

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Luís Henrique da Silva Novais

UMA TRILOGIA DA ENCRUZILHADA:
narrativa e agenciamento em *Alma da África*, de Antonio Olinto

Belo Horizonte
2021

Luís Henrique da Silva Novais

**UMA TRILOGIA DA ENCRUZILHADA:
narrativa e agenciamento em *Alma da África*, de Antonio Olinto**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Orientadora: prof.^a Dr.^a Myriam Ávila

Belo Horizonte
2021

O48a.Yn-t

Novais, Luís Henrique da Silva.

Uma trilogia da encruzilhada [manuscrito] : narrativa e agenciamento em *Alma da África*, de Antonio Olinto / Luis Henrique da Silva Novais. – 2021. 214 f.

Orientadora: Myriam de Araújo Ávila.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 206-214.

1. Olinto, Antônio, 1919- – *Alma da África* – Crítica e interpretação – Teses.
2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Ávila, Myriam Correa de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *UMA TRILOGIA NA ENCRUZILHADA: A NARRATIVA AFRICANA DE ANTONIO OLINTO*, de autoria do Doutorando LUÍS HENRIQUE DA SILVA NOVAIS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira - PUC/MG

Prof. Dr. Edmilson de Almeida Pereira – UFJF

Belo Horizonte, 18 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Terezinha Taborda Moreira, Usuário Externo**, em 18/08/2021, às 12:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 18/08/2021, às 12:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Regina Jaschke Machado, Professora do Magistério Superior**, em 18/08/2021, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmilson de Almeida Pereira, Usuário Externo**, em 18/08/2021, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 19/08/2021, às 08:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 19/08/2021, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0854242** e o código CRC **2D8FB66A**.

Referência: Processo nº 23072.237657/2021-15

SEI nº 0854242

A meu filho e à minha esposa. Aos meus
pais. À Mariana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Natália e Akin, minhas inspirações e meu lar.

À Nocilene, minha mãe, a quem devo o que há de melhor em mim.

A professora Myriam Ávila, minha orientadora e referência intelectual, pela escuta generosa, pelas lições de humanidade no exercício da docência, pela dose precisa de rigor e afeto.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, pela licença para capacitação, que favoreceu imensamente o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores do POSLIT, pelo entusiasmo e encantamento com que conduziram cada encontro.

Aos amigos com quem pude conversar, cuja atenção e vozes se tornaram balizas importantes para a minha escrita.

Especialmente agradeço à Maíra, pela amizade de anos e pela parceria intelectual. À Palmira, pelas conversas sobre o candomblé e sobre a cultura iorubá. À Mirian, pela identificação em tantas causas. À Bruna, pela amizade e também pela revisão e preparação do texto final da tese.

Agradeço os professores que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa desta tese. Suas contribuições engrandecem este trabalho. Nominalmente, agradeço à Terezinha Taborda Moreira, ao Edimilson de Almeida Pereira, à Elisa Amorim Vieira, à Márcia Regina Jaschke Machado, à Ivana Ferrante Rebelo e ao Marcos Alexandre.

“...um dia Mariana perguntou a Epifânia: — Mamãe, nós somos brasileiros ou africanos?”

(Antonio Olinto)

“Reconstruíra, no Piau, seu jeito de ser gente, reaprendera passos, caminhadas, olhares, voz, palavras, tornara se mostrar uma pessoa, a língua era diferente, mas isso não tinha importância, o trabalho de reorganização de si mesma pedira tempo, meses, anos, até que se viu outra vez inteira...”

(Antonio Olinto)

Resumo

Neste trabalho considera-se a hipótese de que, ao longo do tempo, a crítica tem obliterado, ao tratar da trilogia *Alma da África*, de Antonio Olinto, questões pertinentes à fatura de uma linguagem artística potente, capaz de sustentar as respectivas tramas dos romances, garantindo-lhes sentido de unidade, em um nível mais profundo que aquele verificado imediatamente na superfície das histórias que compõem a trilogia *Alma da África*. Embora o tema do retorno de afro-brasileiros à África seja inescapável, pois se trata de ponto fundamental na trilogia, entende-se que é metodologicamente necessário evitar o diapasão entre essa temática e os processos de que o escritor se vale para elaborar uma linguagem narrativa particular. Nesse sentido é que se investigaram os mecanismos que formalizam uma exigência interna da linguagem romanesca, promovendo o desdobramento do romance olintiano em trilogia. Destaca-se, nesse contexto, a operação da dobra (DELEUZE, 1991), elemento importante para que fossem formulados teoricamente os contornos da noção de expansão e de transbordamento da linguagem do romance. Buscou-se, seguindo a trilha indicada por Pereira (2017) e Risério (2012), aproximação teórico-crítica entre a operação da dobra e elementos específicos da mitologia e da cultura iorubá, fundamentais para a elaboração da trilogia. Por meio da figura de Exu e da espacialidade dos mercados de Keto, por exemplo, foi verificada uma economia narrativa pautada pelos sentidos de ambivalência e de impureza, também identificados nos processos de negociação cultural entre África, Europa e Brasil. Assim, indica-se a indissociabilidade entre o plano formal e os sentidos mais amplos que o literário pode alcançar.

Palavras-chave: Antonio Olinto; trilogia; *Alma da África*; narrativa, agenciamento; dobra.

Abstract

This work considers the hypothesis that, over time, critics have obliterated, when dealing with Soul of Africa trilogy, from Antonio Olinto, issues relating to the making of a potent artistic language, capable of sustaining the respective plots of the novels, ensuring them a sense of Unity, on a deeper level than the one found immediately on the surface of the stories that form the Soul of Africa trilogy. Although the theme of the return of Afro-Brazilians to Africa is inescapable, due to being a fundamental point in the trilogy, it is understood that is methodologically necessary to avoid the distance between this theme and the processes chosen by the writer to elaborate a particular narrative language. In this sense, the mechanisms that formalize an internal necessity of the novel's language were investigated, promoting the unfolding of the Olintian novel in a trilogy. It stands out, in this context, the operation of the fold (DELEUZE, 1991), an important element for theoretically formulating the contours of the expansion notion and the overflow of the language of the novel. It was aimed in this work, following the path recommended for Almeida (2017) and Risério (2012), the theoretical-critical approach between the operation of the fold and specific elements of Yoruba mythology and culture, fundamental to the trilogy's elaboration. Through the figure of Exu and the spatiality of Keto's markets, for instance, it was verified a narrative saving guided by the senses of ambivalence and impurity, that are also identified in the processes of the cultural negotiation among Africa, Europe and Brazil. Therefore, it is indicated the inseparability between the formal plan and the broader senses that a literary may reach.

Keywords: Antonio Olinto; trilogy; Soul of Africa; narrative; fold.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A encruzilhada crítica e a obliteração da forma	23
1.1 O problema da forma em Antonio Olinto	23
1.1.1 Apontamentos sobre trabalho crítico e técnica literária	23
1.1.2 Uma técnica que se esconde.....	29
1.1.3 O problema do sujeito, do objeto e da comunicação ampla com a vida	35
1.2 <i>Alma da África</i> como objeto da crítica	41
1.2.1 Deslocamentos e permanência no ambiente literário	41
1.2.2 Síntese e abrangência.....	49
1.3 A curva necessária: ampliando perspectivas de análise	55
1.3.1 A sedução africana e o horizonte aperceptivo bakhtiniano.....	55
1.3.2 Da curva à dobra: a noção de função operatória em Deleuze.....	62
1.3.3 A dobra como índices de expansão a abrangência em <i>Alma da África</i> .	69
2 ONDE O CAMINHO DOBRA E A LINGUAGEM TRANSBORDA.....	73
2.1 Abionan e Exu se encontram no meio do caminho	73
2.2 Lições de escutas e silêncios.....	85
2.2.1 Por uma economia da expansão	98
3 TEXTURAS IMPURAS OU O CAMINHO DE MUITOS RETORNOS	115
3.1 Todo retorno é impuro.....	115
3.2 Quem bebe dessa água? Processos de tradução cultural em <i>A casa da água</i>	137
4 <i>TRONO DE VIDRO: UMA DOBRA PARA FORA E OUTRAS DOBRAS</i>	158
4.1 Uma dobra para fora	158
4.2 O que fazer com o útero?.....	170
4.2.1 O peso do nome do pai	179
4.2.2 O contraponto de uma lembrança	185

4.3	Ilufemi e as dobras do nome	188
4.3.1	A comunidade como aparição	196
	CONCLUSÃO.....	204
	REFERÊNCIAS.....	209

INTRODUÇÃO

*“Escrever nada tem a ver com significar,
 Mas com agrimensar, cartografar,
 mesmo que sejam regiões
 ainda por vir”*
 (Gilles Deleuze e Félix Guattari)

A trilogia *Alma da África*, de Antonio Olinto, é composta pelos romances: *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987) e se destaca como uma das principais referências para quem quer abordar, na literatura brasileira, a viagem de africanos e afro-brasileiros à África após a abolição da escravidão. Compõem, juntamente com *Luanda, Beira, Bahia* (1971), de Adonias Filho, e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, um conjunto que permite referir-se a uma tradição de narrativas com foco no trânsito entre Brasil e África.

Os romances olintianos, em conjunto, compreendem um período histórico relativamente longo, que vai desde o estabelecimento das relações coloniais entre África e Europa até o momento em que têm início os movimentos de luta pela independência política da região e pela fundação de países autônomos. Os romances da trilogia, com destaque para *A casa da água*, são hoje traduzidos para mais de vinte idiomas e com mais de trinta edições fora do Brasil. Porém, a edição como trilogia é relativamente recente, de 2007, pela Editora Bertrand Brasil.

O primeiro livro da série, *A casa da água*, é, na visão de Jorge Amado, o grande romance brasileiro da África (ALBUQUERQUE, 2009). A trama tem como palco três continentes – América, Europa e principalmente a África – por onde passam mais de cem personagens, entre os quais se destaca a figura forte da protagonista Mariana. Foi o romance que, como afirma Condé (2008), deu projeção internacional a Antonio Olinto, levando-o a ser traduzido, logo após sua primeira edição, para o inglês, o espanhol e o francês.

Escrito dez anos após *A casa da água*, *O rei de Keto* é ambientado nos mercados de Benin e sua trama segue o ritmo dos trânsitos de sua protagonista, Abionan. Marcado pelo destaque dado à cultura iorubá, o romance celebra o feminino, “...num cenário de oração feita de dança, de som de tambores

determinando os passos de união entre sagrado e humano, de uma filosofia de comportamento aliada à ética da natureza” (CONDÉ, 2008, p. 99).

Trono de vidro é o romance que fecha a trilogia. Apresenta conflitos diretamente ligados à disputa de poder e dramatiza as tensões entre formas de governança ocidentais, democráticas e formas específicas de organização política local. Tem como protagonista Mariana, a filha do primeiro presidente de Zorei, assassinado por opositores ligados ao poder militar da região do Golfo do Benin. Também uma homenagem ao Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, este último romance foi dedicado ao ator Grande Otelo.

Coordenadas encruzilhadas

Este trabalho aborda, como afirma o narrador de *A casa da água*, o registro de uma viagem. Por esse motivo, torna-se relevante a questão de como e quais coordenadas são colocadas como referências, uma vez que a própria ideia de retorno de afro-brasileiros à África implica o reconhecimento de um percurso mapeado, capaz de viabilizar inclusive o trânsito em sentido oposto ao anteriormente realizado. Considerar essa implicação de ordem espacial é importante não apenas por se tratar do evidente deslocamento geográfico de homens negros e mulheres negras em sua maioria, cujo fluxo impositivo revela a marca violenta da colonização africana e brasileira. Mas é importante também pelo produtivo movimento que essa questão espacial produz sobre a elaboração de um discurso teórico contemporâneo, pertinente ao contexto da questão afro-brasileira.

Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), afirma: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). A metáfora espacial, portanto, é útil para situar o discurso crítico latino-americano. Sabe-se que os referidos elementos imutáveis trazidos pelos europeus dizem respeito principalmente ao arquivo simbólico e normativo, cuja função principal foi promover o apagamento da cultura autóctone, destacando-se, nesse processo, a religiosidade e a língua.

A imagem de certo lugar cuja localização se inscreve graças a um desvio não deixa de ser, para nós, brasileiros, uma imagem irônica quando se considera o mito da providencial errância que teria levado Pedro Álvares Cabral a chegar em terras tupiniquins. Em todo caso, há, tanto no comentário de Santiago quanto no caso do “descobrimento”, o fato de que as coordenadas latino-americanas, e brasileiras, tornam-se conhecidas graças a um movimento desviante, à mudança de direção dentro do que seria o esperado do ponto de vista da Europa, onde, então, se originaria toda normalidade (DERRIDA, 2001). No entanto, é justamente o desvio da norma que acaba por permitir o registro da diferença no mapa civilizacional. Um gesto que, a despeito do providencial “acaso”, necessariamente contempla o movimento curvo, desviante. Essa curva não deixa de conter certa rebeldia contra as baias de todo percurso fundamentado em princípios de linearidade e homogeneidade. Isso vale para o deslocamento geográfico, mas também para os movimentos dos discursos: para a rota e para a norma; para o sentido e para a lei.

A cena do desvio, tomada de empréstimo e submetida a novas contextualizações, pode descortinar novas perspectivas em relação à pesquisa e aos discursos já estabelecidos e, conseqüentemente, mapeados acerca do objeto desta pesquisa: a trilogia *Alma da África*, de Antonio Olinto. Tendo isso em vista e considerando elementos oferecidos pelo trânsito do autor por Brasil, África e Europa, é que a reflexão proposta neste trabalho parte, inicialmente, da tentativa de apreender certa dinâmica do discurso crítico, cuja recorrência, acredita-se, tem contribuído para o estabelecimento de uma normalidade de leitura da narrativa olintiana.

É possível constatar que grande parte das pesquisas que contemplam a Trilogia *Alma da África* tem priorizado questões ligadas à saga familiar de Catarina, que viaja com sua filha e netos para a África, e, lá, essa família se estabelece como referência dentro da comunidade afro-brasileira residente na região do Golfo do Benin. Os trabalhos que privilegiam tal recorte tendem, metodologicamente, a se aproximar de análises de caráter notadamente histórico, sociológico, por vezes religioso, ou mesmo biográfico. Para tanto, dão destaque ao enredo dos romances, ao protagonismo das personagens femininas, ao trânsito entre Brasil e África, além, é claro, do amplo e complexo espectro cultural que a escrita de Antonio Olinto apresenta.

Porém, pode-se dizer – talvez mal comparando – que, em geral, o foco desses trabalhos recai sobre a paisagem muito bem tecida na superfície do bordado da narrativa olintiana. Por outro lado, percebe-se que há pouco interesse pelo avesso dessa linguagem narrativa, por suas tramas e arranjos nem sempre visíveis à primeira vista, mas que dão o colorido e o contorno necessários à visada da cena figurada. Acredita-se que a recorrência de tal modo de ler a trilogia olintiana contribui para que, ao longo do tempo, ocorram obliteração de questões pertinentes ao erguimento de uma linguagem artística potente, responsável por sustentar as respectivas tramas dos romances, garantindo-lhes sentido de unidade, em um nível mais profundo que aquele verificado imediatamente no enredo das histórias que compõem os livros de *Alma da África*.

Como alternativa a essa normalidade de leitura crítica, é importante considerar a lição de Silviano Santiago sobre o desvio e suas implicações para a renovação do olhar. Indiretamente, essa lição parece se ligar ao gesto de Antonio Olinto, quando escolhe, como mote principal de sua grande obra, o retorno de uma africana escravizada ao seu continente. Todo retorno, afinal, pressupõe algum desvio na linearidade do percurso; pressupõe uma dobra na trajetória e na perspectiva com que se olha o caminho possível.

É por essa razão que nesta pesquisa são investigados os processos pelos quais se constituiu uma linguagem romanesca com características singulares. Ou seja, opta-se por focar, sempre que possível, o avesso do bordado narrativo. Entende-se que os mecanismos de estruturação da linguagem olintiana carecem ainda de uma compreensão mais profunda. Com essa escolha metodológica, espera-se propor outras possibilidades de leitura da trilogia em que as leituras recorrentes, particularmente aquelas que mais se ocuparam da paisagem tecida na superfície dos romances, sejam suplementadas.

Nesse sentido, como forma de marcar a intenção de mudança na rota de análise, apresenta-se a imagem da encruzilhada, símbolo conhecido da presença do orixá Exu – princípio de mudança, mistura e impureza vital e renovadora dos caminhos – como referência para este exercício de leitura crítica e teórica.

A encruzilhada representa a pluralidade de caminhos, a possibilidade da escolha. Por esse motivo, opõe-se às noções de homogeneidade e à imposição de um percurso exclusivo ou primordial. Por outros termos, a encruzilhada coloca sob

suspeita e interroga, pela simples presença da dobra no percurso, a convicção de toda a trajetória que se acostumou com seu próprio sentido. É fato que uma mesma estrada pode muito bem guardar, em seus limites, pegadas que registram fluxos de partidas e retornos. Tal constatação sugere que o caminho acolhe o movimento paradoxal dos percursos humanos. A encruzilhada potencializa esse sentido paradoxal, pois comporta em sua geografia a vocação para as trocas entre sujeitos. Devido à sua composição espacial, ela se fundamenta na confluência e no cruzamento de sentidos heterogêneos ou mesmo contraditórios. Por isso mesmo a encruzilhada é impura, está sempre à espera da diferença.

Coordenadas encruzilhadas, portanto, neste contexto de análise, sinalizam a necessidade – e a escolha – teórica e metodológica por um desvio que possa, como sugere a alusão a Exu, abrir novos caminhos de leitura para a trilogia africana de Antonio Olinto em que se cruzem a compreensão do tema central dos romances e a análise menos superficial de aspectos de composição de uma linguagem artística própria.

É importante afirmar que ter o foco sobre aspectos extrínsecos à linguagem de Antonio Olinto não configura necessariamente um problema. Na verdade, as leituras já estabelecidas muito têm contribuído para afirmar a importância dos romances olintianos no contexto da literatura brasileira e no que se refere à temática afro-brasileira. Acredita-se, porém, que a recorrente ênfase em tal abordagem tem desfavorecido uma compreensão mais profunda daquilo que de certa maneira impulsiona a expansão da forma do romance, resultando em uma série literária. Uma evidência disso é o fato de que raramente tem sido considerado o seu projeto literário amplo, que abarque, de uma só vez, os três romances que compõem a trilogia. Em vez disso, a crítica tem optado pela análise individual, quase sempre focando no primeiro e mais conhecido deles, *A casa da água*.

Essa virada metodológica, acredita-se, pode contribuir significativamente para a ampliação do repertório crítico sobre *Alma da África*, por evidenciar aspectos ainda pouco explorados no conjunto da série. Nesse sentido é que, inicialmente, mapearam-se, embora de forma não exaustiva, alguns apontamentos de Antonio Olinto acerca do que seria necessário, segundo ele, para alguém se tornar um bom romancista. Também se buscou compreender, por meio da leitura de seus textos críticos, qual a concepção adotada pelo autor no que se refere ao papel da técnica

literária na construção narrativa e no estabelecimento das relações entre o objeto literário e o mundo que lhe serve de referência. Confrontaram-se tais análises com aquelas a que normalmente tem sido submetida a trilogia *Alma da África*. Com isso, argumenta-se que a análise da obra de um escritor que também é crítico e para quem a técnica literária é um aspecto importante para o trabalho do romancista deve, por esta mesma razão, considerar a investigação do exercício técnico em sua própria obra literária.

Além disso, foram investigados, ainda no primeiro capítulo, os mecanismos que formalizam uma exigência interna da linguagem narrativa, responsáveis por promover o desdobramento do romance olintiano em trilogia. Destaca-se, nesse contexto, a operação da dobra (DELEUZE, 1991), elemento importante para que fosse identificada a dinâmica de expansão, presente em diversos níveis estruturais dos romances e, por isso, percebida como traço geral, atuante ao longo de toda a série literária.

No segundo capítulo, até por exigência das narrativas, que colocam em evidência elementos da cultura africana, buscou-se, seguindo a trilha indicada por Almeida (2017) e Risério (2012), a aproximação teórica-crítica entre a operação da dobra e elementos específicos da mitologia e da cultura iorubá, fortemente presentes na trilogia. Foi investigado o modo como se estrutura a relação entre os três romances, partindo da função desempenhada pelo segundo livro da série, *O rei de Keto*. Com isso, considerando particularmente as conexões entre a protagonista Abionan e o Orixá Exu – (PRANDI, 2020), (VERGER, 2018) –, identificou-se uma economia narrativa pautada pelos princípios de ambivalência, de repetição e de impureza responsáveis, entre outras coisas, pela afirmação de certa experiência existencial relativa à visão de mundo africana e iorubá.

Esse fundamento vital, que a linguagem narrativa olintiana carrega – e que as figuras de Exu e de Abionan condensam especialmente – é a mesma força expansiva que se manifesta nos dobramentos operantes em vários níveis estruturais, responsáveis por gerar efeitos de sentido específicos dentro da trilogia. Tal força se manifesta, por exemplo, na sintaxe da frase, onde a opção pela vírgula, em vez do ponto final, demanda continuidade; mas também na ampla sintaxe da trilogia, na qual sobretudo o segundo livro se comporta como romance-vírgula, abrindo espaço para a expansão da própria forma romanesca. Essa energia leva,

assim, à expansão, ao transbordamento da linguagem narrativa, que avança sobre alguns limites formais já conhecidos.

No capítulo seguinte, a partir da proposição de que todo retorno é impuro – uma vez que tal movimento implica distanciamento de uma realidade primeira e o posterior contato com o diferente –, argumenta-se que também é impura toda a linguagem que se dispõe a narrar esse retorno. Ou seja, essa linguagem deve ser capaz de articular, de maneira produtiva, diferenças e contradições que decorrem do contato com o alheio.

Nesse sentido, a representação do poço, responsável por designar, no romance inicial da série, o espaço da Casa da Água, foi tomado como fundamental para que se propusesse a impureza como aspecto estratégico no debate sobre as identidades afro-brasileiras. Essa proposição vai de encontro à representação paradisíaca da África-mãe, cujo apelo é, na maioria das vezes, por uma suposta pureza identitária, discurso inegavelmente útil à luta de afirmação do povo negro no contexto da diáspora, porém também gerador de estereótipos, base para muitos preconceitos. Isso na medida em que a aposta em uma origem fixa e homogeneizante pode sugerir, como consequência não muito bem-vinda, o apagamento do aspecto plural denotado pelas matrizes e textualidades que se propagam por meio das expressões afro-diaspóricas pelo mundo.

Diante disso, a impureza, sobretudo quando relacionada a Exu, traduz melhor a ambivalência e a contradição características ao jogo discursivo no qual se estabelece o valor, sempre relativo, das identidades afro. Sob o signo de Exu, pureza e impureza não se opõem de maneira absoluta, mas suplementam-se, gerando perspectivas sempre renovadas sobre o real.

Portanto, foi possível verificar que a obra de Antonio Olinto se inscreve nesse amplo movimento de trocas e negociações por meio do qual as hierarquias e autoridades culturais são afirmadas e postas em xeque. Nesse sentido, tanto a representação do poder colonial é deslocada quanto também o são as representações da África tidas como critério de pureza identitária. Ao contrário, tem-se ressaltado, em seu interior, o jogo entre pureza e impureza como um valor que tem força de transformação, ressignificação e resistência frente a situações historicamente desvantajosas para o povo negro.

No quarto capítulo, propõe-se que a importância de *Trono de vidro* para a trilogia se deve, entre outras coisas, aos questionamentos específicos que o romance permite elaborar acerca do projeto literário de Antonio Olinto e dos discursos ali veiculados sobre a África e sobre o papel das mulheres naquele contexto. Nesse sentido é que se considera a seguinte hipótese: o terceiro romance da trilogia deixa mais à vista – mais do que os anteriores – o avesso do bordado de uma linguagem literária que, em geral, é forte e bem realizada ficcionalmente, capaz de consolidar, aos olhos de muitos leitores, a impressão de um discurso transparente sobre as questões africana e afro-brasileira. Uma das consequências dessa maior exposição do mecanismo composicional da linguagem romanesca seria justamente a desnaturalização das pressupostas legitimidade e transparência da voz autoral.

Por meio desse romance, é possível verificar a marca do discurso do escritor brasileiro, homem branco e de notável formação intelectual europeia, mas que narra as experiências particulares de mulheres negras, brasileiras e africanas. Ou seja, esse romance faz lembrar que Antonio Olinto – apesar de sua grande identificação com o povo, com a cultura e com a mulher negra africana – é o Outro.

Recado para não chegar

O narrador de *A casa da água*, já nos primeiros parágrafos do romance, esclarece que aquela narração expõe o registro de uma viagem. O leitor então logo fica sabendo que a trama girará em torno do deslocamento feito por Mariana e sua família, desde o Piau, no interior de Minas Gerais, até Lagos, na Nigéria. Esse fato oferece uma chave de leitura que permite perceber a escrita desta pesquisa, cujo objeto é a trilogia africana de Antonio Olinto, como o registro de um percurso específico de reflexão: uma espécie de viagem crítica que considera algumas coordenadas teórico-metodológicas como ponto de partida e referência de orientação.

Como pesquisador, porém, devo considerar as contingências deste percurso reflexivo que me proponho¹. No que se refere à pesquisa e à escrita, sempre existirão os desafios que o objeto e as circunstâncias concretas do pesquisar apresentam. Entre essas circunstâncias, existe o fato de que, para o pesquisador da área de Teoria da Literatura, escrever é quase sempre pensar seu próprio movimento de aproximação e distanciamento em relação a um objeto literário ou objeto de linguagem. Ou seja, escrever é encarar o processo escorregadio de constante deslocamento na busca de ajuste de perspectiva, o que caracteriza o gesto crítico de teorização. Nessa dinâmica, as balizas da objetividade científica muitas vezes são provisoriamente flexibilizadas, ocasionando a inscrição no texto da pesquisa de algo do corpo do próprio pesquisador, algo de sua trajetória pessoal e que, em certa medida, condiciona o modo de ver e de recortar o real.

Essa constatação se torna relevante particularmente neste trabalho, uma vez que sou um estudante negro que procuro também conhecer mais sobre as relações históricas entre o Brasil e o continente africano, de onde vieram tantos homens negros e mulheres negras, vitimados pelo processo de escravização. Esse interesse, que claramente toca numa questão subjetiva, “de pele”, não por acaso, foi uma das motivações que determinaram a escolha do objeto desta pesquisa.

Por essa razão, considero que a escrita desta tese operou no espaço conflituoso, porém produtivo, entre as fronteiras reguladas do discurso necessariamente acadêmico e de um outro discurso, formulado a partir das relações complexas entre África e Brasil e expresso por ambivalentes signos culturais (BHABHA, 2013) – incluindo aí a literatura de Antonio Olinto.

A aposta é a de que o texto resultante desse processo de pesquisa talvez possa revelar o desenho de um mapa para um percurso possível de compreensão da trilogia *Alma da África*. Nesse mapa, verificam-se as coordenadas evidentemente exigidas pela ciência e pelo discurso acadêmico. Porém, estão aí também outras coordenadas, nem sempre marcadas, mas que acabam por indicar os sentidos da busca pessoal de um homem negro diante de sua própria história e da história de

¹ cf. Eneida Maria de Souza: “Reler o texto do passado consiste na atualização, pela escrita, de uma prática que movimenta o que se acredita estável, fragmentando-se a unidade imaginária que se constrói de si. Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação. Este gesto de investidura da imagem é motivado pelo desejo de restauração e desnudamento, operação ambivalente de resguardar e se expor ao olhar dos outros” (SOUZA, 2012, p. 26).

seus ancestrais. Esta tese, portanto, é também o registro escrito dessa dupla viagem, dessa encruzilhada discursiva que o pesquisador precisou atravessar. Um dos efeitos dessa condição é a compreensão de que pesquisar é, afinal, lidar com o horizonte da escrita de uma rota possível.

Mas que registro poderia resultar desse trânsito? Nessa travessia arriscada, deve ser considerado mérito ou falha grave que a escrita de repente surpreenda o pesquisador ao levá-lo a caminhos da subjetividade e da história pessoal?

Fato é que a elaboração da tese coincidiu com eventos únicos que necessariamente marcaram minha história, minha vivência. Escrever em meio à maior pandemia dos últimos tempos não foi uma tarefa fácil. Dizer que não tinha certeza se permaneceria vivo para finalizar a pesquisa e, o que me causa ainda grande temor, testemunhar o crescimento do meu filho, de repente, tornou-se uma declaração assustadoramente real. A morte foi se tornando cada vez mais íntima e ameaçadora; passou a ter rosto e nome conhecidos na medida em que chegavam até mim notícias de falecimentos de vizinhos, colegas, amigos.

Por outro lado, temporalmente, a produção da tese coincidiu com o período de gestação e nascimento do meu primeiro e, por enquanto, único filho, Akin: nome iorubá que significa guerreiro valente. Ao grafar esse nome pela primeira vez, compreendi que escrever é uma maneira de resistir às formas que atualmente ameaçam a integridade, a vida dos corpos negros, de todos os corpos. O nome do meu filho e o corpo do meu filho se fundem na mesma realidade vital, esperançosa que se sobrepõe ao medo da morte. Ao escrever esse nome, tive a certeza de que a vida vai continuar².

A partir disso, escrever a tese também se revelou um ato pessoal de resistência contra o que há de ameaçador no tempo presente. Pois o processo de teorização necessariamente foi abarcado pelo ato de observar o corpo da minha esposa se transformando pela gestação. Ao olhar esse corpo feminino em transformação, pude observar como uma proposição pode ganhar consistência e

² Cf. Rancière: “Mas a política não se tornou ‘estética’ ou ‘espetacular’ recentemente. Ela é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Essa mesma forma supõe uma divisão entre o que é visível e o que não é visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos. A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre ordem do discurso e a das condições (RANCIÈRE, 2018, p. 8).

materialidade. A etérea e inapreensível ideia de um filho (desejo que me acompanhava desde os vinte anos, hoje tenho quarenta) foi tomando corpo e forma. E, com o tempo, ganhou também movimento, perceptível na barriga que se mexia ao ouvir a minha voz.

A escrita da tese acontecia, pois, enquanto via um pequeno e incompleto corpo de menino imerso no líquido do útero materno: seus pés, suas mãos, um perfil sisudo, cuja boca, desde a primeira vez, tive a impressão de ser parecida com a minha. Escrevi enquanto gestava dentro da minha própria barriga a ansiedade pelo futuro que sabia ser desafiador.

Quando vi o corpo que se tornaria mais negro que o meu saltar de dentro do corpo da mulher; quando testemunhei a vida se expandindo, desdobrando-se, ampliada pelo timbre do choro inaugural do meu filho, sua cabeça cabeluda, suas mãozinhas de punhos fechados, que irão pensar e fazer algo no mundo, então me dei conta de que a reflexão teórica não está desvinculada da vida. Ao contrário, é da fatal experiência do viver que a teoria tira seus signos, suas balizas. Compreendi o recado particular que este trabalho me enviava. Talvez por isso, no vaivém entre objetividade científica e a expressão mais íntima da minha subjetividade, a escrita da tese tenha resvalado em minha pele, em minha emoção e seguido, levando algo de meu corpo para compor, ruidosamente, o corpo do texto; para compor outros muitos textos. Disponibilizo alguns deles, a seguir, como registro ambivalente desse processo de pesquisa, dessa escrita possível.

Abionan

O meio do caminho
é onde o caminho
dobra ao meio
do caminho a dobra
do caminho ao meio

Espelho negro

Nem todo menino
sabe que é menino
até que se espelhe
no corpo menino
de outro alguém
um homem velho
corre à minha frente
e quanto mais se afasta
mais perto ele me traz
o vejo pelas costas

em sua pele, meu rosto
refletido e algo mais
negro espelho familiar
trincado pelo tempo
que avança e vai
negro espelho familiar
no qual me reconheço
filho e pai

Recado para não chegar

No meio
da feira
um redemoinho
e na beira
do caminho
um baobá
embaixo dele
o menino mensageiro
descansa
de passar
daqui até lá
o sonho do menino
balança
entre o mundo
e outro mundo
que não há
o pequeno viajero
então esquece
não do sonho
que o sono tece
mas da mensagem
(alegre ou triste)
que deveria levar

1 A ENCRUZILHADA CRÍTICA E A OBLITERAÇÃO DA FORMA

*E o objeto? Não pode ser, ele,
motivo de preocupação, ou mesmo
de curiosidade, da parte de quem
marcou um encontro consigo
mesmo.
(Antonio Olinto)*

*Ser analista literário implica fazer a si
e à obra exigências imediatamente
diversas daquelas que orientam a
experiência do leitor.
(Luiz Costa Lima)*

1.1 O problema da forma em Antonio Olinto

1.1.1 Apontamentos sobre trabalho crítico e técnica literária

A trilogia *Alma da África* convida à reflexão acerca das relações entre a cultura brasileira e a africana. Essa temática de base, aliás, abordada a partir do mote da viagem de afro-brasileiros ao continente africano³, impõe-se como o aspecto mais evidente da narrativa olintiana, como tem demonstrado a maior parte da crítica produzida até então. No entanto, restringir-se a essa temática, consolidando-a como traço mais marcante, responsável exclusiva por garantir potencial unidade à trilogia, seria negligenciar aspectos importantes apontados pelo escritor, reconhecidamente sensível aos processos de construção literária. Fato atestado pelos seus inúmeros textos críticos, entre os quais se destacam aqueles que refletem sobre a criação e a construção formal do gênero romance. Em um desses trabalhos, Olinto afirma que a prevalência de uma ideia a ser provada sobre algo a ser contado seria o principal defeito verificado em alguns romances, e que a

³ Sobre o retorno de escravizados à África, Milton Guran afirma: “Houve iniciativas coletivas e outras individuais, tanto deportações quanto viagens voluntárias, pagas pelos próprios interessados, muito frequentemente ajudado por confrarias católicas de africanos libertos (cf, Verger, 1968: 527-8 e Turner, 1975:63). Inúmeros escravos libertos voltaram ao continente africano para recomeçar suas vidas, muitas vezes com um projeto bem definido de desenvolver o comércio entre a Costa e a Bahia, inclusive o tráfico negreiro” (GURAN, 2000, p.70).

maior busca de um romancista deve ser conseguir contar bem uma história (OLINTO, 1959).

Diante disso, ainda que se considere que um autor não está necessariamente imune aos pecados de construção artística que ele próprio recomenda evitar, ficar no óbvio da temática do retorno de afro-brasileiros à África, no caso de Antonio Olinto, seria ignorar aquilo que para ele tem grande importância: a elaboração de um saber narrativo intimamente ligado às exigências da obra, sem o qual não é possível ao escritor contar bem sua história. Mais que isso, seria contribuir arriscadamente para que, em longo prazo, sua obra seja lida, de modo prioritário, como romances de tese sobre a questão afro-brasileira, tomando por qualidade o que o autor via como uma falha potencial. Assim, parece legítimo, ao se propor uma leitura crítica de *Alma da África*, abordar sua temática central, mas procurando diminuir o diapasão entre esta temática e os processos de que o escritor se vale para de fato elaborar uma rica e envolvente história, explorando aspectos de composição de uma linguagem narrativa particular.

Não se ignora que a discussão sobre o retorno de afro-brasileiros ao continente africano seja inescapável, pois se trata de ponto fundamental da trilogia em foco. Porém, o que se tentará demonstrar neste capítulo é que a crítica acumulada parece ter elegido certa metodologia de leitura como prioritária, sem considerar que a insistência exclusiva nesse recorte pode ser limitadora das possibilidades de análise e teorização do romance olintiano. Está no horizonte deste trabalho, portanto, a hipótese de que a perspectiva recorrente de leitura crítica de *Alma da África* tem contribuído para que fique em plano inferior a tentativa do escritor de, por meio dos romances, criar uma linguagem narrativa própria, capaz de garantir expressividade ao tratar do tema referido. Ou seja, viria se consolidando na crítica uma tradição que tem levado à obliteração da forma, por não levar em conta, entre outras coisas, o desdobramento do romance que se expande, a partir de uma exigência interna da linguagem narrativa, em trilogia.

Na procura por melhor contorno teórico para o problema da forma na obra de Antonio Olinto, propõe-se realizar, inicialmente, gesto de revisão bibliográfica confrontando as teorizações do autor sobre os processos de feitura literária com o que a crítica tem privilegiado na leitura dos romances olintianos. Posteriormente,

será apresentada proposta de ampliação de leitura da trilogia, motivada justamente pela constatação formal de se tratar de uma série literária.

Considera-se metodologicamente estratégico o diálogo que se espera realizar entre essa crítica estabelecida e demais textos de aprofundamento teórico, com o foco no gênero romance. Entre esses textos, encontram-se aqueles produzidos pelo próprio Antonio Olinto, que exerceu a crítica literária, publicando, além de incontáveis resenhas em colunas de jornais, livros inteiros dedicados à reflexão sobre a literatura. Destacam-se dentro dessa produção os seus *Cadernos de crítica* (1959) e *A verdade da ficção: crítica de romance* (1966), ambos anteriores à trilogia *Alma da África*, cujo primeiro livro é de 1969. Nesses trabalhos, o crítico apresenta posicionamentos que permitem investigar seus critérios de análise da linguagem literária em geral e da romanesca em particular. Demonstra também considerável conhecimento sobre o pensamento estético existente à época, especificamente sobre o que dizia respeito ao gênero romance. Fato que pode ser considerado um argumento relevante para que se ampliem perspectivas de análises sobre sua própria produção, atentando-se também para os procedimentos de composição interna de suas obras literárias.

