presente – a descolonização africana a partir da retraditionalização pelo matriarcado.

Há uma segunda figura masculina relevante na trilogia, a criança sonhada para um dia se converter em um rei de Keto, igualmente ligada a um poderoso arquétipo – o herói, filho da matriarca, que é arrebatado pela morte. Assim como ocorre com Sebastian, Adeniran aparece em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) de forma indireta, por intermédio das lembranças, dos sonhos e fantasias de sua mãe. Retomando o que tratamos enquanto poética da ausência masculina, quando o romance inicia, o menino já está morto. É a lembrança de sua morte e o plano de uma nova gravidez que marcarão a obra, de maneira insistente. Essa criança remete ao motivo do “herói juvenil”, que, ameaçado pelos perigos da sociedade, apresenta inesperada invencibilidade, podendo igualmente retornar da morte. Na mitologia orixáista, essa criança que desafia a morte é vista nas narrativas que envolvem os *àbíkús*, espíritos que são seduzidos pelo prazer da experiência do nascimento, mas que, igualmente, não desejam permanecer por longo tempo na terra. Ao representar o ideal de retraditionalização por meio da recuperação do status dos antigos obás, Adeniran mostra o quanto esse projeto pode ser frágil. Sua mãe, Abionan, tem a fixa ideia de gerar um novo filho. O aparecimento da segunda criança, no fechamento da trilogia, que ostenta o mesmo nome, Adeniran – no iorubá, “a coroa tem tradição” – acena com uma esperança de retorno dos costumes ancestrais. Curiosamente, o

segundo Adeniran é um raro alívio cômico na composição olintiana, que privilegia a nostalgia, a inconformidade e a luta pela subsistência.

Tanto em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) quanto em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), evidenciamos em nossa pesquisa a autocrítica representada pelos escritos de Sebastian, voltados para sua própria ação política. “As Histórias do Sousa” surgem como libelo dessa discussão e da necessidade de uma autoanálise pelo sujeito político, agente da descolonização. A metaficção de Olinto relaciona também Sebastian Silva com uma importante personagem histórica, o Presidente Sylvanus Olympio, político africano que foi presidente do Togo, assassinado em 1963. A percepção de Sebastian enquanto figura que flerta com o mito e a conversão de sua filha em figura mítica, que ocorre nos últimos trechos do romance, possibilitam um olhar mais amplo sobre uma cultura onde os deuses são ancestrais divinizados o mito efetivamente caminhou entre os homens. Dessa forma, uma das possíveis interpretações para *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) é da transfiguração do sujeito em mito.

Um olhar para o sujeito da escrita da trilogia revela um autor multifacetado. Jornalista, poeta, publicitário, educador, conferencista, romancista, político apaixonado pelas causas culturais e membro ativo da Academia Brasileira de Letras, foi também célebre pesquisador da arte e cultura africanas, além de ocupar um importante cargo dentro do Candomblé brasileiro. Ao tentar definir-se sobre essa diversidade de aspectos de sua vida, Olinto diz que o que prevalece é “o lúcido que ama a vida” (in ALBUQUERQUE, 2009, p. 48). Esse amor pela vida transparece em *Alma da África* (OLINTO, 2007), afirmando-se como uma possibilidade metaficcional de revisão de um período da história, cujas narrativas são preponderantemente eurocêtricas e masculinas. Atribuímos ao desejo de Olinto de colocar o matriarcado como imagem central de sua trilogia a representação do mar e da memória enquanto domínios de Iemanjá, tal como aparece nos mitos brasileiros.

Olinto foi nomeado adido cultural em Lagos, Nigéria, em 1962, atuando por três anos no cargo e realizando mais de 120 conferências na África Ocidental (ALBUQUERQUE, 2009). A trilogia *Alma da África* teve início, como vimos, com *A Casa da Água*, publicada, inicialmente, em 1969. Quando da escrita de *O Rei de Keto*, em 1980, além de profundo conhecedor dos Candomblés da Bahia, onde ostentava dois títulos importantes, *Ojuobá* e *Obá Erê*, Olinto já havia pesquisado a mitologia relacionada ao corpo de *odús* da tradição africana, conhecendo sua ritualística e tratando com religiosos. Dificilmente, portanto, ignoraria as modificações sofridas por alguns arquétipos na diáspora. No imaginário do africano autóctone, o poder sobre os mares e oceanos pertence a um dos grandes patriarcas da cosmogonia orixaísta, *Olókun*. Iemanjá é pouco cultuada na África, sendo reconhecida como filha de *Olókun* e