É perceptível que a sólida formação em filosofia e estética de Antonio Olinto, oportunizada em grande medida pelo interesse pessoal e pelo tempo em que este permaneceu em um seminário católico⁴, convida a considerá-lo não apenas um prático da literatura, mas alguém que se apossou de uma consistente base teórica que não pode ser ignorada. Reforça isso o fato de as datas de publicação dos seus livros de crítica e teoria demonstrarem que o gesto de reflexão estética precedeu sua escrita de romances. Desse modo, parece razoável imaginar que a bagagem construída ao longo da trajetória como leitor e crítico literário tenha repercutido sensivelmente na concepção de sua literatura. E, ainda que ocorra o contrário e se detecte o afastamento radical entre o artista e o crítico, os textos deste podem revelar pontos importantes para a melhor compressão do trabalho daquele.

⁴ Antonio Olinto, em entrevista a João Lins de Albuquerque, diz que entrou para o seminário do Sagrado Coração de Jesus, em Campos dos Goytacazes, levado por uma fatalidade. Em razão da Crise da Bolsa de Nova York e da depressão econômica decorrente, seu pai ficou desempregado, e, como sugestão da sua mãe, Olinto aceitou ir para o seminário, pois, lá, teria tudo de graça: comida, moradia, estudos e muitos livros. Nesse período, estudou filosofia e teologia e, depois, como um dos seminaristas mais antigos, foi autorizado pelo bispo a dar aulas para os mais recentes ingressantes do seminário (ALBUQUERQUE, 2009, p. 36-37).

Olinto via o trabalho crítico como prática importante na luta pelo equilíbrio entre o que considerava, de um lado, uma tradição humanista e, de outro, o avanço da tecnologia. Esse ponto de partida é fundamental para investigar o modo como sua concepção de técnica vai, dinamicamente, ganhando contornos e orientando uma consistente prática de análise literária. Segundo o autor, no prefácio de *Cadernos de crítica* (1959), seria função do crítico “(...) a de perceber a força dos caminhos de agora, sem soltar de todo de uma tradição que nos justifica e nos empurra para a frente” (OLINTO, 1959, p. XIV). A progressão do trabalho crítico, nesse sentido, deveria ser caracterizada como processo gradual de transformação e não de ruptura. Esta visão dialética é afirmada no reconhecimento do valor da tradição como combustível importante para que o tempo presente avance, e também no alerta para que essa mesma tradição não se solidifique em tradicionalismo reacionário, uma armadura capaz de impedir a ocorrência do novo. Para Olinto:

A cultura não pode se transformar em elmo contra tudo o que de novo apareça. E os conhecimentos necessários ao exercício da crítica literária não devem perturbar o julgamento de livros, pelos nem sempre exatos recursos da medição e da comparação sob formas enraizadas (OLINTO, 1959, p. XIV).

É importante notar, aqui, que o termo “cultura”, no trecho acima, parece ser utilizado em sentido aproximado ou semelhante àquele que Mário de Andrade, ao discutir sobre o trabalho do artista e do artesão, define como virtuosidade⁵, ou seja: “(...) o conhecimento e práticas das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional” (ANDRADE, 2005, p. 14). Atentando-se para a especificidade do ofício do artista, é possível, no entanto, adaptar o modo de pensar de Mário de Andrade, valendo-se dele para refletir também sobre o trabalho do crítico. Consequentemente, pode-se dizer que o conhecimento dos procedimentos e das ferramentas tradicionalmente usadas para avaliar e julgar uma obra de arte é condição fundamental a quem empreende o trabalho de crítica artística. Porém,

⁵ Para Mário de Andrade, em conferência de 1938, intitulada O Artista e o Artesão, a técnica da arte se divide em três partes: a) o artesanato, parte que diz respeito às exigências do material que é necessário pôr em ação para que a obra de arte se faça; b) a virtuosidade, conhecimento e domínio do repertório técnico abalizado historicamente. Ao contrário do que ocorre com o artesanato, Mário de Andrade não tem como imprescindível o domínio dessa parte da técnica; aliás, até alerta para os perigos advindos do fascínio pelo virtuosismo: passadismo, “academismo”, tradicionalismo técnico meramente imitativo; c) por fim, a terceira etapa da técnica é aquela que se refere ao talento e à solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Aspecto, por isso mesmo, imprescindível e “inensinável” (ANDRADE, 2005).

como acontece ao artista, a virtuosidade, no sentido dado pelo escritor modernista, pode apresentar também ao profissional crítico um grande problema. Isso na medida em que pode seduzir esse profissional para o aspecto apenas imitativo, tecnicamente reprodutivo do que já vem sendo realizado há tempos, reforçando assim certo tradicionalismo crítico. Ou mesmo pode levar a uma inversão em que a análise da obra sirva para justificar as ferramentas técnicas e teóricas de preferência do analista. No caso do trabalho da crítica, uma consequência específica desse tradicionalismo pode ser a de aprisionar uma obra em perspectivas de análise exclusivistas que acabem por restringir a amplitude de leitura do texto, lançando-o, muitas vezes, em categorizações limitadoras de seu potencial de significação.

Ainda na citação, Olinto evidencia o necessário reconhecimento dos limites daqueles “nem sempre exatos recursos da medição e da comparação”. O autor, com isso, parece reafirmar o óbvio da relação específica entre o trabalho de análise e o de criação artística, de modo que este tende a ser anterior àquele, mais experimental e mais aberto à inovação. A arte, conseqüentemente, demandaria da crítica uma constante ampliação de repertório e de instrumentos de leitura, para que não se corra o risco de tentar enquadrar o novo em critérios já enraizados. Esse modo de pensar impõe ao analista a necessidade de estar sempre alguns passos atrás do artista, para poder observar de maneira mais objetiva as trilhas que este abre de modo pioneiro pelos caminhos do campo artístico em que atua. O crítico deve olhar objetivamente, identificar a nova picada aberta pelo artista e avaliar se as ferramentas que carrega consigo – por mais úteis que tenham sido até então – são de fato as melhores para mapear esse novo caminho.

O crítico, portanto, deve se diferenciar daqueles leitores que, devido à aceitação de um pacto prévio de leitura, muitas vezes aderem prontamente à condução da mão nem sempre visível que orienta a trama, no caso específico de romances. O mapeamento que o crítico deve realizar exige que ele se solte dessa mão sedutora e se movimente com autonomia, não se furtando do risco de andar, sem guia, por uma rota que lhe causa espanto. Inclusive se colocando à espreita, embrenhando-se também pelas margens desse caminho alheio, em meio a folhagens densas que muitas vezes ocultam atalhos e revelam dilemas enfrentados pelo artista durante seu percurso criativo. O crítico é, para Antonio Olinto, acima de tudo, um expectador do humano, pois se comprometeu a lidar com esta atividade a

que se costuma chamar de espiritual e que engloba a busca do homem pela compreensão e pelo ir além de si mesmo:

Ora, esse lado espiritual do homem é que satura a obra de arte (...). O desenvolvimento da obra de arte não se presta a planejamentos do tipo industrial. Nem pode o momento por que passa a literatura de um país ser demarcados em limites rígidos (OLINTO, 1959, p. XII).

Nesse contexto, ao se valer da oposição entre a atividade espiritual e a metáfora industrial, o autor retoma a questão do humanismo e da tecnologia, para se posicionar contrariamente à crítica que se limita à aplicação mecânica, na obra literária, de certas práticas de análise. Opõe-se à repetição irrefletida de procedimentos, o que pode levar a determinismos históricos. Alerta quanto a certos dogmatismos críticos que agem sobre a criação e sobre a avaliação artística em geral e desconsideram que estas são ações humanas nas quais o inesperado, o risco, o espanto diante do imprevisível da vida ganham forma. A obra de arte, por isso, não poderia caber dentro de limites estanques demais de classificação e ordenamento, pois o fator humano, que lhe é essencial, a preenche e a faz transbordar.

Aquela que seria a função fundamental da crítica para Olinto se desdobra, ainda, para reforçar o que parece ser uma intenção dialética verificável em seu pensamento. Se por um lado se deve evitar que o tradicionalismo técnico impeça a percepção e a aceitação do novo, também o crítico deve resguardar-se da adesão religiosa ao “científico”, o que configuraria também outra espécie de dogmatismo.

O científico, no caso, inspirado em várias formas de idealismo filosófico, acaba por se constituir numa fuga. Quase todo dogma é sinônimo de medo. E não há dúvida de que a obra de arte, inesperada e imprevisível, dá medo. Dá medo porque nem sempre possui, o homem que dela trata, a coragem de ter os olhos limpos no mergulhar em seus meandros. Muito fácil existir um código que aplaine e sirva de desculpas aos inevitáveis espantos (OLINTO, 1959, p. XIII).

Essas reflexões, expostas no prefácio de *Cadernos de crítica* (1959), soam como uma espécie de manifesto. Levam ao entendimento de que o trabalho crítico não deveria se furtar à complexidade da obra de arte simplesmente por ter à sua disposição uma linguagem técnica, um código de classificação e de aferição já conhecidos. Ao contrário, firmam a posição segundo a qual a crítica não deve se

esquecer de que o percurso que se propõe a trilhar nunca é, de início, seu. Por isso, é provável que existam limitações em sua própria linguagem instrumental, colocada em xeque justamente no movimento de significar, na tentativa de mapear um caminho novo.

A fuga na qual se constitui o científico, no entanto, precisa ser entendida não como uma oposição ao apuro metodológico, à pesquisa encarada com seriedade e abertura, mas à postura acomodada de quem prefere ser indiferente, passando ao largo das sinuosidades de uma obra que não se entrega de imediato ao olhar e ao instrumental analítico. Uma crítica a quem, sob o pretexto de ser científico, se apega a leis estéticas e postulados de uma época que, antepostos ao livro, servem para enquadrá-lo fixamente em critérios de medição de valores: “Não cabe a poesia – nem a ficção, nem o teatro, nem arte alguma – na linguagem falsamente aglutinadora, mas na verdade desintegradora da estatística” (OLINTO, 1959, p. XII), afirmou o crítico.

Olinto se posiciona do lado oposto do que denomina como “*máquina de crítica*”, referindo-se à postura idealmente cientificista que exige que tudo deve ser classificado a partir de critérios preestabelecidos e determinantes do que é ou não é arte, cujo efeito costuma ser o da desintegração da obra. Insiste mesmo no perigo do historicismo, no equívoco que pode ser tomar as leis históricas pela mesma fixidez das leis da física. Uma discussão totalmente pertinente no contexto de virada da primeira para a segunda metade do século XX, em que escreve.

1.1.2 Uma técnica que se esconde

Considerando certos apontamentos no pensamento de Olinto acerca do trabalho do analista literário, é possível perceber em seus textos críticos certa ênfase no aspecto técnico da construção literária como critério importante no desenvolvimento de suas leituras e para a valoração das obras. Tal fato então leva a inquirir de que modo essa técnica é concebida por esse autor e como ela entra nos processos de feitura e interpretação da obra literária. Pode ser esclarecedor, em relação a isso, atentar-se para um ensaio publicado no mesmo *Cadernos de crítica* (1959), em que Olinto analisa o livro de contos *Nove histórias em grupos de três*, de Autran Dourado. O escritor mineiro Autran Dourado é reconhecido pela consistência

e seriedade de sua produção literária, bem como pelo apreço que tem pela técnica de composição e montagem dos seus livros. São famosos os textos nos quais discute, teoriza e esclarece seu próprio fazer literário. Em seu *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 2000), além de analisar a técnica de composição de outros escritores, também oferece uma espécie de curso sobre o processo de escrita dos seus romances mais conhecidos, algo como sua *ars poética*⁶.

Antonio Olinto, ao propor uma leitura do citado *Nove histórias em grupos de três*, cujo título já indica um trabalho de planejamento e organização conscientes por parte de Autran Dourado, reconhece o apuro técnico como sendo o ponto de maior força das histórias:

Pois bem, é na técnica narrativa interna que Valdomiro Autran Dourado tem sua força maior. E o importante, aí, é que o autor não apresenta recursos técnicos demasiadamente evidentes. Consegue – e isso é difícil na arte do conto – dar uma fluência tal a seus relatos que o resultado, algo fluido, se escoia sem alteamentos que seriam provocados pelo uso de repetidos truques de técnica (OLINTO, 1959, p. 74).

De certa maneira, o juízo exposto acima convida a que se investigue em que medida o uso criativo da técnica por Autran Dourado escaparia à polarização entre tradicionalismo e cientificismo tecnológico. A avaliação feita no trecho acima, que tende a ser mais positiva que negativa, bem como o destaque dado a certos aspectos técnicos internos verificados na escrita de Dourado, revelam, entre outras coisas, a identificação do crítico Antonio Olinto com muitas das escolhas e métodos de composição adotados. Ressalta-se o uso de recursos técnicos que não são muito evidentes. Olinto destaca aspectos de composição interna da obra e o uso de uma técnica que favoreça a fluidez do relato, não aparentando artificialidade. Segundo ele: “O importante de um livro não é apenas o que aparece, o que toca os sentidos, mas o inesperado, o que se insinua nas fendas da técnica” (OLINTO, 1959, p. 74). Ou seja, importa o aspecto técnico que não se deixaria apreender na superfície do

⁶ São interessantes os comentários que Autran Dourado faz sobre a carência, entre os romancistas brasileiros, da prática de analisar seu próprio fazer literário, deixando isso a cargo exclusivo de críticos, professores e teóricos. Alerta para os perigos de tal tutela, dizendo que nada é mais perigoso que o escritor escrever apenas para esse grupo de profissionais, embora reconheça a importância do trabalho de leitura que realizam. Os críticos estão em seu papel, segundo Dourado; os escritores é que, ao se furtarem de sua própria reflexão poética, estariam fora do que é também sua responsabilidade (DOURADO, 2000).

relato, mas que estaria de tal modo integrado internamente e a serviço da narração, que contribuiria de maneira determinante para sua fluidez.

Assim, Olinto prioriza, em sua análise, o saber narrativo constituído na e pela própria narrativa; conseqüentemente, enaltece a técnica enquanto proposta de uma solução pessoal do artista na busca pela sua expressão. Especifica o que para ele seria uma característica presente nos contos de Autran Dourado, mas que também poderia ser alcançada pelo gênero romance em momentos de maior realização. É sua a afirmação segundo a qual:

(...) seu caráter geral de corte no tempo, de acontecimento colocado num desvio, sem ligações necessárias com o que foi ou poderá ser, faz do conto uma arte de compreensão, em que as camadas técnicas da narrativa sugerem mais do que dizem (OLINTO, 1959, p. 73).

Ou seja, ao ler o gênero conto, amplia-se, aqui, para o romance a relevância de se criar estruturas narrativas capazes de comunicar mais do que aparentam na superfície, que têm na capacidade de sugestão uma força de abertura e permanência. Como ficará explícito no desenvolvimento do ensaio de Olinto, o modo de construção narrativa e a proposição de soluções técnicas específicas, quando intrinsecamente articulados com as categorias tradicionais de composição, ganham importância durante o gesto de análise, por proporcionarem maior amplitude de significação da obra em geral e das estruturas menores que a compõem.

No caso do livro de Autran Dourado, a análise de Olinto mostra como o modo de elaboração interna das histórias que compõem o primeiro grupo de três narrativas seria fator primordial de articulação entre estas, igualando-se em importância à própria temática mais evidente do conjunto: trata-se de casos relativos ao mar. Compõem esse grupo os contos: a) *Homem, cavalo, praia*; b) *Marinha*; c) *A ilha escalvada*. Apesar da evidência, já perceptível pelos títulos, de serem histórias que se passam em um ambiente marinho, o crítico afirmará: “são três histórias e, no entanto, uma. O que as une não é apenas a morte de Silésio (personagem que se joga ao mar no primeiro conto, cena que aparecerá em plano de fundo nos seguintes), mas um estilo, um certo modo de concepção e de construção” (OLINTO, 1959, p. 73). Mais uma vez, o crítico sinaliza para o fato de que seu exercício de leitura se atenta para o modo como se dá a tessitura das histórias, para aquilo que diz respeito à já mencionada técnica interna, cujo uso caracterizaria ponto de maior

força dos contos de Autran Dourado. Valoriza-se o que é apenas sugerido pela forma e que, por isso, esquiva-se do olhar raso e da definição precipitada. Assim é o exemplo do homem que se lança ao mar, protagonizando um suicídio no primeiro conto. Homem cujo nome sequer é conhecido pela criança que vive, na segunda história da série, uma tensa relação com a mãe, artista plástica. A criança testemunha por acaso e a distância a morte/o suicídio como evento inesperado e real, mas não se pode afirmar que essa é a causa direta da sua tomada de consciência de uma grande falta materna. Também se pode apenas sugerir que a jovem, no terceiro conto, ao não compreender a paixão que sente pela melhor amiga, tenha contribuído decisivamente para a fatal decisão do homem de meia-idade. A jovem inventa e espalha boatos sobre esse senhor estrangeiro que anda sozinho pela praia durante as tardes. Recai sobre esse homem a suspeita, nunca comprovada, de que tenha testemunhado o beijo secreto entre as duas amigas.

Nota-se que, na citação, o uso da expressão indefinida “um certo estilo” reforça o caráter de difícil apreensão e justifica, em parte, o cuidado do crítico em não definir peremptoriamente o específico do estilo singular de Autran Dourado. Evita-se também, da parte de Olinto, a facilidade da comparação direta que recorreria a parâmetros já estabelecidos a partir de outros textos literários. Porém, é interessante a menção brevemente feita a um caso polêmico⁷ envolvendo o crítico britânico Paul Souday e o abade francês Henri Brémond, em que destaca um exemplo retirado das artes plásticas. Por conta desse embate, o abade teria recebido carta de um desconhecido professor de literatura argumentando que “(...) quando contemplo um quadro intitulado Leda e o Cisne, o assunto que serviu de tema ao artista não me interessa em absoluto. Desejo apenas ver uma bela disposição e cores bem distribuídas” (OLINTO, 1959, p. 74). Ainda segundo a carta, o mesmo aconteceria com o poema, o conto e o romance. Ou seja, para esse professor, o que mais interessa é a composição interna da obra. Inclusive, será dito por ele mais adiante que os elementos que integram o título e a temática do quadro

⁷ Márcia de Mesquita Araújo informa que o historiador, crítico literário e abade francês Henri Brémond (1865-1933), membro da Academia Francesa, é considerado o motivador de uma importante discussão acerca da natureza da poesia. Em conferência de 1925, cujo título é justamente “Poesia pura”, o abade acaba por popularizar a expressão, retirada inicialmente de Valéry, porém concebida nessa conferência em sentido contrário ao dado pelo poeta, para quem a ideia de poesia pura teria conotação apenas analítica e não moral. Paul Souday, crítico defensor do racionalismo, posiciona-se contrariamente à proposta de pureza da poesia, apresentada por Brémond, acusando-o de partidário da inspiração, da mística e do neorromantismo (ARAÚJO, 2013, p. 17-18).

podem mesmo ser objeto de pesquisa sem que isso tenha relação fundamental com a obra de arte em questão. De certa maneira, ao recorrer a esse evento, Olinto parece sugerir mais uma vez que o olhar do crítico deve ser agudo, buscando não se satisfazer de imediato com as interpretações que eventualmente estejam mais disponíveis, por se vincularem a elementos superficiais ou evidentes dentro da forma artística.

A intenção, ao se referir ao caso da pintura, parece ser a de, na análise dos contos de Autran Dourado, consolidar a percepção do processo de escrita enquanto gesto que guarda o traço sempre individual que define a criação artística. Em Dourado, essa marca pessoal se realiza principalmente no modo de utilização de uma técnica própria, nem sempre evidente na superfície da narrativa. Decorre daí uma questão crítica importante que parece estar no horizonte de Antonio Olinto: a maioria das análises baseadas em parâmetros restritivos de comparação e conformação a critérios já postos não seria necessariamente limitadora, já que ignoraria esse fundamento de novidade que constitui a obra de arte?

Olinto dirá que o argumento de que a arte é puramente aplicação virtuosística de técnicas teria se normalizado ao ponto de ser transformado em um preconceito que, por gerações, ronda as obras. Conclui isso imediatamente antes de reafirmar os valores do uso pessoal da técnica feita por Autran Dourado. De certa maneira, é como se pretendesse uma tomada de posição contrária ao modo de encarar o uso mecânico e apenas reprodutivo da técnica narrativa. Polemiza, portanto, com as práticas críticas de valoração desse mesmo uso automatizado. Essas práticas contribuiriam para a permanência do preconceito segundo o qual não se justifica o tempo dedicado à análise das técnicas de construção de um objeto artístico específico, uma vez que o uso de dispositivos técnicos é um dado básico na construção de qualquer forma de arte. Essa visão, no entanto, desconsideraria que a inovação técnica está diretamente ligada à busca do artista por uma expressão singular e que todo juízo feito não pode negligenciar esse gesto fundamental.

Ao apontar a presença do mar como tema evidente no agrupamento das três histórias e ao afirmar que “(...) a grande qualidade de Valdomiro Autran Dourado está na acuidade de uma técnica que se esconde” (OLINTO, 1959, p. 74), Olinto acaba por problematizar o gesto crítico que se fixaria apenas no patente da narrativa, deixando passar ao largo os sentidos que se insinuam nas fendas de uma

linguagem intencionalmente tecida pelo artista. Ou seja, alerta para a importância de se considerar, no empreendimento crítico, a intenção de um gesto criativo individual também em relação à forma da linguagem que ergue a obra desde dentro, indo além da temática e do enredo. Desse modo, pode-se dizer que seu olhar crítico é sensível às nuances mais sutis que configuram tecnicamente a linguagem narrativa, engatilhando o jogo de sedução que dá aos olhos a paisagem bordada da tapeçaria sem lhes revelar logo o avesso da tessitura, que se esconde.

Dar algo a ver, aliás, é um ponto importante para a leitura feita por Olinto, haja vista o caso do abade Brémond, retirado do campo das artes plásticas, o que convida a traçar um paralelo interessante entre essa linguagem e a literatura. Tal paralelo reforça a necessidade de fixação de uma imagem verbal. Este seria o objetivo principal ao se narrar uma história. Nesse sentido, Olinto aponta como traço negativo dos contos de Dourado a inversão observada entre o sujeito que vê e a coisa vista, havendo a prevalência daquele sobre esta.

Houve, sim, na feitura dessas nove histórias, uma tal integração do autor dentro da obra que esta ficou demasiadamente presa ao sujeito “que vê” e perdeu a nitidez de linhas da “coisa vista”. E, na obra de arte que emociona e que fica, o importante é sempre a fixação dessa “coisa vista” (OLINTO, 1959, p. 76).

Não se pode confundir, portanto, uso pessoal da técnica com ênfase insistente em certa perspectiva subjetivista. Na verdade, as pistas oferecidas por Olinto indicam o contrário. O processo de elaboração narrativa é tido como um trabalho profundamente objetivo e consciente de construção formal, que busca uma comunicação abrangente com a vida. O ponto tido como negativo do livro *Nove histórias em grupos de três*, por exemplo, está ligado ao aspecto de descaracterização dessa “coisa vista” devido ao arrefecimento dos contornos, causado por uma subjetivação demasiada e seu consequente efeito de indeterminação dos personagens: “Autran Dourado procura, com tanto afinco, um determinado ambiente interior, que seus personagens parecem viver instantes da vida de um só” (OLINTO, 1959, p. 75).

Diante de tudo isso, é valorizada a técnica que leva o artista à execução de uma obra capaz de comunicar por meio da fixação de uma imagem abrangente e fundamental. Essa não se deixa apreender necessariamente por uma temática específica, nem tampouco pode ser abarcada apenas pela visão subjetiva demais do

autor. Porém, como se verá, estabelece uma ligação com a vida social, com o contexto circundante e com o reconhecimento, na obra, de uma potente experiência vital.

1.1.3 O problema do sujeito, do objeto e da comunicação ampla com a vida

Percebe-se então que a questão técnica, no pensamento de Antonio Olinto, está relacionada com a formulação de um juízo acerca do problema sujeito-objeto, sempre importante nas discussões sobre a criação artística. Tal juízo é melhor percebido, no entanto, em outro ensaio do mesmo livro *Cadernos de crítica* (1959). Dessa vez, o foco recai sobre *O encontro marcado*, de Fernando Sabino. Na visão de Olinto, embora esse romance seja um valioso testemunho da geração de escritores de 1930 a 1945, a alta aposta do autor na subjetividade coloca a obra fora do alcance de muitos leitores. Mais uma vez, a proximidade de perspectiva e a subjetivação, que também caracterizam o romance, teriam provocado, em vários momentos, a prevalência de um clima de tese a ser demonstrada e defendida sobre o fato a ser narrado, contado. Ou seja, em vários momentos teria havido uma falha na execução ou na escolha da composição que dificultaria a fixação da coisa narrada, de uma imagem construída pelo fluxo da linguagem romanesca. Esse saber narrativo elaborado na própria forma do romance e valorizado por Olinto só seria possível a partir de uma relação mais objetiva entre o autor e a obra, como fica explícito no seguinte trecho do ensaio:

A eliminação da dualidade sujeito-objeto pode acabar por abolir tanto um como outro e por levar as obras, feitas sobre sua égide, ao limiar do puro subjetivismo. E o objeto? Não pode ser, ele, motivo de preocupação, ou mesmo de curiosidade, da parte de quem marcou um encontro consigo mesmo (OLINTO, 1959, p. 34).

Está explícita nessa crítica feita ao romance a ideia de que o encontro com a obra literária exige do escritor um movimento que lhe garanta espaços de subjetividade, sem que isso elimine a distância necessária à configuração da perspectiva objetiva e ao manejo dos elementos principais que integram internamente a obra. A abstração do subjetivismo, portanto, é o que poderia levar Fernando Sabino a “(...) dominar os acontecimentos e, em romances futuros, dar-

lhes a força vital necessária a toda boa história, imprescindível à obra feita para durar” (OLINTO, 1959, p. 35).

Ao analisar, até aqui, alguns critérios adotados por Olinto em suas leituras críticas, não se espera formular uma estética geral, de ampla abrangência. Mas é possível identificar apontamentos que sinalizam efetivamente para uma concepção de escrita que possui clara afinidade com o trabalho de carpintaria, como em *Austran Dourado*. Práticas em que a perícia artesanal é indispensável. Trabalhos nos quais a forma artística que se dá a ver é a mesma que guarda internamente seus segredos de estruturação e montagem. Assim é valorizado, na análise, o gesto autoral, o saber técnico elaborado no mesmo processo de soerguimento da linguagem exigida pela obra. Um saber que se faz presente sem se fazer aparente: “uma técnica que se esconde”, que se aplica em fixar a “coisa vista”; ou seja, aquilo que, embora seja a manifestação do gesto autoral, não coincide excessivamente com o rosto do autor.

Talvez seja pertinente um parêntese, para propor uma imagem. Na busca por uma compreensão mais clara do que vem sendo exposto aqui, parece produtivo investigar a imagem do escritor como um prestidigitador: aquele que tem talento para esconder e para se esconder – para seduzir, desviando o olhar para o que mais importa. Numa performance de prestidigitação, a imagem que deve ser vista e fixada na perspectiva do expectador nunca é a do artista que realiza determinado gesto, mas a do próprio gesto tornado forma, comunicação. A coisa vista é sobretudo a forma que comunica com aparente autonomia em relação àquele que a realiza. A obra tem sempre um encontro marcado, mas prioritariamente com o expectador: o leitor e a leitura. Daí Olinto afirmar sobre o romance de Sabino que não pode ter o objeto como preocupação aquele que marcou um encontro consigo mesmo. Afirma-se, então, por um caminho muito particular, a necessidade de não anulação da tensão entre sujeito e objeto na criação literária.

Porém, chama a atenção o modo como essa mesma questão relativa à permanência da tensão sujeito-objeto é trabalhada em outro texto também importante para a compreensão do pensamento de Antonio Olinto. Em livro de 1966, *A verdade da ficção: crítica de romance*, Olinto se dedica exclusivamente à reflexão acerca do gênero explicitado no título do livro, por meio de leituras de significativas obras de autores brasileiros e estrangeiros. O capítulo de encerramento desse livro culmina com a análise da obra do escritor português Ferreira de Castro, com

destaque para o seu romance *A curva da estrada* (1951). O crítico brasileiro vê com bons olhos o modo como o autor luso integra crítica social à ação de suas histórias e à vida moral e espiritual de seus personagens, que, assim, são fortemente ligados à comunidade que os circunda. Estaria principalmente nisso o efeito de “*amplitude próxima*” (OLINTO, 1966, p. 278) perceptível no romance. Isso significa que a força da obra de Ferreira de Castro estaria na abertura de suas estruturas significativas e no sentido de realidade que elas proporcionam ao expressar o essencial, conferindo densidade e nitidez ao rosto humano situado no tempo, fixando-o como coisa vista.

A essência de uma narrativa romanesca é encontrada no diminuto, na descrição e na explicação, com o narrador indo à procura de uma estrutura significativa que dê espessura a sua gente e seja uma realidade nova, embora presa ao real externo. Essa estrutura promove um julgamento, o do homem e dos atos, mas é julgamento **compreensivo**. Daí, o rigor da ficção de Ferreira de Castro: rigor no estilo, rigor na fabulação. E, por outro lado, seu alcance de significados. Nele, mais do que em qualquer outro romancista de língua portuguesa de nosso tempo, há um gosto de mundo (OLINTO, 1966, p. 279) (grifo do autor).

Um movimento dialético, pode-se dizer, caracterizaria o trabalho do romancista, para quem a busca pelo rigor técnico de fabulação e estilo está necessariamente vinculada à abertura e fixação do rosto humano próprio de uma gente que o romance permite ver com nitidez. Explicita-se uma dinâmica centrípeta, porque realizada com atenção ao diminuto da estrutura da linguagem narrativa, numa operação formal que leva à expressão ampla, cujos sentidos repercutem sobre “o real externo”, na expressão do próprio Olinto. Por isso, ao mesmo tempo, existe uma dinâmica de centrifugação, pois é claramente voltada à expansão das possibilidades de sentidos, inclusive éticos, do romance. O destaque dado originalmente pelo autor ao adjetivo “compreensivo” vai ao encontro da busca humanista que estaria na base do trabalho crítico, equilibrando a atenção necessária ao aspecto técnico pertinente à criação artística. Além disso, sugere uma tendência de abertura ao social, decorrente do que parece ser uma vocação do romance a partir do modernismo tardio: o apreço ao movimento curvo que mistura o dentro e o fora da forma literária, a essa dobra significativa que pode ser tomada como parâmetro importante para o entendimento do que significa a necessária permanência da tensão sujeito-objeto na perspectiva olintiana.

Nesse mesmo ensaio, antes de entrar de fato na análise da obra de Ferreira de Castro, Olinto opta por fazer uma explanação sobre aspectos do pensamento de dois filósofos e suas contribuições para a compreensão do romance no século XX. Ao eleger Heidegger e Lukács como pensadores relevantes para se pensar a obra de Ferreira de Castro, Olinto ressalta o fato de que, para todos eles, a linguagem é “ponto de tomada de contato com o mundo, com o universo circundante” (OLINTO, 1966, p. 274).

Inicialmente, aponta que, dentro do sistema de pensamento de Heidegger, a existência só poderia ter sentido no universo que a circunda; assim, a linguagem cumpriria a função fundamental que é levar ao contrário do isolamento, constituir-se como própria “morada do ser”, nos termos heideggerianos. Por esse motivo, aproximam-se as procuras do poeta e do pensador, ambos ligados ao pensamento e à ação, via linguagem. Olinto tenta com isso justificar o alerta de que há um risco tanto para quem concebe e fabrica a obra de arte como para quem se dedica a julgá-la e examiná-la. O risco é o de chegar à alienação, devido ao isolamento da obra e do homem, apartados da comunidade que os circunda, por razões de uma separação radical entre sujeito e objeto:

A necessidade da separação entre “sujeito” e “objeto” pode levar o criador e o examinador a um extremo perigoso: o de provocar um exagerado afastamento entre homem e mundo exterior, entre Ser do homem e a sociedade e/ou comunidade circundante, num alheamento que se transforme em alienação. Nesse combate contra o isolamento do Ser, faz-se mister que a linguagem se liberte de suas prisões gramaticais (toda linguagem tem, hélas, sua gramática), tarefa reservada ao pensador e ao poeta (OLINTO, 1966, p. 275).

Destaca-se a observação feita de que a aproximação entre pensador e poeta está relacionada diretamente a uma ação que se concretiza em operação de linguagem. Heidegger inclusive é conhecido pelo gesto de inovação que imprimiu no vocabulário filosófico, operado em função de uma exigência interna do seu pensamento e que o ajudou a definir “*existência*” justamente como ação do “*ser-aí*”, ou seja, o ser que está aí, fundamentalmente ligado ao mundo. Uma ação que reflete a busca pela libertação do isolamento humano na libertação do pensamento também via alteração na estrutura da linguagem. Percebe-se uma visão em que coincidem o interno da língua e o externo do mundo no qual homem e obra se situam. Um modo de pensar que mantém afinidade com o raciocínio de Olinto, para

quem parece não haver sentido na anulação radical entre sujeito e objeto, sobretudo quando isso leva ao isolamento e à alienação, ao enfraquecimento da capacidade de ligação entre pensamento, linguagem e vida.

Ora, essa posição já era apontada na análise do romance *O encontro marcado* de Fernando Sabino, cuja maior falha seria a eliminação da distância entre sujeito e objeto, por meio do exacerbamento da subjetivação. Uma observação atenta ilumina o gesto dialético de Olinto, que busca uma compreensão não polarizada dessa questão, ao especificar que a finalidade última da arte é a comunicação ampla com o mundo. Ou seja, o romance deve, assim, prezar pela abertura comunicativa desde sua estrutura. Precisamente, a reflexão sobre *O encontro marcado*, em que se alerta para os perigos da subjetivação exagerada, vai ao encontro da reflexão feita a partir do pensamento de Heidegger, em que é valorizada a relação da linguagem com o mundo que a circunda. Ambos os caminhos pretendem alertar sobre o quanto pode ser prejudicial a eliminação da tensão sujeito-objeto. Apenas indicam que essa eliminação, no que tange à criação literária, pode ocorrer por vias diferentes. No primeiro exemplo, pode vir por uma aproximação radical do autor que levaria à sobreposição plena do subjetivo ao objeto; ou seja, por meio da saturação da presença autoral a ponto de limitar em certo sentido a comunicação mais ampla com o mundo e com a vida, como ocorreria na obra de Fernando Sabino. Ainda pode vir – como no segundo exemplo – pela alienação decorrente do total afastamento entre sujeito e objeto, simulando a plenitude de autonomia da obra em relação ao mundo e ao contexto em que está situada. Assim, o que Olinto propõe é que, no fundo, toda obra literária que pretenda durar deve visar, desde sua estruturação interna da linguagem, a uma forte comunicação com a vida.

Interessantes também são as contribuições de Lukács, evidenciadas por Olinto em seu ensaio. Ao apontar, em linhas gerais, o conteúdo do livro mais conhecido do filósofo húngaro sobre a teoria do romance, faz questão de retomar o postulado lukacssiano de “*essência como estrutura significativa*” (OLINTO, 1966, p. 276). Tal postulado diz respeito à procura por uma síntese dialética entre a teoria fenomenológica de Husserl e a do filósofo Dilthey, responsável por explorar conceitos como significação e compreensão, no âmbito da hermenêutica romântica alemã. Esse postulado considera importantes ângulos de abordagem estética no

começo do século XX. Partindo dessa consideração, o método de Lukács, segundo Olinto, seria “*compreensivo e explicativo*”. Compreender uma estrutura, nesse contexto, implica: “apreender a natureza e a significação dos diferentes elementos e processos que a constituem como dependentes de suas relações com todos os outros elementos e processos constitutivos do conjunto” (OLINTO, 1966, p. 276). Já a explicação de um fato social se daria ao “inserir-lo na descrição compreensiva de um processo de estruturação dinâmica que o engloba” (*Ibidem*). Ou seja, tal método aposta num movimento de leitura baseado no princípio de que o contato decidido entre a forma literária e o social seria o responsável por promover “um compromisso entre o homem e o mundo” (*Ibidem*). Essa decisão, quando bem executada pelo artista, resultaria em “estruturas significativas”, espaços dinâmicos de tensionamento entre a forma romanesca e os variados elementos que compõem a vida social. Nesse sentido e considerando o desenvolvimento histórico dos gêneros literários, por exemplo, ao passo que a tragédia seria a forma literária da solidão essencial e da negação da vida, o romance por sua vez se configura como o espaço da “solidão da/na comunidade”, ou seja, o espaço do homem situado entre seus demais.

Olinto não deixa de mencionar as limitações do livro de Lukács, que propõe a certa altura uma classificação demasiadamente esquemática, incapaz de dar conta das possibilidades de formulação do romance. Relembra ainda que o próprio filósofo renegou sua teoria por décadas, mas pondera:

Contudo, tal como está – principalmente complementada pelos estudos sobre ensaio e tragédia de *L'Âme et l'Être* (de 1910), e por *La Signification Présente Du Réalisme Critique*, obra de maturidade de Lukács (1957) – é um trabalho válido de que a estética do romance não pode, em nosso tempo, se afastar de todo (OLINTO, 1966, p. 277).

Olinto deixa perceber, na formulação gradativa de seu pensamento, a preferência por autores e textos capazes de deslocar certas práticas de leitura, de modo a ressignificá-las. Sinaliza para o fato de que o foco exclusivo no imanente do texto, ou o seu contrário, em uma abordagem apenas social e externa à estrutura do romance, contribuiria para o afastamento radical entre obra e vida. Tal concepção na verdade revela, em um nível mais amplo, certo desdobramento da relação dinâmica entre sujeito e objeto. Justamente a permanência da tensão entre tais elementos é que proporcionaria ao romance o gosto de mundo, mencionado ao se referir à obra de Ferreira de Castro. Nesse sentido, os romances do escritor português seriam

exemplos bem realizados de execução ficcional em que “(...) a presença intemporal do homem aparece, dura, sob a densa camada de temporalidade que o ficcionista constrói” (OLINTO, 1966, p. 279). A forma do romance é assim melhor realizada na medida em que consegue fixar a ossatura do rosto humano no tempo e na forma da narrativa, imprimindo essa feição como coisa vista e jamais esquecida.

1.2 *Alma da África* como objeto da crítica

1.2.1 Deslocamentos e permanência no ambiente literário

É dado instigante que a crítica acadêmica, só muito recentemente, venha se interessando, de modo mais frequente, pelos romances africanos de Antonio Olinto. Tal interesse contemporâneo é atestado por excelentes trabalhos como, por exemplo, os de Adriana Maria Romitti Albarello (2011)⁸, Eurídice Figueiredo⁹, Luiz Henrique Silva de Oliveira (2013)¹⁰, Claudio Santana Pimentel (2014)¹¹, Édimo de Almeida Pereira¹².

⁸ Percebe-se na excelente pesquisa de Albarello um exemplo emblemático de como, por meio de escolhas metodológicas e recortes de análise, têm prevalecido discussões de ordem identitária e cultural quanto à trilogia *Alma da África*. Primeiramente, destaca-se a opção por trabalhar apenas com o primeiro romance da série. Esse recorte é fácil de justificar, uma vez que, no contexto de uma dissertação de mestrado, seria de fato complexo e talvez inviável desenvolver a contento a proposta de discussão acima, tendo por objeto toda a trilogia. Tal recorte metodológico ajuda a consolidar o destaque dado ao romance *A casa da água* nas pesquisas acadêmicas. Mas ao mesmo tempo não deixa de convidar a um questionamento: quais implicações existiriam caso fosse possível pensar o desenvolvimento de uma discussão como essa ao longo dos três romances?

⁹ A professora Eurídice Figueiredo aproxima o romance *A casa da água* a outras duas obras de autoras afro-americanas: *Um defeito de cor*, da brasileira Ana Maria Gonçalves; e o romance em dois volumes: *Ségou, Les murailles de terre e Ségou, La terre en miettes*, da autora antilhana Maryse Condé. A análise tem como foco as personagens femininas escravizadas que, nos romances, protagonizam a decisão de retorno à África. Preocupa-se em investigar como os afetos são mobilizados durante os deslocamentos de um país para outro, considerando que o retorno não é garantia de reencontro com a identidade perdida nem com uma felicidade imaginada.

¹⁰ Embora apenas o primeiro romance de *Alma da África* interesse para a análise de Oliveira, ele não deixa de explanar sobre o enredo básico dos demais livros que compõem a trilogia de Antonio Olinto. Sua preocupação, porém, é mesmo apontar as especificidades do negrismo em *A casa da água*. Oliveira aponta o apagamento da identidade negra como consequência da eliminação dos conflitos religiosos e com isso sugere que o romance tem limitada a sua capacidade de revisão histórica por replicar a forma como as relações étnicas são vividas no Brasil. Essa leitura se mostra sensível a certa ressonância, na obra de Olinto, do discurso da mítica democracia racial brasileira. Apesar disso, será reconhecido o pioneirismo e a singularidade do modo como o autor de *Alma da África* tratará da questão negra, fato que o levará a ter lugar de destaque na literatura nacional.

¹¹ As relações entre a literatura e os estudos da religião, por sua vez, serão o foco de discussão da tese de Claudio Santana Pimentel (2014) que tem também a obra de Antonio Olinto integrando seu corpus de análise. O trabalho, desenvolvido no âmbito do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião da PUC São Paulo, parte da constatação de que há restrições no modo como a ciência da religião lida com textos em geral e com o texto literário especificamente. Argumenta que é necessário repensar a potencialidade interpretativa da literatura para os estudos da religião. Nesse sentido, empreende a elaboração de um modelo interpretativo que articula pesquisa empírica e

Observando as análises sobre a trilogia africana, no entanto, o que se pode perceber claramente é que o fato de Olinto ter concretizado o projeto de uma trilogia não chega sequer a ser problematizado na maioria das pesquisas. As preocupações estão focadas, em geral, na trama e na relação entre escrita literária e a experiência jornalística e pessoal do autor em terras africanas. Nessas pesquisas, o caráter épico da viagem protagonizada por mulheres é o que mais chama a atenção dos leitores especialistas. Nesse ponto, talvez a crítica, assim como o leitor não especialista, tenha se deixado seduzir pela fascinante história humana que a obra de Olinto apresenta de modo muito bem realizado. Apesar de variações quanto ao foco mais específico de análise que cada trabalho propõe, todos tendem a priorizar, como ponto de partida e método, aspectos de ordem sociológica, cultural e identitária, sem, no entanto, entrar diretamente no mérito do problema formal e da concepção de linguagem própria aos romances.

O fator temporal, pertinente ao que se pode talvez definir como atual resgate crítico do romance olintiano, parece estar relacionado com “o envelhecimento social da obra de arte”, fenômeno definido por Bourdieu como:

O produto do encontro de um movimento interno, ligado às lutas no campo, que incitam a produzir obras diferentes, e de um movimento externo, ligado à mudança social do público que sanciona, e redobra, tornando-a visível a todos, a perda da raridade (BOURDIEU, 1996, p. 288).

Efetivamente, nota-se um interesse pelos assuntos africanos que, aparentemente, decorre inclusive de uma mudança significativa no perfil dos estudantes dos cursos de Letras das universidades brasileiras. Uma consequência, acredita-se, das políticas públicas implementadas nas últimas décadas, com o intuito de proporcionar o acesso e a permanência de estudantes negros e de baixa renda no ensino superior. O interesse por pesquisar assuntos e obras que tratam da relação entre Brasil e África não deixa de trazer, em seu bojo, um posicionamento

narrativa literária, tendo também a experiência africana de Olinto como objeto de análise. Destaca a posição de Olinto como pertencente à geração de estudiosos que assumiram de modo mais positivo as contribuições da cultura afro-brasileira para a identidade brasileira.

¹² Pereira parte da hipótese de que a narrativa ficcional de *Alma da África* fornece elementos que permitem compreender os mecanismos multiculturais que contribuíram para a formação das identidades afro-brasileiras em solo africano. A análise abrange os três romances da série e trata do movimento de retorno dos ex-escravizados africanos e seus descendentes brasileiros aos países do Golfo do Benim. O estudo aborda as estratégias de inserção elaboradas por esses retornados na cultura dos países africanos da antiga Costa dos Escravos, e que colaboraram para configurar uma imagem identitária dos que se nomeiam “brasileiros da África”.

político que visa à reconstrução e à afirmação de questões identitárias importantes para a população afro-brasileira. Esse seria um diferencial que está ligado à mudança de um público leitor específico dos romances de Antonio Olinto.

Porém, é preciso ainda verificar as razões que tenham garantido a Antonio Olinto e à sua obra a permanência, ainda que adormecida, no horizonte de leitura nacional. Isso porque, uma vez que a repercussão dos romances africanos dentro do ambiente do jornalismo literário, que se fazia à época do lançamento do romance mais conhecido da trilogia, parece ter sido quase nula. Na verdade, a busca por notícias acerca da recepção da obra de Olinto no Brasil suscita a hipótese de que sua permanência no horizonte da República das Letras Nacionais (CASANOVA, 2002) se deve a outros fatores, que não prioritariamente ao alcance de um grande número de leitores e de vendas. Antonio Olinto foi lido e comentado, mas sobretudo por amigos leitores, participantes de um núcleo bastante restrito de escritores que exerciam notável influência e destaque na cena nacional. Este é o caso, por exemplo, de Jorge Amado, Vinicius de Moraes, entre outros.

Nesse sentido, é importante considerar que as relações de Antonio Olinto no ambiente literário brasileiro se deveram, em grande medida, à sua ocupação de crítico literário. Olinto foi, antes de tudo, um grande leitor. Mesmo nas circunstâncias em que ocupou cargos de representação diplomática do Brasil na Nigéria e em Londres, nunca deixou de manter sua atividade de leitura desempenhada em diversas frentes, a qual frequentemente reverberava em textos produzidos na fala e na escrita. É relevante, a esse respeito, o exercício da crítica literária, particularmente a coluna *Porta de livraria*, mantida no jornal *O Globo* durante mais de vinte e cinco anos. Nesta coluna, eram apresentados ao público do jornal comentários e avaliações sobre obras e autores já consagrados ou recém-publicados. A coluna também servia à divulgação de eventos ligados à vida e ao sistema literário brasileiro, no âmbito do qual Olinto se firma como um atento e comprometido articulador. Questões que diziam respeito ao exercício do trabalho de escritor foram contempladas nesse espaço, alcançando considerável repercussão, uma vez que circulavam em um jornal de alcance nacional. É exemplar o caso registrado na coluna do dia 22 de maio de 1959 da *Porta de Livraria*, na qual se percebe o posicionamento e a articulação política realizada para a mobilização do debate sobre direitos autorais em coletâneas e antologias.

Iniciei, no ano passado, uma campanha contra a utilização de contos ou trechos de autores brasileiros em antologias ou coletâneas, sem que esses autores recebessem uma cota de 5%. O assunto se tornou matéria de grande debate e, em dezembro último, protestei contra o fato de que excerto de romance de Dalcídio Jurandir aparecesse em coletânea da Cultrix sem conhecimento do autor. A União Brasileira de Escritores tornou públicos vários pronunciamentos na questão das antologias e levou escritores de todas as partes do país a uma tomada de posição no problema (OLINTO, 1959, p. 3).

Ainda na coluna desse mesmo dia, noticia-se o andamento das inscrições do Concurso de Crônicas José Lins do Rego, realizado pelo *Globo*, por meio do espaço *Porta de Livraria*. O concurso premiaria o primeiro, o segundo e o terceiro lugares com cinco mil, três mil e dois mil cruzeiros, respectivamente, atraindo assim escritores de várias regiões, como já era possível observar, mesmo antes do fim do período de inscrições.

Na *Porta de Livraria*, Olinto exerceu a crítica literária de jornal, por meio de resenhas e apresentações da produção literária corrente. Porém, sua perspectiva crítica em relação à literatura parece se interessar por aspectos mais amplos, pertinentes à dinâmica da criação literária e suas negociações simbólicas. Em relação aos seus textos críticos interessa, por exemplo, o ponto em que o exercício da palavra se transforma em gesto político, movimentando-se entre a reflexão e a ação, seja no contexto específico da “República das Letras” no âmbito nacional, seja no da representação brasileira no estrangeiro. Fato é que Olinto se mostra como inquieto articulador, sensível aos diferentes sujeitos e suas respectivas visões acerca de temas não consensuais. Embora não temesse tomar partido, como se percebe no debate sobre direitos autorais em coletâneas e antologias, tende, na maioria das vezes, a buscar a conciliação via diálogo e deslocamento dos discursos.

Em 1968, a coluna *Porta de Livraria* traz, sob assinatura de Olinto, uma resenha sobre temas recorrentes na obra do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, em que aponta aproximações entre o estilo desse escritor e o de Celine. Também na coluna desse mesmo dia, pode-se ler o extenso relato sobre o Encontro Nacional de Poetas, ocorrido na Biblioteca de Copacabana, organizado pela União Brasileira de Escritores. Logo abaixo da chamada “Debate reúne poetas de todo o país que passam três noites em discussão”, Olinto detalha como se desenvolveram as falas de poetas representativos no cenário nacional naquele

momento. É o caso de Lêdo Ivo, Ferreira Gullar e Peregrino Júnior, que concebeu e presidiu as reuniões. Os debates se propunham a discutir sobre as novas correntes da poesia brasileira; e assim está descrito o protocolo do encontro, dentro do qual Antonio Olinto ocupa a função de debatedor oficial.

Durante três noites, o procedimento foi este: depois da abertura dos trabalhos, um poeta fazia uma apresentação, ou defendia uma tese, em dez minutos; em seguida, o debatedor oficial da reunião, Antonio Olinto, comentava a comunicação havida e encaminhava o assunto para debate por parte do público ou de outros componentes da mesa; havia então a participação do público para voltar a palavra ao apresentador da tese a fim de que este respondesse ao debatedor e ao público (OLINTO, 1968, p. 13).

Aparentemente, o papel do debatedor oficial era, de fato, o de fomentar a discussão sobre a tese apresentada, problematizando-a e realizando a mediação necessária para que os diferentes segmentos de participantes tivessem direito à fala. O exercício da mediação requer habilidades de escuta e de leitura do que não está na superfície dos discursos e das situações; igualmente, requer conhecimento prévio das relações já estabelecidas entre os envolvidos no debate. O uso da palavra pelo mediador busca gerar um espaço provisório onde as tensões devem se articular, sem deixar de existir enquanto condição de avanço para o debate. Ou seja, de certa forma a fala do mediador ocupa o lugar da dobra discursiva, no qual a diferença entre visões de mundo se revela para impulsionar a discussão e se oculta quando há o risco de inviabilizá-la: exercício por excelência da diplomacia.

No caso, a estratégia recorrentemente utilizada, que se mostra favorável à continuação do debate, parece ser a do deslocamento das posições envolvidas por meio da ampliação das fronteiras referenciais. Olinto, em suas falas posteriores à apresentação das teses, reconfigura a polêmica local da poesia brasileira, expandindo o diálogo a autores não brasileiros. Esse gesto parece tático na medida em que mantém viva a problematização local sobre a poesia ao mesmo tempo que a insere em um contexto mais universalizante. Uma fala que transita entre o nacional e o estrangeiro, permitindo que as perspectivas busquem também se situar em um espaço dinâmico e fronteiro, entre o interno e o externo.

Isso é bem o que ocorre quando Ferreira Gullar apresenta a tese sobre “Poesia e participação”, na qual ele reconstrói o histórico de sua poética, justificando a adesão à poesia concreta e sua mudança posterior para a defesa de maior engajamento social do artista. Defende a convicção de que “...a poesia deve ser

participante, integrada numa condição social e de que tudo só existe em situação” (OLINTO, 1968, p. 13). Posição contestada por Homero Homem e Lêdo Ivo, cuja opinião era de que todo poeta necessariamente seria participante, o que questiona o conceito de participação formulado por Gullar. Ainda sobre essa questão, Olinto traça uma relação entre a poética de Rimbaud e a de Gullar, em sua fase concretista, precisamente no que se refere ao desencanto pela forma verbal tradicional e ao afastamento da poesia feita de modo exclusivo com o código verbal.

A ampliação das fronteiras do debate tem como repercussão sutil a ampliação da cotação da poesia nacional, centro da discussão. Nesse sentido, é relevante a aproximação feita por Olinto entre um poeta brasileiro e um francês, num contexto em que Paris era representação máxima de um centro cultural de onde e para onde as negociações do capital literário mundial migravam. Para Pascale Casanova, Paris era a principal entre “... as cidades onde se concentram e se acumulam os recursos literários [...] são (essas cidades) uma espécie de instituições de crédito, ‘bancos centrais’ específicos” (CASANOVA, 2002, p. 40). Portanto, Olinto coloca em funcionamento as regras de uma economia literária que tem como um dos efeitos o fato de que “Em oposição às fronteiras nacionais que produzem a crença política (e os nacionalismos), o universo literário produz sua geografia e seus próprios recortes” (CASANOVA, 2002, p. 40). Ou seja, embora estivessem presentes em um encontro em que se discute a produção poética do país, a fala do mediador insere elemento importante para o estabelecimento de uma cotação na poesia brasileira, desfocando em certo sentido o próprio limite do nacional. Olinto se comporta, assim, como um negociador que se vale do poder de crédito de que dispõe e que conhece os protocolos e os aspectos da negociação literária, para além da fronteira do seu país.

Esse interesse do autor pelo fora se manifesta desde muito cedo e vai sendo consolidado ao longo da sua trajetória intelectual. Olinto foi alfabetizado aos quatro anos de idade, em Minas Gerais, sendo leitor voraz desde então. Frequentou o seminário, como forma de garantir a continuidade de seus estudos na época da grande crise de 29. Também, já morando no Rio de Janeiro, havia atuado como professor de literatura, filosofia e latim, além de atuar na área da publicidade. E funda, em 10 de maio de 1945, juntamente com outros amigos leitores de Kafka, Joyce e Proust (ALBUQUERQUE, 2009, p. 40) um grupo literário batizado pelo

nome de *Malraux*. É o próprio Olinto que irá explicar a escolha pelo nome do escritor francês:

André Malraux significava, para nós, o equilíbrio entre a meditação e a ação. E o desejo de unir a ação à meditação pode ter sido a marca do nosso tempo. Possivelmente, a marca de 1945. Esse mesmo desejo que, talvez, tenha me conduzido à África, onde se acha uma das mais importantes matrizes da alma brasileira. Naturalmente, a escolha de seu nome estava ligada ao seu espírito combativo... (ALBUQUERQUE, 2009, p. 41).

Leitor agudo, com considerável conhecimento da literatura ocidental, e particularmente da francesa, o escritor usa desses recursos na argumentação que nem sempre tem por finalidade chegar à verdade dos fatos, mas principalmente deslocar o debate, alimentando-o com elementos novos, criando uma dobra a mais na discussão. Esse gesto não deixa de estar inserido na dinâmica específica das fronteiras literárias e da economia simbólica que têm Paris como referência, espécie de “banco central específico do capital literário” (CASANOVA, 2002).

Nas situações em que há algum dissenso, parece que será deliberação de Olinto a escolha pelo deslocamento de noções, conceitos e argumentos. Como em um tabuleiro em que interesses diversos estão em jogo, o escritor exercerá, como poucos, a habilidade de deslocar posições previamente assumidas. A atitude de mediação que se verifica em eventos como os citados, característicos da política literária local, será a tônica também para sua atuação no âmbito internacional, a partir do momento em que se torna adido cultural do Brasil. Um escritor antes de tudo mineiro de Ubá, mestre da conversação e da negociação, que irá se valer sobretudo da escuta e da acolhida hospitaleira ao outro: seja este um indivíduo ou mesmo uma cultura que lhe seja alheia.

No que se refere a tal tendência à abertura, destaca-se a seguinte afirmação feita a João Lins de Albuquerque, em depoimento que resultaria em registro biográfico póstumo. Para Olinto: “Toda ortodoxia, todo fundamentalismo tolhe a liberdade de expressão” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 234). Embora essa afirmação foque mais precisamente o tema religião, o autor em vários momentos demonstra o reconhecimento de que posições assumidas em questões diversas, e também em literatura e em política, devem ser relativas, para que o debate ganhe dinamicidade e se amplie, como foi demonstrado no caso do Encontro Nacional de Poetas.

Em parte, tais concepções acerca da necessidade de equilíbrio entre ação e meditação, do não apego a ortodoxias, dos deslocamentos e ampliações da perspectiva parecem ser ganhos vindos também do exercício da diplomacia. Exercício que tem como exigência a abertura estratégica ao outro. Por ocasião do exercício diplomático em Lagos, capital da Nigéria, entre os anos de 1962 e 1964, Olinto escreveu, em série de reportagens publicadas no *Globo* e que depois se tornariam o livro de ensaio intitulado *Brasileiros na África* (1964): “Desejei, nesse início de vivência africana, despojar-me voluntariamente de princípios da cultura ocidental capazes de perturbar julgamentos e sensações (OLINTO, 1964, p. 15). Percebe-se que, unida à ação do deslocamento por meio da viagem a outro continente, parece haver a disposição para se deslocar também certa concepção ocidental de mundo. Fica evidente nesse sentido a atenção particular ao aspecto simbólico que marca a passagem e a diferença entre o ocidente e a África: “nem sempre tenho admitido, ao longo de minha caminhada africana, a preeminência do lógico sobre o mágico. Porque nisto me parece fazer a fonte de grande parte dos equívocos acidentais para com a África” (*Ibidem*). Marcar a diferença entre o lógico e o mágico, no caso, demonstra o quanto o autor tem consciência de que habitar o lugar do outro demanda postura de escuta sensível às linguagens que erguem as paredes dessa casa estrangeira. Pois principalmente o reconhecimento e a aprendizagem dessas linguagens são o que podem garantir ao viajante diplomata acesso ao singular espaço do fora, a partir de onde se formula uma perspectiva diversa sobre o mundo.

Na prática da diplomacia, evitar conflitos diretos, prolongando ao máximo a chama do entendimento possível, requer principalmente habilidade de linguagem. Só um bom leitor que seja também um bom ouvinte estará pronto a ocupar tal condição de mediação cultural e política. Quanto a isso, é interessante o que diz Roniere Menezes ao se referir a outros três escritores que exerceram igualmente funções de representação diplomática fora do Brasil: Rosa, Cabral e Vinicius:

Os três autores, munidos de ferramentas do saber transdisciplinar, vasculham outras instâncias, percorrem outros mapas além do visível. Os diplomatas conhecem bem o quanto há de construção linguística, de técnica retórica, de jogos de poder em cada trecho de um argumento pronunciado. A atenção, o cuidado com as minúcias da linguagem, as estratégias de convencimento, o preparo intelectual, o controle para que os aspectos sentimentais ou irrefletidos não interfiram nas negociações revelam

aspectos de vigília, da “prudência”, da astúcia diplomática que tangenciam a produção artística (MENEZES, 2011, p. 78).

Como esclarece Menezes, é recorrente entre os escritores diplomatas a habilidade de percorrer “outros mapas além do visível”, perscrutando as dobras da paisagem discursiva. São observadores sensíveis, capazes de identificar, antecipando inclusive, a existência daquilo que ainda não foi possível observar. Nesse gesto, não está alheia certa intuição que leva ao investimento do capital simbólico adquirido também por meio da leitura. Na economia dos signos culturais, técnica e intuição se articulam tanto no exercício da diplomacia quanto no da criação artística.

Uma conclusão possível do aspecto da política literária exercida por Antonio Olinto é que muito se deve a ela a posição de destaque e a permanência hibernada dos romances africanos no cenário nacional. Esse tempo de envelhecimento social da obra foi também o tempo de amadurecimento do olhar e do interesse pelas questões afro-brasileiras que os romances de *Alma da África* comportam.

1.2.2 Síntese e abrangência

A pesquisadora Cláudia Condé talvez tenha sido, entre aqueles que decidiram estudar academicamente a obra de Antonio Olinto, quem mais buscou contemplar a pluralidade de sua produção. Por isso, talvez seja também a mais bem-sucedida em apontar e sintetizar aspectos fundamentais para a compreensão mais geral da obra do escritor mineiro. Não por acaso, em seu livro de estreia, Condé apresenta, já no título, uma interessante alegoria que convida à reflexão acerca dos caminhos que a crítica sobre Antonio Olinto tem enfrentado ao longo do tempo. *Antonio Olinto: o operário da palavra – uma viagem da realidade à ficção* (CONDÉ, 2005), livro concebido originalmente como dissertação de mestrado, defendida no Centro Universitário de Juiz de Fora, propõe discutir as relações entre o exercício do jornalismo e o da literatura, bem como a influência que a experiência como jornalista teria tido sobre o estilo e a escolha de temas na produção do literato.

Condé constrói um itinerário cujo impulso inicial vem do esforço para traçar um perfil biográfico de Olinto. Valendo-se principalmente de informações colhidas em conversas e entrevistas pré-agendadas com o autor, ela expõe uma figura que

vai ao encontro da imagem apresentada por Roland Barthes em sua *Aula* (2004), segundo a qual o escritor é apenas um senhor entre senhores. O escritor, um homem comum que a recebe em sua casa, trajando chinelos e bermuda, e não tem a mínima pretensão de camuflar o ambiente doméstico de informalidade e convivência partilhada com a esposa Zora (CONDÉ, 2005). A partir desses relatos e da constatação da presença de elementos autobiográficos na obra literária, articula-se a intersecção entre vida e obra do autor, com o foco na transformação de uma experiência pessoal em ficção. Ao examinar de modo mais específico as relações entre jornalismo e literatura, Condé aborda o caso do ensaio-reportagem *Brasileiros na África* (OLINTO, 1964), que narra denotativamente a experiência de Olinto enquanto adido cultural na Nigéria e que resultaria em consistente pesquisa, posteriormente utilizada, segundo o próprio escritor, na concepção da sua trilogia africana. Condé especifica inclusive alguns episódios e personagens reais que teriam sido transformados em ficcionais ao longo dos romances. A questão mimética, portanto, é posta e, com ela, problematizam-se as fronteiras entre jornalismo e literatura.

A despeito da importante discussão teórica desenvolvida, verifica-se que o objetivo que mais se destaca no livro de Condé ainda é o de promover aproximações possíveis entre a vasta obra, a biografia do escritor e leitores potenciais. A própria pesquisadora argumenta sobre o fato de Antonio Olinto não ser ainda tão conhecido por grande parte do público leitor brasileiro. Procura também afirmar um lugar de importância, embora nem sempre reconhecida, de Olinto no contexto da literatura brasileira. Compreendem-se, assim, os motivos que dão o caráter abrangente do estudo de Condé, que tem o inegável mérito de abrir caminhos de leitura, os quais, entretanto, não deixam de merecer aprofundamentos posteriores.

Quanto a isso, Condé esclarece não ter sido sua expectativa esgotar sequer o tema que ocupa o primeiro plano em seu trabalho, a relação entre jornalismo e literatura. Sua pesquisa, no entanto, abre espaço para um mapeamento possível, pois considera os diversos empreendimentos de escrita realizados por Olinto, unindo sempre ação política, trabalho intelectual e artístico. É possível dizer que a pesquisadora detecta “ramais e caminhos”, cujas conexões e diapasões demandam maior análise e discussão por parte da crítica acadêmica. A clara alusão, aqui feita,

ao trabalho de Telê Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminhos* (1972), não é aleatória, uma vez que também a produção do escritor modernista ainda hoje oferece entradas para descobertas teóricas e análises críticas inovadoras. Algo semelhante, acredita-se, ocorre com a produção de Antonio Olinto, principalmente no que se refere a seus romances africanos, haja vista o interesse considerável recente da crítica por aspectos da trilogia *Alma da África*, basicamente pelo seu primeiro romance, *A casa da água*, e pela temática do retorno de afro-brasileiros ao continente africano, abordada prioritariamente a partir das perspectivas histórica e cultural. Ou seja, como já dito, desconsideram-se em grande medida questões de elaboração formal de uma linguagem narrativa específica. Tal fato implica outro: a notável indiferença em relação aos dois últimos romances da série, *O rei de Keto* e *Trono de vidro*. Consequentemente, não se verificam trabalhos que tenham discutido o fator de expansão que resultou no formato de uma trilogia.

É interessante, ao retomar a síntese presente no título do primeiro livro de Condé, a percepção de que a imagem do escritor como “operário da palavra” explicita um traço marcante na produção de Olinto. Como já se pôde observar, tal formulação tem ligação direta com a concepção de escrita literária e de técnica verificadas de modo recorrente em vários textos do escritor. Essa imagem soa na verdade como uma variante daquela identificada a partir da obra de Autran Dourado: a literatura como carpintaria e o escritor como o trabalhador incansável no exercício do ofício artesanal da escrita. Faceta que configura um dos principais ramais determinantes para o ponto de encruzilhada no qual se encontra a crítica de Olinto. O outro viés, muito mais explorado, do qual se ocupa grande parte dos estudos, está ligado ao tema da viagem à África e ao conseqüente cruzamento da experiência pessoal do homem Olinto com a do escritor, privilegiando, assim, as relações entre o vivido e o ficcionalizado. De certa forma, essas duas perspectivas complementares coexistem e repercutem – não da mesma maneira e nem com a mesma recorrência – na crítica que vem sendo feita ao longo dos anos sobre a trilogia *Alma da África*. Um dos grandes achados na análise de Condé foi justamente formular, por meio de sugestiva imagem, a tensão não resolvida entre duas tendências principais de análise que incidem sobre a principal obra do escritor.

Observando tal formulação, o que se constata, no entanto, é que nem sempre ocorre, nos trabalhos críticos sobre os romances africanos, a preocupação em

explorar as conexões entre os principais ramais da escrita olintiana. Não se leva em consideração, na maioria das vezes, o aspecto de complementaridade que há entre eles. De fato, têm prevalecido grandemente os empreendimentos críticos que priorizam o tema da épica viagem de escravizados ao continente africano, abordado pela perspectiva sociológica e cultural.

A recorrente preferência por essa perspectiva de estudo consolidou, no cenário da produção crítica sobre a obra de Olinto, considerável acervo de trabalhos que, no entanto, insistem em um mesmo mote, embora com variações no tom e no recorte mais específico. Essa insistência pode ser caracterizada como via crítica em linha reta. Via, além do mais, já aplainada pelo amplo uso de um vocabulário crítico relacionado à identidade diaspórica afro-brasileira, elaborado no âmbito das Ciências Humanas, dos Estudos Culturais e da Teoria Literária. Uma das consequências dessa insistente preferência pelo que se chamou aqui de caminho em linha reta é certa obliteração da forma do romance e a mencionada indiferença em relação ao efeito de expansão que resultou no formato de uma trilogia.

Por outro lado, são escassas as tentativas de análises que busquem, de modo mais agudo, verificar mecanismos e estratégias mobilizados na elaboração de uma linguagem narrativa com traços específicos. Tais análises demandam, além da atenção ao tema central abordado nas obras, um movimento de leitura que se volte para o aspecto formal do gênero romanesco. Ou seja, a operação de uma curva, também insistente, no sentido do que não está na superfície do enredo e que, por ser assim, pode não estar imediatamente apreensível para estudos cujo enfoque seja somente temático. O que se verifica no caso de *Alma da África* é justamente uma carência de análises que se interessem por aquilo que se poderia chamar amplamente de trabalho artesanal do escritor. Ou seja, trabalhos que se propuseram realizar a curva crítica que desloca o olhar da questão do retorno de afro-brasileiros à África para abordar a busca da linguagem que especifica a obra literária.

O pequeno número de trabalhos que contemplam efetivamente os três romances que compõem a série *Alma da África* é uma evidência irrefutável do que se acaba de afirmar. É fácil constatar a desproporcionalidade no número de pesquisas que têm como objeto exclusivo o primeiro romance, *A casa da água*, quando confrontada com a ausência de trabalhos que abordem apenas o segundo ou o terceiro livro da trilogia. Há que se mencionar também o fato de que mesmo os

trabalhos que analisam *A casa da água* priorizam o tema central da viagem, que parte da região do Piauí/MG e vai até a África, com aberturas para discussões sobre questões ligadas à identidade afro-brasileira, à religiosidade, à memória, à questão feminina. Isso quando o texto literário não se presta apenas como licença para tratar de eventos declaradamente biográficos do autor.

As pesquisas de Condé, portanto, marcam um lugar de exceção no conjunto de leituras críticas de Olinto. Esse caráter de excepcionalidade se deve em grande medida à sensibilidade da pesquisadora quanto a aspectos não imediatamente acessíveis na superfície das tramas dos romances, mas que se impõem como fundamentais para a melhor compreensão desses, em conjunto. Especificamente no que diz respeito aos romances africanos, Condé é quem mais positivamente articula o interesse de Olinto pela história e cultura do povo africano com a percepção apurada e a busca rigorosa por uma linguagem capaz de expressar a visão de mundo de determinado grupo social, tudo isto articulado à experiência muito particular do homem Antonio Olinto.

Ao se perguntar, por exemplo, sobre as razões do êxito relativo alcançado pelo romance *A casa da água*, responsável pela projeção internacional de Olinto, Condé pondera:

Certamente o poder de criar personagens que reproduzem com fidelidade a força de gente viva. Ele não as cria como símbolos, mas como pessoas de verdade, e há importância em cada uma delas como elemento integrante de uma comunidade formada dentro da história que conta (CONDÉ, 2008, p. 97).

O êxito estaria relacionado, portanto, ao vínculo que os destinos individuais estabelecem com a história da comunidade, de modo que a identificação com um destino particular está condicionada ao deslocamento de perspectiva que convida o leitor a enxergar a comunidade pelo lado de dentro de suas práticas, crenças e vivências. É possível também identificar nas palavras da pesquisadora a ressonância da noção de “estrutura significativa”, apresentada pelo próprio Olinto a partir do mencionado método compreensivo e explicativo de Lukács. Tal fato adquire importância nesse trabalho por corroborar a hipótese de que as reflexões realizadas pelo escritor mineiro no exercício da crítica teriam repercutido também na sua escrita de romancista.

Segundo Condé, Olinto chega a lhe confessar, em depoimento, que a escrita do segundo romance da trilogia, *O rei de Keto*, foi feita como que em transe. Para tanto, o autor precisou recorrer a memórias de detalhes da geografia de Keto e a aspectos da cultura desse lugar que, ao longo do tempo, foram se imiscuindo no território e na cultura brasileiros. De modo especial, destaca-se o relato segundo o qual Olinto havia se empenhado em construir um acervo pessoal de formas linguísticas que lhe possibilitariam, ao serem inseridas em seus livros, elaborar uma linguagem narrativa mais eficiente ao dispor sobre a singularidade da visão de mundo do povo daquela região da África: “De lá (de Keto) saí com um inteiro sistema de palavras e formas novas que venho tentando colocar em livros” (OLINTO *apud* CONDÉ, 2008, p. 99).

A importância dessa observação se deve ao fato de aliar no mesmo gesto de leitura aspectos de ordem cultural diversa: a geografia e a palavra, ambas articuladas pela memória individual. Identifica-se por meio disso um modo de elaboração criativa que necessariamente articula aspectos diretamente ligados ao contexto sociocultural e ao intrínseco da forma literária. O depoimento de Olinto revela a intenção prática de se utilizar do material de linguagem coletado na elaboração de seus romances. Sua busca, portanto, é possível afirmar, não era apenas por uma boa história, como de fato é o caso da saga de retorno de escravizados à África. Almejava um modo de contar essa história, mas que possibilitasse maior integração entre ela e o contexto em que se desenvolveria. Tal objetivo dificilmente pode ser alcançado apenas com o uso convencional dos recursos narrativos; requer, antes, uma operação de linguagem que atue desde o interior das diversas estruturas que materializam a narração. De certa maneira, Olinto demonstra compreender que a ampliação das fronteiras de uma visão de mundo estrangeira, moldada pela língua portuguesa, está condicionada à abertura desta mesma língua, que terá sua estrutura afetada sensivelmente, para acolher “sistemas de palavras e formas novas”. Este seja, talvez, o principal procedimento encontrado pelo autor na tentativa de criar estruturas significativas em seus romances.

Por essas razões, os trabalhos de Condé sugerem que, para a real compreensão do gesto criativo olintiano, é necessário realizar uma curva no horizonte da temática central dos romances. Se a escolha recorrente da crítica tem

sido a de priorizar insistentemente aspectos diretamente ligados à temática da viagem e da saga de retorno de escravizados, os trabalhos disponíveis acabam, efetivamente, por configurar um caminho de leitura exclusivista. Ou seja, um cenário crítico em que não se percebe a curva de perspectiva que tornaria possível compreender de que modo cada elemento da composição se articula com o todo da forma romanesca, promovendo uma cadeia de ondas de sentido, desde as mínimas estruturas até a forma final, ampla, em três romances.

1.3 A curva necessária: ampliando perspectivas de análise

1.3.1 A sedução africana e o horizonte aperceptivo bakhtiniano

Uma explicação possível para a atração que essa temática da viagem de retorno do escravizado exerce sobre o leitor talvez esteja no fato de que ela apresenta uma resposta ao anseio – nunca totalmente abandonado pelo leitor de romances – por aventura e conhecimento, sendo, portanto, responsiva ao horizonte subjetivo daquele que a lê. O romance, ao abordar a grandiosidade da experiência vivida pela família que protagoniza a aventura da volta, ratifica o traço épico, marcante desde a origem do gênero romanesco. Com isso realiza o aspecto de dialogicidade (BAKHTIN, 2015) em que o enunciado também é concebido e orientado no sentido das expectativas de quem o recebe e o interpreta. Ora, é fato já conhecido que entre as contribuições de Antonio Olinto está o seu pioneirismo no modo como integra o negro africano escravizado e o afro-brasileiro à literatura nacional. Ao realizar um deslocamento de perspectiva, abrindo espaço para a voz da mulher escravizada que retorna a seu continente, pode-se considerar a hipótese de que Olinto tenha buscado dialogar diretamente com a curiosidade e o imaginário – mesmo com o desejo – de um leitor que pouco conhece do continente e das contribuições dos povos que vieram compulsoriamente para o Brasil durante todo o período da escravidão. Será esse desconhecimento que em grande medida terá nutrido a imagem de uma África mítica e misteriosa e contribuído para o fortalecimento de uma visão estereotipada do continente. O historiador e africanista Alberto da Costa e Silva está entre aqueles que revelam o panorama do patente desconhecimento do brasileiro sobre a história e os assuntos africanos. Segundo Silva:

A história da África alcançara a maioria nos meios intelectuais e universitários africanos, europeus e norte-americanos. E no Brasil? No Brasil, onde tanto avançaram estudos sobre a escravidão e sobre os descendentes de africanos e seu papel na fecundação do nosso território e na invenção de nossa gente, não houve até agora o mesmo entusiasmo, nem se mostraram resultados semelhantes. E isto, apesar da lição de Nina Rodrigues em *Os africanos no Brasil* [...] Nina Rodrigues como que aconselha que se conhecesse bem a África para entender o Brasil. Deixou-se ficar esquecido o seu exemplo (SILVA, 2011, p. 236).