associada à foz do rio Ogum, aos peixes e à concepção. No entanto, se escolhesse a figura masculina, impositiva e temível de *Olókun* para associar aos mares, a interdição imposta à Aduké teria uma interpretação completamente diferente e, conseqüentemente, a figuração literária de Olinto seria modificada. A escolha de Iemanjá, tal como aparece nos mitos brasileiros, enquanto senhora dos mares, da memória e da família confirma, portanto, nossa teoria, que qualifica *Alma da África* (OLINTO, 2007) enquanto uma obra que parte da representação feminina das *iabás* para sua mimese da família matrifocal da África subsaariana. A trilogia de Olinto, em sua variação de perspectivas propiciada pelo (inter)cambiar de estilos, narratividade, tempo e espaço produz uma mimese híbrida, de mulheres igualmente mestiças em sua cultura e historicidade.

Ao propor uma *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c), Olinto parte de um corpo feminino, encontrando nas narrativas míticas soluções para uma realidade esfacelada. Revela ainda o papel aceito pelo homem tribal como cúmplice do colonizador, bem como a forma como o matriarcado o interpela. É interessante notar que o ditado iorubá, ao opor pais e mães, os compara a dois tronos. O lugar ocupado pelos homens revela-se demasiado passageiro. Sob o peso da colonização, principiam-se rachaduras, que tornarão esse trono de vidro uma espécie de espelho para uma África fragmentada, arruinada e estéril. No entanto, nem toda a História foi feita de vidro e o ouro das matriarcas aguarda para ser reencontrado no leito dos rios, que já foram deusas. O trono buscado por Mariana, Abionan e Ilufemi é feito de ouro, em sua maleabilidade, beleza e constância. Ouro capaz de atravessar os séculos, na voz dos *griôs* e babalaôs, na negociação alegre das mulheres dos mercados ou no canto das mães, com seus filhos nas costas. *Alma da África* desnuda um corpo que foi historicamente violado, seviciado, ferido, mas que se reconstitui a partir da solidariedade do matriarcado tribal, iniciado pelo círculo das *iabás*, onde Oxum, Iemanjá e Oiá ainda dançam ao som de tambores ancestrais.

OBRAS CONSULTADAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. 5. ed. São Paulo: Global, 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Traduzido por Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: ALPHA I SOW et al. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 99 - 117.

ALADRÉN, Gabriel. O tráfico de escravos e a escravidão na América Portuguesa. In DANTAS, Caroline Vianna et al. (Org.). *O negro no Brasil*: Trajetórias e lutas em dez aulas de história. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 13 - 22.

ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antonio Olinto*: memórias póstumas de um imortal. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

AMADIUME, Ifi. *Male Daughters, Female Husbands*: Gender and Sex in an African Society. London: Zed Press, 1987.

AMOSUN, Babalola. *Oríkìs orìsá*. Disponível em: https://www.academia.edu/23809701/orikis_orisa. Acesso em 30 set. 2020.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: A representação da realidade na literatura ocidental. Traduzido por Susi G. Kl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Traduzido por Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. *A força das Coisas*. Traduzido por Maria Helena G. Co Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Mito e Poéticas. In: _____; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Mitopoéticas*: da Rússia às Américas. São Paulo: Humanitas, 2006.

BONNICI, Thomas. *Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós - colonial em inglês*. São Paulo: Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 28, n. 1. 2007. p. 13-25.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Traduzido por Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

_____. A Metáfora como Retórica: O Problema da Avaliação. In SACKS, Sheldon (Org.) *Da Metáfora*. Traduzido por Marisis Aranha Camargo. São Paulo: EDUC/PONTES, 1992. p. 53-76.

BORDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Traduzido por Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 51 – 80.

CASSIRER, Ernst. A filosofia das formas simbólicas. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *O pensamento mítico*. Traduzido por Claudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tomo II.

CASTRO, Yeda. Redescobrimo as línguas africanas. In: CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACEDO, Tânia (Org.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. Maputo: Universitária, 2003. p. 359-374.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CINTRA, Antonio Octávio. *Democracia na América Latina*. Brasília: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, 2000.

COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje: hacia una teoria intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

COSTA, José Ricardo da. *Opaxorô, o cetro dos ancestrais: mimese e mito na representação de mundo afro-gaúcha*. 2016. 167p. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

DANTAS, Carolina Vianna. Mobilização negra nas primeiras décadas republicanas. In: MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (Org.). *O negro no Brasil: Trajetórias e lutas em dez aulas de história*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 13-22.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Traduzido por Heci Regina Candiani. Rio de Janeiro: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DIOP, Cheik Anta. *The African origin of civilization: myth or reality?* Traduzido para o inglês por Mercer Cook. Westport: Lawrence Hill, 1974.