Imaginar que na década de 1960, quando foi publicado o primeiro romance da trilogia de Antonio Olinto, esse desconhecimento amplo sobre a África tenha, assim como ainda hoje ocorre, suscitado interesse e curiosidade no leitor brasileiro é uma aposta que parece bastante plausível. Sendo assim, também parece viável imaginar que Olinto não tenha ficado indiferente a esse estado de coisas ao tratar de tal tema desde o seu primeiro romance. O autor estabelece diálogo com o imaginário nacional sobre a África, no qual vigora um ideário repleto de estereótipos e não isento de juízos equivocados, como deixa entender ao afirmar que todos os livros lidos por ele sobre a África antes de estar efetivamente naquele continente “estavam fora da realidade”¹³ (OLINTO, 1964). Esse impreciso e sedutor horizonte africano ajuda a caracterizar o panorama de expectativa do leitor da narrativa olintiana e contribui para que se ratifique a ligação original entre o gênero romance, o épico e os mistérios pagãos, conforme Agamben (2018)¹⁴. Tal gesto, ainda que bem-intencionado, não deixa de ressaltar o interesse pelo exótico nem de explorar certo fetiche que atrai o olhar para a novidade da experiência negra. Efeito alcançado principalmente devido a narradores cujos discursos buscam estar bastante próximos da perspectiva do escravizado, mas que se organizam de modo a conduzirem o leitor como se ele também fosse testemunha participante da viagem. É possível ver nessa estratégia um fenômeno semelhante ao ocorrido com o viajante europeu,

¹³ “Desejei, nesse início de vivência africana, despojar-me voluntariamente de princípios da cultura ocidental capazes de perturbar julgamentos e sensações. Para muito africanista, o africano não passa de um objeto ou de um motivo para estudos. E há os que se baseiam exclusivamente em livros para avançar todos os tipos de afirmações sobre a África de agora. Nunca pretendi formar com eles. O ritmo da vida na África é muito rápido: todos, praticamente todos os livros (e foram muitos), que li sobre o assunto, antes de ali chegar, estavam fora da realidade” (OLINTO, 1964, p. 15).

¹⁴ Para Agamben, o romance possui uma forte ligação com o mistério, sendo simultaneamente sua perda e comemoração. Reafirma a existência de “elo genético” entre os mistérios pagãos e o romance antigo. Para o filósofo, se o romance “...deixar de lado a memória de sua ambígua relação com o mistério, se, apagando qualquer vestígio da precária e incerta salvação eleusina, ele supuser que não precisa da fórmula ou, pior, dilapidar o mistério num amontoado de fatos pessoais, então a própria forma do romance se perderá, juntamente com a lembrança do fogo” (AGAMBEN, 2018, p. 30).

testemunha ocular, que chega pela primeira vez às terras do Novo Mundo e precisa narrar o que vê. Foi necessário, nesse caso, adaptação estratégica no modo de enunciar a novidade da descoberta, no intuito de dialogar com os anseios e as curiosidades daqueles que, estando na Europa, viviam previamente o fascínio pela América, ainda desconhecida.

Compreende-se com isso que a série de discursos sobre a África, a maioria devedora da visão do colonizador sobre este continente, integra o processo por meio do qual se consolida uma imagem estereotipada do africano, constituída no ambivalente jogo de dominação e poder sobre o outro, característico da condição colonial. Imagem que, além do mais, liga-se ao valor negativo dado ao elemento negro, polarizado na oposição com a representação positiva da clara razão europeia, como esclarece Achille Mbembe em seu livro *Crítica da razão negra* (2017). Segundo Mbembe, a África e o Negro seriam símbolos acabados da relação objetual, na qual o discurso do europeu recorre a processos de efabulação, apresentando fatos inventados como se fossem reais, conferindo-lhes status de conhecimento objetivo (MBEMBE, 2017, p. 28-29).

É certo que esse conhecimento sobre o outro, cujo sentido é fixar uma imagem específica sobre a África e sobre o Negro, serve ao exercício de poder sobre o colonizado. Porém, como alerta Homi Bhabha, é preciso reconhecer o fundamento ambivalente do estereótipo, o que exige desafiar “modos determinantes e funcionalistas de conceber o discurso e a política” (BHABHA, 2013, p. 118). Nesse ponto é que se deve perceber o gesto de Antonio Olinto a partir do lugar complexo no qual o autor se coloca. Inserido no jogo do discurso colonial, ele mobiliza a série discursiva sobre o negro africano, na verdade sobre a mulher negra africana, porém buscando apresentar uma nova perspectiva sobre a temática. Essa mudança é evidente, por exemplo, na tentativa de refazer, ao contrário, o percurso que levou a mulher africana à escravidão no Brasil. Tal gesto, no entanto, e essa é uma hipótese interessante, só é possível porque o romance olintiano se comunica, principalmente por meio do discurso de seus narradores, com o desejo fetichizante de um público que dispõe sobretudo da imagem fixa, estereotipada do africano como ponto de partida para suas expectativas. Uma aposta, portanto, arriscada do autor, pois necessária e premeditadamente precisou elaborar a frustração da expectativa leitora. O gesto ambivalente de Olinto então parece alimentar uma economia de

leitura específica na qual vigora certa dinâmica do prazer-desprazer que coloca o leitor em suspensão.

Ora, ver-se obrigado a mobilizar a série de discursos que tocam o tema africano é de algum modo atualizar o “estado de vigilância” (BHABHA, 2013, p. 119) pelo qual o discurso colonizador exerce seus poderes. Não parece ser possível escapar totalmente dessa condição, ainda que se trate, como no caso, de um escritor que explicita uma intenção de renovação do lugar do negro. O que se pode é, como faz Olinto, jogar a partir da compreensão dessa complexa dinâmica dos desejos envolvidos nas representações do escravizado africano. Daí se considerar que Olinto age como ator ambivalente, demandando para si um lugar de risco, fora do qual, no entanto, não seria possível realizar sua obra. Vale lembrar mais uma vez a afirmação de Homi Bhabha de que a construção do sujeito colonial exige uma articulação das diferenças raciais e sexuais (BHABHA, 2013, p. 119). Na elaboração das representações desse sujeito colonial, o corpo está necessariamente inscrito no discurso, o que abre caminho para se considerar uma efetiva economia da leitura do corpo e do texto, no sentido de articulação das diferenças. Leitura e desejo estão assim intimamente ligados. Portanto, a insistência da crítica em ler os romances olintianos prioritariamente a partir do recorte cultural-identitário não deixa de revelar o talvez latente desejo no qual se abriga ainda a força do discurso colonial que coloca sobre vigilância atenta e curiosa o elemento negro fetichizado, sobretudo o corpo da mulher negra. Por outro lado, pode-se conceder ao autor o juízo positivo de quem parece não se contentar em apenas reafirmar o já dito, o que apenas reforçaria certos estereótipos sobre o negro e sobre a África, mas que busca uma literatura, até certo ponto, de revisão histórica.

Nesse sentido, a proposta de uma aparente mudança no lugar discursivo do negro, responsável pela decisão do retorno e dotado de relativo protagonismo de voz dentro da trama, já que prevalece o discurso indireto livre, indica uma opção composicional da parte do autor. Essa escolha implica considerar a condição responsiva da linguagem romanesca dentro do universo de discursos sobre a África, presentes na sociedade brasileira e entre os potenciais leitores dos romances. Tanto a imagem de um continente negro a conhecer quanto o traço mítico ligado às origens épicas do gênero romance compõem o horizonte de expectativas desse leitor, integrando assim temática e forma numa exigente fatura literária. No que toca

a essa discussão, são esclarecedoras as reflexões de Bakhtin acerca da dialogicidade característica do gênero romance. Para Bakhtin,

O significado linguístico de certo enunciado é interpretado no campo da língua, ao passo que o seu sentido atual é interpretado no campo de outros enunciados concretos sobre o mesmo tema, no campo das opiniões, pontos de vista e avaliações dispersas, isto é, exatamente no campo daquilo que, como vimos, torna complexo o caminho de qualquer discurso na direção do seu objeto. Mas só agora esse meio heterodiscursivo de palavras do outro é dado ao falante não no objeto, mas na alma do ouvinte com seu campo aperceptivo, prenhe de respostas e objeções. Também esse campo aperceptivo – não linguístico, mas concreto-expressivo – direciona-se todo enunciado. Dá-se um novo encontro do enunciado com a palavra do outro, que exerce uma nova influência original sobre o estilo (BAKHTIN, 2015, p. 54).

Convém destacar um aspecto em particular, decorrente dessa relação dialógica específica. Existe então o encontro entre o campo aperceptivo do leitor e o enunciado que, assim, torna-se responsivo a essa percepção leitora. Porém, não é no objeto que ocorrerá tal encontro, mas no horizonte subjetivo daquele que busca interpretar o enunciado e que se liga, por meio da materialidade do objeto, a suas próprias convicções e objeções. Ou seja, considera-se o objeto como meio privilegiado para que ocorra a afirmação de certos discursos que, imagina-se, tenham maior força de circulação social, firmando-se como convicção no íntimo desse leitor. Tem-se, por essa razão, obliterada uma gama de outros discursos que configuram o romance como ambiente heterodiscursivo. Inclusive podem ser silenciados aqueles discursos ligados ao campo da língua literária elaborada no e pelo romance. Essa complexa relação entre o horizonte subjetivo do leitor e o enunciado responsivo – que antecipa a resposta ativa como discurso de interpretação – pode levar, e é isto que frequentemente ocorre, ao alheamento em relação a aspectos mais formais da linguagem romanesca, “encobrendo” assim o objeto. A prevalência do discurso autossuficiente, ligado estritamente ao horizonte perceptivo do leitor, muitas vezes leva à separação radical entre o discurso do trabalho criador e o objeto analisado. É o que precisamente afirma Bakhtin:

Essa nova espécie de dialogicidade interna do discurso distingue-se daquilo que se definia como encontro com a palavra do outro no próprio objeto: aqui não é o objeto que serve como arena do encontro, mas o horizonte subjetivo do ouvinte. Por isso essa dialogicidade insere um caráter mais psicológico-subjetivo e amiúde casual, às vezes grosseiramente adaptativo, vez por outra polêmico e provocativo. Com muita frequência, sobretudo nas formas retóricas, essa diretriz centrada no ouvinte e a dialogicidade interna

do discurso vinculada a tal diretriz pode simplesmente encobrir o objeto: a convicção do ouvinte concreto torna-se uma tarefa autossuficiente e separa o discurso do trabalho criador do próprio objeto (BAKHTIN, 2015, p. 56).

Não é descabido afirmar que no caso de *Alma da África* tenha ocorrido justamente o encobrimento do objeto em razão de uma autossuficiência da convicção leitora que, também no discurso crítico, tem contribuído para que se desconsidere o discurso criador, explicitado principalmente na efetivação do objeto como trilogia. Essa refração do discurso criador seria um dos efeitos desse complexo processo dialógico quando, no caso, a literatura de Antonio Olinto busca novas formas de abordar o tema da relação entre o Brasil e a África.

Como se verificou, existe clara prevalência de análises cujo foco se limita ao primeiro romance da série, justamente no qual se narra de modo detalhado o retorno do escravizado e sua tentativa de readaptação em terras africanas. Essa constatação se torna um forte argumento para que se sustente a seguinte hipótese: a maioria das leituras críticas, até então, tendeu a buscar no trabalho de Antonio Olinto o seu efeito responsivo ao imaginário nacional, no qual vigora ainda o retrato do continente africano como misterioso e desconhecido, objeto de um olhar fetichizante, e da viagem do escravizado como experiência de leitura épica. Essa seria uma das explicações para o fato de que não esteja no foco de interesse desses trabalhos aquilo que Bakhtin define como discurso criador do objeto literário. De certa maneira, considerando os discursos que circulam socialmente sobre a África em sua relação com o Brasil, tem-se procurado em muitas pesquisas marcar o traço do exotismo decorrente da novidade do olhar de um narrador habilidoso, testemunha ocular dos imbróglios de uma improvável viagem de volta, como se pode ler no romance:

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. 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).

O que esse discurso do narrador oferece é justamente a possibilidade de o leitor embarcar juntamente com ele na aventura que começa a ser contada bem de

perto e que ocupa o primeiro plano da narração. Isso dentro de um contexto em que, como já foi dito, ainda eram muito pouco divulgadas as histórias de afro-brasileiros retornados à África. Não há como ignorar, portanto, que o convite do narrador vai ao encontro de um leitor ansioso pela imagem de um desconhecido e mítico continente africano, capaz de se comunicar com certa visão ainda estereotipada daquele continente. Acredita-se que este seja um exemplo interessante de como o objeto literário é visto como meio para o encontro entre certo leitor e o desvelar de um horizonte subjetivo específico sobre determinado tema.

Em vários momentos, Antonio Olinto afirmará – como, por exemplo, em sua análise do livro *O encontro marcado* – que o principal objetivo de um bom romancista deve ser contar bem uma história. Porém, é certo que não se pode chegar a isso desconsiderando o horizonte do leitor (ou o leitor como horizonte concreto), seu imaginário e seus desejos, nem ignorando a diversidade de discursos e linguagens que circulam pela sociedade e que versam sobre a temática explorada. Nesse sentido, é importante ter em vista que o romance é o gênero que se constitui modernamente por seu tecido heterodiscursivo, capaz de abrigar inclusive o extraliterário. O extraliterário, aliás, necessário à dialogicidade da obra literária, contribui de modo fundamental para afirmá-la como discurso social.

Não se pode ignorar, porém, que nessa variedade de vozes e discursos que constituem o romance há forças que o impedem de se fragmentar, um sentido de unidade estrutural que passa necessariamente pelo modo de articulação da língua literária, ou seja, aquela elaborada no interior da própria obra. A identificação desse sentido de unidade não está desvinculada de uma ideia de “estilo” (BAKHTIN, 2015, p. 75). Daí ser importante, mesmo quando se privilegia o tema da viagem e do retorno do escravizado no plano de leitura mais evidente da trilogia, buscar identificar e melhor compreender essas forças formais que lhe garantem alguma unidade na diversidade – busca ainda mais significativa por se tratar formalmente de uma série literária.

Portanto, entre as possibilidades de leitura da obra olintiana, ganha destaque neste trabalho aquela que está atenta ao jogo discursivo sempre presente no gênero romanesco. Considera-se o discurso mais explicitamente firmado como o objeto da fala do(s) narrador(es) dos romances, mas amplia-se a atenção também para o discurso, nem sempre evidente, do autor que cria a linguagem específica da sua

obra. Esse discurso opera sub-repticiamente à sedução temática da viagem dos retornados afro-brasileiros, para revelar certo sentido de unidade estrutural que se expande ao longo dos três romances de *Alma da África*. Estar atentos a essa diversidade de vozes e à presença de uma voz autoral que soa mais baixo, demandando, por isso, outros procedimentos de identificação e leitura, é uma lição também ensinada por Bakhtin, como se pode ver:

Por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetual, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração [...] Não perceber esse segundo plano intencional e acentual do autor implica não compreender a obra (BAKHTIN, 2015, p. 99).

Parece evidente, quando se verifica o acervo crítico sobre os romances africanos de Antonio Olinto, que se tem cedido à sedução do discurso do(s) narrador(es) e ignorado o segundo plano intencional e acentual, no qual o autor fala inclusive sobre o narrador constituído e sobre a linguagem do romance. Se o narrador mobiliza habilmente o horizonte de expectativa do leitor, que quer saber mais sobre a África dos retornados, buscando uma comunicação com uma imagem fixada em sua intuição e em seu desejo, o autor por sua vez opera no plano formal e age de modo a frustrar esse leitor. E isso ocorre por meio de uma exigente linguagem, caudalosa e expansiva, na qual várias línguas (o português e o iorubá, por exemplo) se encontram, engrossando excessivamente o leito por onde corre a narrativa, em um movimento de turbilhão que parece querer submergir o leitor. Esse movimento de expansão é melhor percebido justamente no jogo entre o convite do narrador, no qual se percebe a promessa de um olhar comprometido (e parcial), e o discurso subjacente, do autor, para quem o problema da forma é fundamental.

1.3.2 Da curva à dobra: a noção de função operatória em Deleuze

Se o objetivo é explorar certas implicações formais que, acredita-se, conferem força e especificidade à linguagem romanesca de Antonio Olinto, a metáfora da dobra se apresenta como um ponto de partida bastante promissor. Esta imagem, a dobra, é encontrada em poema escrito por Antonio Olinto, cujo título é “Tempo de

Londres” (2004)¹⁵. E a potência com que aparece no texto suscita o empreendimento de teorização no qual se pode aproximar a dobra e seus efeitos à concepção de técnica literária verificada a partir de outros textos de Olinto.

Tempo de Londres

Estava na dobra da paisagem
e ninguém via.
Só uma viagem
ao fundo mais fundo que poderia
dar a imagem
da alegria
em Londres pousada.
O vento alegre percorria
a grama da tarde
a criança de vermelho surgia
no meio dos pássaros
em súbita revoada
e Zora se confundia
com a transparência dourada
cobrindo a cidade
cisne branco em lago liso
estátua contra a morte
o palhaço entrando na igreja
o preço da eternidade no riso.
Cada verdade estava na dobra da paisagem
na lúcida cegueira
das crianças em alvoroço
no grito luminoso da gaivota.
Cada cidade tem sua linguagem.
Londres repousa nas lâmpadas
Névoas, ruas, crescentes
E nas gentes.
Vejo súbito o luar de Londres
Contemplando o Tamisa
Nesse intervalo perene
Zora é Londres
no seu húmus
no seu horizonte afeito a descobertas.

(OLINTO. *50 poemas escolhidos pelo autor*, 2004)

Especificamente, o poema faz referência ao período em que o escritor viveu na capital da Inglaterra, juntamente com sua esposa, Zora, desempenhando função diplomática de representante cultural do Brasil. A dobra aparece relacionada à paisagem da capital inglesa e é concebida como um espaço no qual cada verdade – e não a verdade absoluta das coisas – está presente, embora ninguém veja. Os versos compõem uma imagem que se insinua enquanto movimento perceptível no

¹⁵ Poema encontrado em um dos livros de Cláudia Condé sobre Antonio Olinto. De teor biográfico, *São eu, estas coisas* (2008), apresenta informações e textos muito relevantes para a compreensão da obra de Olinto.

espaço da paisagem, ambivalente na medida em que a dobra é representação do visível que, no entanto, nega aos olhos aquilo que guarda. No rastro dessa compreensão, torna-se plausível afirmar que a representação da dobra de certa forma traduz a noção de “uma técnica que se esconde”, procedimento de composição narrativa mencionado anteriormente e avaliado por Olinto como uma qualidade na escrita de Autran Dourado.

A aproximação entre a imagem olintiana da dobra da paisagem e seus procedimentos de escrita e leitura literária abre um caminho produtivo de reflexão, já que a paisagem se ergue como categoria complexa na qual espaço e tempo não podem ser dissociados, como é sinalizado desde o título do poema, “Tempo de Londres”. Nessa paisagem está a dobra e sua sugestiva ambivalência, que Olinto parece conceber como uma lição de leitura. Ao testemunhar no poema sua experiência de viajante, o autor demonstra o apuro do olhar, mostra-se um leitor sensível das cenas da cidade estrangeira. Igualmente, demonstra que esse olhar não é ingênuo em relação ao que, no horizonte da experiência, não se dá à percepção senão como verdade relativa. Olinto se coloca na condição daquele que tem consciência de que não pode ver a totalidade da paisagem, pois esta demanda um gesto de interpretação, como um texto composto por implícitos, subentendidos e ambiguidades, ou seja, dobras da linguagem. O olhar confere ao autor a condição do leitor que desconfia da sua própria capacidade de leitura e tradução do texto estrangeiro, dessa paisagem outra. Afinal, “(...) cada cidade tem sua linguagem” (OLINTO, 2004), e é preciso decifrá-la.

A dobra da paisagem, portanto, pode ser compreendida como uma poderosa metáfora para os limites da possibilidade de leitura e escrita (do texto do Outro). Mas também como tradução do ideal de uma técnica que se oculta na intimidade do próprio enunciado, de modo que a aplicação dessa técnica se torna fundamental para que o texto alcance seus sentidos potenciais. Uma operação que, para Olinto, pode ajudar o autor a alcançar o objetivo principal que é, prioritariamente, contar bem sua história. Isso quer dizer também que esta história deve ocupar o primeiro plano da narração e ser capaz de acolher as verdades relativas de uma gama diversa de leitores. O contrário disso seria uma história excessivamente focada no universo restrito do autor, o que levaria à subjetivação e ao limite do alcance de abrangência do narrado. O gesto autoral, portanto, se torna ainda mais presente e

fundamental na medida em que se comporta como a dobra descrita no poema: representação do visível, mas que esconde o que guarda em intimidade.

Além do mais, propor reflexão a partir dessa imagem poderosa da dobra, presente no poema de Olinto, é afirmar o potencial de teorização que esse escritor demonstra em sua escrita literária. É sugestiva, nesse sentido, a existência do livro de poemas *Theories & other poems* (OLINTO, 1972)¹⁶, no qual o encontro entre a criação literária e a teoria tem como meio privilegiado a linguagem poética. Tal fato é um forte argumento em favor da tese de que o gesto de reflexão sobre o fazer literário em Olinto não está restrito aos seus textos declaradamente críticos.

Considerando isso e focando a trilogia africana *Alma da África*, é importante ressaltar que os romances que a compõem surpreendem por, entre outras coisas, sua exuberância, pela vazão excessiva de uma linguagem narrativa que parece transbordar desde níveis inferiores, repercutindo até outros sucessíveis e superiores. De modo que uma operação caracterizadora dessa linguagem seria o recorrente dobrar-se sobre sua própria estrutura. Um dos efeitos perceptíveis dessa recorrência do efeito de dobramento é a inserção do leitor em uma espécie de espiral ou redemoinho que, durante o movimento de leitura, leva ao embaralhamento de certos referenciais importantes para o processo de significação, como é o caso do tempo e do espaço, por exemplo.

Tal característica dos romances de Antonio Olinto se deve em grande parte a um movimento interno à linguagem narrativa que parece impulsioná-la, exigindo sua expansão. Torna-se fundamental, portanto, investigar os mecanismos que proporcionam essa exigência interna. A principal hipótese de trabalho é que a dobra (DELEUZE, 1991) – compreendida agora não apenas como metáfora, mas como operação técnica efetiva dentro do texto narrativo – seria o principal mecanismo responsável pelo efeito de expansão, aqui proposto como traço geral da trilogia *Alma da África*. É importante dizer, antes, que a noção de expansão (CHIAMPÌ,

¹⁶ Livro publicado por Olinto, em Londres, em 1972, que tem entre seus poemas títulos como os seguintes: teoria do poema; teoria da pedra; teoria da água; teoria do real; teoria do homem; teoria do fogo; teoria do espelho, entre outros. Percebe-se a clara intenção, sobretudo quando se considera o conteúdo desses poemas, de valer-se da forma poética para o exercício também de uma metalinguagem. A forma literária, assim, no gesto de Olinto, também se presta como ambiente privilegiado para a teorização sobre o próprio fazer artístico.

2010)¹⁷, frequentemente relacionada à estética barroca, para que tenha aplicabilidade nesta pesquisa, demanda uma formulação mais contextualizada, tendo como objeto os romances de Antonio Olinto. Nesse sentido, é que o capítulo seguinte se ocupará mais especificamente desse trabalho, ao analisar aspectos dos romances de *Alma da África* que permitem identificar as bases para formulação da noção de expansão dentro da trilogia.

Por enquanto, é importante reconhecer que a observação da linguagem, em diferentes níveis dentro dos romances, evidencia a recorrência de um procedimento operacional específico, a dobra, responsável por levar sempre à ampliação da forma (da palavra, da frase, do romance), repercutindo diretamente na expressão. Tal procedimento resultaria, em último nível, no desdobramento do romance em trilogia.

Outra consequência desse gesto expansivo da forma é a ampliação gradativa das visões de mundo que ela materializa, efeito que contribui para que essas visões resistam ao aprisionamento em categorias estanques e sejam consideradas também em seus desdobramentos e conexões/relações. Com isso, qualquer análise que trate do tema central da trilogia – o retorno de afro-brasileiros à África – mas ignore esse fator de expansão corre o risco de deixar de lado algo importante para a compreensão dos romances africanos de Antonio Olinto, que são, antes de tudo, realização artística de linguagem verbal.

Com relação à dobra, é importante recobrar sua ligação histórica com a estética barroca, reconhecida por suas imagens excessivas e suas volutas labirínticas, por suas oposições e paradoxos. Em seu livro sobre Leibniz e o Barroco, Gilles Deleuze inclusive afirma: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras” (DELEUZE, 2005, p. 13).

Nota-se que, ao invés de buscar uma definição fechada para o barroco ou de analisar, como de costume, seus jogos de contrastes, muito mais plausíveis numa visão dicotômica de um mundo, Deleuze explora um traço específico. Identifica no interior da linguagem barroca o movimento ou a função de continuidade que lhe caracteriza. Essa função operatória, segundo o filósofo, revela a matéria como multiplicidade não seccionada, pois ampliada devido ao movimento contínuo de

¹⁷ Chiampi fala mais claramente sobre o recurso da proliferação e suas variantes em textos barrocos. Para a crítica: “a proliferação, enquanto procedimento retórico de aumento da matéria verbal, constitui uma variante da *amplificatio*, ou amplificação artística do enunciado” (CHIAMPI, 2010, p. 128).

dobrar-se e desdobrar-se infinitamente. Assim, mesmo havendo divisão real entre as partes da matéria, não há “separabilidade” (DELEUZE, 2005, p. 17) entre elas. Dividir não é romper, mas abranger, expandir. A função da dobra, portanto, diferentemente do que ocorreria com o ponto, não sugere rompimento, mesmo entre contrários. A desdobra, nesse sentido, apresenta o avesso como continuidade e não ruptura ou oposição, ou seja, como ampliação da condição de abrangência da matéria – ou da linguagem, como no caso de Olinto – que se expande e transborda como fluido.

Dividindo-se incessantemente, as partes da matéria formam pequenos turbilhões e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam. A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, visto que esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a “um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas” (DELEUZE, 2005, p. 16-17).

Percebe-se que a matéria é tida como um contínuo, e, para Deleuze, teria mais a ver com a imagem de uma folha de papel ou de uma túnica que se dobra e desdobra sem que o corpo se dissolva em corpos mínimos. Distingue-se assim da imagem da areia, com sua infinidade de pontos separados, formando dunas em uma continuidade aparente. Deleuze dirá: “a desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (DELEUZE, 2005, p. 18). Nesse movimento de flutuação ondulante, é possível identificar a característica elástica da matéria, que, tal como a onda marinha, não deixa de possuir, a um só tempo, dureza e fluidez. Síntese encontrada na seguinte imagem: “A certa velocidade do barco, a onda torna-se tão dura quanto um muro de mármore” (DELEUZE, 2005, p. 17).

Depreende-se desses exemplos, dos quais se vale o filósofo, que o contínuo da matéria mantém sua coesão, ao configurar uma textura. Existiria, desse modo, algo de orgânico que fundamenta toda a matéria e leva à constatação de que a divisão de suas partes só pode ser percebida como flexão, como dobramento; ou seja, como condição para a expansão de sua textura. Um organismo é afinal a relação de indissociabilidade entre suas partes, e a divisão entre eles não representa, necessariamente, ruptura orgânica. Isso fica ainda mais claro no exemplo a seguir:

Mas, de um lado, a divisão das partes na matéria é inseparável de uma decomposição do movimento curvo ou da flexão: nota-se isso do desenvolvimento do ovo; nele, a divisão numérica é apenas a condição dos movimentos morfogenéticos, e da invaginação como dobramento. Por outro lado, a formação do organismo continuaria sendo um mistério improvável ou um milagre se a matéria se dividisse ao infinito em pontos independentes; mas essa formação torna-se cada vez mais provável e natural quando se considera a infinidade de estados intermediários (já redobrados), comportando cada um deles uma coesão no seu nível. Da mesma maneira, é improvável que se forme uma palavra pela junção casual de letras separadas, mas é muito mais provável formá-la, ainda que casualmente, com sílabas ou flexões (DELEUZE, 2005, p. 19).

A dobra, portanto, é uma operação presente no processo de complexificação de organismos já constituídos internamente por alguma complexidade intermediária. Este seria o caso, por exemplo, das palavras formadas por sílabas ou flexões, unidades que por si só são dotadas de uma configuração relacional prévia. Algo semelhante pode ser observado no caso do ovo, que em sua transformação em organismo mais complexo – condição para o surgimento de uma variedade de tecidos e órgãos – revela a relação entre movimento e tempo, algo fundamental à definição de processo.

Como se depreende também desse processo de formação orgânica, o dobramento da matéria gera necessariamente forças de contato, decorrentes do desenvolvimento nem sempre regular e sincronizado das estruturas internas ao organismo. Tais estruturas então irão se afetar em graus compatíveis com a diferença relacional que há entre elas. Dinâmica de forças descrita assim por Deleuze: “(...) pequenos turbilhões e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam” (DELEUZE, 2005, p. 17). Resulta que desse sucessivo dobramento tem-se determinada a textura da matéria – sua fluidez, elasticidade e também sua dureza. Ou seja, a constituição da forma barroca está diretamente implicada nessa dinâmica de forças. E a dobra é a característica constitutiva que vai lhe garantir expressividade: “(...) ela (a dobra) determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung*, o elemento genético ou a linha infinita de inflexão, a curva de variável única” (DELEUZE, 2005, p. 66). De modo que o problema do barroco, para Deleuze, passa a ser o da continuidade: como levar a dobra a desdobramentos infinitos.

Há, nessa reflexão, a sugestão de uma força em movimento, gerada internamente à própria linguagem artística. Força que se potencializa a partir da

energia advinda do efeito de dobra e de seus desdobramentos, de uma inflexão infinita. A forma de uma estrutura que se volta sobre si e que se alavanca num impulso insistente leva necessariamente à imagem da onda, da voluta, do redemoinho, traço marcadamente reconhecido em obras barrocas, mas cujo efeito, acredita-se, é perceptível também na linguagem dos romances africanos de Antonio Olinto.

1.3.3 A dobra como índices de expansão a abrangência em *Alma da África*

A discussão acerca da dobra como função operatória, portanto, possibilita entradas para leitura em vários níveis da trilogia *Alma da África*. Os capítulos seguintes têm o propósito de desenvolver algumas dessas possibilidades que serão aprofundadas mais à frente. Por ora, a proposição da dobra como ferramenta de análise convida a observar a série de três livros em sua materialidade de linguagem e a encarar a forma romanesca em flagrante movimento de dobra e desdobra. Cada romance com sua temporalidade e dinâmica, movimentos não sincronizados, afetando-se mutuamente. Cada um, por sua vez, com suas próprias dobras internas e seu respectivo campo de força expansivo. A materialidade do romance vista como sucessivos turbilhões de linguagem girando a(s) história(as). A divisão em três funcionando como recurso inevitável para se chegar à ampliação da condição de abrangência da forma expressiva.

Em níveis inferiores, mais internamente aos romances, esta abrangência é percebida desde o léxico presente nas obras. Por exemplo, na prática ancestral iorubá de se valer de morfemas que são agregados ao nome, expandindo-o e ligando o nascituro a divindades ou a fenômenos e espaços naturais. Imprime-se, assim, um desejo de futuro para a criança. Ela é inserida, desde seu nascimento, na energia vital condensada em fragmentos formais, dobras de linguagem. Movimento que vem e traz consigo o passado, atualizado e responsável por impulsionar, como uma mola, o presente. Como se verá, tal efeito exige formas bem específicas de lidar com a questão do tempo e do espaço; também demanda modos próprios de interpretar as relações entre ficção e história, tão evidente nas tramas.

A linguagem caudalosa dos romances, além disso, deve muito à restrição no uso do ponto. Nota-se a opção pela vírgula, o que leva à expansão também no nível

da sintaxe, tendo como resultado frases que parecem dobrar sobre sua própria estrutura em períodos extremamente longos. Embora essa operação de linguagem possa levar o leitor a quase submergir, a perder o fôlego durante a leitura, acaba por provocar também a ocorrência de relações mais diretas entre eventos, sensações e experiências vividas nas tramas. Colabora, assim, para que ganhe forma um enredo fluido em que tudo parece estar de algum modo conectado, no qual a participação ativa do leitor pode, por isso, desvelar relações e sentidos não esperados.

Esse gesto que evita o ponto e a imposição cartesiana do corte é mais suscetível à sedução do excesso, como foi dito, à expansão da estrutura sintática. Porém, além disso, a escolha pela dobra da vírgula, pela sua forma gráfica curva de variável única, insistente na frase de Antonio Olinto, caracteriza uma força vetorial que necessariamente impõe a repetição como condição de legibilidade. A repetição seria, nesse sentido, um traço exigido pelo princípio da expansão e que confere ganho potencial às significações ocorridas na leitura.

O exemplo mais emblemático disso na trilogia é o caso dos nomes que se repetem em diferentes gerações e personagens, gerando certa indeterminação provisória nos parâmetros de referencialidade. O nome ganha em ambivalência também por ser aquilo que marca a identidade individual ao mesmo tempo que não se prende a um referencial exclusivo. Mas o nome repetido é, além disso, evidência de um retorno do narrado, da renovação da experiência (BENJAMIN, 2016). Indica um narrar envolvente devido ao movimento curvo da linguagem artisticamente construída. Sinaliza para a recorrente repetição de fatos ao longo do enredo. Fatos que, porém, nunca ocorrem exatamente da mesma forma.

A dobra, na trilogia, também é explorada enquanto alegoria que parece contribuir para a formalização do problema da perspectiva em relação à alteridade. Os romances, em vários momentos, colocam em xeque a capacidade de seu(s) narrador(es) de apreender(em) a paisagem cultural estrangeira por meio da palavra. Desnuda-se, assim, a condição daquele que narra, porém sabe que não pode ver a totalidade dessa paisagem que se movimenta diante do olhar do viajante. Uma paisagem que se dobra sobre si mesma, em movimento semelhante ao das ondas em mar aberto, indicando, em alterações superficiais, a dinâmica ocorrida desde a profundidade. Um texto composto por implícitos, subentendidos e ambiguidades, ou

seja, dobras do discurso, que demandam um gesto arriscado de interpretação – lição dada por Olinto ao se deparar com a paisagem estrangeira.

Essa proposta de leitura se torna relevante sobretudo quando se considera que se trata do trabalho de um escritor brasileiro que escreve sobre a paisagem africana. Atualiza-se, assim, mas em um contexto específico, o debate proposto por Gayatri Spivak (2010). A questão sobre a possibilidade de fala do subalterno parece adquirir uma variação de nuance em Antonio Olinto. Afinal, poderia um escritor brasileiro, branco e de formação europeia falar de uma ou por uma mulher africana ou afro-brasileira?

É buscando desenvolver esse problema que a noção de dobra pode também ser trabalhada naquilo que representa o desdobramento do olhar sobre o estrangeiro e sobre os limites da capacidade de leitura plena e de apreensão desse outro por meio da palavra. Acredita-se que a escrita de Olinto dramatiza essa tensão, ética em seu fundamento, mas que repercute na forma literária e colabora para a sua criticidade, desembocando em uma discussão sobre os limites da própria literatura.

Ainda quanto a esse ponto, serão exploradas as relações entre a dobra e a sobrevivência das múltiplas significações em certas imagens. Para tanto, parte-se do pensamento de Georges Didi-Huberman, para quem a palavra dobrada sobre a imagem parece se submeter à configuração desta adquirindo uma textura característica. Em suas reflexões sobre o drapeado em *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído* (2016), Didi-Huberman discute como a encruzilhada entre imagem e palavra desvela o elemento verbal: a *textura* presente na dobra do tecido e do texto. No caso da trilogia, a dobra aparece na imagem dinâmica do movimento das ondas e das águas, transbordantes ou contidas pelos corpos, mas também na própria configuração de uma paisagem africana que deve ser lida e interpretada.

O texto, quando dobrado sobre si, como um tecido em movimento, permite a subversão da sintaxe narrativa que se quer linear, como tende a ser a narrativa histórica. A sobreposição, consequência do movimento de curvatura interna da linguagem, possibilita a aparição da imagem inquietante, sua sobrevivência na repetição. Como a memória que de repente devolve o passado ancestral nos gestos emocionais que se realizam, como no choro ou no berro que marca a caracterização da personagem central da trilogia, Mariana. Ou ainda na imagem do baobá, árvore conhecida por armazenar em seu corpo vegetal grandes quantidades de água e que,

nos romances, aparece como elemento ativo da memória feminina. Imagens que vão garantir, como afirma Didi-Huberman: “(...) a sobrevivência dessas paradoxais coisas do tempo, por pouco existentes, embora indestrutíveis, que nos chegam de muito longe e são incapazes de morrer de fato” (DIDI-HUBERMAN, 2016). Essa afirmação parece ir ao encontro do processo de permanência, por gerações, das imagens acima referidas, que ajudam a dar unidade à trilogia, além de contribuírem para certo sentido de coletividade entre os grupos representados nesta.

Como dito, os efeitos da dobra e sua relação com a noção de expansão dentro de *Alma da África* serão melhor desenvolvidos nos capítulos seguintes. Mas mesmo essa explanação breve parece ser capaz de demonstrar como a atualização ou a reciclagem desse traço da estética barroca é produtiva para esta proposta de leitura de *Alma da África*. Mais que isso, mostra que, no que diz respeito a Antonio Olinto, é produtivo o gesto que busca realizar a curva crítica e considerar como foco de análise o problema da forma, mesmo não estando alheio a discussões mais diretamente ligadas à temática. Também porque essa curva crítica exige que se amplie o repertório de ferramentas teóricas, podendo levar, com isso, a uma atualização de leitura da obra olintiana.

Não se propõe, no entanto, determinar a inserção da escrita de Antonio Olinto dentro de qualquer estética ou corrente literária. Mesmo porque, para além das reflexões mais gerais acerca da noção de barroco, é preciso considerar, como Deleuze (1991), a dificuldade, mesmo entre os melhores comentadores, de estabelecer consistentemente sua definição. O problema da definição e dos limites das classificações estéticas não é uma questão diretamente enfrentada neste projeto. Porém, é metodologicamente estratégico o reconhecimento que aqui se faz da dobra como “o critério ou o conceito operatório do barroco” (DELEUZE, 1991, p. 57). A noção de função operatória, interpretada neste contexto como gesto decisivo para a estruturação da forma literária e para o alcance de sua expressividade, impõe-se como uma produtiva chave de leitura dentro da análise que se pretende da trilogia *Alma da África*.

2 ONDE O CAMINHO DOBRA E A LINGUAGEM TRANSBORDA

“A história à deriva.

Rodeá-la é um fracasso

Se a mão

Não divisa

Suas dobras.”

(Edimilson de Almeida Pereira, 2017, p. 111)

2.1 Abionan e Exu se encontram no meio do caminho

Aquela que nasceu no meio do caminho, Abionan¹⁸: este é um sentido possível para o nome da protagonista do romance *O rei de Keto*, segundo livro da série (o livro do meio, portanto). Esse nome que traz a marca da passagem, da condição transitória, sempre movediça, entre um contexto e outro. Sua mãe, Aduké, “...sentira as dores no meio da estrada” (OLINTO, 2017b, p. 13) e, antes de chegar ao destino, pariu uma menina, no trajeto entre dois dos quatro maiores mercados da região. Assim, “...chamava-se Abionan porque nascera na estrada, fora de casa, muitas vezes a mãe lhe contara, fora na estrada entre Keto e Opô Metá” (OLINTO, 2017b, p. 13). Antes do seu nascimento, o Babalaô Ifá havia aconselhado Aduké a não viajar naquela semana, que permanecesse em casa. Comerciante que era, porém, a mulher decide manter sua rotina de peregrinação pelas feiras e, como consequência dessa decisão, acaba parindo sua filha no meio do caminho, justamente no dia dedicado a Ifá e a Exu. Era costume dedicar a esses orixás o dia em que se vendia em Keto, o primeiro dia da semana iorubá. Abionan herdaria então a vocação de comerciante da mãe e, já adulta, se dedicaria ao mesmo trabalho de negociar preços de compra e venda de mercadorias típicas do local. Viverá, igualmente, no caminho, confirmando a sina do seu nascimento. Também por essa razão terá seu destino desde sempre ligado a Exu, aquele que deve “viver fora e não dentro de casa” (PRANDI, 2020, p. 67). Exu é, segundo a mitologia iorubá, o orixá

¹⁸ Conforme Ronilda Iyakemi Ribeiro (1996), os nomes, dentro da cultura iorubá, são constituídos pela contração de uma ou mais sentenças: o nome *Olukemi*, por exemplo, constitui contração de *Oluwua ke mi - Oluwa = Deus/ke = cuida/me = mim* (RIBEIRO, 1996, p. 48). Alguns nomes são também determinados pela circunstância em que se deu o nascimento da criança. Esse parece ser o caso do nome Abionan.

cuja mãe “... o pariu na volta do mercado” (RISÉRIO, 2012, p. 128). É ele também o responsável por supervisionar as atividades do mercado do rei em cada cidade; o próprio Exu receberá o nome de “*Èsù Alaketo*”, ou seja, “O rei de Keto” (VERGER, 2018, p. 82).

Existem, como se pode ver, fortes traços que evidenciam a ligação entre Abionan e o orixá mensageiro, a começar pelo desejo da protagonista de ver um filho seu se tornar o novo Alaketo¹⁹. O que permite pensar que o livro dedicado a essa personagem feminina, a protagonista, é de certa forma também dedicado aos sentidos que Exu condensa: signos de passagem, de movimento, articulação e negociação, de tudo o que comunica entre realidades aparentemente apartadas. Se o primeiro romance da trilogia, *A casa da água*, tem como protagonista Mariana Silva (avó) e o último romance, *Trono de vidro*, coloca em primeiro plano a história da Mariana Silva (neta), o fato de o livro do meio ter como principal elemento uma mulher cujo nome remete ao signo da passagem, mulher que não possui vínculo de sangue com a família Silva, não parece aleatório. Na verdade, convém supor que tal fato guarda sentidos importantes para a compreensão da trilogia. E esses sentidos parecem estar ligados à representação do que está no caminho, na condição de transitividade e mediação, desse “entre” que, formalmente inclusive, marca de modo determinante a organização e a sequência de *Alma da África*, considerada em seu conjunto.

Se, pois, no plano geral da trilogia, o nome “Mariana” se destaca a ponto de estar em dobro na obra, o de Abionan se torna importante por estar no meio, no ponto de operação da dobra (protagonizando o livro do meio, mas também estando entre as duas gerações de fortes mulheres da família Silva). Abionan tem sua trajetória ligada a essa condição inconclusa e transitiva; termo que, aliás, remete tanto a trânsito quanto a demanda e que, por isso, atualiza os traços já mencionados como marcantes desde o nome da personagem e que a aproxima das representações do orixá Exu e seus espaços de preferência: o caminho e o mercado. É aí que Abionan e Exu se encontram.

O destaque dado à ambientação dos mercados e o ato de transitar por eles determinam em certo sentido o ritmo da narrativa e desenham uma espécie de circuito. Este é apresentado já no sumário do livro, sinalizando sua organização

¹⁹ ALÁKÉTU, s. Título do soberano da cidade de Ketu (BENISTE, 2019, p. 99).

estrutural específica. Porém, muito mais do que facilitar a orientação do leitor durante a leitura da história (como costuma ser a função do sumário), essa estrutura sugere uma articulação fundamental com os significados possíveis de serem conferidos à trajetória existencial de Abionan, e cujo alcance parece se ampliar para a trilogia *Alma da África*. O livro *O rei de Keto* é dividido em cinco partes, todas elas dedicadas aos dias da semana iorubá e a divindades específicas; cada dia também representando a vivência em um dos mercados da região. De modo que se têm o seguinte: a) primeira parte: mercado de Keto, dia dedicado a Exu e a Ifá; b) segunda parte: mercado de Opô Metá, dia dedicado a Ogum; c) terceira parte: mercado de Idgny, dia dedicado a Xangô; d) quarta parte: mercado de Irô Kogny, dedicado a Obatalá. A quinta parte recomeça o ciclo de peregrinação, repetindo o primeiro dia, em Keto, em louvor a Exu e a Ifá.

De certo modo, essa estrutura remete a uma economia do retorno e da continuidade em que a memória, a ação no presente e a perspectiva de futuro se articulam diante da compreensão humana do recado divino dos orixás. Segundo esse recado, aquela mulher nascera para estar entre o fim e o começo, entre o ponto de partida e o de chegada, entre a perda e o desejo. O seu é o lugar ímpar. E é preciso explorar as possibilidades inerentes a essa palavra e a essa condição, uma vez que ímpar é tanto o que não é par (*im-* como sinal de negação de algo, diferenciação) quanto o que está entre elementos pares (o elemento ímpar é definido por sua posição de mediação). De fato, Abionan é aquela que, não se confundindo com as Marianas, pode ser situada entre uma e outra geração de mulheres da família Silva: a velha e a jovem. Também está entre uma e outra gestação que presentificam experiências radicais de morte e vida; ela terá um filho morto, sob quem recai a suspeita de ter sido assassinado pelo tio; ela viverá o projeto de ter um outro filho, que herdará a sina de ser o novo *Alaketo*. Além disso, ela está sempre entre um e outro mercado, como é desde o seu nascimento, condição acolhida como recado divino em forma de palavra, de nome: “Abionan”.

Portanto, retornar ao mercado de Keto, como enfatizado pela sequência das partes do livro (que, aliás, são cinco, ou seja, um número também ímpar), reforça, pela repetição, a presença de Exu e Ifá. Por isso não é equivocado dizer que a influência desses orixás é mais poderosa que aquela exercida pelas demais divindades na vida de Abionan. Isso sugere que, para ela, o fim e o começo são

apenas passagens, estações de um percurso em continuidade. O caráter transitivo que marca a estrutura do livro, primeira e última parte sob o signo de Exu, não pode, portanto, ser representado pelo ponto final, ou por qualquer outro tipo de interdição de caminho. De acordo com a tradição iorubá, Exu é aquele que abre caminhos, afinal. Assim, é a noção de dobra que parece melhor traduzir certa vocação para a continuidade e para o transitivo. A dobra é o lugar ímpar por excelência (do *im-*, do entre), o que significa dizer lugar da mediação. Estará sempre entre uma coisa e outra, morada do incompleto e do inacabado, do livro do meio, pode-se muito bem pensar, quando se considera a posição do romance dentro da perspectiva ampla da trilogia.

O dia de Exu é literalmente dia de passagem, de abertura de caminhos. E Ifá é aquele que orienta a respeito dos percursos, tradutor das palavras divinas aos homens. Sob a força dessas representações, o gesto de escuta e o de deslocamento se dão as mãos. E Abionan sendo aquela que nasceu no meio do caminho só no caminho poderá encontrar abrigo, esse é seu destino. Esse parece bem ser, numa expansão do sentido formal que avança sobre o conteúdo e sobre a mensagem da obra, o destino do romance *O rei de Keto*. Configurar um espaço em que a dobra se torna possível, justamente por não pretender, em sua construção, finalizar uma trama que é maior que si mesma, já iniciada e retomada, por entre outros meios, pelas memórias e pelos discursos das personagens. Um romance cuja vocação é negar o ponto final e deslocar constantemente seu ponto de partida, aquele que convida a considerar a expansão e o alcance de eventos ocorridos em *A casa da água* e em *Trono de vidro*, primeiro e último livro da série, respectivamente.

Assim, o primeiro dia da semana iorubá não é quando começa nem quando termina o movimento da mulher comerciante, Abionan, mas pode ser entendido como o ponto em que seu caminho se dobra sobre si, ponto em que se opera mais uma dobra – e mais outras tantas: como uma curva insistente de sentido único, resultando no caminho como voluta. Um percurso que, pela repetição, abre-se ao dobro; mais que isso, ao dobramento, que pode ser entendido potencialmente como a dobra (flexão, ruga no tecido do tempo e da existência) e como dobro (duplicação, ou, ainda, como iteração, repetição). Tudo isso em um só movimento complexo, muitas vezes aparentemente contraditório, mas possível quando se tem em horizonte uma divindade com poderes inimagináveis, que mostra predileção pelo

contraditório e pelo ambivalente, e além de tudo digno de grande devoção, como é a que Abionan tem por Exu: “Abionan rezou baixo para Exu, pensou no exu-Elebgá de Dangbô, estivera várias vezes em Dangbô quando fora a Porto Novo e em suas visitas à velha Mariana, Exu tinha poderes que ninguém podia imaginar, precisava de fazer oferendas a Exu...”²⁰ (OLINTO, 2017b, p. 21).

A figura mitológica iorubá, a quem se deve pagar para obter passagem para outros caminhos, parece então requerer sua cota dentro dessa leitura. A ele, Exu, deve-se atribuir a função de atravessador, de responsável pela compreensão de Abionan e da sua história como narrativa que opera o movimento de expansão, ocupando função importante na trilogia. Por meio dele, fica mais evidente que, embora sem perder sua autonomia, *O rei de Keto* é um romance também feito para estar no meio do caminho, nem no fim nem no começo, ele próprio sendo o ponto de dobramento; exercendo uma função operatória (DELEUZE, 1991) dentro do conjunto literário *Alma da África*, fundamental para a compreensão do sentido da trilogia.

Dentro da tradição iorubá, nos lugares de culto a Exu costumam-se encontrar esculturas feitas com pequenos montes de terra que simulam o rosto humano, com olhos, boca e nariz definidos com búzios que adornam a forma. Também se encontram essas esculturas de terra com o formato que lembra um homem de cócoras com um enorme falo entalhado e erguido (VERGER, 2018). Elemento que tem relação com o caráter muitas vezes agressivo e indecoroso de Exu (conhecido por causar confusões, disputas e calamidades), mas que também pode evidenciar sua ligação com a fertilidade. Esse aspecto se destaca sobretudo quando se considera que Abionan faz o que faz em razão do desejo, nunca arretecido, de ter um filho rei de Keto, mesmo tendo perdido o seu primogênito e sem estar ainda prenhe do seu próximo, Adeniran: nome que foi dado ao filho já falecido e que será herança do outro, que ainda nascerá.

Era preciso prestar homenagem a Exu, Abionan abandonou seus inhames na barraca, pegou uma lata de óleo e foi para onde estava o montículo de terra com um membro masculino, sentou-se em frente a ele, derramou no chão um pouco de óleo, Fatogum lhe dissera que uma pequena moeda, um pouco de óleo ou mesmo de água bastariam para agradar Exu, depois de olhar o óleo brilhando sob a luz do sol do dia depôs também duas moedas, ficou ali sentada durante alguns minutos, olhando para o membro, ao se

²⁰ Conforme Stefania Capone, *Exu Elegbara* é uma das variações do nome de Exu e tem relação com a criação do primeiro ser da terra e, ainda, com processos gerais de *multiplicação e expansão* (CAPONE, 2018, p. 76).

levantar viu que vinha chegando mais gente, quando era para fazer um sacrifício ou oferenda ao invés de uma coisa dava duas, uma em nome dela e outra em nome do filho que iria nascer, enquanto Adeniran existiu depunha com mais alegria duas moedas ou dois bolos de feijão ou dois obis, agora a oferenda era também uma certeza, mas certeza sem contentamento... (OLINTO, 2017b, p. 84).

Ao invés de uma coisa, Abionan ofertava duas, e assim o culto a Exu se expressa como materialização dobrada do desejo e da falta. A oferta a mais então adquire valor de “suplemento”²¹ (DERRIDA, 2006), pois é feita em nome da própria Abionan e em nome da dupla ausência filial: do filho que já morreu e do que ainda não nasceu. E, por ser assim, o gesto concreto de devoção se torna expressão improvável de um terceiro elemento, cuja existência se manifesta, inesperadamente, a partir do ato de duplicar: um dobramento que na verdade reconcilia, embora sem a alegria de antes, o trio familiar²² formado pela mãe e pelos dois filhos ausentes, “os Adenirans”. Parece facultada aqui a alusão à trindade cristã, respeitando obviamente as contextualizações muito próprias de cada caso, pois temos o um que são dois, que são na verdade uma trindade, signo místico e expansivo que não se restringe às fronteiras do corpo e do verbo – ou do nome: Adeniran. Em certo sentido, explicita-se que o culto a Exu mimetiza a não exclusão de sentimentos e realidades tidas como conflitantes, o que é belamente sintetizado pela expressão citada: “...mas certeza sem contentamento”. Implicitamente, estão contidas nesse fragmento a certeza íntima de que Exu ajudará Abionan a cumprir seu desejo e também a constatação do preço alto que será pago ao longo de toda a sua vida de mulher. A sabedoria de conciliar o contraditório, compreendendo que na verdade tudo é parte do mesmo lento tecer da vida, que tudo é continuidade sem ruptura é algo a que se chega, mas não sem custo. Talvez essa seja igualmente uma lição aprendida por Abionan por meio do culto a Exu. Mesmo a morte dolorosa é capaz de gestar uma vida mais plena:

...mas viria o segundo filho, o que seria rei, e talvez a morte do primeiro já estivesse prevista como fase necessária para que ela aprendesse, já

²¹ Derrida em seu livro *Gramatologia* (2006) apresenta algumas significações para a noção de suplemento. Em uma delas, encontra-se a seguinte elaboração: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença” (DERRIDA, 2006, p. 177).

²² A função do homem na família parece restringir-se, no romance, a fecundar a mulher. Conforme a tradição familiar, segundo Aduké, mãe de Abionan, referindo-se a Ademolá, esposo de Abionan: “...era tradição da família, a mulher só devia pensar em produzir dois ou três filhos e cuidar deles, homem não tinha importância” (OLINTO, 2007b, p. 17).

descobriria que todo aprendizado implica sofrimento (OLINTO, 2017b, p. 57).

São lugares sagrados esses onde, com auxílio de uma divindade, reverenciam-se a vida e a morte. Lugares de acolhida e abertura para o que em outra ocasião seria considerado apenas oposição que fatalmente geraria rupturas. É o que ensina Abionan ao celebrar, diante do membro de Exu, a aceitação da perda e o desejo da vida de um novo filho. O tempo, por exemplo, seria assim a medida daquela que talvez represente, aos olhos de muitos, a oposição mais radical, a ruptura mais definitiva. O que é válido ao menos quando o tempo é compreendido como elemento capaz de dar a perceber a distância entre o nascer e o morrer, entre um polo e outro da existência individual. Essa é uma percepção do tempo que ajuda a consolidar a visão de vida e morte como realidades inconciliáveis, polares. Os lugares de devoção aos orixás, no entanto, como mostra o gesto de Abionan, são lugares de liberdade, pois sugerem uma orientação a partir de outra lógica, menos dual, menos cartesiana e menos individual. Assim, tanto a vida e a morte, quanto o passado e o futuro são na realidade forças que continuem um mesmo movimento. Como consequência dessa dinâmica, certa ordem, arbitrariamente linear, é colocada sob suspeita em favor da possibilidade da volta e da repetição como recomeço: "...e a morte levava o futuro para o passado e o passado voltava para defender os vivos de hoje..." (OLINTO, 2017b, p. 52). Essas são palavras ditas pelo babalaô Fatogum, referência espiritual para Abionan, em uma conversa sobre como proceder diante da previsão de eventos de morte e sobre como tudo está de algum modo integrado. Está implícita nessa fala de Fatogum a imagem do tempo concebido como tecido amarrotado, maleável, dobrável, cujas franjas e dobraduras proporcionam a aproximação entre opostos, ao mesmo tempo que não negam a expansão e a continuidade. O futuro continua a se constituir como processo mesmo com – e até por meio de – uma volta ao passado. O retorno nesse sentido não é, como se poderia imaginar, retrocesso, passo atrás. Ao contrário, é a consequência mais inevitável do gesto de busca pela continuação de um caminho. É preciso retornar para voltar a nascer:

...A mãe lhe contara várias vezes o nascimento, guardara de cor as palavras com que ela descrevera cada instante daquele começo de vida, um dia quisera saber o lugar exato, a mãe levava-a pela estrada de Keto a Opô Metá, isto fora antes de ela ser mulher de mercado e tornar-se

vendedora, no lugar certo parou e teve a ideia de se imaginar nascendo, de recuperar o que a menina devia ter sentido ao nascer, os braços para cima, o corpo sujo de sangue, o umbigo, o choro, as outras mulheres tirando o sangue e enxugando-a, só o baobá fora uma decepção, imaginava-o com mais folhas, depois disso sempre que passava por perto fazia uma parada no ponto exato em que nascera, como entre o primeiro dia de feira e o segundo, fazia caminhada de Keto a Opô Metá, acostumara-se a ver aquele trecho do caminho como seu lugar sagrado, pensara até em comprá-lo, o que faria no futuro depois de ter tido outro filho, o rei de Keto, e de haver juntado dinheiro para isto... (OLINTO, 2017b, p. 14).

É instigante essa passagem em que se toma conhecimento do hábito de Abionan de sempre parar no lugar exato de seu nascimento, embaixo do baobá de poucas folhas, árvore de tronco firme e ereto, relembrando, não por acaso, a representação mais marcante dos lugares de culto a Exu. É ali que ela erige seu próprio lugar sagrado. Precisamente no meio da estrada, lugar onde também, como se saberá em outro momento do romance, ela enterra o corpo do filho morto, numa celebração íntima, pois feita clandestinamente, de modo que ninguém soubesse desse gesto extremado de mãe. O baobá, portanto, representa o que também os lugares sagrados de Exu representam. Ponto de passagem e de aproximação e (con)fusão entre contrários. Lugar onde está em vigência a lógica do dobramento do tempo, movimento metaforicamente representado no encontro celebrativo entre vida e morte. O rito de imaginar a volta ao instante do nascimento remete inesperadamente ao futuro, faz retornar o desejo insistente: um filho – na verdade ainda apenas a ideia de um filho – que deve ser gerado, o que remete sobretudo à permanência do nome cumulado de ausência. O lugar do futuro, por sua vez, é o mesmo que acolhe o corpo morto do primogênito, espaço da perda prematura. Mas é, simultaneamente, onde está depositada toda a razão para a continuidade da vida da mulher, a esperança duradoura de um novo filho *Alaketo*, lugar de desejo pulsante.

É justo dizer que essa dinâmica alimenta uma tensão, certa ambivalência. De fato, parece ser justamente essa a condição exigente que demandará a necessária habilidade para negociar interesses e valores, para lidar com perdas, dissensões, paradoxos e todos os processos instáveis de significação das experiências mais marcantes, determinantes para todo recomeço. Esse, aliás, é outro traço característico decorrente do modo de vida de Abionan, essa mulher que vive em

espaços específicos nos quais se misturam negociação e devoção: o mercado²³ e a estrada. Ambos, inclusive, espaços de preferência do orixá Exu: “Abionan dissera que Exu mandava também no mercado e nas vendas e compras...” (OLINTO, 2017b, p. 43). Vale reafirmar que nos mercados da região de Keto as negociações buscam chegar a valores sempre relativos para as mercadorias, não havendo, para elas, absolutos definidos previamente. Os comerciantes, para tanto, valem-se principalmente do uso da palavra. Abionan, portanto, dedica-se a um trabalho em que a palavra adquire papel de muita importância, como é característico às práticas tradicionais da região e entre as vendedoras que ali atuam:

...havia quem dissesse que as mulheres de Keto sabiam comprar muito bem, conseguiam preços mais baixos, discutiam mais agressivamente, Abionan gostava de entrar na guerra dos preços, mas logo se cansava, perdia o interesse, só se a outra a ofendesse é que ia à frente, então ficava com raiva, já passara duas horas numa guerra de preço, juntara gente para ver as duas mulheres no diálogo curto, rápido, hoje Abionan põe 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 dos preços, mas ninguém controlava as barracas na hora em que faltava mandioca e os preços subiam... (OLINTO, 2017b, p. 15).

Como se pode perceber, Abionan não se resigna ao fato de haver valores que, prematuramente, igualam e definem o objeto da compra; ao contrário, ela privilegia o interesse pelo inesperado da negociação e da aposta diante da demanda e da falta. A mesma mulher que demonstra orgulho pela performance no jogo público da negociação também se mostra indignada, desanimada diante da tentativa de alguns de controlar totalmente a cotação dos preços das mercadorias nas barracas. Como se sabe, determinar um valor para algo é um modo indireto de fixar uma definição para a coisa. É possível então entender o desânimo de Abionan quando se considera que ter um valor definido previamente em uma negociação equivale a já ter chegado ao ponto final de um percurso, isso antes mesmo de ter sido dada a largada. Isto é, quando justamente se tem anulada a possibilidade do jogo e da aposta – ou do trânsito – enquanto processo de suplementação pela

²³ “Èsù-Legba, seja ele masculino ou feminino, habita, portanto, todos os lugares em que mundos separados entram em contato. Ele passa de um a outro, faz com que se comuniquem. Os lugares sobre os quais reina Èsù-Legba são lugares de encontro, de mediação, de troca, e estão, como todo lugar de transição e interseção, carregados de tensão e perigo. O mercado é a representação por excelência desse perigo, o lugar em que as transações entre homens podem engendrar conflito e desarmonia. Só Èsù-Legba, com seu poder de transformação, pode metamorfosear o conflito em harmonia” (CAPONE, 2018, p. 71-72).

palavra: o valor é antes de tudo um vazio de valor. É ainda tornar sem sentido a própria ação de negociar, de estar a caminho em direção a um ponto aonde ainda não se chegou, uma parada que se sabe de antemão ser provisória. É ignorar que no gesto daquela comerciante o valor não está necessariamente na matéria presente da mercadoria, mas, antes, no gesto-palavra que se realiza no instante, conferindo às cotações uma condição sempre instável e transitória. O preço seria determinado mais pela *performatividade*²⁴ (BHABHA, 2013) daquelas envolvidas no rito de compra e venda do que pelos atributos daquilo que é vendido. Convém não nos esquecermos de que, nesse contexto, predeterminar valor da mercadoria seria, por este turno, fixar uma definição também para aquelas que têm no jogo da negociação sua satisfação e realização. O que importa é a palavra e a escuta precedente que tornam possível a mediação entre sujeitos e seus respectivos discursos, em uma relação de mútuo deslocamento. No romance, tais usos da palavra e da escuta se apresentam como tática utilizada pelas mulheres que atuam nas feiras, um gesto resistente e insubordinado que enfraquece o exercício de qualquer poder situado ou empreendido por elemento ausente ou de fora do fundamento cultural que norteia as práticas dentro dos mercados tradicionais de Keto.

Pensar assim permite que se investigue, pela mesma chave de leitura, a relação entre esse processo situado, de natureza comercial a princípio, e os modos como a palavra opera a negociação das vivências e das relações de Abionan. Isso é plausível devido ao status que os espaços da estrada e dos mercados possuem dentro de sua trajetória vivencial: são espaços que cruzam o sagrado da devoção e o sentido prático da vida, sítios nos quais a vida e a morte se fazem constantemente presentes: é no mercado, deitado numa esteira, entre os produtos que seriam vendidos, que Abionan encontra o filho morto. Mais amplamente, o caso de Abionan permite ainda que se questione acerca das práticas pelas quais um povo elabora as narrativas e representações de si. Existe, entre as mulheres comerciantes de Keto, o exercício da negociação como gesto mais cotidiano de luta pela sobrevivência, que é quando a mulher, em meio a outras mulheres, lança e reelabora performativamente seu discurso em razão da fala de um(a) outro(a). Dentro desse

²⁴ Performatividade tem a ver com “o movimento flutuante que o povo está moldando *naquele momento*” (BHABHA, 2013, p. 247), ou seja, com o gesto provisório, deliberado ou não, que insere o corpo do povo no jogo de desestabilização de um tipo fixo de narrativa identitária, ligada à nacionalidade e, frequentemente, vinculada a representações do Estado.

panorama, o que mais seduz Abionan, como foi possível notar, é precisamente o que não pode ser fixado de antemão por qualquer agente exterior. Diante da tentativa alheia de controle dos preços, a resistência feminina às vezes é no sentido de abjurar, jogar com a provisória desistência, quando a fala é trocada pelo gesto de colocar as mãos na cintura e apenas observar. Uma desistência que na verdade é apenas um modo de continuar a resistir, jogando, pois sabe-se que, ao final, quando prevalece a falta de alguma mercadoria – da mandioca, no caso – ninguém pode controlar as barracas. Ninguém pode ter em suas mãos o domínio sobre o jogo. O que atrai Abionan é, portanto, o que foge ao controle de um poder que busca se impor como origem. Nesse contexto, é possível dizer que o valor atribuído às experiências cotidianas está necessariamente condicionado ao jogo entre a falta e a demanda, não podendo ser determinado anteriormente a essa dinâmica. Essa lição básica sobre a economia dos mercados parece ter sido aprendida desde muito cedo por Abionan e pelas outras mulheres de Keto.

Diante da presença de um outro indeterminado que tenta impor a fixidez do valor das mercadorias, esvaziando de importância o jogo cênico e performativo da negociação, prática dominada pelas mulheres, comerciantes tradicionais, existe, como demonstra a atitude de Abionan, o gesto de resistência dessas mulheres que conhecem o movimento do mercado e negociam com esse conhecimento. No fundo, o que está em questão, para além do valor das mercadorias, é o próprio valor da palavra dessas mulheres em performatividade. É a prática feminina de negociar e se valer da palavra, seu movimento para atribuir valores e sentidos instáveis ao mundo que está sob ameaça externa. Isso na medida em que impedir a mulher de negociar, e especificamente no caso de Abionan, é interromper uma vocação explicitada desde as circunstâncias de seu nascimento. É Exu que manda também no mercado de Keto, terá dito Abionan. Quem melhor compreenderia essa mensagem se não aquela que nasce sob a proteção desse orixá, o que assume a contradição como seu fundamento? Talvez seja o movimento que abraça a contradição dos gestos o que melhor caracteriza tanto o espaço da estrada quanto o do mercado.

O espaço do mercado também pode ser lido como uma alegoria na medida em que se caracteriza como ambiente propício para um tipo específico de negociação na qual, como verificado no caso do romance olintiano, a palavra e o discurso são capitalizados como recurso capaz de garantir a participação na

dinâmica flutuante e instável de valoração. Porém, nesse ambiente, palavra e discurso são, igualmente e ao mesmo tempo, objeto de valoração. Fato que de imediato confere alguma condição de poder e barganha a quem tem a escolha por falar ou calar dentro desse jogo negociado. É, portanto, por meio do exercício da fala e da escuta que as mulheres de Keto, famosas devido à sua capacidade como negociadoras, irão exercer resistência às representações externas, atributivas de valores fixos e predeterminados para todo elemento cultural colhido em solo africano.

No que diz respeito a esse processo de fixação da representação, auxiliará a afirmação de Homi Bhabha, devedora do pensamento de Fanon, segundo a qual um conhecimento de caráter pedagógico ligado à ideia de Estado-nação é ratificado por meio de práticas institucionalizadas. A finalidade última da afirmação reiterada desse conhecimento é a fusão das “temporalidades diferenciais” (BHABHA, 2013, p. 246) de um povo que, assim, está suscetível a ser capturado pela narração de um presente único e imediatamente legível. Ou seja, seu objetivo é corroborar para que haja uma representação unívoca e estereotipada desse povo; uma imagem coletiva que é, conseqüentemente, mais dócil ao tempo e à narrativa linear da história. Observar a resistência de Abionan à imposição de valores nos mercados de Keto é justamente testemunhar, em recorte, a luta das vendedoras contra certa institucionalização de processos culturais importantes para a compreensão sobre quem elas são. Abionan é uma mulher cuja vida gira em torno dessas práticas, que, de certa forma, condicionam sua identidade. Portanto, contra a fixidez e o fechamento da representação coletiva opera o gesto performativo da mulher comum, com suas práticas corriqueiras e suas respectivas temporalidades não absolutas, cujos valores, relativos, denotam grande abertura à ressignificação das experiências.

É preciso, porém, atenção, uma vez que em tais práticas populares prevalece “uma estrutura de repetição que não é visível na translucidez dos costumes do povo” (BHABHA, 2013, p. 247). Ou seja, é preciso atentar-se para uma substância, ou melhor, uma força fundamental e reiterada que se manifesta nas camadas inferiores e profundas da cultura e que, por isso, nem sempre é imediatamente percebida. A repetição desse fundamento – ou a repetição como fundamento – significa na verdade a possibilidade do recomeço do jogo, a continuidade da negociação retomada diante de um cenário sempre renovado, pois em eterno movimento. Nesse

sentido, o mercado é um exemplo potente de como isso funciona. No gesto de Abionan, a negociação se molda à dinâmica do instante e tem sua força revigorada quando da constatação de uma ausência que leva à desestabilização de todo sentido fixo de valor: quando falta a mandioca, ninguém controla as barracas.

A estrada e o mercado são espaços onde Abionan e Exu se encontram. Espaços da contradição, que acolhem a vida e a morte em seu movimento. São lugares que provocam a continuidade de um movimento que se recusa a ser interrompido, reconfigurado a cada instante por novos fluxos de pessoas e novas trocas entre elas. São, sobretudo, espaços por onde se caminha. O enredo do romance *O rei de Keto* é o puro caminhar de Abionan entre um mercado e outro; ao menos assim poderia ser resumido. Dentro de uma rotina que obedece à sequência dos dias da semana iorubá e considerando-se o modo de organização estrutural dos capítulos do livro, os pés de Abionan se obrigam a repisar o mesmo chão, a repousar sobre o mesmo baobá, a transitar entre as mesmas barracas nos mesmos mercados. No entanto, a aparente simplicidade desse percurso rotineiro esconde, como se deve considerar a partir do alerta de Bhabha, algo de muito complexo: é justamente esse fundamento de repetição que faz dobrar a estrutura. Exu, mestre dos caminhos e dos mercados, juntamente com Ifá, aquele que provoca os homens a acreditar na sua capacidade de traduzir as palavras divinas, aparecem em dobro desde o começo da trajetória de Abionan. Essa pista merece ser levada em consideração, por indicar que o caminho e a palavra se relacionam profundamente e guardam, em si, o mesmo princípio de continuidade e expansão.

2.2 Lições de escutas e silêncios

Como já foi dito, Abionan protagoniza o livro do meio, convive com as amigas Marianas, mantém-se constantemente entre a juventude de uma e a experiência da outra. Também nesse caso, seu lugar de preferência é o da mediação: essa condição a partir da qual, como se sabe, o indivíduo não pode pretender ser um fim em si mesmo, mas na qual ele deve se reconhecer como agente de comunicação, uma espécie de mensageiro ou tradutor que viabiliza entendimentos, podendo também ser responsável por dissensos. É fato que toda ação dessa natureza implica jogar com os valores e significados que as palavras e os discursos possuem. Para

isso, parte-se, mesmo quando não conscientemente, do pressuposto de que todo ponto de vista é a condensação em perspectiva de uma experiência humana singular e irrepetível, cujo valor não está dado a princípio, mas vai se estabelecendo justamente no contato negociado com outras experiências também singulares. Assim, por representar uma faceta importante do perfil mediador, é que a função de tradutora pode ser atribuída à mulher de comércios Abionan. Além do mais, essa mulher sempre entre mercados cumpre, como já se sabe, uma determinação oracular, e, nesses casos de compromisso com os entes sagrados, não se deixa de estar, por um só momento, a serviço dos orixás. Assim, até mesmo os gestos mais prosaicos acabam por reverberar algo de místico. É quando as palavras comuns costumam comunicar às vezes mais do que o imediato das demandas corriqueiras sugere.

Falar e calar integram, desse modo, certa liturgia responsável por dar sentido à existência cotidiana e evidenciar o fundamento sagrado da vida desde os atos mais simples. Fundamento presente, por exemplo, no ofício de vender alimentos retirados do seio da terra, quando se atende a uma demanda por garantia de meios materiais de sobrevivência. Uma demanda complementada pelo gesto da mulher, Abionan, que se coloca à escuta, buscando compreender em profundidade alguém que relata sua experiência. Nesse caso, é preciso dizer, atende-se a outro aspecto também crucial à sobrevivência, uma demanda de caráter mais espiritual, pode-se afirmar. Ambas as necessidades no entanto compõem uma mesma realidade complexa, na qual o sagrado da vida se faz presente em tudo e os mundos espiritual e material se tocam sensivelmente. Esse é um típico modo africano de viver a religiosidade²⁵. É legítimo supor que alguém como Abionan, cujo destino é devotado aos orixás²⁶, seja ainda mais sensível a essa percepção do sagrado.

Particularmente influenciada por Exu e por Ifá, Abionan herda daquele a habilidade para negociar, enquanto aprende com este a estar atenta aos recados sutis que os orixás mandam aos humanos. A herança de Ifá está relacionada,

²⁵ No que tange a esse modo de viver a religiosidade do africano, Olinto afirma, em entrevista concedida a João Lins de Albuquerque, que: “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. De todas as coisas” (OLINTO *apud* ALBUQUERQUE, 2009, p. 139).

²⁶ “Na África, a adoração dos orixás tem caráter, em primeiro lugar, doméstico: é dentro de casa que cada família honra seus deuses. Ligado a forças elementais, tudo tinha, e tem, sentido para os africanos” (OLINTO, 1964, p. 157).

portanto, à capacidade de escuta daquilo que nem sempre é evidente. O exercício dessa capacidade está condicionado a um necessário processo de tradução²⁷. De fato, a influência de Exu e Ifá na vida de Abionan determina uma posição preferencial, especificada pela condição de mediação que lhe é característica: estar no meio (dos mercados, do caminho, das pessoas...) é um modo de estar no mundo. Além da noção posicional, a influência desses orixás indica certo modo de ser que se caracteriza principalmente por uma radicalidade em favor da escuta.