_____. *The cultural unity of Black Africa – the domains of patriarchy and of matriarchy in classical antiquity*. Westbourne: Karnak House, 1989.

_____. *Naciones negras y cultura*. Traduzido para o espanhol por Albert Roca. Barcelona: Belaterra, 2012.

DOVE, Nah. *Mulherisma Africana – uma teoria afrocêntrica*. Traduzido por Wellington Agudá. *Jornal de Estudos Negros*, Vol. 28, Nº 5, maio. Sage: The CQ, 1998.

DURKHEIM, Émile. *A evolução pedagógica*. Traduzido por Celso do Prado. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Traduzido por Waltensir Dutra, 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Traduzido por Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Traduzido por José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. Traduzido por Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Traduzido por Edileine Vieira Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994. v.1.

ELLIS, Alfred Burton. *Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa*. Charleston, South Carolina: Forgothen Books, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 20. ed. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio/INL; MEC, 1980.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Traduzido por Cid Knipel Moreira. São Paulo; Rio de Janeiro: 34. ed.; Universidade Candido Mendes, 2001.

GONZALEZ, Nancie. Toward a definition of matrifocality. In: WHITEN Jr.; SZWED, J. (eds.). *AfroAmerican Anthropology*. New York; London: Free Press; Collier Macmillan, 1970.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Traduzido por Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (org.). Traduzido por Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON, Russel. *A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial*. Rio de Janeiro: Revista Via Atlântica, n. 3, dezembro de 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IMHONOPI, D.; URIM, U. M.; IRUONAGBE, T. C. Colonialism, social structure and class formation: Implication for development in Nigeria. In: IMHONOPI, D.; URIM, U. M.; (eds.). *A panoply of readings in social sciences: Lessons for and from Nigeria*. Lagos: Covenant University, 2013. p. 107 - 122.

JUNG, Carl Gustave. *O espírito na arte e na ciência*. Traduzido por Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Traduzido por Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

KITISSOU, Marcel. The political life of a dead body: the assassination of Sylvanus Olympio and its impact on political settlement in Togo. In: Regional Convergence on Peace Studies

Program in the Analysis and Resolution of Conflict. *Anais*. 1999. Syracuse: Syracuse University, 1999.

KOHNERT, Dirk. Togo. In: HOWARD, M. M.; GOLSON, J. G. (org.). *Encyclopedia of Democracy and Democratization*. SAGE: The CQ, 2015. p. 132-147.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. 2. ed. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Traduzido por João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

LIRA, José Luís. *Brasileiro com alma africana*: Antonio Olinto. Rio de Janeiro: ICAO, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. Sebastianismo: imagens e miragens, In: *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

MARQUES, Camila. A família escrava. In: DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe; ABREU, Martha (Org.). *O negro no Brasil*: Trajetórias e lutas em dez aulas de história. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 55-62.

MARX, Karl. *O Capital*: Crítica da Economia Política. Traduzido por Rubens Enderle. Rio de Janeiro: Editorial Boitempo, 2013.

MCCLINTOCK, Anne. The Angel of Progress: Pitfalls of the term ‘postcolonial’. In: CHRISMAN, L.; WILLIAMS, P. (Org.). *Colonial discourse and postcolonial theory*: a reader. London: Harvester, 1994.

MELETÍNSKI, Eleázar M. *A Poética do Mito*. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Os arquétipos literários*. Traduzido por Aurora Fornoni *et al.* 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Poética*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MORGENSTERN, Karl. Ueber das Wesen des Bildungsromans (1820). In: SELBMANN, Rolf (Org.). *Zur Geschichte des deutschen Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 55 - 72.

MAMIGONIAN, Beatriz. *Os direitos dos libertos africanos no Brasil oitocentista*: entre razões de direito e considerações políticas. São Paulo: História (São Paulo), vol. 34, n. 2, julho/dezembro, 2015. p. 181-205.

_____. *Africanos Livres*: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MURRAY, Stephen O. *Homosexuality in “Traditional” Sub-Saharan Africa and Contemporary South Africa*, 2016. Disponível em: <http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/africa_A4.pdf>, último acesso em 23 de julho de 2018.

OLAJUBU, O. Yoruba Oral Poetry: Composition and Performance. In: ABALOGU, U. N. *et al.* (Ed.). *Oral Poetry in Nigeria*. Lagos: Nigeria Magazine, 1981.