Interessa, nesse sentido, o aprendizado que se dá de modo especial a partir da posição mediadora, de escuta, que Abionan ocupa na relação entre a velha Mariana e a sua neta. Um aprendizado que se refere à percepção acerca da conexão irrestrita entre todas as coisas do mundo e, conseqüentemente, à percepção de si como mulher integrada no movimento continuado da vida. Uma mulher situada em algum ponto provisório entre a vida e a vida possível após a morte de um filho; entre um dia de feira em Keto e outros tantos dias e feiras que levarão repetidamente a Keto; enfim, entre uma e outra geração de mulheres marcadas pelo poder. Para Abionan, o certo é que haverá sempre um ponto no qual a trajetória encontra sua metade; ponto a partir do qual tem início o processo de dobramento do caminho, cuja continuidade pode resultar inclusive no avesso do que até então havia sido, ou seja, na contradição. Mas sempre o ponto a partir do qual se torna favorável apostar no movimento do e pelo caminho, na sua duplicação e renovação, na recusa de toda interdição do caminhar.

Tal aposta se caracteriza pelo investimento nas conexões muitas vezes insuspeitas, embora resistentes, entre os acontecimentos que por esse caminho se dão e os seres que aí existem. É o que irá ensinar a velha Mariana em uma conversa com a amiga Abionan: “A velhice é uma idade muito boa, a gente passa a perceber as coisas todas como sendo umas ligadas às outras, nada existe em separado” (OLINTO, 2017b, p. 82). Como se pode notar, é atribuído valor positivo à velhice devido ao que ela permite perceber de modo singular. Como se somente na

²⁷ Olinto relata o encontro que teve com um sacerdote de Ifá, durante uma de suas viagens pela região do rio Niger: “Ifá é coisa séria e tem, inclusive, em certas partes da África, seu idioma próprio. Conheci um sacerdote de Ifá na região de Warri que não fala uma palavra de inglês [...] Contudo, na hora de ler o futuro, depois de jogar as contas de Ifá, num total de dezesseis, interpreta o que vê e, para isto, emprega uma língua muito antiga, que quase ninguém mais conhece e que até para os habitantes de Warri, precisa ser traduzida para o itsekiri (língua local). Muito do que já se escreveu sobre Ifá não passa de longínqua aproximação da realidade, porque os assuntos de ifá são secretos” (OLINTO, 1964, p. 131).

velhice pudesse ser alcançada uma sabedoria muito específica, a de não ignorar a ligação íntima entre as coisas. Como se na velhice se pudesse enxergar melhor as dobras transparentes do tecido da existência e se chegasse à compreensão de que ele foi sendo franzido, amarrotado pelas experiências e contatos ao longo da vida. Porém, ocorre que, em certo momento, é como se esse tecido se expandisse diante dos olhos da velhice, alcançando inclusive outras instâncias: o *Orum*, morada dos orixás e dos que já morreram, num desdobrar que chega a cobrir vivos e mortos, deuses e humanos.

A velhice, portanto, seria o momento de maior sensibilidade quanto à comunicação entre mundos e realidades diferentes. Uma comunicação, porém, que só pode ser intuída, mas nunca objetificada ou completamente apreendida por qualquer certeza positiva. Por isso a velha Mariana não recua diante da própria desconfiança em relação a suas percepções, e alerta sobre os enganos que podem vir desse saber que emana do seu corpo velho, das sensações e memórias tecidas pelos sentidos:

— É que o corpo começa a ver e ouvir o que existiu, mas não existe mais. A gente ouve coisas que ninguém está dizendo [...] É curioso. O corpo fica mais fraco para umas coisas e mais forte para outras. Também vejo imagens e cores que não existem. Outro dia estava olhando para um sofá vermelho, aí pus meus olhos num pano azul e depois olhei lá para fora e comecei a ver bolas roxas no céu, nas nuvens, na praia. Acho que o corpo misturou o vermelho e o azul. Às vezes tenho a impressão de ver Maria Gorda na cadeira grande (OLINTO, 2017b, p. 82).

Maria Gorda foi amiga e companheira de viagem da velha Mariana, durante o percurso de retorno à região africana do Golfo do Benin, a bordo no navio *Esperança*, mulher falecida há anos. O corpo velho é forte e fraco, leva à percepção e à dúvida, sem que isso seja motivo de angústia. Ao contrário, a velha Mariana parece apenas estar atenta a tudo o que lhe é apresentado, observando o modo como as coisas parecem se misturar diante de seus sentidos: o azul e o vermelho se hibridizam em seu corpo, que guarda vivências e memórias profundas, fazendo-as virem à tona desde o passado e até o desconhecido. A velha senhora reflete: “Quem sabe o que pode existir no mundo sem a gente saber que existe” (OLINTO, 2017b, p. 82).

Já Abionan ouve todas essas coisas e pondera sem, no entanto, posicionar-se em definitivo. Na verdade, aí fica evidente essa sua característica que talvez

passasse despercebida como traço secundário na composição da personagem, mas que, nessa proposta de leitura, revela-se extremamente importante. Abionan, como já dito, privilegia o gesto da escuta, o que a faz sensível a diferentes vozes e suas nuances, o que também lhe confere uma condição produtiva entre as falas de uma e outra Mariana. Abionan é aquela que opta por ouvir, colocando-se como espaço aberto à expansão e ao tecer de vozes que trazem, cada uma à sua maneira, uma experiência e uma vivência muito humanas. A disponibilidade para a escuta se destaca, assim, como característica fundamental para que Abionan desempenhe a condição mediadora entre a velha e a jovem Mariana, como fica evidente no trecho que vem em seguida:

...aprendera a distinguir e apreciar a voz de cada pessoa, a da velha Mariana, calma, quase grave, dizendo coisas de que a gente não se esquecia, mais tarde as palavras da velha como que voltavam e apareciam de novo, nítidas, poderiam ter sido ditas naquela hora, a da jovem Mariana, clara, explicada, a língua francesa parecia mais bonita e cheia de importância nas palavras que ela dizia, a temporada que passara com Abionan percorrendo mercados fora de uma alegria constante, a outra falando, às vezes dava explicações e procurava explicações para o que via e para o que pensava diante do que via... (OLINTO, 2017b, p. 81).

Marcadas as diferenças entre uma e outra voz, Abionan se mostra sensível àquilo que ambas têm de diferencial. A permanência das palavras da Matriarca Mariana, gravadas no íntimo de Abionan, com gravidade e calma, tornam-se impossíveis de serem esquecidas. A jovem neta, por sua vez, traz a clareza e a entonação do francês, língua do país onde estudou e onde morou durante a maior parte da sua juventude; onde aprendeu, nos moldes europeus, a cultivar a dúvida e a reflexão por meio da abstração e da explicação. Sua fala também enfatiza o lugar da escuta de Abionan: “a outra falando...”.

Interessante perceber que, no trecho, uma marcação de caráter linguístico imediatamente se liga a uma concepção de mundo específica; ou seja, o idioma francês determina um modo de ver e de explicar as coisas racionalmente, por meio da argumentação e do gesto sistemático de duvidar, revelando o quanto ainda é forte a presença da cultura do colonizador europeu. Um modo de duvidar que, porém, diferencia-se daquele da sua avó, na medida em que esta vacila quanto a suas lembranças e quanto às impressões sentidas no e pelo corpo já cansado de mulher. A dúvida concebida como ato de hesitação tem no corpo o ponto de partida

privilegiado para a percepção e para o questionamento do mundo. A hesitação é assim gesto que não se opõe à sabedoria, mas faz parte de um modo legítimo de conhecer.

De certa forma, essas duas vozes, embora profundamente ligadas pelos laços de sangue, também marcam, diante da escuta atenta de Abionan, modos diferentes de percepção cronológica. A velha Mariana possui uma voz que parece abarcar o tempo integralmente, dando, assim, a impressão de estar fora do tempo. Por meio da sua voz, na verdade, parece ressoar o timbre de uma cultura que tem na oralidade seu meio privilegiado de consolidação, por isso a voz individual se confunde com a voz de muitos, de uma coletividade maior que o tempo presente caminhando desde o passado remoto, para se lançar na esperança de utopias futuras. As palavras da velha Mariana, depois de esquecidas, segundo a narração, surgem inesperadamente ainda mais nítidas, como se tivessem sido ditas naquele instante, um agora atemporal.

Existem, ainda, as palavras da sua jovem neta, cuja fala confere, conforme as impressões de Abionan, ainda mais importância ao francês, idioma usado para dar explicações sobre o mundo e sobre as coisas. De fato, ainda que sutilmente, o comentário acerca do francês leva a pensar sobre uma língua que alcança maior importância por ser a língua do colonizador. No caso, o francês, reconhecidamente a língua da razão e da abstração, ligada às noções de clareza e luminosidade do pensamento, polo positivo dentro do jogo discursivo entre a cultura europeia e a africana. Sob esta última recai o injusto peso de ser o polo que representa a negatividade, a barbárie, a escuridão.

A África, nesse contexto, foi representada como o contraste mais bem-acabado à racionalidade civilizatória ocidental. Todo o continente africano, pois, é colocado sob o signo de uma intransponível escuridão, leia-se nisso a impossibilidade de se chegar à condição de civilizado. Tal construção discursiva do colonizador, como esclarece Myriam Ávila (2008b), busca legitimar-se por meio do recurso da dupla afirmação da pretidão: a das densas florestas, impermeáveis à luz solar, e da pele negra, marca biológica do fado da barbárie. Esse discurso, no entanto, é ambivalente na medida em que:

Os dois suplementos naturais figuram porém não apenas como acúmulo de legitimação, mas ainda como signos excessivos que ameaçam desequilibrar

a relação binária entre luz e treva. O excesso de negrume traz à tona características até então desprezadas nessa relação, que deixa de ser uma mera oposição de espectro, ou de ausência e presença, para incluir a perversa capacidade da cor preta de absorver a luz (ÁVILA, 2008b, p. 97).

Fato é que se tem marcado, diante da referência ao francês, um tempo histórico determinado, necessariamente pontuado pela experiência da colonização. Portanto, ao mesmo tempo que testemunha a proximidade maternal entre as duas Marianas, a presença silenciosa de Abionan também revela algumas diferenças urdidadas entre elas. Mais que isso, ao se dispor a escutar atentamente, Abionan identifica tais distinções e as articula, misturando e retecendo as vozes, conferindo a elas outro matiz em devir.

Como já ensinara a mais velha das três mulheres, as coisas todas estão interligadas. As vozes da avó e da neta se reencontram e se especificam bem no corpo vivencial de Abionan. No oco do seu ouvido ocorre algo semelhante ao relatado em cena anteriormente mencionada, quando o azul e o vermelho se mesclaram num terceiro tom a partir do olhar, dos sentidos e das memórias que se abrigavam no corpo antigo da velha Mariana.

Desta vez, é no corpo de Abionan, bem dentro da concha de seu ouvido, que as vozes da avó e da neta se reencontram: nesse espaço intersticial, cuja estrutura se constitui basicamente de cavidades, canais e dobras que vibram sinais físicos, posteriormente traduzidos como sons e signos de linguagem. O ouvido de Abionan é metáfora desse espaço que, estando dentro da Casa da Água, lar da família Silva, cria ainda assim um lugar em suspensão. Pois é fato que o corpo do outro é sempre espaço estrangeiro: ou seja, um espaço de fora do contexto estritamente familiar, consanguíneo. Ponto a partir do qual se desvenda outra faceta na relação entre as referidas mulheres cujas identidades se abrigam sob o mesmo nome, “Mariana”.

Em razão da condição particular que Abionan ocupa, tem-se desvelada, então, uma franja do amplo tecido familiar dos Silva; desvela-se um sinal da diferença íntima que faz morada ali. Metonimicamente, a dobra do ouvido de Abionan representa justamente o espaço capaz de articular essa diferença que se manifesta devido a seu ato de escuta amiga. Ato notadamente acolhedor, destituído de qualquer tom de hostilidade ou intenção de negação e que, por isso, é capaz de afastar eventuais sugestões de ruptura do tecido familiar. O traço de diferença, no caso, expressa-se dentro de um ambiente de reconhecimento e acolhida.

O gesto de Abionan, assim, faz perceber que o nome duplicado é a representação metafórica mais bem-acabada de uma tessitura íntima que se expande e se estende sobre duas mulheres, sobre duas gerações e sobre seus respectivos modos de encarar a cultura. O nome “Mariana”, deixado como herança, articula genética e linguagem, sangue e signo. E, na sua abrangência, não deixa de revelar a individualidade de cada silhueta feminina que acolhe sob seu domínio, ao mesmo tempo que promove certa (con) fusão entre elas. Ou seja, o nome é símbolo daquilo que abarca a diferença, reconhecendo-a constitutivamente, mas sem se deixar romper por ela.

Um exercício de imaginação levaria à visão de dois indivíduos, duas mulheres, completamente cobertas pelo mesmo tecido de natureza híbrida, formando uma unidade orgânica e simbólica. A impressão causada seria a de um corpo nada convencional, estranhamente ampliado, como revelariam seus contornos feitos de dobras em sequência. Enfim, uma unidade formal que por sua vez não deixaria de sugerir a ocorrência de dobramentos internos. Tal como ocorre a um organismo vivo complexo, cuja estrutura se desenvolve ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, numa sequência de invaginações sobrepostas, o que impede que sua totalidade esteja plenamente acessível aos olhos externos ou superficiais.

O exercício de imaginação é válido, uma vez que o nome duplicado remete à natureza orgânica, ao trazer à tona a questão da hereditariedade, do sangue familiar. Sabe-se que, biologicamente, muitos organismos se expandem justamente por suas invaginações em sequência, em várias direções e ao mesmo tempo. Fato que pode ocultar o alcance real de sua extensão por deixar à vista, em razão de suas tantas dobras, apenas um volume radicalmente condensado. O nome também comporta, como é o caso das Marianas, dobras, dobramentos. Assim, pode-se dizer que o nome, lido como esse tecido que une sangue e signo, firma-se como forma ambivalente, capaz de esconder e desvelar as conexões que fazem dela um todo muito maior do que aparenta.

Considerando essa reflexão, parece fazer sentido – talvez um tanto inesperado – a lição da velha Mariana, segundo a qual as coisas estão interligadas. Sobretudo não se deve deixar de lado o fato de que os vínculos entre os elementos que compõem a realidade nem sempre são evidentes, e que a velhice é o momento

em que é mais possível enxergá-los. Diante disso e da óbvia ligação consanguínea entre as Marianas, é justo se perguntar se não existiriam ainda conexões de outro tipo, outras dobras que extrapolem os laços parentais e que, clandestinamente, comportem algum traço de diferença.

A partir do trecho do romance citado anteriormente, verifica-se que a escuta feita pelo elemento externo possui a dupla função de desvelar e articular diferenças que tecem uma mesma realidade. Opera, desse modo, como gesto que pode contribuir para que esta realidade não chegue à ruptura. Abionan é uma aprendiz da escuta. Ela mesma afirma ter aprendido a ouvir. Junto a isso, é fundamental ter em vista a inserção dessa personagem na prática do comércio de alimentos e também na negociação de signos vários, haja vista a sua religiosidade. Tal prática a leva ao exercício constante de ponderação acerca dos usos da palavra, leva à compreensão da importância da palavra dentro do jogo performativo (BHABHA, 2013) que é a negociação feita pelas mulheres nos mercados da região de Keto. Ninguém melhor que Abionan, portanto, para lidar com as implicações próprias do fato de um mesmo nome abrigar diferentes identidades e vozes. Para as comerciantes de Keto, o sentido e o valor de algo estão necessariamente na relação, e se colocar em escuta denota a compreensão que Abionan tem do papel da palavra nessa economia.

A partir da ação nos mercados locais, pode-se concluir que uma negociação, inserida na tradição iorubá, possui maior força quando os valores dos produtos negociados não são previamente determinados. Nesse caso, as negociantes precisam se manter abertas ao inesperado da valoração, ou seja, deve prevalecer entre elas certa postura de escuta performativa, a partir da qual se pode inclusive dar visibilidade a características menos nítidas e, conseqüentemente, menos cotadas desses produtos. Geralmente, quando é assim, costuma-se chegar a um valor não previsto inicialmente pelos negociadores. O valor a que eventualmente se chega é, portanto, resultado de um movimento de deriva que leva a um incerto ponto de coesão, deliberadamente fora de qualquer expectativa prévia.

A escuta denota abertura àquilo que advém da relação: o valor enquanto possibilidade só é realizável fora do ponto preciso de expectativa, tanto de uma como da outra parte envolvida na negociação. Ou seja, o valor é necessariamente resultado de um desejado deslocamento de perspectivas – movimento que, surpreendentemente, visa a chegar ao imprevisto. Isto porque a ideia de valor

pressupõe a frustração de perspectivas primárias, condição para que surja uma terceira possibilidade; pode-se dizer uma terceira margem ou, ainda, uma terceira tonalidade.

Parece válida a leitura segundo a qual o relato da velha Mariana traduz em imagens o processo de valoração acima mencionado. Ela olha para o sofá de casa e vê as cores se misturando e se tornando um terceiro tom no espaço. Afinal, o roxo é o inesperado terceiro tom, marca visível que se expande pelo espaço de fora. A cor que não se confunde com as cores originais do tecido doméstico do sofá da sala, mas que carrega algo delas em sua constituição. Processo semelhante também ocorrerá a partir do gesto de audição atenta de Abionan, como é viável concluir da sua sensível escuta das vozes-marianas. O corpo de Abionan, seu ouvido repleto de dobras, é espaço propício para que se processe uma voz outra, capaz de surpreender todas as partes envolvidas nesse processo. Processo que, conseqüentemente, conduz as personagens a certo autoconhecimento. Nessas aproximações de imagens pictóricas e sonoras, é necessário mais uma vez lembrar que o vocábulo “tonalidade”, que inicialmente foi mencionado em referência a cores, também pode ser empregado referindo-se a vozes.

Convém destacar, nesse modo de ler tais eventos, que o elemento de fora (“depois olhei lá para fora e comecei a ver...”) adquire uma função de grande importância. No exemplo da avó que vê o roxo a partir do azul e do vermelho, fica nítido que é sua ação de olhar para além, num gesto que desloca a perspectiva, que leva à mistura dos tons primários. Sobretudo, seu gesto indica que se deve estar atento ao externo, àquilo que vem de fora. Ora, é desse lugar que vem Abionan, ela é a viajante que visita a casa amiga. É inevitavelmente desse espaço que Abionan se coloca em escuta atenta. Por esse motivo, considerando essa sua posição dinâmica – entre e fora –, é que seu ouvido pode ser lido como concha vazia de julgamentos e de respostas outras que não sejam a própria reverberação de vozes alheias captadas e acolhidas em seu corpo. Esse processo, como se nota, contribui para a identificação de uma tessitura familiar repleta de frisos e dobras. Haveria, inclusive, o risco real de que esse tecido familiar se rompesse. Essa seria uma possibilidade plausível, mesmo verossímil dentro da narrativa, haja vista os inúmeros casos de migrantes africanos que foram para a Europa em busca de estudos formais

e voltaram para sua terra natal, muitas vezes já emancipados das práticas culturais e das tradições locais²⁸ (REIS, 2011).

No romance, a avó Mariana é quem decide enviar a neta para estudar na França, logo após a morte do pai desta. Sebastian Silva, o filho mais novo da velha Mariana, tornou-se o primeiro presidente da nação de Zorei e foi assassinado durante um golpe político-militar. Assim, Mariana neta, ainda muito jovem, deixa sua família e seu país para estudar na terra de colonizadores e, lá, tem acesso a toda a visão sistematizada, via discurso do branco europeu e via práticas de escrita (CHARTIER, 2009), que buscam legitimar em grande medida a condição de inferioridade do negro africano frente ao europeu (GILROY, 2012). Abionan, ao escutar as vozes dessas duas mulheres, avó e neta, constitui-se como um espaço do fora, a partir de onde é possível reconhecer o traço da diferença, mesmo havendo laços fortes e íntimos entre as envolvidas.

Pode-se dizer que o gesto de escuta esteja, a princípio, mais diretamente vinculado à imagem de Ifá, como se pode perceber principalmente pela influência do Fatogum, representante de Ifá, na vida e nas decisões de Abionan. Não se deve, porém, abandonar a imagem de Exu como ente de escuta. Assim, retoma-se uma das importantes formas desse mito, representado como orixá que, na busca por solucionar os problemas humanos, passa a ouvir e a juntar as histórias e dramas das pessoas. Dentro da tradição iorubá, encontra-se uma versão de tal mito segundo a qual todo esse saber colhido por Exu foi dado a Orumilá, o adivinho, cujo nome também é Ifá. Este foi o responsável por transmitir as histórias aos pais do segredo, os babalaôs (PRANDI, 2020, p. 17). Nesse contexto, encontra-se o relato do babalaô Fatogum, o sábio, adivinho e contador de histórias, por quem Abionan tem grande admiração e respeito. Narrar muitas histórias era o modo que Fatogum tinha para explicar ou adivinhar os fatos da vida. Entre as histórias contadas, muitas eram de Exu: "...e havia histórias de Exu que ela (Abionan) ouviria com prazer todos os dias e muitas vezes, Fatogum só falava por intermédio de histórias, tudo o que

²⁸ Eliana Lourenço de Lima Reis (2011), ao analisar a obra do escritor Wole Soyinka, discute, valendo-se das pesquisas de Roger Chartier (2009), sobre as práticas de escrita e o impacto do ensino da cultura escrita nas comunidades tradicionais africanas. Ela destaca a passagem dos gestos culturais típicos da vida coletiva para a ênfase nas práticas privadas de leitura silenciosa, o que teria reforçado aspectos muito mais ligados à individualidade e à intimidade. Esse seria um dos fatores que contribuíram para o processo de cisão do sujeito africano que volta da Europa, dividido entre a imersão na cultura escrita e a demanda íntima das práticas coletivas em que vigoram a oralidade.

tivesse necessidade de explicar punha numa história, Abionan se acostumara com ele a inventar acontecimentos...” (OLINTO, 2017, p. 41).

A voz de Fatogum, que carrega a adivinhação e também a invenção sobre o futuro, é igualmente definida pela sua capacidade de se fazer ouvir a cada momento de silêncio ao longo do tempo, confundindo-se com o próprio tempo no espaço atento da escuta. Para Abionan,

...a voz de Fatogum, que ia e vinha, abriu claros no futuro e apaziguava a gente [...] a voz de Fatogum a acompanhava, uma noite chegara a ouvi-la durante horas, pensava estar louca, mas acostumara-se com o som e aceitara-o, a memória das sílabas que o babalaô dizia se fizera viva, a cada momento de silêncio voltara a tê-la no ouvido (OLINTO, 2017b, p. 81).

Em uma das histórias que o babalaô narra, os orixás se reuniam e debatiam sobre a vontade de Abionan, que tanto quer que seu filho se torne um Alaketo, um filho que nem nascido era ainda. Fatogum diz a Abionan: “... Fico imaginando esta tua vontade de ter um filho rei e vejo os orixás reunidos num lugar qualquer, discutindo seu caso” (OLINTO, 2017b, p. 23). Durante o relato de Fatogum, vários orixás se pronunciam. Participam da discussão Obatalá, Xangô, Oxum, Oyá, Ogun, Oxosse e Exu. Obatalá pergunta a Xangô o que acha sobre o caso de Abionan. Em certo momento, Xangô diz ter dúvidas sobre ser ou não ser justo alguém ter tal desejo. Oxum argumenta que a mulher tem todo o direito de ver o filho mandando, no que é apoiada por Oyá. Oxosse afirma não poder ter certeza de que esse filho seria um bom rei, mas elogia a firmeza de Abionan e considera que, se ele sair parecido com ela, pode dar um bom rei. Obatalá então pergunta a Exu se ele não quer dizer alguma coisa. Exu responde rapidamente: “Não tenho opinião” (OLINTO, 2017b, p. 24). Mais tarde, Abionan pergunta a Fatogum por que em sua história Exu não falou. Fatogum então responde:

Vou dizer a verdade. Não falou porque não tive a menor ideia do que é que ia botar na boca de Exu. Pensei em duas ou três frases, mas nenhuma delas parecia coisa de Exu. Assim achei melhor dizer que ele não tinha opinião (OLINTO, 2017b, p. 25).

No episódio, Exu está presente e acompanha as ponderações dos demais orixás. Porém, mesmo quando questionado, prefere não opinar. Dizendo apenas o necessário, prevalece o seu silêncio. Uma interpretação coerente deve considerar

nessa postura de Exu um ato de linguagem nada ingênuo. Trata-se, afinal de contas, daquele que recolheu para si as muitas histórias sobre os destinos, a quem cabe promover a comunicação entre os orixás e os humanos, realizando o trânsito de mensagens. Para tanto, Exu deve receber, antes de qualquer outra divindade, homenagens e oferendas, sem as quais os projetos dos homens tendem a fracassar, por carecerem de auxílio no encaminhamento dos pedidos e dos oráculos. Em alguns casos, o malogro pode se dar tragicamente devido a alguma calamidade ou contradição provocada pelo próprio Exu, que também possui como predicativos ser vingativo e invejoso. Em sua peça *3 mulheres de Xangô* (1978), Zora Seljan dá a palavra diretamente ao orixá mensageiro, que revela ter sido, antes, portador do dom da adivinhação. Porém, esse cargo o aborrecia, pois toda resposta a indagações sobre o futuro faz com que as coisas boas percam previamente a graça e as ruins penalizem desde muito antes. Além do mais, conforme o próprio Exu:

...os homens são imprudentes e me amolavam noite e dia. Consegui então que Orumila transferisse o poder para Ifá. Em troca me foi dado um trabalho mais divertido: o de mensageiro dos orixás, com a regalia de receber, sempre em primeiro lugar, todas as homenagens (SELJAN, 1978, p. 77).

O silêncio deve ser entendido como elemento fundamental à significação da palavra; sua presença é indispensável para que a mensagem faça sentido (ORLANDI, 2007). Mais que isso, ele faz com que a mensagem esteja aberta a um movimento potente de significação. Inclusive o silêncio muitas vezes atravessa a palavra, ratificando o fato de sua forma significante ser prenhe de múltiplos significados potenciais. Por conta do silêncio, não se deve esquecer que é na linguagem que mora a contradição. Em outro trecho da mesma peça de Seljan, Exu dialoga com Oxum, que o saúda como o guardião dos caminhos. Exu então diz sobre si: “Sou aquele que provoca as contradições [...] para alimentar o eterno movimento” (SELJAN, 1978, p. 41).

Sem o silêncio a palavra não reverbera, ou pelo menos se torna menos audível dentro da multidão de ruídos com a qual ela se mistura. Nesse contexto, a saudação segundo a qual Exu guarda os caminhos, remete a seu zelo para com aquilo que fundamenta o caminho, ou seja, o movimento eterno. Todo caminho existe em razão do movimento que se faz para cruzá-lo. Uma forma de “guardar o caminho”, portanto, é preservando as contradições (desejos, vazios, silêncios...) que

o dinamizam e dão sentido à caminhada. Assim, quando, no relato de Fatogum, Exu se recusa a dar uma opinião definitiva sobre o destino de Abionan, de certa forma ele mantém viva a contradição referente ao desejo que motiva o caminhar daquela mulher. As dúvidas que prevalecem entre os orixás (se é justo ou não desejar ter um filho rei de Keto, se seria ou não um bom rei) são o que mais importa, porque mostram que o destino ainda não está fechado. Optar pelo sim ou pelo não, no que se refere a Exu, é, em qualquer um dos casos, fechar o caminho. Por outro lado, o calar se configura como gesto próprio do jogo que faz demorar a dúvida e, conseqüentemente, a possibilidade. Com isso, o caminho do desejo se mantém aberto.

A ação de Exu no diálogo dos orixás acima é muito semelhante ao ato da própria Abionan quando cruza os braços e se cala no meio da feira, numa aparente recusa à continuidade da negociação. Nesse evento, quando começa a faltar mandioca, percebe-se que o gesto da personagem era na verdade resistência à tentativa de predeterminação do valor da mercadoria. Nos dois casos, de Exu e de Abionan, acolher o silêncio é assumir uma postura ativa no jogo das negociações simbólicas e também materiais, uma forma de abrir caminho para que a palavra continue seu movimento na busca, nunca terminada, por sentido.

2.2.1 Por uma economia da expansão

Quando se observa a posição do romance *O rei de Keto* dentro da trilogia, sobretudo quando isso é feito partir da função desempenhada por sua protagonista, nota-se um modo específico de funcionamento: uma espécie de economia interna que se caracteriza pela operação de adiamento do ponto de corte ou da ruptura narrativa. A organização em capítulos pautada pelos recomeços do percurso feito por Abionan, o jogo em que esta seduz seu esposo na cena final do romance, adiando o ponto em que se entregaria a ele para a fecundação de um novo Adeniran, tudo isso remete a uma dinâmica na qual o fim se torna apenas uma estação de passagem. O fim não possui, como de costume, a especificidade da interdição. Essa é uma característica notável quando se identifica a posição de *O rei de Keto* como um intervalo de escuta entre as tramas que narram em primeiro plano as histórias da avó e da neta, as duas Marianas. Um romance que é justamente o

intervalo no qual se prepara e se processa a dobra do protagonismo do nome e da narrativa familiar dos Silva. Um intervalo necessário para que inclusive as vozes das duas Marianas se diferenciem e se singularizem, contando, para isso, com a escuta necessária e acolhedora de Abionan.

Esse aspecto posicional merece ser considerado, entre outras coisas, por permitir a problematização dos procedimentos de composição que possam justificar a junção dos romances em uma mesma trilogia. De fato, a leitura que aqui se propõe abre precedente para que se interrogue a unidade entre os romances, se ela ocorreria apenas devido à presença de alguns personagens em mais de um livro ou, ainda, pelo fato de os respectivos enredos possuírem alguma continuidade, embora mantendo sua autonomia em relação aos demais. A reflexão acerca de uma economia interna de linguagem desloca a perspectiva mais imediata de investigação sobre a unidade da trilogia, ao sinalizar para a fragilidade dos critérios meramente catalográficos em relação a personagens, ou que estejam focados apenas numa esperada continuidade, supostamente linear, entre os enredos. Essas, na verdade, são evidências que podem ser buscadas mesmo em uma leitura mais superficial dos romances. Porém, o fato de não haver menção à Abionan no primeiro livro, *A casa da água*, por exemplo, possibilita inquirir o argumento da catalogação e da linearidade, relativizando sua abrangência. Mesmo porque só retrospectivamente, já no segundo livro da trilogia, é que se tomará conhecimento das relações de longa data entre Abionan e a velha Mariana. Portanto, tais critérios, embora válidos, não parecem suficientes para dar conta da trilogia enquanto projeto de estruturação profunda, que contempla níveis menos epidérmicos da linguagem narrativa.

Não é objetivo aqui enveredar pelos caminhos da crítica genética, mas a princípio parece justo considerar a hipótese de que, talvez, mesmo para o autor, só depois de iniciado o processo de concepção e escrita é que a ideia de uma trilogia fora tomando forma como unidade viável. Um fator que leva a considerar essa hipótese é o grande intervalo de tempo entre o primeiro e o segundo romance: onze anos separam a publicação de *A casa da água*, em 1969, e a de *O rei de Keto*, em 1980. Porém, paralelamente a essa discussão, interessa muito mais o que a presente investigação tem buscado melhor compreender: a recorrência de uma operação de linguagem que age desde estruturas menores e mais profundas nos romances e se amplia, alcançando toda a forma romanesca, numa expansão que

envolve, por fim, a série de três livros. Uma força inerente à linguagem dos romances e que lhes atravessa como traço de unidade. Assim, independentemente de ter havido ou não desde o início a intenção de uma trilogia, fato é que a linguagem com que se forjou a narrativa, já no primeiro livro, incorpora esse traço que lhe garantiria posteriormente a possibilidade de se expandir.

Nesse contexto, Abionan parece ser elemento muito importante para compreensão da referida operação de linguagem que leva à ampliação da forma, principalmente por espelhar a função intervalar do livro que protagoniza. Tal constatação é comprobatória da hipótese de que a forma do romance repete seu fundamento nas estruturas menores que o compõem; no caso, a personagem se firma como metonímia do romance e reflete, em nível interno, a função que o livro exerce no âmbito da série. Ainda nesse sentido, é válido o exercício de transposição que leva a identificar no desejo insistente da personagem de ter outro filho a encenação do desejo igualmente insistente da linguagem olintiana de gerar continuidades e adiamentos a partir da própria forma. O tipo de relação vivida por Abionan com o nome escolhido para o filho é exemplo disso. Para ela, o nome se estabelece antes como forma e falta. *Adeniran*²⁹ é um significante esvaziado na origem pela força da morte, mas é também o nome que abriga e dá forma à vontade de gerar nova vida, ânsia que sustenta o caminhar e a peregrinação de Abionan. O nome do filho é a palavra aberta e sempre pronta a acolher a vida em potente movimento de devir, uma forte metáfora da própria linguagem que resiste ao fim definitivo, adiando-o. De certa maneira, o signo transborda seus vazios se tornando espaço aberto, caminho aberto (como faz lembrar a devoção a Exu) pelo qual uma coisa se liga a outra: passado e futuro, vida e morte, perda e desejo. Por meio desse signo, abolem-se certas oposições, acolhe-se a contradição, e a interdição materializada no ponto final perde espaço para que vigore a relação e a continuidade, cuja marca textual mais evidente será a vírgula.

A última cena do romance narra justamente a entrega de Abionan a seu marido, embaixo do mesmo baobá onde a mulher nascera e onde enterrara o primogênito morto. Nesse momento, é concebido o desejado filho, o novo Adeniran: o final do romance portanto sugere recomeço e continuidade. Ou seja, ratifica-se,

²⁹ “Adeniran” é um nome que traz a marca da realeza. Segundo José Beniste, em seu *Dicionário Yorubá Português* (2009), “Adé” (BENISTE, 2019, p. 40) é uma palavra cujo significado seria “coroa de rei”. Palavra usada na composição de nomes próprios indicando origem real.

também aí, o mesmo sentido identificado nas peregrinações de Abionan pelos quatro mercados e na reafirmação da força de Exu e Ifá, dando certo ordenamento à estrutura, marcando o capítulo que inicia e o que fecha a trama do romance. Esse jogo de repetição aponta para o fato de que o caminhar de Abionan terá continuidade mesmo depois de fechada a última página do livro: desse modo, a narrativa se configura como movimento que se recusa a findar. Essa é uma leitura viável, por exemplo, quando é colocado nessa perspectiva o seguinte fragmento:

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, o 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 (OLINTO, 2007b, p. 345).

Essa cena projeta a narrativa, reafirmando o horizonte do desejo. É o fim que nega o sentido do ponto final, pois narra justamente a concepção de uma vida em retorno: uma história que demanda continuidade. Ampliando a observação, um olhar mais abrangente leva a considerar que, dentro da sintaxe da trilogia, *O rei de Keto* se comporta na verdade como um romance-vírgula. Ele não fratura o protagonismo do nome Mariana ao se colocar, como pausa, entre o primeiro e o último romance da série. Ao contrário, seu funcionamento parece traduzir, em um nível formal mais geral, o mesmo procedimento patente na linguagem de toda a série, responsável por minar a importância do ponto final e privilegiar a vírgula como mecanismo de coesão e continuidade. Esse traço é bastante evidente nos três romances, nos quais se têm preferencialmente parágrafos extremamente longos e sem interrupção de ponto entre seus diversos períodos, o que pode ser atestado na maioria dos excertos retirados do romance e citados ao longo de todo este capítulo. Portanto, a posição de *O rei de Keto* só pode mesmo ser a do meio. Essa é de fato a posição da vírgula a ratificar a transitividade e a incompletude da frase. A vírgula age como mola, sucessiva dobra situada internamente à linguagem e que a projeta a partir de si mesma, gerando tensão e energia suficientes para que a estrutura amplie seu alcance. De fato, deve-se sempre esperar algo de expansão após a presença de vírgula na sintaxe de um texto. A vírgula demanda, ela é marca de transitividade. A título de exemplo da insistente preferência pela vírgula, pode-se considerar ainda o

trecho seguinte que, longamente, narra momento anterior à morte de Aduké, mãe de Abionan, quando ambas veem o mar:

Como saber de antemão?, Abionan também olhara para ele com olhos novos, fora como se nunca tivesse visto antes, o verde se encontrava com o céu e as ondas pareciam donas de uma vontade própria, nesse exato momento uma festa parecera começar atrás dela, atabaques batiam, surgiam cantos, Abionan voltara a cabeça para trás e vira um cortejo de maior beleza, homens e mulheres com roupas lindas, tivera impressão de um cortejo real, um rei e uma rainha deviam caminhar à frente de todos, os atabaques tocavam alto, não poderia ser um desfile de egunguns, ou seria?, poderia ser um casamento, o homem e a mulher cercados pelos atabaquistas seriam o noivo e a noiva, os cânticos se aproximaram e o cortejo veio na direção da mãe e da filha, na direção do mar, Aduké também tentara virar o rosto para ver, mas já homens e mulheres dançando chegavam mais perto, postaram-se bem ao lado, mãe e filha viram quando um grupo deles entrou no mar, os pés e as extremidades da roupa ficaram molhados, um rapaz alto dançava mais do que os outros, entrou nas águas até a cintura, uma onda mais forte elevou-o no ar, os atabaques não paravam de tocar, havia roupas de todas as cores, predominavam os verdes e azuis, uma jovem quase menina amarrara um pano verde na cabeça e usava uma saia comprida nas cores vermelha e branca, e uma blusa cor-de-rosa com azul, os dançarinos misturados com as ondas e o som que subia na tarde deram a Abionan uma estranha alegria, e contudo sentira que não podia estar alegre com a mãe ali doente, mas notou que a mãe também parecia feliz, depois da primeira exclamação provocada pelo mar, seu rosto ganhara tom de calmo contentamento, as danças e os cânticos pareceram aumentar de intensidade e foi nesse crescendo de sons que Abionan sentiu que a dança lhe subia pelo corpo como se viesse do chão, da areia, teve a impressão de que uma força maior do que ela a obrigava a dançar, desde criança que não dançava, a mãe havia insistido com ela para que se habituasse a dançar para os orixás mas a vida a fora tornando mais preocupada com outras coisas, com mercados, com o prestígio de Keto, com as amizades que viera fazendo pelo caminho, com viagens à Casa da Água, com o filho que seria rei, levantou-se puxada por alguém, a mãe devia ter percebido que a filha tinha de se afastar porque ficou sentada mais firme na areia no momento em que Abionan saiu dançando, os braços para cima, os pés fazendo sulcos na praia, era uma dança meio lenta, as mãos paravam um momento no ar, depois desciam rápidas, a filha de aproximava dançando até tocar a mãe com as mãos, em seguida se afastava, sentiu-se outra vez menina, o mercado de Ibadan acompanhava sua dança, de vez em quando custava tirar os pés da areia e via que as pessoas ao redor não eram do mercado de Ibadan, mas da praia, roupas coloridas, os tambores tocavam para o mar, Abionan fazia movimentos de ondas, os braços ondeavam devagar, depois ondeavam mais depressa, o mar a atravessava de mão a mão e ela se transformou numa continuação do mar diante da mãe que olhava para ela com os olhos muito abertos, os componentes do grupo haviam deixado aos poucos de dançar e só Abionan se movimentava na extensão da praia, a mãe, os tocadores de atabaques e todo o cortejo permaneciam imóveis, até que, suor correndo pelo rosto, a filha caiu perto da mãe e cansada sentou-se na areia, durante algum tempo ficaram ouvindo os tambores e os cânticos que deixavam a praia, tornando-se cada vez menos audíveis, até que de novo apenas Abionan e Aduké restaram na areia e uma gaiivota, em vôo curvo e baixo, quase tocara as duas (OLINTO, 2017b, p. 325-327).