- OLINTO, Antonio. *Brasileiros na África*. 2.ed. São Paulo: GRD, 1980.
- _____. *Alcacer-Kibir (Romance)*. Belém do Pará: Cejup, 1997.
- _____. *A casa da água*. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a. v. 1.
- _____. *O Rei de Keto*. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b. v. 2.
- _____. *Trono de Vidro*. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007c. v. 3.
- _____. A Juventude. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 46 - 49. Entrevista concedida a João Lins de Albuquerque.
- _____. Jornalismo e literatura. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 108 - 113. Entrevista concedida a João Lins de Albuquerque.
- _____. O feitiço da África. In: ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. p. 132 - 144. Entrevista concedida a João Lins de Albuquerque.
- OLIVEIRA, Ana Maria Abraão dos Santos. *Ensinar a Sonhar: O Insólito nas Páginas Fantásticas da Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Angola: União dos Escritores Angolanos (UEA), 2002, disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/307-ensinar-a-sonhar-o-ins%C3%B3lito-nas-p%C3%A1ginas-fant%C3%A1sticas-da-terra-son%C3%A2mbula-de-mia-couto>>, último acesso em 05 de outubro de 2019.
- OYEWUMI, Oyeronke. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- PAIXÃO, Fernando. *Poema em prosa: poética da pequena reflexão*. São Paulo: USP, Estudos Avançados, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Traduzido por José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2010. p. 49-58.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Traduzido por Constanza Marcondes Cesar, Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.
- _____. *Tempo e narrativa*. Traduzido por Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo III.
- ROBERT, Fernand. *A religião grega*. Traduzido por Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Traduzido por Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia (UFB). Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Nila Michele Bastos. *Relações de poder e afetividade entre escravos e senhores a partir dos testamentos do Maranhão setecentista*. Jataí: Universidade Federal de Goiás, 2014.

SARAIVA, Sueli da Silva. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de Língua Portuguesa. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. São Paulo: USP, 2007.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques; MUNANGA, Kabengele. *A revolta dos colonizados: o processo de descolonização e as independências da África e da Ásia*. São Paulo: Atual, 1995.

SOUZA, Wallace Ferreira de. *Polissemia teatral: os mitos de Xangô na perspectiva da Antropologia do Imaginário*. Ano 3, N. 5. Recife: Paralellus, 2012. p. 75 - 92.

SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Traduzido por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TRACY, David. Metáfora e Religião: O Caso dos Textos Cristãos. In SACKS, Sheldon (Org.) *Da Metáfora*. Traduzido por Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: EDUC/PONTES, 1992. p. 95 – 110.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VERGER, Pierre. *A sociedade Egbé Órun dos Àbíkú, as crianças nascem para morrer várias vezes*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, Afro-Ásia, n. 14, 1983. p. 138-160.

_____. Grandeza e decadência do culto de Ìyà̀mì Òsò̀rò̀ngá (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorùbá. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *As Senhoras do Pássaro da Noite: Escritos sobre a Religião dos Orixás*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Axis Mundi, 1994. p. 13-72.

_____. *Lendas africanas dos Orixás*. Traduzido por Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011.

VELOSO, Caetano. Cinema Transcendental. *Oração ao Tempo*. Caetano Veloso & Outra Banda da Terra. São Paulo: Philips, 1979. Disco Sonoro (estéreo).

VISENTINI, Paulo Fagundes. *Nigéria*. Brasília: Thesaurus, 2011.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (ed.). *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Traduzido por Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 101-125.

WOORTMAN, Klaas e Ellen F. Monoparentalidade e Chefia Feminina: Conceitos, Contextos e Circunstâncias. In: *Pré-Evento Mulheres Chefes de Família: crescimento, diversidade e políticas*, 2002, Salvador. *Anais*. Salvador: UFB, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Do Mito ao Romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GLOSSÁRIO⁸⁰

àbíkú⁸¹, s. Denominação de um tipo de espírito que encara em pessoas especiais (lit. aquele que nasce para morrer e retornar outras vezes)= eléré.

Ainda que não faça uma menção direta ao termo, em sua trilogia, Olinto reflete esse conceito na história de Adeniran, o menino morto, filho de Abionan, que aparece em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). O segundo filho de Abionan receberá o mesmo nome, aparecendo em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c) (N.A.).

àdàbà¹, s. Ave africana equivalente a uma pomba silvestre que se instala no alto de grandes árvores, ligada ao culto de Oxum.

àgò¹, **agô**², s. Forma de pedir licença.

adúpé¹, **adupé**², Nós agradecemos.

adobalé³, s. Tradição iorubá de se tocar a cabeça no chão, com o corpo inteiramente prostrado, frente a pessoas superiores (N.A.).