Por sua vez, num espelhamento alegórico desse jogo sintático que se efetiva dentro da frase, Abionan, ao protagonizar o segundo livro da trilogia, opera como um intervalo no protagonismo do nome Mariana, mas cujo sentido é evitar a interdição e o silenciamento definitivos do nome. Por meio dessa pausa é que se torna possível o movimento de projeção que leva a linguagem a continuar, a narrativa a ligar-se a si mesma e expandir. Deve-se considerar, nesse sentido, a determinante influência de Abionan ao conduzir a jovem Mariana pelos mercados, assim que esta retorna dos estudos na França. Abionan contribui decisivamente para a escolha da Mariana neta em lutar pelo restabelecimento do regime democrático em Zorei e para sua reaproximação com uma “África profunda”, com o povo que iria elegê-la a nova presidente daquele país.

A igreja de Idgny fazia Abionan pensar na jovem Mariana que passara dez semanas iorubás acompanhando a amiga em sua ronda pelos quatro mercados [...] Fora uma temporada de muita conversa, Mariana e Abionan falavam quase que o dia inteiro, e de noite continuavam comentando coisas [...] Mariana contava da França, dos estudos que fazia, das muitas dúvidas que tinha, interessava-se por tudo o que Abionan dizia, gostava de discutir as esperanças da outra em relação ao reino de Keto [...] (OLINTO, 2007b, p. 154-155).

Nessa relação de grande intimidade, Mariana se sente ainda mais confortável para assumir as dúvidas e as inseguranças que tem e partilhá-las com a amiga. Entre seus questionamentos, ela se pergunta inclusive sobre o quanto conhece da África. Conclui que seu conhecimento é ainda pouco e decide iniciar um processo de redescoberta do seu lugar. Abionan é quem a conduz, ouvindo, falando, ensinando seu ofício de vendedora, conforme revela a fala da própria Mariana:

— Vivo na minha casa que é casa de minha avó. Estudo em Paris. De vez em quando vou a Zorei onde meu pai foi presidente, conheço todo mundo lá, Aduni é uma cidade pequena. Mas na Europa eu me perguntava: o que é que sei da África? Um pouco mais do que o europeu especialista em África que pensa que sabe tudo. Às vezes sabe muito, só que não entende nada. Então resolvi ser vendedora de mercado, passar uns tempos seguindo o ciclo normal dos mercados ao redor de Keto. Abionan é minha velha amiga, combinei com ela que achou a idéia ótima (OLINTO, 2007b, p. 156).

Zorei é uma nação ficcional que teve como primeiro presidente democraticamente eleito Sebastian Silva, pai da jovem Mariana e filho da velha Mariana. Sebastian foi assassinado, durante um golpe político-militar que impôs um regime ditatorial em Zorei. No dia de sua morte, sua mãe é quem vai buscar o corpo

já sem vida e o leva de carro do Palácio de Governo até a Casa da Água, onde residia e onde se dariam os ritos fúnebres. Junto à velha Mariana e ao corpo, no banco da frente do veículo, está a jovem Mariana, que insistia em olhar para trás:

— A menina e Jean sentaram na frente.

Viera um lençol com o corpo, Mariana enrolou com ele os ombros e a cabeça do filho, o carro ia devagar, nas casas de Aduni havia gente na porta, a estrada parecia agora mais longa, a mulher passava a mão nos cabelos do homem, o rosto dele estava frio, a boca se abriu com o movimento do automóvel, a mulher fechou-a com as mãos, o corpo do filho pesava pouco, emagrecera, de vez em quando a menina olhava para trás, Jean forçava-a a virar-se para a frente, na fronteira o carro não se demorou desta vez, de novo surgiu de longe o baobá... (OLINTO, 2007b, p. 384).

O gesto da menina, repreendida pelo motorista e amigo Jean, de se virar e buscar o rosto do pai morto, deitado sobre os braços da avó, é simbólico e de certa forma se liga ao desejo da jovem mulher que, anos mais tarde, quer retornar a suas raízes. O gesto da menina continua a se realizar e a expressar, no futuro, a necessidade da então jovem Mariana de voltar os olhos para trás, na tentativa de ressignificar aquela situação traumática, marcada pela interdição da palavra. Diante da face da morte, nem sempre é possível dizer, sobretudo quando se trata de uma criança. Às vezes essas situações extremas se apresentam como o limite radical da linguagem, quando se depara com a impossibilidade da palavra. Essa experiência dolorosa é partilhada entre a avó e a neta, e é natural supor que entre ambas se impõe então uma fratura, também a fratura do discurso. Diante da perda do amor comum, o que parece restar como única alternativa é a expressão do que há de mais humanamente primitivo, a humanidade anterior mesmo ao discurso elaborado: o berro que traduz o horror de um modo como qualquer palavra não conseguiria, pois vindo de um lugar da subjetividade situado anteriormente e além de toda palavra. O berro é “não palavra”, nada mais que berro. É o que revela a cena que fecha o romance *A casa da água*, primeiro da série, o que é protagonizado pela Mariana avó e que antecede o livro *O rei de Keto*:

Mariana (avó) 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 até à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piauí, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virara 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 velha e de criança ó berro que era berro, só berro, ó berro (OLINTO, 2007b, p. 386).

O que há de notável nessa cena é o quanto a avó e a neta estão envolvidas na experiência extrema da perda. O abraço e o berro em que elas se encontram não deixa de ser sinal do quanto ambas são afetadas pela mesma interdição, evidência do limite com o qual a palavra esbarra para traduzir a experiência profunda do horror que vivem. Nesse ponto, então, fica mais clara a função de Abionan, responsável por restabelecer a possibilidade da linguagem interdita e viabilizar, conseqüentemente, a continuidade da narrativa. Ficou demonstrado anteriormente que a relação da mulher comerciante com as duas Marianas faz dela um ouvido amigo, totalmente disponível a escutar e a acolher a palavra alheia. Sua função, mesmo no romance que narra sua saga pessoal, é de um singular protagonismo, caracterizado sobretudo por esse estado de escuta, bem como por seu constante caminhar. Ambas as características contribuem para inserir Abionan num movimento que insistentemente tende a colocá-la como elemento desejante, base para que palavras alheias sejam ouvidas, outros destinos sejam conhecidos e para que encontros ocorram. Exemplo disso é que o sentido de sua vida está no destino do filho e do povo de Keto. Porém, especificamente no que diz respeito à sua relação com as Marianas, é preciso compreender que sua presença entre elas se dá como pausa que, de modo semelhante à vírgula na frase, demanda a continuidade do discurso: sinal de devir da linguagem. Abionan incorpora o justo intervalo necessário à ressignificação de tudo o que o berro final de *A casa da água* significa: interdição do afeto mais íntimo e familiar e também de um projeto de organização política pautado por princípios democráticos. Nesse sentido, o próprio romance *O rei de Keto* pode ser compreendido como o movimento do narrar que, na trilogia, possibilita o restabelecimento da condição de dizer, bem como de uma organização política e social ainda não completamente estabelecida. De certo modo, vale para todo o livro o que se lê em Abionan: nascida no dia de Ifá e Exu, seu corpo acolhe e gesta o sonho da continuidade. Ela é escuta e movimento de caminhada. Por meio de sua presença, a trama da família Silva pode continuar. Sua função é fazer com que, paulatinamente, o berro da velha Mariana que encerra o primeiro livro da trilogia vá se tornando reflexão e discurso possível, sobretudo na boca da neta. Essa jovem mulher irá assumir a partir de então o primeiro plano na trama. Por meio de sua

decisão, o signo Mariana terá dobrado seu protagonismo dentro da trilogia, fato concretizado no terceiro romance da série, *Trono de vidro*. Entre os três romances, este último será o que mais diretamente aborda a questão democrática no continente africano, discussão dessa vez conduzida tendo uma mulher como protagonista.

É fato que um trauma como o vivido pela mãe e pela filha de Sebastian, o presidente assassinado, requer tempo e muito trabalho até que seja ressignificado. No caso, essa ressignificação se processa com a percepção gradativa da Mariana neta de que deveria acolher a herança deixada pelo pai: assumir a vida na política, tornar-se liderança para o povo de Zorei, tornar-se presidente e continuar aquilo que o pai havia começado. E, como foi visto, Mariana chega a essa conclusão acerca do caminho a seguir, após retorno dos estudos na Europa, com a ajuda de Abionan, que a guia na sua volta a terras africanas e se dispõe a escutá-la profundamente, reverberando suas próprias questões.

Abionan, portanto, ajuda a jovem Mariana a compreender o chamado íntimo do seu sangue, o que torna possível que o poder político na região continue orbitando a família Silva. Como dito, o terceiro romance, *Trono de vidro*, que vem na sequência de *O rei de Keto*, narra justamente o processo político de mobilização e chegada de Mariana à presidência e o atentado por ela sofrido já na última parte do livro. É preciso enxergar, nesse caso, um exemplo importante de operação de dobramento, uma vez que o nome duplicado marca o começo e o fim da série. A repetição de *Mariana*, se vista no movimento da trilogia, compõe a imagem do signo que se encontra consigo mesmo. E, por conta da função protagonizante que esse signo desempenha, esse encontro traduz o movimento de toda a série narrativa que se expande ao ponto de dobrar até que suas extremidades se toquem. Porém, ao dobrar-se, essa estrutura recusa o fechamento e insinua ainda outra dobra em sequência, ensaiando nova abertura, vislumbrando um movimento cujo fim não pode ser visto no horizonte da trilogia. Tal imagem, de fato, tem o poder de capturar toda a série literária ao dramatizar a dinâmica de uma linguagem narrativa que se recusa a findar-se, que adia a contenção pela morte ou pelo ponto final definitivo. Não por acaso, a imagem de uma forma expansiva dobrando sobre si remete, como já dito, a certo traço barroco, a uma *função operatória* específica. A linguagem barroca, segundo Deleuze, não para de fazer dobras (DELEUZE, 1991).

Com relação a isso, a aproximação com o barroco é possível ainda se se considera o alerta de Irleamar Chiampi (2010) sobre o uso muitas vezes descomedido do termo “barroco”. Segundo ela, isso tem favorecido a dispersão dos sentidos do termo e dificultado sua conceituação. Por esse motivo, a mesma Chiampi se recusa a tomar o barroco como uma espécie de museu de ideias mortas (CHIAMPI, 2010), para considerá-lo como uma hipótese válida de trabalho que inclusive pode favorecer a modernização da crítica. Para que isso ocorra, porém, deve-se evitar a imediata aplicação das noções convencionais relativas ao barroco, por exemplo, a que estabelece oposição mecânica entre este e o estilo clássico. Não deixa de ser curioso o fato de que, para sustentar sua argumentação, Chiampi recorre à afirmação de Gérard Genette (1969), segundo a qual o barroco é uma espécie de “encruzilhada” (GENETT *apud* CHIAMPI, 2010, p. 128) que tem como princípios a abertura e o sincretismo. Encruzilhada é outra imagem que, na cultura iorubá, particularmente no contexto de algumas religiões afro-brasileiras, está ligada à presença de Exu, o orixá de maior influência sobre Abionan. Essa coincidência não merece ser desprezada, uma vez que não param por aí os elementos que validam tomar as reflexões de Chiampi e aproximá-las da presente análise.

Chiampi se debruça sobre a obra do escritor cubano José Lezama Lima e considera a proliferação dos signos como um *conceito operativo* (CHIAMPI, 2010, p. 128) caro à linguagem do seu romance *Paradiso* (1966). A pesquisadora esclarece que o recurso da proliferação, típico do barroco, pode ser caracterizado basicamente pelo aumento incessante da matéria verbal. A apresentação de Chiampi retoma o histórico de tal procedimento retórico, reconhecendo-o como variante da amplificação artística do enunciado, prática herdada do maneirismo latino medieval, codificada já em registros dos séculos XII e XIII. A proliferação, ainda segundo Chiampi, é classificada conforme tipos: a do tipo verbal, a do tipo narracional, a do tipo semântico e a proliferação do tipo sintático. Esta última usa da inserção de outro relato que se estende, provocando um desvio e a dispersão da fábula central. Desse modo, é a proliferação do tipo sintático que parece ocorrer quando todo o romance *O rei de Keto* promove um longo desvio dentro da trama familiar dos Silva, dispersando assim, provisoriamente, a condição de protagonista das Marianas.

No caso da postulação de Chiampi, o objetivo artístico ao se valer de procedimentos como este seria: “adornar a prosa, são modos de superar a retórica aristotélica, identificada pelo raciocínio e prova como fundamento discursivo...” (CHIAMPI, 2010, p. 129). Destaca-se o fato de que tais recursos tradicionalmente sirvam à quebra do modo de organização discursiva caracterizada pelo controle mediante o raciocínio e a comprovação. Por esse motivo, não parece ser algo casual a recorrência do recurso da proliferação em *O rei de Keto* e em toda a trilogia. Existe ali a clara aposta em outro tipo de relação de causa e efeito, não condicionada a racionalismos, mas da qual fazem parte inclusive os interesses e as intervenções dos orixás. Por meio dessa lógica, estabelece-se conseqüentemente outra economia de linguagem cuja manifestação é percebida também formalmente na estrutura de cada romance e entre eles. A presença desse procedimento de proliferação sintática deve ser considerada, portanto, no âmbito da trilogia. Explicita-se, com isso, a implicação de natureza mais abrangente dessa ação orgânica processada no corpo da linguagem romanesca. Entre outras coisas, a proliferação garante uma aproximação com a visão de mundo africana, que é, em muitos aspectos, distante do modo ocidental, estritamente racionalizado, de conceber as relações entre linguagem e mundo³⁰. Isso não se traduz, como muitas vezes se afirmou equivocadamente, em hierarquização entre um modo e outro. Mas tal fato marca inegavelmente uma diferença fundamental no papel que a linguagem desempenha em cada cultura, africana e europeia, e acaba por revelar um projeto de elaboração literária atento a aspectos de verossimilhança. Talvez se possa dizer, para usar expressão do próprio Olinto, um projeto em que esteja presente “o gosto do mundo”, um mundo africano. É fato que, entre os três livros que compõem a trilogia, *O rei de Keto* é aquele que mais se esmera em apresentar, até didaticamente, muitas práticas culturais e costumes característicos da região africana conhecida como Golfo do Benin, compondo um dinâmico e rico painel daquele espaço.

Nesse contexto, é preciso reconhecer que Deleuze (1991) e Chiampi (2010) procedem de modo aproximado, ao selecionar, no âmbito das práticas barrocas, um

³⁰ “Nem sempre tenho admitido, ao longo de minha caminhada africana, a preeminência do lógico sobre o mágico. Porque nisto me parece fazer a fonte de grande parte dos erros ocidentais para com a África. Mesmo alguns dos melhores africanistas não se identificam com o negro, não lhe percebem a existência independente, não entendem a sua filosofia, não sentem a sua ética. E, no aferimento dos acontecimentos políticos decisivos da África atual, não se dão muitas vezes conta de que a realidade interior da África negra tem pouco a ver com formação lógica do ocidente” (OLINTO, 1964, p. 15-16).

traço específico, identificado, nas palavras de Deleuze, como uma função operatória. Se a pesquisadora foca sua observação no recurso da proliferação, vinculando-o a objetivos mais detidamente retóricos, o filósofo francês, por sua vez, seleciona “a dobra” como principal traço característico do barroco. Desse modo, Deleuze parece ter em horizonte objetivos mais abrangentes, uma vez que a dobra seria a operação radical, responsável pela estruturação de toda a matéria barroca. Particularmente, a dobra possibilitaria a compreensão de que a mesma matéria pode se expandir organicamente ao ponto de resultar em divisões e subdivisões, gerando as diferentes partes de um mesmo todo. Tal concepção só seria possível, porém, pois a matéria se expande flexionando-se, sem se romper. Sucessivos dobramentos da matéria levariam à elaboração das diferentes texturas que compõem um mesmo organismo.

Nesse sentido, as ideias de uma *função operatória* (Deleuze) ou de um *conceito operatório* (Chiampi) dizem respeito, ambas, à dinâmica de expandir a linguagem, reforçando sua transitividade inerente, sua vocação à abertura com as consequentes transformações advindas disso. São operações que atuam no interior das estruturas da linguagem e repercutem sobre a compreensão do mundo tocado por essa linguagem, levando a concebê-lo (assim como a conceber a própria linguagem) de modo renovado. Chiampi compreende o barroco como hipótese de trabalho cuja potência está na sua condição de restabelecer algo de fundante entre a forma artística e certas visões de mundo; seu ponto de partida é retórico, e avança para a poética. Já Deleuze, por meio da operação da dobra barroca, concebe a linguagem em sua plasticidade que leva à complexificação do mundo.

Trata-se, aqui, portanto, de como uma operação formal é capaz de promover deslocamentos de ordem cultural e política; de como um projeto literário que se dedica à elaboração de uma linguagem própria articula contatos com outros campos discursivos como a filosofia e também a história, entre outros. Porém, se, na perspectiva de Antonio Olinto, o mais importante para um romancista é saber narrar, como seria possível narrar uma experiência potente de humanidade, captada no trânsito efetivo dos signos da vida e da morte, das negociações culturais e identitárias? Só uma linguagem dotada de mecanismos capazes de produzir intrinsecamente sua própria energia vital talvez suportasse esse jogo nunca finalizado entre nascer e morrer. Portanto, trata-se sobretudo da escrita enquanto

busca artística pelo fundamento da continuidade, traduzido no pensamento de Deleuze como o movimento insistente de dobramento da forma, mas que também está presente na figura de Exu, orixá de caráter múltiplo e paradoxal, ligado à fertilidade e às mudanças na dinâmica do mundo. Exu são muitos. Talvez seja válido se referir a ele por meio da seguinte paráfrase de outro texto sagrado: Exu, seu nome é legião. Essa sua característica é destacada no texto da antropóloga Stefania Capone:

A figura do Èsù-Elégbé dos iorubás, chamado de Legba pelos fon do Benim, exerce papel múltiplo, rico em contradições e, com frequência, abertamente paradoxal. Ele é o grande comunicador, o intermediário entre os deuses e os homens, o restaurador da ordem do mundo, mas, ao mesmo tempo, como senhor do acaso e dos destinos dos homens, desfaz as abordagens conformistas do universo, ao introduzir a desordem e a possibilidade da mudança (CAPONE, 2018, p. 64).

E ainda:

Cada uma de suas qualidades possui um nome ritual que indica sua função. Assim, embora Exu Agba, Exu Yangi, Exu Agbo e Elegbara remetam à criação do primeiro ser na terra e estejam ligados ao processo de multiplicação e expansão, a lista desses nomes rituais muda de um terreiro para outro, o que sempre torna muito difícil a generalização das informações acerca dos rituais do candomblé (CAPONE, 2018, p. 76).

O próprio Exu, portanto, é símbolo do movimento vital que se manifesta no corpo da linguagem; isso é logo apreendido a partir do jogo de nomes que lhe fazem referência: o nome desdobrado em multiplicidade. Não afeita a comodismos, sua representação tende a derivar, confundindo toda tentativa de retê-la e negar-lhe a possibilidade do movimento. Apesar de tudo, Exu insiste na viagem pela qual realiza os trânsitos simbólicos e os reordenamentos dos destinos. Reforça-se assim seu fundamento de criação, multiplicação e expansão, mesmo que para isso seja preciso promover calamidades. Esse fundamento vital, que a linguagem olintiana carrega condensada especialmente pelas figuras de Exu e de Abionan, é a mesma força expansiva manifestada nos diferentes dobramentos que operam em vários níveis estruturais e geram efeitos de sentido na trilogia. Tal força se exhibe, por exemplo, como demonstrado, na sintaxe da frase, na qual a vírgula demanda continuidade, mas também na ampla sintaxe da trilogia, em que sobretudo o segundo livro se comporta como romance-vírgula e abre espaço para a expansão da

própria forma romanesca. Essa energia leva, assim, à expansão, ao transbordamento da linguagem que avança sobre alguns limites formais já conhecidos. Portanto, apesar de inusitada, é possível identificar uma aproximação entre a função operatória, que leva à complexificação plástica da linguagem barroca, em Deleuze, e o fundamento presente nas representações do orixá Exu. Essa aproximação se dá na medida em que ambos abordam a recusa da ruptura entre opostos, pressuposta em toda base de lógica binária e ocidental, para, ao se valer do excessivo, abrir-se a uma economia de linguagem menos restritiva. Uma economia que artisticamente dá testemunho da vida como fenômeno que se renova e resiste apesar de todo revés, de toda margem.

De certa forma, é esse o mesmo princípio já presente desde o primeiro parágrafo do livro inicial, *A casa da água*. Na cena que dá início à saga de *Alma da África*, narra-se justamente uma enchente, o transbordamento do rio Piau, quando a velha Mariana era ainda menina, no interior de Minas Gerais. A água potente do rio não aceita os limites das margens e transborda, molhando e misturando tudo, estabelecendo outra imprevista dinâmica para as coisas, trazendo a morte e preparando o terreno para que a vida brote mais uma vez.

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, mas ao mesmo tempo a sensação de que o peito no qual punha a cabeça constituía um abrigo seguro fazia-a considerar a inundação como um espetáculo que poderia apreciar com prazer [...] Ponho esse despertar com enchente como início das lembranças de Mariana [...] 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 [...] tudo parecia fora do lugar (OLINTO, 2007a, p. 12-13 1).

Essas palavras, com as quais se inicia a saga da família Silva, trazem em destaque a força e a violência do elemento líquido com função determinante ao longo de todas as narrativas da trilogia africana de Antonio Olinto. Desde o começo do romance, a água será sinal de transformação, evidência de funcionamento do princípio do caos, responsável por gerar reordenação dinâmica de destinos, afetando sensivelmente a trajetória das mulheres. Por isso, também nesse elemento se encontra uma variação do princípio identificado em Exu que, como esclarece

Stefania Capone (2018), diz respeito a movimento e transformação, vida e morte, expansão e multiplicação.

A enchente do rio Piau, seu transbordamento e a conseqüente inundação dos arredores destroem as paredes da casa onde vivera e trabalhara por anos Catarina, avó da então menina Mariana. Catarina, que antes se chamava Ainá, havia sido raptada, escravizada e trazida compulsoriamente ao Brasil, onde passou a residir no interior de Minas Gerais, servindo em uma casa de uma família que não era a sua. Rompidos os limites desse lar ilegítimo, o desejo de retorno à Nigéria, antes tímido e silenciado, passa a ser expresso em intensidade proporcional à força das águas caóticas da enchente. Esse desejo já incontido, transbordante, muda-se em decisão por parte de Catarina. E assim tem início a grande viagem de que, segundo o narrador, tratará a trama de *A casa da água*, continuando em *O rei de Keto* e *Trono de vidro*.

Esse início de viagem é significativo, pois tem como marco a instabilidade característica ao elemento líquido, a calamidade. “A água se prende às coisas” (OLINTO, 2007a, p. 11) e, pode-se interpretar pelo próprio evento da enchente, transfere a elas algo de sua natureza fluida e mutável. No caso, não se pode esquecer que a imagem é a de um rio que se rebela contra as margens e contra os muros, provocando o deslocamento dos objetos, da geografia, das memórias, dos corpos: “...tudo parecia fora de lugar” (OLINTO, 2007a, p. 13). O ambiente caótico, no entanto, aparecerá como oportunidade de recomeço para os membros da família Silva, particularmente para a menina Mariana, que assumirá, a partir daí, o protagonismo da trama.

Há algo de notável, ainda, no desafio assumido pelo narrador, que logo nas primeiras frases vacila quanto ao procedimento que deve adotar para contar essa saga de retorno à região do Golfo do Benin. De modo explícito no texto, há o reconhecimento por parte desse narrador de que se misturam e se confundem a sua e outras diferentes vozes e memórias na narrativa. O que leva a considerar que o fluxo violento das águas, além de transbordar por sobre as margens do rio Piau, também indica uma chave de leitura possível, baseada no transbordamento de certas fronteiras características à linguagem e à forma romanesca que desembocará, excessivamente, em uma trilogia.

Quando se considera o contexto em que se dá a presente discussão, o elemento líquido merece ser abordado em sua capacidade plástica de revolver os limites, sobrepondo-se às margens convencionadas e misturando o que a princípio havia sido apartado: sejam continentes, tempos, memórias, línguas. A água da enchente contamina sem excluir, integra tudo o que encontra na mesma realidade de renovação. O fluxo incontido traz a esperança de que mesmo a ruptura já ocorrida pode ser remediada pela ação desse princípio restaurador. O recomeço passa a ser possibilidade subjetiva até para uma mulher que, como Catarina, sofreu a violência de ser tirada à força de seu lugar e levada para longe. Ou mesmo uma possibilidade coletiva, politicamente determinada, para aquela mulher que foi vítima de um grave atentado e, mesmo alvejada por dois tiros, olha e se vê identificada com outros muitos corpos, outras muitas gentes. É o caso da cena que no extremo oposto ao da enchente que inicia o romance *A casa da água* irá finalizar toda a trilogia. Mariana neta, também conhecida como *Ilufem*³¹, é quem protagoniza a seguinte cena, a última do último romance da série:

...e Ilufemi sentiu, além, a multidão enchendo a praça, a multidão transbordando para todas as ruas, ocupando estradas, caminhos e aldeias, e viu que a multidão começava dentro dela e inundava o quarto, a multidão enchia o espaço vazio que surgira dela depois dos tiros, e teve a certeza de que ela, Mariana Ilufemi Silva, teria de existir e ser, agora e sempre, em estado de multidão, em tempo de multidão (OLINTO, 2007c, p. 404).

A expansão, no caso, é captada como princípio situado no âmbito de uma trajetória particular, mas ampliada até o ponto em que haja o encontro e a mistura do individual ao coletivo, desembocando, por fim, na imagem da multidão. A enchente transmutada em multidão ainda mantém seu poder de suplantar as margens, os limites, as diferenças? De tirar tudo do lugar? Não se pode ignorar o sentido revolucionário sugerido pelas imagens tão semelhantes que iniciam e fecham a trilogia. Há, nessa repetição do transbordamento, a reafirmação dos sentidos de recomeço e de renovação, presentes nos ciclos que os romances atualizam a todo momento. Mas há também, aí, o apelo presente nas representações de Exu, o comunicador, abridor de caminhos, responsável por estabelecer contatos entre opostos e contraditórios, o provocador de calamidades. Assim, embora o princípio

³¹ “Ilufemi” é o nome abreviado de “Ilufemiloyê”, cujo significado é “eles me querem para chefe” ou simplesmente “aquela que nós queremos” (OLINTO, 2007c, p. 68).

de expansão seja verificado no plano mais formal da obra em questão, ele justamente indica a indissociabilidade entre este plano formal e os sentidos mais amplos que o literário pode alcançar. É por meio do trabalho com a linguagem, afinal, que a literatura comunica seu sentido de humanidade, incluindo aí os sonhos e utopias que cada grupo humano possa cultivar. Esse parece ser o projeto literário que a trilogia *Alma da África* comporta em sua intimidade ao abordar o trânsito de afro-brasileiros.

3 TEXTURAS IMPURAS OU O CAMINHO DE MUITOS RETORNOS

*“A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela*

*A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.”*

(Conceição Evaristo)

3.1 Todo retorno é impuro

O princípio de que a linguagem serve à comunicação muitas vezes pode levar ao equívoco de se acreditar ou de se exigir que toda expressão verbal, conseqüentemente também a literária, busque, como finalidade última, a resolução de algum conflito, de alguma tensão. Ou seja, o objetivo primordial da linguagem

seria chegar à síntese. Isso quando na verdade alguns textos propõem justamente mostrar os contrastes e oposições, as falhas, as limitações da própria linguagem no trânsito social³². Dito de outro modo, nesses casos a linguagem serviria também para desvelar as distâncias e os afastamentos, os hiatos expansivos entre os indivíduos e os grupos humanos. Os textos que incorporam essa característica e que registram tal abismo da linguagem talvez devessem ser nomeados como impuros, uma vez que dão forma à presença da divisão e da diferença entre os homens.

A despeito do aspecto religioso que pode conter tal afirmação³³, deve-se considerar sua validade em casos específicos como quando, por exemplo, ao narrar a saga de exilados e de escravizados em busca de sua terra, muitas vezes a literatura testemunha a experiência da impossibilidade do reencontro com o “paraíso perdido”, essa metáfora que designa o lugar de um desejo interdito: a infância, o lar, o amor antigo, a identidade possível, o país de origem, entre outros. Pode-se dizer, conseqüentemente, que o escravizado é sempre, em certo sentido, um exilado. O que leva a concluir que ele – assim como o texto que narra sua história – será, portanto, impuro³⁴, pois necessariamente representará a realidade de seres expulsos ou abduzidos de uma morada primeira, onde situa certo sentido de origem. Alguns textos – como é o caso de *A casa da água* – abordam tal condição ao

³² Ao fundamentar sua tese sobre os princípios para uma estética pautada na figura de Exu, Edmilson de Almeida Pereira considera a pertinência do viés crítico maneirista em contraste com a síntese barroca. Segundo ele: “Os resultados estéticos, mais do que aplacarem as contradições, as situam como cerne de uma experiência transitória: a realidade, uma vez percebida como forma velada, impunha ao sujeito o desafio de criar uma linguagem que, elaborada para decifrar o enigma, se convertia, sob muitos aspectos, também em enigma” (PEREIRA, 2017, p. 44).

³³ Um dos sentidos de impureza está ligado à tradição cristã que confere à ação do diabo, tornado serpente, a responsabilidade pelo engodo que teria levado à expulsão do paraíso edênico. Esse pecado original confere a toda a humanidade o fardo de carregar a experiência do desterro. Diabólico, conforme Antônio Geraldo da Cunha, é o que desune (DA CUNHA, 2015, p. 21). Já o impuro é, ao contrário do puro, o que apresenta em si alguma mistura (DA CUNHA, 2015, p. 533). Nessa dinâmica em que há a divisão e a mistura, encontra-se a possibilidade de novos arranjos e novos significados para as experiências humanas.

³⁴ Nesse sentido, o escravizado pode ser visto como impuro também por necessitar, como forma de adaptação e sobrevivência, desenvolver a capacidade de se perceber a partir do olhar de um outro que lhe oferece parâmetros alienados de autopercepção. É impuro devido ao fato de se perceber cindido entre duas realidades íntimas, porém não plenamente conciliadas, e que lhe exige um esforço no sentido de manter alguma cambiante integridade. Esse escravizado ou descendente de escravizado, como nos esclarece Du Bois acerca dos negros estadunidenses, precisa lidar com essa dupla consciência, que traduz uma massacrante luta identitária. Quanto a isso, Du Bois afirma: “Es una sensación peculiar, esta doble consciencia, esta sensación de siempre mirarse a si mesmo e através de los ojos de los demás, de medir el alma de uno con la cinta de un mundo que mira con desprecio y lástima. Uno siente alguna vez sua dualidad: un estadounidense, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos esfuerzos no reconciliados, dos ideales en guerra en un cuerpo oscuro, cuya fuerza obstinada solo evita que se rompa em pedazos” (DU BOIS, 2020, p. 124).

mesmo tempo que reivindicam, mais uma vez, a capacidade da invenção como recurso necessário à sobrevivência humana num mundo de perdas irreparáveis.

É sabido, como nos lembra o mito bíblico, que a experiência do sofrimento pela expulsão e perda do paraíso original possui certa relação de hiponímia com a privação da condição de pureza, já que uma das consequências desse processo traumático seria o inevitável contato com o diferente. Ou seja, existe uma relação direta entre essa experiência específica de exílio e a contaminação ou mistura com o que é do Outro, geralmente, até então desconhecido. Tal fato serve para pensar o movimento simbólico de tentativa de retorno a espaços ou tempos em que se pressupõe permanecer, intacta, certa condição de origem e pureza. Esse movimento é identificado em obras específicas, mas também permite a reflexão sobre o comportamento de todo um sistema literário³⁵.

No que se refere à obra de Antonio Olinto, o querer voltar ao lugar de origem vem carregado também da esperança de apagamento de uma mácula instaurada na história do escravizado, no momento preciso em que ocorre a fratura entre seu corpo, sua história e seu lugar, ou seja, no momento em que se estabelece o seu exílio. Sobretudo o traço de impureza, nesse caso, decorre da imposição do contato com o diferente e está frequentemente ligado a algum evento de violência, como bem mostra a trajetória da personagem Catarina/Ainá.

Considerando as muitas personagens femininas que ganham destaque na trilogia de Antonio Olinto, chama a atenção o fato de que apenas a história de Catarina/Ainá é efetivamente a de uma escravizada que quer retornar ao continente africano. Tanto sua filha, quanto seus netos, ao acompanharem a velha mulher em seu desejo, terão outro tipo de relação com a viagem e com a África desconhecida. No caso de Catarina, porém, fica evidente a marca da violência no rapto que, no passado, colocou-a na condição de escravizada e a levou forçosamente para terras

³⁵ Os românticos brasileiros, por exemplo, cujo projeto incluía recontar a história nacional expurgando-a das influências europeias, buscaram na figura do indígena e na ênfase da natureza exuberante elementos de reencontro com um idealizado paraíso original, de onde deveria partir o escritor brasileiro como forma de legitimação identitária. Antonio Candido afirmará que: “No romantismo predomina a tônica localista, com o esforço de ser diferente, criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar singularidade do país e do eu. Daí o desenvolvimento da confissão e do pitoresco, bem como a transformação em símbolo nacional do tema indígena, considerado essencial para definir o caráter brasileiro, e portanto legítimo, do texto” (CANDIDO, 2010, p. 45). Já Doris Sommer enfatiza o fato de que, na constituição dessas *Ficções de Fundação* (SOMMER, 2004), o elemento sexual servirá como metáfora geral para estratégias de escrita que autores latino-americanos buscavam na “fecundação” da nova terra, para que, posteriormente, resultasse na nação moderna na América Latina.

brasileiras. Segundo relatado no romance, pela voz da personagem, toda a história começa com uma traição vinda de dentro da própria família:

— Tenho de voltar e quero levar minha filha 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 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 [...] Agora quero voltar. Não tem mais escravo aqui, Tio Inhaim vai me ajudar, juntei dinheirinho e arranjei algum com tudo quanto foi preto dessas fazendas ao redor. Agora quero voltar e levar minha filha, que já nasceu aqui, e meus netos (OLINTO, 2007a, p. 13-14).

A personagem assume a voz discursiva e diz “tenho que...” e “quero” voltar. As suas razões para o retorno, portanto, tornam-se conhecidas pela conjunção de uma necessidade não completamente explicitada e de um desejo reiterado em seu discurso. De certo modo, pode-se dizer que, diante do evento da já mencionada enchente com que tem início a jornada familiar de viagem ao continente africano, algo mais transborda além das águas do rio Piau. Particularmente em Catarina, transborda o desejo que ficou por mais de meio século adormecido no leito da sua subjetividade e que só então viria à tona na ação dos verbos “ter” e “querer”. Ou seja, é o movimento da linguagem que, juntamente com as águas da enchente, coloca mais uma vez o mundo da personagem em movimento. Destaca-se, além disso, a solidariedade dos pretos das fazendas ao redor, que contribuíram para o plano de viagem, inclusive colaborando financeiramente com Catarina.