Àgùdà¹ (**agudá**)⁸², s. Termo que define os africanos e descendentes que retornaram do Brasil para a África. Ijò Àgùdà – Assembleia de Católicos.

Ayé, **àiyé**¹ (**Aiê**)³, s. Mundo, planeta

Alààfin, **Alàààfin**¹, s. Soberano da cidade de Òyó.

Alákétu¹ (**Alaketo**)⁸³, s. Título do soberano da cidade de Kétu. > arákétu – povo do Kétu.

arokin⁸⁴, s. trata-se do contador de histórias de um povo ou nação (nagô) [parêntese nosso].

aşé¹ (**axé**)², s. 1. Força, poder, o elemento que estrutura uma sociedade, lei, ordem.

bàbáláwo¹ (**babalaô**)², s. Sacerdote de Ifá (lit. aquele que conhece os mistérios ocultos, os mistérios transcendentais). <bàbá + ní + awo = bàbáláwo [parêntese de Beniste].

bàbálórìşà¹ (**babalorixá**)², s. Sacerdote de culto às divindades denominadas Orixás. <bàbá + ní + òrìşà = bàbálórìşà.

Égún, **Egúngún**¹, (**egum**)², s. Espírito de ancestral que se manifesta em rituais específicos.

⁸⁰ Baseamo-nos no trabalho de Beniste (2020) na maior parte dos termos desse glossário. Quando o dicionário de Beniste não abarcava determinado conceito, fizemos uso de nosso conhecimento, advindo da experiência nos terreiros gaúchos e da pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras. Utilizamos ainda, para um único termo desse glossário, a pesquisa de Ellis (2007).

⁸¹ BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

⁸² ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. 5. ed. São Paulo: Global, 2009.

⁸³ Expressão facilmente reconhecível e amplamente difundida, no cotidiano brasileiro, ainda não incluída em nosso vocabulário ortográfico. Notadamente, entramos em contato com essa terminologia em nossa pesquisa de mestrado (COSTA, 2016).

⁸⁴ ELLIS, Alfred Burton. *Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa*. Charleston, South Carolina: Forgothen Books, 2007 [tradução nossa].

Egbé Eléye⁸⁵, s. Sociedade das “possuidores de pássaros”. Refere-se ao grupo formado pelas Mães Feiticeiras, no qual participam as *iabás* (orixás femininos) e do qual Oxum é a principal integrante.

èní¹, emí³, s. Vida representada pela respiração.

Palavra mágica, capaz de mobilizar o *axé* (N.A.).

epo¹, epô², s. Azeite.

epo pupa¹, s. Azeite de dendê.

gèlèdè¹, s. Máscara pertencente ao culto dessa sociedade.

Egbé Gèlèdè, s. é uma sociedade religiosa secreta, formada exclusivamente por mulheres, voltada ao culto das *Ìyá Mi Òṣóróngá*, dentre outras práticas (N.A.)

griô³, s. Contador de histórias. A palavra, associada à cultura africana, é uma corruptela da palavra *creole* e foi difundida por pesquisadores franceses, tais como Verger (N.A.).

Ìbálógun³, s. Grande luta, na qual participam todos os orixás, contra um inimigo invencível (que poderá ser a morte, um grande invasor, um ser espiritual maligno) (N.A.).

Ifá¹, s. Sistema de consulta divinatória que utiliza 16 coquinhos de palmeira, òpẹ ifá. Pela sua importância, é visto como uma divindade.

Ikú¹, s. Morte.

ìtàn¹ (itan)³, s. Mitos, histórias.

Ìyálóde¹, Ialodê², s. Mãe da Sociedade, um título civil feminino de alto grau, existente em todos os distritos municipais da cidade de Ègbá.

Também é um título atribuído à Oxum, enquanto a principal *iabá* (N.A.).

Ìyá Mi Òṣóróngá, s. Mães feiticeiras, também conhecidas como Senhoras dos Pássaros da Noite (N.A.).

ìyàbá⁴, ìya àgbà¹, iabá², s. Avó, matriarca, mulher idosa.

No culto orixáista, também se refere aos orixás femininos. No Brasil, são cultuadas Oiá, Oxum, Iemanjá, Otim (apenas no Rio Grande do Sul, essa *iabá* aparece como orixá feminino, tal como na África), e Nanã (N.A.).

ọba¹, obá², s. rei, monarca, soberano

obanato³, s. monarquia

obì¹, s. Noz-de-cola.

Noz utilizada em rituais religiosos do culto tradicional iorubá, na África e que também é amplamente consumida, como estimulante, pelos africanos (N.A.).

odu¹ (odu)³, s. Conjunto de signos do sistema de Ifá que revela histórias em forma de poemas, que servem de instruções diante de uma consulta, em número de 16.

⁸⁵ SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Tradução da Universidade Federal da Bahia (UFB). Petrópolis: Vozes, 2012.

A melhor maneira de compreendermos, à luz do pensamento ocidental, o conceito de odù é o de destino original, marcado quando do nascimento do sujeito (N. A.).

Òpá Şóró¹, Paxorô², Opaxorô³, s. Cajado utilizado por Oxalá.

Esse cetro marca as três divisões do mundo na cosmovisão orixaísta – Terra, Céu, Mundo dos não-nascidos (N.A.)

orí¹, ori², s. cabeça.

oríkì¹, oriqui², oriki⁸⁶, s. Título, nome, louvação que ressalta fatos de uma sociedade, de uma família ou de uma pessoa e, igualmente, seus desejos. O oríkì costuma ser usado somente por uma pessoa mais velha [...].

òrìşà¹, orixá², s. divindades representadas pelas energias da natureza, forças que alimentam a vida na terra, agindo de forma intermediária entre Deus e as pessoas, de quem recebem uma forma de culto e oferendas.

orógbó¹, s. Semente utilizada em rituais, possuindo virtudes curativas, como a cura para a bronquite.

Òrún¹, Orum³, s. Céu, firmamento. Plano divino onde estão as diferentes formas de espíritos e divindades.

orílê¹, s. Nome que denota um grupo de origem ou clã.

Owó¹, s. Dinheiro, moeda.

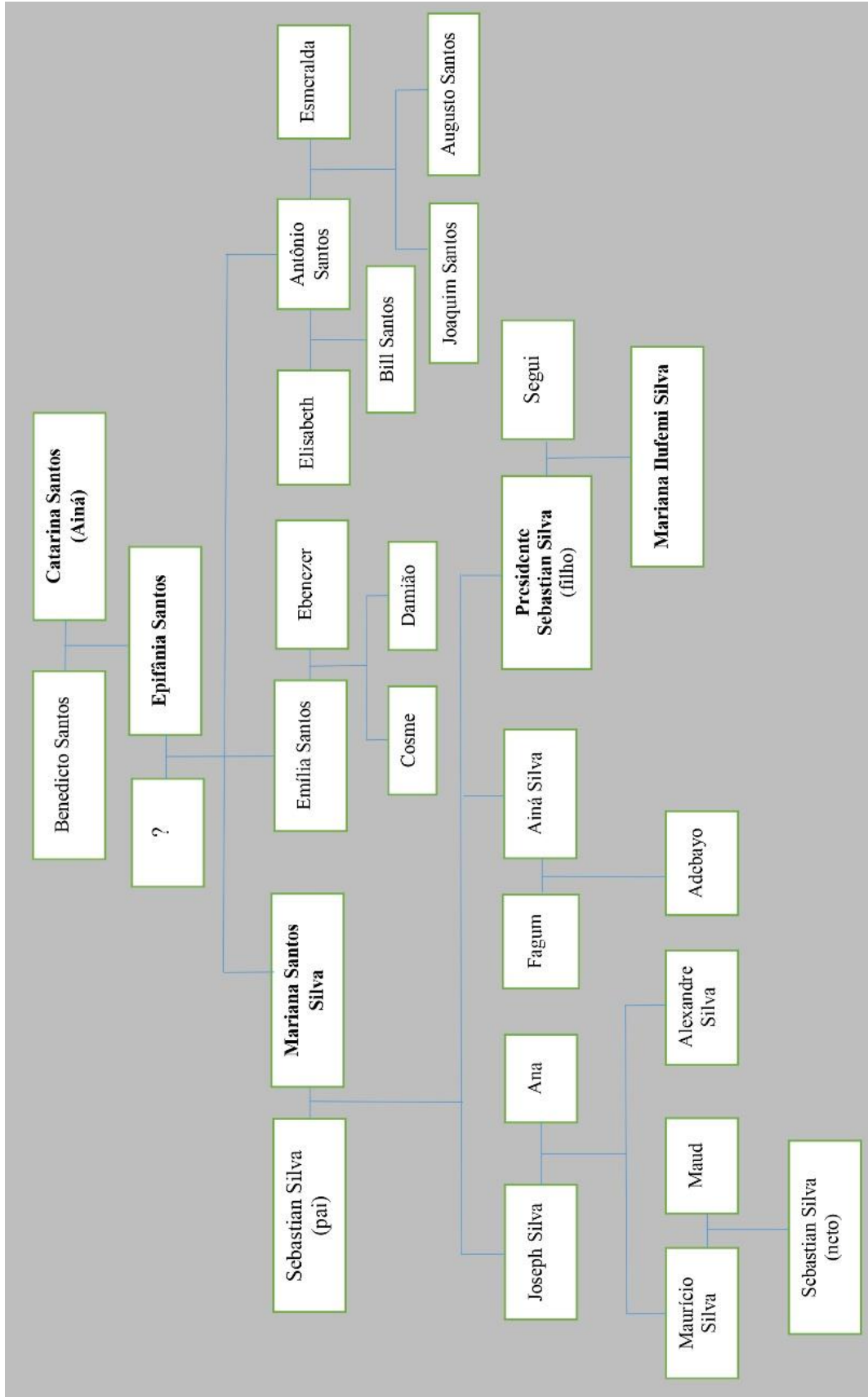
⁸⁶ Escrita registrada particularmente por Antonio Olinto, em sua trilogia *Alma da África* (2007).

APÊNDICES

APÊNDICE A: Mapa da Fictícia Zorei



APÊNDICE B: Árvore Genealógica da família Santos-Silva



ANEXOS

ANEXO A: Algumas Datas Relativas aos Personagens Deste Romance⁸⁷

| | |
|--|------------|
| Catarina saiu do Piau com a família em | 21-03-1898 |
| Chegou a Juiz de Fora em | 22-03-1898 |
| Saiu de Juiz de Fora e chegou ao Rio de Janeiro em | 11-05-1898 |
| Pegou o navio para a Bahia em Catarina saiu do Piau com a família em | 15-09-1898 |
| Chegou à Bahia em | 20-09-1898 |
| Saiu da Bahia para Lagos em | 03-03-1900 |
| Chegou a Lagos em | 07-09-1900 |
| Mariana foi para o colégio da Ilha Topô | 20-10-1900 |
| Saiu do colégio em | 10-06-1901 |
| Ainá (Catarina) morreu em | 03-11-1901 |
| Noivado de Mariana | 27-01-1904 |
| Casamento de Mariana | 10-05-1904 |
| Nascimento de Joseph | 29-03-1905 |
| Nascimento de Ainá | 15-01-1906 |
| Partida de Sebastian para Fernando Pó | 16-03-1906 |
| Começo da abertura do poço | 27-12-1906 |
| O poço ganha sua placa Omí Água Water e começa a funcionar | 03-04-1908 |
| Começo da construção do sobrado da Rua Bangboshe | 10-01-1908 |
| Inauguração do sobrado | 28-07-1908 |
| Casamento de Emília | 01-10-1908 |
| Volta de Sebastian | 20-01-1909 |
| Nascimento de Cosme e Damião, filhos de Emília | 20-03-1910 |
| Morte de Sebastian | 25-03-1910 |
| Nascimento de Sebastian | 10-10-1910 |
| A Casa da Água ficou pronta em | 07-12-1910 |
| Joseph vai estudar na Inglaterra em | 21-09-1922 |

⁸⁷ A presente cronologia está incluída no primeiro romance da trilogia, *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a, p. 387 – 389).

| | |
|---|------------|
| Antonio, que acompanhara Joseph, volta de Londres casado com Elizabeth em | 11-12-1923 |
| Ainá segue para a Inglaterra em | 10-06-1924 |
| Nascimento de Bill, filho de Antonio e Elizabeth | 08-07-1924 |
| Sebastian segue para a França em | 05-09-1925 |
| Morte de Elizabeth | 18-08-1929 |
| Yao chega a Uidá em visita | 12-11-1931 |
| Antonio volta pra Londres com Bill em | 23-07-1932 |
| Antonio segue para a Bahia em | 21-01-1933 |
| Joseph chega de Londres com Adolph em | 24-06-1933 |
| Adolph morre em | 21-11-1935 |
| Ebenezer morre em | 29-11-1935 |
| Casado com Esmeralda, Antonio volta da Bahia em | 17-05-1936 |
| Casamento de Joseph | 10-12-1938 |
| Volta de Ainá de Londres | 03-01-1939 |
| Sebastian volta de Paris em | 10-05-1939 |
| Mariana conhece Fadori em | 28-05-1939 |
| Joaquim, filho de Antonio e Esmeralda, nasce em | 14-07-1939 |
| Nascimento de Maurício, filho de Joseph e Ana | 07-12-1941 |
| Casamento de Sebastian | 04-04-1942 |
| Casamento de Ainá | 06-06-1944 |
| Fadori segue para a Europa em | 09-09-1945 |
| Sebastian viaja para a França em | 22-12-1945 |
| Morte de Epifânia | 01-05-1946 |
| Morte de Maria Gorda | 02-06-1946 |
| Morte do Professor Armand Casteller | 07-06-1946 |
| Nascimento de Adebayo, filho de Ainá e Fagun | 20-04-1950 |
| Nascimento de Alexandre, filho de Joseph e Ana | 27-06-1950 |
| Nascimento de Augusto, filho de Antonio e Esmeralda | 19-08-1950 |
| Morte de Fatumbi | 17-12-1958 |

| | |
|--|------------|
| Nascimento de Mariana, filha de Sebastian e Segui e morte de Segui | 10-12-1959 |
| Independência de Zorei | 05-10-1960 |
| Nascimento de Sebastian, filho de Maurício e Maud | 07-12-1967 |
| Morte de Sebastian | 14-02-1968 |

ANEXO B1: Fotos da experiência de Antonio Olinto em terras africanas⁸⁸

A “Casa da Água” (Water House), erguida por João Esan da Rocha, pai de Cândido da Rocha, hoje tombada pelo governo da Nigéria

⁸⁸ O presente material foi retirado da obra *Brasileiros na África* (OLINTO, 1980) e não está creditado. Transcrevemos as legendas de Olinto

ANEXO B2: Fotos da experiência de Antonio Olinto em terras africanas



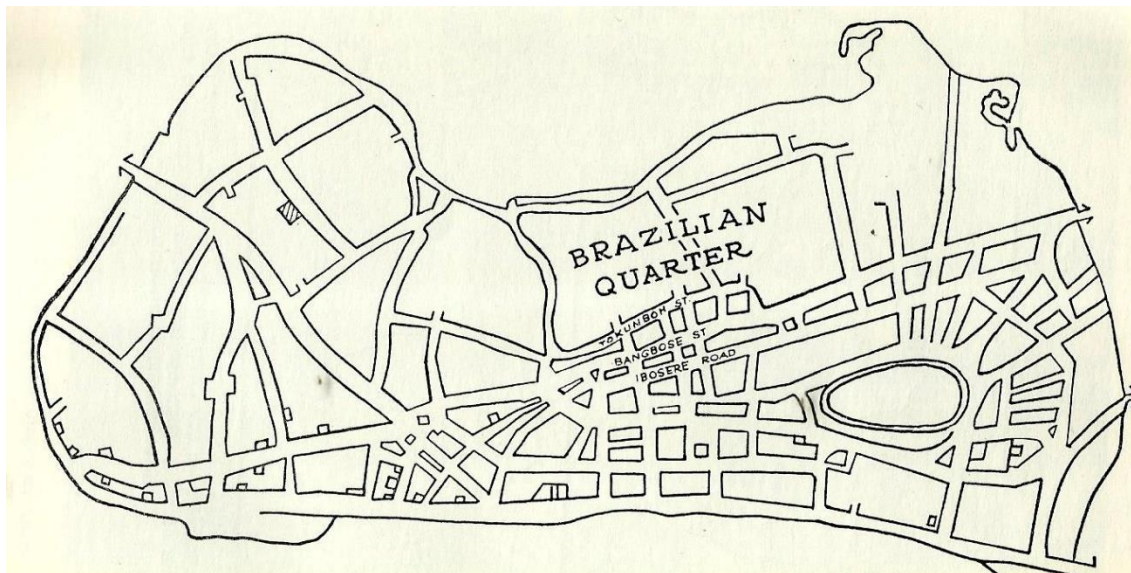
Romana da Conceição, seu filho Olujimi e três netos

ANEXO B3: Fotos da experiência de Antonio Olinto em terras africanas



Da esquerda para a direita, Jorge Borges da Silva, Ademar Ferreira da Silva, Romana da Conceição, Zora Seljan, Pacheco Morgan, Antonio Olinto, Benedicto Ramos, a filha e a mulher de Ademar

ANEXO C: Desenho de Brazilian Quarter



Planta do centro da cidade de Lagos, situado na ilha do mesmo nome, com a localização do “Brazilian Quarter” (Bairro Brasileiro) e as três ruas principais desse bairro: Bangboshe Street, Ibosere Road e Tokunboh Street

ANEXO D: Mapa real da África, região do Togo⁸⁹

⁸⁹ disponível em <<https://geology.com/world/togo-satellite-image.shtml>>, último acesso em 05 de outubro de 2020.