Ao verbalizar a sua vontade, Catarina abre espaço para que a memória resgate lembranças de Abeokutá, sua cidade, da qual nem teve tempo de se despedir, como revela a narrativa: “...os pingos de suor haviam caído na madeira do barco nem se voltara para olhar sua cidade pela última vez, mas como iria saber que aquilo era despedida e quem sabe quando uma vez é a última?” (OLINTO, 2007a, p. 14). Por meio das imagens espaçadas, lembradas pela personagem, é possível acessar um cenário de natureza acolhedora e vibrante, de modo que parece não ser absurdo propor certa aproximação entre tal cenário e a imagem idílica de um paraíso. Após tanto tempo afastada da sua cidade, na Nigéria, só a força da enchente do rio Piau, em Minas Gerais, foi capaz de revolver o passado e misturar águas antigas com as águas do presente. É esse movimento por meio do qual

confluem tempos apartados que trará à Catarina a percepção tardia de que algo na cidade de Abeokutá a protegia, mantendo-a inclusive em estado de inocência quanto aos perigos que poderiam existir além das margens do rio que banhava a região da sua infância: o rio Ogum de águas verdes.

Revia o verde, o verde voltava, mas era um verde lavado, verde com águas verdes, tinha a impressão de que só vira verde naquela descida rumo a Lagos, o homem do barco segurava ramos de folhas na mão, havia verde no fundo junto com o molhado que lhe cercava os pés, fora uma alegria mexer os pés na água e a cada curva do rio o verde que a neta Mariana iria conhecer dentro de algum tempo erguia-se como um paredão à frente dela e um pedaço de sol nem sempre deixava que ela visse tudo que existia além das margens (OLINTO, 2007a, p. 14).

O trecho acima detalha como a cor verde, característica às águas do Ogum, erguia-se também no entorno, fora do leito, como um paredão natural indo ao encontro da luz do sol, cujo brilho ofuscava a visão de Catarina, impedindo a plena perspectiva do que estava além dos limites do rio. Tal imagem, portanto, pode ser interpretada como índice de que o elemento natural compunha espécie de barreira capaz de demarcar as fronteiras de um espaço preservado e seguro para a personagem, de um lugar onde, aparentemente, reinava a felicidade: o seu lar ou, pode-se interpretar, o seu paraíso.

É importante considerar com relação a isso que a representação mítica de paraíso frequentemente está vinculada a imagens de uma natureza virgem mas não hostil às necessidades humanas. O espaço natural, em algumas narrativas já clássicas, costuma representar a morada primitiva, onde o estado original do homem encontra abrigo e pode se desenvolver sem máculas. No trecho acima, retirado de *A casa da água*, parece haver a sugestão de que o espaço aquém das margens do rio Ogum, com o seu paredão verde, serviria como uma forma de proteção geograficamente marcada para o grupo social do qual Catarina faz parte e que, supostamente, mantinha-se em relativo isolamento. Essa mesma condição contribuiria também para preservar a inocência de Catarina ao negar a ela o conhecimento pleno do que está além daquelas margens.

A experiência dessa interdição específica pode adquirir significado insuspeito quando se recorda que na mitologia cristã, por exemplo, os habitantes originais do paraíso edênico são expulsos de sua morada justamente por provarem o fruto do conhecimento, o que lhes era proibido. A alusão ao mito do paraíso, portanto, tem

relativa validade aqui na medida em que, para Catarina, o conhecimento do que está além das margens coincide com a ocasião do seu rapto, com a despedida, que nem teve chance de fazer, da sua morada original. Para além daquelas fronteiras naturais, estaria um Outro desconhecido, cujo rosto Catarina irá identificar com as faces e a violência dos homens que a levariam, como mercadoria, para o Brasil.

É relevante a identificação feita entre o elemento masculino, o tio e os homens traficantes de escravos, e a mensagem de violência que resulta na perda do lar. Essa identificação inclusive abre precedente para que se considere a hipótese de que o oposto desse rosto violento teria, talvez, uma feição feminina e maternal. Como se verá mais à frente, quando Catarina decide retornar para sua terra natal, seu desejo é reencontrar um lugar que estaria sempre à espera da volta de seus filhos desterrados e dos descendentes desses filhos, uma “África mãe” de braços permanentemente abertos.

Será preciso ainda retornar a esta ideia de uma “África mãe”. Por enquanto, porém, convém explorar melhor a aproximação entre o perfil de uma alteridade masculina e a violenta expulsão da morada primitiva. As lembranças de Catarina a levarão a uma viagem de volta ao contexto anterior à viagem para o Brasil e tecerão a imagem de Abeokutá como um lar, um lugar de tranquilidade e de paz. A maneira como essas lembranças vão sendo apresentadas no romance, contudo, sugere ao leitor o movimento instável de quem mais uma vez se encontra sobre a superfície do oceano, abrigada em um frágil navio que pode naufragar a qualquer momento. Inesperadamente, esse leitor, em companhia de Catarina, é conduzido, sem qualquer controle do fluxo das águas da memória da personagem, a tempos e espaços que vacilam entre o antes e o agora. A juventude perdida emerge do passado profundo e se mistura à velhice inscrita na superfície da pele já enrugada e no sexo murcho de Catarina:

Catarina voltava e não voltava, estava aqui e estava no outro navio, a diferença de tempo se desfazia, como se tivesse sido diminuída aos poucos até que de repente ela viu que ainda não tomara o navio e estava em Abeokutá, debaixo de uma árvore enorme, perto das pedreiras, uma caverna se abria além, já se escondera muitas vezes lá, os tambores chamavam, alguém morrera e a festa começava, mas o mar, o sal e o sol se impunham de novo e Catarina recuperava seu corpo gasto, seu sexo murcho, quase sem cabelos, suas mãos imóveis, seu medo sem entusiasmo. Reconstruíra, no Piau, seu jeito de ser gente, reaprendera passos, caminhadas, olhares, voz, palavras, tornara se mostrar uma pessoa, a língua era diferente, mas isso não tinha importância, o trabalho de

reorganização de si mesma pedira tempo, meses, anos, até que se viu outra vez inteira e só as visitas do filho do fazendeiro é que puseram por um momento em perigo essa integridade readquirida (OLINTO, 2007a, p. 26).

A citação se refere ao momento em que Catarina adentra o barco que a levaria do Rio de Janeiro à Bahia, quando tem início o primeiro trecho marítimo da viagem em direção à sua terra natal, isso décadas após ter sido trazida para o Brasil. É possível perceber que formalmente a narrativa tenta recompor os altos e baixos, as idas e vindas da lembrança, sugerindo similaridade entre essa dinâmica e o movimento incontrolável das ondas do mar. A força das águas lança a personagem para um lado e para o outro dentro da sua história pessoal, como lançaria um pequeno navio que estivesse sobre a superfície infinita do oceano. Por meio dessa estratégia, a narração abarca todo o tempo subjetivo vivenciado por Catarina, desde a sua saída da África até a viagem em que tem marcado o início do caminho de volta. O leitor, assim, testemunha uma saga que temporalmente dura mais de meio século, mas que tem como marco privilegiado de mensuração as etapas de reconstrução da subjetividade fraturada da mulher trazida em exílio para Minas Gerais. Como nos informa a voz narrativa do romance: “Reconstruíra, no Piau, seu jeito de ser gente...” (OLINTO, 2007a, p. 26).

É patente o sentimento de perda da dignidade decorrente do processo de escravização, quando a mulher é retirada da sua terra, afastada de sua cultura e do seu povo. Gradativamente, o leitor toma conhecimento de que a dignidade da personagem é colocada em risco sobretudo por meio da violação do seu corpo, essa casa onde se mora antes de qualquer outra casa. Nessa situação, perder a dignidade é como ser expulsa de si mesma, perder a ligação com a própria identidade. O corpo de Catarina, como fica sugerido, fora submetido, à força, às vontades do filho do fazendeiro que a comprara, em Minas Gerais. Mas, antes, já na primeira noite no navio que a trazia para o Brasil, a jovem de Abeokutá havia sido violentada sexualmente por um dos traficantes, o responsável por cuidar dos escravos durante a viagem. Esse homem não considerou sequer o fato de a jovem estar sangrando, devido ao fluxo menstrual que vertia. Catarina de repente passa a conhecer outra realidade que é brutal a ponto de romper todos os vínculos que até aquele momento a ligavam a sua própria história: a geografia, a família, a língua, os segredos do corpo de mulher. Os portadores dessa aterradora mensagem de rompimento, como já dito, possuem vozes e rostos masculinos.

Diante disso, observando a trilogia olintiana, principalmente a análise aqui feita sobre a trajetória de Catarina, parece plausível afirmar que se tem em *A casa da água* uma variação muito específica do mito do paraíso perdido. Nessa variação, não deixam de estar presentes elementos importantes do mito tradicional, a saber: a representação da natureza como morada primeira, a perda da condição de inocência por meio do acesso ao conhecimento de uma realidade alienada, a perda compulsória do lar. De certo modo, a história de Catarina convida a um deslocamento na maneira convencional de se conceber o mito da expulsão do paraíso, radicalizando-o. Sua radicalidade estaria na ênfase de que, para a mulher escravizada, após a perda do lar geográfico, não seria assegurada nem mesmo sua morada subjetiva – ou seja, o seu corpo. A perda do lar teria como uma de suas consequências mais cruéis a objetificação do corpo feminino e a perda de sua dignidade humana. É o que fica explicitado na seguinte lembrança de Catarina, já na velhice:

Mar, peixe, sal e sol, o tempo todo. A velha Catarina escolheu um lugar dentro do navio, fez nele um acolchoado de pano, encostou-se e passou a viagem toda ali, o corpo subia e descia, subindo e descendo o corpo de antigamente voltava, um fluxo mensal sujara de sangue o chão de madeira, o homem que tomava conta dos escravos viera ver o que havia, mudara-a de convés, à noite rolara-a no chão, deixara-a nua, peixe, sal e sol, Abeokutá não lhe saíra da cabeça durante a travessia, no começo nem quisera saber para onde a levavam, se a usavam que usassem, talvez fosse só para isso que o tio a havia vendido... (OLINTO, 2007a, p. 25).

Um dos aspectos pertinentes a essa discussão, como vem sendo afirmado, sugere relacionar a experiência traumática da perda do lar – e de tudo o que ele representa para a identidade da escravizada – com o elemento masculino enquanto agente de violência. Por outro lado, como o avesso imediato desse gesto de aproximação, firma-se a demanda por representações do feminino que deem alguma resposta no sentido de minimizar o referido trauma. Dentro desse contexto é que se torna criticamente estratégico o reconhecimento da similaridade/ressonância entre as lembranças da personagem Catarina e o discurso frequentemente presente em narrativas afro-diaspóricas contemporâneas, nas quais a África é simbolicamente descrita como continente acolhedor, capaz de redimir toda dor do escravizado, causada pela violência do colonizador. O continente africano seria o território para

onde se desejaria voltar e reencontrar as raízes cortadas da ancestralidade negra³⁶. Principalmente para gerações posteriores à daqueles que, assim como Catarina, foram trazidos à força para as colônias, o olhar para o continente africano tende a buscar sobretudo um rosto feminino homogêneo e atemporal. Não por acaso, a referência a esse território tão plural é feita muitas vezes por meio da expressão “a mãe África”, enunciado que estabelece para o continente as mesmas características de amorosidade e acolhida incondicional, comumente conferidas à figura materna.

Assim, as noções de paraíso e de uma “África mãe” são representações que se encontram no curso da narrativa olintiana e são valiosas principalmente pela ambivalência que comportam. A análise desse tópico requer que se considere o quanto a ideia de maternidade está fortemente presente na trilogia de Antonio Olinto. Como visto no capítulo anterior desta tese, o segundo romance é todo organizado a partir do desejo de Abionan, uma mãe que tem o projeto de ver seu filho como o novo Alaketo. De fato, com exceção da protagonista do romance *Trono de vidro*, o terceiro da trilogia, as demais personagens que ocupam o primeiro plano nos dois romances antecedentes são mães fortes que experienciam a perda prematura de seus filhos. Existem, ainda, ao longo de toda a série, outras mães cujas ações são fundamentais para as respectivas tramas das quais tomam parte; esse seria o caso de Catarina, mas também o de sua filha, Epifânia, e o da mãe de Abionan, Aduké. Apesar da função coadjuvante que essas personagens desempenham, elas ajudam a compor certo perfil feminino cujo traço mais marcante é justamente a ligação que mantém com a maternidade. É muito claro que esse traço funciona como importante caracterizador do feminino na trilogia. Seus efeitos, no entanto, mais ampliam que restringem as possibilidades de se interpretar a função social da mulher e suas representações nas sociedades descritas nos romances. Se é assim, conseqüentemente, ao se aproximar tais representações do feminino à imagem do

³⁶ No que diz respeito a essa discussão acerca da noção de enraizamento, é esclarecedora a observação que faz Paul Gilroy, para quem a noção de raiz identitária é uma estratégia discursiva da qual se valem os sujeitos diaspóricos. Segundo Gilroy: “É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda política na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito para as formas de integridade cultural, que poderiam garantir a nação e o estado aos quais aspiravam. A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio talvez seja melhor entendida como uma aposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras” (GILROY, 2012, p. 224).

continente africano e ao vislumbrar nele um rosto materno, no contexto da obra olintiana, deve-se inquirir: que mãe e que rosto seriam estes?

Essa discussão toma como pressuposto a realidade do desejo de retorno do africano ao lar, no âmbito do que se convencionou definir amplamente como diáspora negra. Essa contextualização é importante para justificar a presente leitura, que aproxima a busca pelo paraíso perdido e a busca por certa região africana enquanto casa-mãe ancestral. De fato, o exemplo específico de Catarina evidencia um fenômeno mais geral com relação aos efeitos da diáspora negra. Como foi dito, para muitos afrodescendentes, a imagina de uma África utópica representa uma espécie de paraíso perdido para onde se deseja retornar, mesmo que simbolicamente. Por meio de um processo politicamente estratégico de ressignificação da narrativa histórica, o continente passa a ser reconhecido por uma pretensa “face materna” capaz de confrontar diretamente o rosto masculino com o qual é identificado o europeu, violador da dignidade e da identidade de ancestrais escravizados.

Para comunidades de procedência africana no Brasil, é necessário o reconhecimento dessa mácula identitária enquanto herança compulsória deixada pela escravidão às novas gerações de mulheres negras e homens negros. Por conta desse reconhecimento, é esperado que, na tentativa de mitigar o grande sofrimento identitário, tais homens e mulheres criem estratégias capazes de ressignificar o peso do passado escravista que recai sobre seus ombros. Talvez a principal dentre essas estratégias seja precisamente a aposta em uma idealizada integridade cultural e em uma pureza das raízes africanas, responsável por marcar uma origem geográfica comum³⁷, uma topografia da memória coletiva, para todos os filhos da afro-diáspora. Uma origem, além de tudo, requerida como fonte valiosa, de onde verteria uma outra narrativa possível sobre a escravidão, subversiva à história escrita pela mão exclusiva do colonizador.

No que se refere à mencionada estratégia de reinterpretação histórica, empreendida pelos sujeitos e grupos afro-diaspóricos, o professor Muniz Sodré

³⁷ Quanto à noção de pertencimento, é interessante o vínculo existente entre a representação de uma idealizada família cultural comum e a ideia de uma casa comum, como bem aponta Myriam Ávila. Para a pesquisadora, considerando o contexto da diáspora negra: “Ao tropo da família corresponde, nas memórias, o cronotopo da casa. Tal cronotopo, que sofre profundas modificações com a modernidade e a pós-modernidade, perdendo seu caráter fundador e centralizador, volta, no cenário diaspórico, a afirmar seu caráter tradicional de integridade impoluta, único com o qual pode fazer frente aos poderes corrosivos da dispersão” (ÁVILA, 2009, p. 85).

falará em enunciados performativos, que são definidos por ele: "...como aqueles que fazem acontecer o que enunciam" (SODRÉ, 2017, p. 193), numa alusão à Teoria dos Atos de Fala. O sociólogo reflete, de modo específico, sobre as práticas religiosas típicas dos grupos de tradição iorubá integrados à sociedade baiana. Porém, sua observação chama atenção para o fato de que certos atos empreendidos por grupos afro-brasileiros, que em geral buscam a reinterpretação das narrativas coloniais, frequentemente não se restringem ao simbólico da religiosidade, mas se realizam de modo efetivo como um gesto político de transformação. Por exemplo, ainda segundo Sodré: "a reinterpretação nagô sempre foi ao mesmo tempo ético-religiosa e política, o que implica luta para instituir e fazer aceitar a realidade interpretada" (SODRÉ, 2017, p. 193). Considerando o caso desta análise, é possível identificar, no movimento das memórias de Catarina, um ato inconsciente de reterritorialização que vai no sentido de instituir Abeokutá enquanto lugar-útero, ou seja, tópos onde teria sido gestada a identidade primeira da personagem. Esse processo ocorre inicialmente no âmbito da linguagem utópica das lembranças, mas sua verbalização motiva, logo em seguida, a ação efetiva de deslocamento, por meio da viagem em direção à casa-mãe usurpada. Para Catarina, a finalidade dessa jornada seria reconstituir o enraizamento rompido e também deixar para filha e netos a herança de um novo lar, de uma nova história coletiva, a possibilidade de novos vínculos com o seu povo negro ancestral e com o continente africano.

Como se pode perceber, a ênfase no enraizamento enquanto um ideal a ser buscado pelos negros é um aspecto abordado tanto por Paul Gilroy como por Muniz Sodré. Ambos reconhecem o fundamento político desse gesto de afirmação identitária. Para o teórico inglês, a fixação de raízes em certo momento se tornara inclusive pré-requisito para o estabelecimento de formas de integridade cultural entre as comunidades afro-diaspóricas. Esse processo integrador configuraria resposta a formas de racismo que silenciam a historicidade da experiência negra. Resulta dessa dinâmica a configuração de uma *cartografia da dispersão e do exílio* (GILROY, 2012, p. 224), ou seja, a inscrição de múltiplas rotas de agrupamentos humanos e de experiências subjetivas que cruzam muitos continentes, mas que tendem a se encontrar em terras africanas.

O debate sobre a configuração tardia de uma comunidade em dispersão, diversa porém autoidentificada pela relação que estabelecem com um território comum, também é evidenciado pelo professor Edmilson de Almeida Pereira. Sua contribuição interessa, entre outras coisas, devido ao recorte mais específico que faz, explorando a ambivalência da imagem da África Mãe. Segundo o ensaísta mineiro:

Em vista da complexidade das textualidades africanas e afro-diaspóricas, pode-se reconhecer, por um lado, a importância política que se atribui à imagem de “África”, reconfigurada como “a mãe África” para compensar o exílio e o desterro; por outro lado, no entanto, as múltiplas implicações das realidades africanas e das realidades afro-diaspóricas nos fornecem elementos para a apreensão de experiências estéticas que ultrapassam o absoluto da imagem maternal (PEREIRA, 2017, p. 64-65).

A reflexão de Pereira aponta para o fato de que o registro de possíveis cartografias das experiências afro-diaspóricas se daria por meio do cruzamento de muitas textualidades, cujas matrizes revelam as várias culturas que compõem o cenário multifacetado do continente africano³⁸. O foco específico de sua análise é a incômoda relação que escritores e poetas brasileiros afro-diaspóricos mantêm com as diferentes linguagens e formas literárias de origem africana. Essas formas existem e repercutem muitas vezes de maneira dispersa nas práticas culturais locais. Considerá-las implica necessariamente reconhecer a diferença como fundamento de origem. Consequentemente, implica considerar que a imagem homogeneizante e pura de um rosto maternal pressupõe uma unidade de base que não comportaria a pluralidade de caminhos e formas estéticas à disposição do artista que se volta para a afro-diáspora, a não ser que esse rosto se constituísse fundamentalmente pela impureza e pela contradição. Isso, porém, como visto, não deslegitimaria a validade da construção da ideia de uma África-mãe enquanto importante estratégia política e discursiva na disputa por outra narrativa possível para o povo negro.

Em resumo, no limite desta pesquisa, considerar a ambivalência presente na imagem maternal conferida ao continente africano abre caminho para formas de

³⁸ Essa reflexão é também formulada por Kwame Anthony Appiah quando explora a ideia do mito de um mundo africano. Appiah afirma que para os escritores africanos seria mais complexa do que seria para um europeu a resposta ao questionamento: quem é o meu povo? Ele questiona: “Eles são achantis, iorubas, kikuyus, mas, que isso significa? São ganeses, nigerianos ou quenianos, mas, será que isso quer dizer alguma coisa? São negros, e qual é o valor da pessoa negra?” (APPIAH, 1997, p. 115).

análise em que categorias como trânsito, negociação, ambivalência, mudança, mistura, adaptação, jogo têm preponderância e se aliam às de homogeneidade e enraizamento, flexibilizando-as. Isso na medida em que a aposta em uma origem fixa e homogeneizante pode sugerir, como consequência não muito bem-vinda, o apagamento do aspecto plural denotado pelas matrizes e textualidades que se propagam por meio das expressões afro-diaspóricas pelo mundo. Entende-se que o processo de reelaboração histórica pertinente às identidades negras opera produtivamente a partir das negociações, identificações e afetações recíprocas, embora nem sempre equilibradas, entre grupos e alteridades subjetivas. Na linha do que apresenta Homi Bhabha (2013), nessa disputa é imprescindível considerar o que há de subversão e de resistência no jogo deslizante e ambivalente das representações discursivas sobre a África e os afrodescendentes.

Porém, como foi dito, é fato que a presença dessa que se pode chamar África-mãe paira, ainda que intuitivamente, no imaginário de Catarina. Essa presença se manifesta como desejo possível e cada vez mais próximo de ser alcançado na medida em que vão sendo vencidas as etapas da viagem que a personagem realiza. Pouco a pouco, Catarina vivencia o processo de reaproximação com o seu “paraíso perdido”. Ela percebe a possibilidade real de restaurar os vínculos rompidos com a parte da sua história vivida em Abeokutá. É possível identificar, quanto a isso, um duplo movimento que implica primeiramente o trânsito geográfico que a leva até Lagos, na Nigéria: Catarina e família deixam Minas Gerais, passam pelo Rio de Janeiro, permanecem por um tempo na Bahia e cortam o Atlântico. Ou seja, de certa forma ela se lança no espaço amplo e externo às fronteiras que, por anos, definiram e limitaram sua realidade de mulher escravizada e, depois, de mulher negra liberta no Brasil. Neste sentido, é válida a interpretação que reconhece certa identificação entre o movimento de Catarina e o movimento das águas do rio que transborda no pequeno povoado de Minas Gerais, o Piau, esse ponto no interior do Brasil, muito distante do oceano. A natureza do rio o leva sempre a desembocar em alguma realidade maior que si mesmo; seu percurso indica o caminho do mar. Mas antes de chegar a esse mar, o rio vai sofrendo modificações, vai se encorpendo, ficando mais robusto e certo de seu destino. Durante seu trajeto, terá de se adaptar para transcorrer sobre os obstáculos, sempre lutando para que o seu fluxo não seja interrompido. De certa maneira, a imagem do

rio seguindo sua natureza traduz o processo vivido por Catarina desde o início de sua viagem. Ela sabe que deve ir em direção ao mar – e além dele –, porém se depara com inúmeros desafios diante dos quais precisa se adaptar e buscar soluções práticas. Manter sua família em cidades muito maiores que o Piau, provendo moradia e comida, é um desses desafios, para o qual a alternativa foi sempre o comércio de comida: peixes e demais artigos típicos de cada lugar onde esteve. Além disso, havia a necessidade de se conseguir dinheiro suficiente para arcar com os custos das passagens marítimas para as cinco pessoas que formavam o grupo familiar. No entanto, o que se apresentava como mais desafiador era mesmo ter de esperar pelo tempo favorável e por um navio que os levasse, a Catarina e seus parentes, pelo oceano, cumprindo a última etapa geográfica dessa jornada.

Ao mesmo tempo em que Catarina se lança, como o rio, na busca de horizontes sempre mais amplos, é perceptível também outro movimento cujo sentido é a interiorização, o voltar-se para suas memórias e para sua ancestralidade; a expressão mais significativa disso será sua relação com a religiosidade e com a língua iorubá. Catarina se permite entrar em um estado de recolhimento íntimo, revelado nas suas atitudes mais cotidianas. Já dentro do navio Esperança, por exemplo, enquanto cozinha, ela, respeitosamente, reverencia e agradece às forças espirituais que lhe propiciam cumprir a promessa de retornar ao Golfo do Benin. A partir desse recolhimento, tem início um processo de observação que levará a personagem ao reconhecimento de elementos que contribuem para a composição da imagem que trará das terras africanas. Dentro do navio, Catarina em certo momento se volta para o lado e se identifica com os rostos que vê:

Catarina saía da cama para fazer comida, ficava horas de cócoras no meio da sala, fumava seu cachimbo, conversava em voz baixa, vivia o mais quieta possível, não queria perturbar o esquema das coisas que lhe permitira cumprir a promessa, que fizera a si mesma, de voltar. Estava no navio que levava, a ela, filha e netos, para a África, a seu lado via gente sua, até os malês, os muçurumins, de quem na infância tivera medo, eram sua gente, começou a só falar em iorubá, como se tivesse esquecido o português, ela respondia em iorubá, e tanto Mariana como Antônio e Emília passaram a, como ela, usar o iorubá que sabiam, Epifânia olhava-a de soslaio, procurava não conversar com ela, quando havia necessidade falava iorubá, a língua já lhe saía com naturalidade (OLINTO, 2007a, p. 59).

É dentro desse movimento, em que se observa o encontro entre o fluxo das lembranças e a demanda do presente imediato, que a personagem verá, ao olhar para o lado, rostos daquela “gente sua”. Como sua gente, ela reconhece inclusive povos que na sua infância teriam lhe causado algum medo ou estranhamento. A mudança de postura em relação aos malês que vão com ela dentro do navio, nesse sentido, sinaliza a percepção, por parte de Catarina, de que vivem, ela e os demais africanos, um outro contexto histórico, em que a condição de viajantes os iguala na mesma experiência de desterro e no mesmo desejo de retorno. As diferenças existentes entre os indivíduos – nesse caso, diferenças marcadas pelas roupas, pela língua e por outras distinções culturais – são suplantadas em prioridade para que prevaleça a identificação mais geral entre homens e mulheres que foram em algum momento afastados das localidades onde nasceram na África, mas que vivem agora a experiência da viagem de volta. Ou seja, nesse olhar de Catarina, é possível vislumbrar a compreensão de que, apesar das diferenças existentes entre os diferentes povos africanos, existe um traço de unidade entre eles que se vincula à dinâmica diaspórica. Esse olhar é um argumento contundente que a experiência da escravizada oferece e que em certa medida justifica pensar na validade da imagem de africanos como filhos de uma mesma mãe, apartados do seio materno, mas reconciliados depois de anos. A questão temporal, vista sob esta perspectiva, ratificaria a proposição de Gilroy, para quem só tardiamente teria sido postulada a ideia de um chão africano comum, e se poderia muito bem dizer: de um rosto comum, onde se alimentam e de onde se propagam as raízes de todos os afrodescendentes.

A opção de Catarina por só falar em iorubá, como se tivesse esquecido o português, denota o aspecto de complementaridade entre a aproximação geográfica de sua cidade natal, perceptível por já estar dentro do navio que cruza o Atlântico, e a reaproximação cultural e simbólica, da qual a língua iorubá é uma expressão importante. Marca-se, nessa questão, uma diferença que merece ser considerada. Essa diferença tem a ver com a atitude deliberada de esquecimento do português, o exercício de um gesto de liberdade da personagem; diferentemente do que teria ocorrido na viagem contrária, quando aprender português fora uma imposição das circunstâncias. No que diz respeito a isso, como se verá mais à frente, o nome terá um papel importante na tentativa de retorno simbólico à cultura africana e de reaver

uma identidade silenciada por muitos anos. Em torno do nome se dará a tentativa definitiva de se afirmar, mais uma vez, como mulher africana.

Diante da identificação de Catarina com os demais africanos que viajam dentro do navio Esperança, fica a sensação de que, em resposta ao questionamento sobre que rosto teria essa África-mãe, só se pode chegar à conclusão de que esse seria um rosto impuro. Impuro sobretudo por refletir os muitos rostos daqueles que experimentaram o desterro e que agora trazem em sua bagagem as marcas indeléveis da vivência em outras terras, entre outras gentes e culturas. A impureza, portanto, vista por esse ângulo, é uma consequência direta do deslocamento imposto ao grupo de africanos. Há que se notar, porém, que nesse caso a ideia de impureza deixa de ter apenas o caráter negativo que lhe costuma ser atribuído, como ocorre no mito do paraíso perdido e na relação com o pecado original. Diferentemente, neste modo de ver, a impureza assume também caráter de fundamento ético, ou seja, como aquilo em que se baseia um novo costume, uma mudança de hábito e de perspectiva em relação ao mundo. Sem essa “ética da impureza”, sem essa mudança no modo de olhar, como poderia ocorrer a identificação entre os representantes dos diversos povos que retornam, incluindo grupos que antes se hostilizavam, como deixa subtendido Catarina quando se refere aos malês? Verifica-se, portanto, uma sensível alteração no modo de encarar o outro, o que viabiliza a aproximação e o reconhecimento entre alteridades, fato que talvez em outras circunstâncias dificilmente ocorresse. É por conta dessa aproximação entre diferenças que, no horizonte da viagem, adquire preponderância a imagem de uma comunidade africana.

A impureza é um elemento contaminador; mantém sempre seu fundamento de disseminação. Constatação, aliás, muito pertinente ao se considerar o que ocorre quando o navio Esperança enfim se aproxima do litoral africano. O navio é impedido de efetivamente chegar, pois lhe é imposto regime de quarentena pelas autoridades inglesas que governavam politicamente a região:

Souberam que não podiam desembarcar, o inglês declarara que tinham de ficar ali – de quarentena, informou o capitão – por causa das doenças e mortes acontecidas a bordo. Para Catarina, a viagem terminara, uns dias a mais olhando para as casas da terra não faziam mal, ela via roupas esvoaçantes passando na cidade, reconhecia o céu de sua infância... (OLINTO, 2007a, p. 69).

Após dias de espera, com a terra já ao alcance das vistas, a tripulação e os passageiros são autorizados a, enfim, desembarcar, mas sem levar consigo seus pertences, que deveriam ficar a bordo ainda por mais tempo. Sem poder usar nem mesmo as roupas que trajavam, descem os passageiros enrolados em lençóis brancos e sem nada mais. É interessante pensar esse evento a partir de dois caminhos: primeiramente, aquele que diz respeito ao aumento da espera de Catarina para que possa pisar em terra firme. Há o tempo em que permanece na embarcação e pode contemplar, a certa distância, as pessoas com suas roupas e movimentos, bem como também o céu da sua infância. Essas são imagens que, para a personagem, parecem sugerir correspondência entre o desejo por um acolhimento celebrativo e o que de fato ocorre no mundo fora do navio.

Num segundo movimento, pode-se considerar outro motivo dessa espera: a doença e a morte, trazidas pelo navio, obrigam as pessoas a deixar tudo ali e a se desnudar para evitar qualquer risco de contaminação daqueles que estão em terra: “Catarina tirou a saia e os panos que lhe envolviam o pescoço. Seus peitos caíam até o umbigo, Mariana ficou olhando para avó, achando-a magra, perto do umbigo a pele estava mais preta...” (OLINTO, 2007a, p. 70). É bastante provável que existisse muito medo por parte da população local de que fosse contaminada com o que os estrangeiros traziam em seus corpos. A mensagem da doença confere aos viajantes o perfil de elementos perigosos e, por isso, não tão bem-vindos como desejariam ser. Assim, há uma tensão gerada no confronto entre as perspectivas que se cruzam no espaço entre as margens africanas e o ponto do mar, onde o navio está atracado. No tempo da quarentena, é fermentado tanto o desejo de acolhimento por parte daquela que vê de dentro da embarcação quanto a desconfiança daqueles que olham com os pés fincados em terra firme e consideram a possível ameaça de disseminação de algum mal trazido de outro continente. A análise dessa tensão leva a considerá-la como um aspecto da ambivalência presente na imagem da terra africana como colo materno que estaria sempre disposto a acolher os filhos que retornam. Convém supor, aliás, que o primeiro olhar que esses retornados recebem da terra natal, nessa circunstância de quarentena, é antes de desconfiança que de acolhida incondicional.

O texto olintiano, com esse evento da espera forçada a poucos quilômetros do fim da viagem de Catarina e sua família, impõe uma pausa abrupta no percurso.

Um dos efeitos dessa estratégia narrativa é justamente possibilitar a convivência mais demorada entre esses dois modos de ver: daqueles que chegam e daqueles que já estão em terras africanas. Aos olhos do leitor, no entanto, o tempo que dura a quarentena e o espaço que vigora entre as margens e o barco geram uma instância liminar a partir da qual se pode surpreender, antes da personagem Catarina, a ambivalência do ato de hospitalidade³⁹ dos moradores da cidade de Lagos.

Em conversa com uma moradora local, logo que chega em terra firme, Catarina esclarece sua situação: “A senhora vê, chegamos sem nada, nem a roupa do corpo, descemos do navio com lençóis que os ingleses nos deram” (OLINTO, 2007a, p. 77). Percebe-se que sua condição é de quem está bastante vulnerável e que solicita do outro algum acolhimento. Porém, a resposta da moradora, D. Zezé, uma mulher rica e influente na cidade, ao demonstrar concordância com a postura dos ingleses, não traz o tom de afeto que se esperaria. A resposta é pragmática: “Não é a primeira vez. E eles fazem muito bem porque essas doenças podem espalhar epidemia em Lagos” (OLINTO, 2007a, p. 78).

Portanto, fica evidente que, ao contrário do que era idealizado por Catarina, as primeiras impressões vindas das terras africanas são de desconfiança e rigorosa avaliação. Mais que isso, vem da boca da mesma D. Zezé o juízo de que aquela terra já não é mais a mesma que a escravizada esperava encontrar. Aquela já não era a sua terra, pelo menos não do mesmo modo como fora antes, quando era criança e ainda não havia sido raptada. Na mesma conversa com Catarina, D. Zezé lhe dirá:

— 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 aqui não são fáceis.

³⁹ No caso, está colocado um interessante problema que se refere à hospitalidade e à propriedade, e que revela a tensão entre a acolhida incondicional, que se poderia presumir quando se faz referência ao ideal de uma África-mãe, e o pacto condicionado de uma hospitalidade efetiva. Além disso, uma vez que a hospitalidade supõe controle ou a ausência de controle do proprietário sobre a propriedade, a imposição inglesa da quarentena marca o traço de domínio do europeu sobre a terra e sobre os sujeitos africanos. São importantes os apontamentos feitos por Mônica Cragnolini, que comenta o seguinte sobre a noção de hospitalidade para Jaques Derrida: “Como exposição sem limites ao que chega e ao acontecimento, a hospitalidade incondicional responde a uma lógica da visitação, que supõe ausência de controle sobre o outro e sobre sua chegada. Em oposição a essa ausência de controle sobre o que chega, a hospitalidade efetiva ou condicionada nos garante a segurança do senhor de sua casa, que recebe o outro no âmbito de sua mais própria propriedade. Enquanto a hospitalidade incondicional se relaciona com o dom e o incalculável (o traço não controlável), a hospitalidade efetiva implica um pacto limitado e calculável, um programa para se assegurar de sua propriedade” (CRAGNOLINI *in* SAID; SÁ, 2014, p. 137).

Catarina respondeu:

— Nunca pensei que fossem, D. Zezé, mas aqui é minha terra.

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

Tem-se nessa fala da moradora de Lagos a síntese que pode muito bem servir para representar a condição da Nigéria naquele contexto: é e não é o paraíso, o lar. Além disso, se antes Catarina havia sido levada de sua terra, agora era a Nigéria que lhe estava sendo usurpada pela presença e domínio dos ingleses. E terá sido grande a surpresa quando D. Zezé lhe dá o seguinte conselho: “— Já sabem inglês? [...] Têm de aprender. Tudo aqui pertence aos ingleses” (OLINTO, 2007a, p. 78). Catarina se deparava com outra língua estrangeira que lhe era imposta pelas circunstâncias, com a diferença de que agora pisava novamente em solo africano. Esse fato oferece uma compreensão mais clara da afirmação de que aquela já não era sua terra perdida, seu paraíso da infância. Na verdade, nem D. Zezé tenha talvez percebido que, ao afirmar aquilo, reconhecia que aquela terra também já não era sua.

Catarina então seria obrigada, mais uma vez, a se comunicar em uma língua imposta. Curiosamente, no entanto, ao ser questionada sobre como se chamava, ela explica de onde vem o sobrenome “Santos” que ela, a filha e os netos usavam como identificação. Esclarece, dizendo o seguinte: “— De meu dono, Joaquim dos Santos, chamado Tio Inhaim. Quando fiquei livre, peguei o nome dele e dei para minha filha e meus netos” (OLINTO, 2007a, p. 78). O sobrenome português, antes marca da posse de outrem sobre a escravizada e da objetificação a que fora submetida, era agora uma espécie de patrimônio que Catarina, por decisão sua, havia adotado. O gesto da personagem de se apossar do sobrenome do seu antigo dono evidencia a complexidade das negociações que dizem respeito aos usos das línguas pela escravizada. Uma vez que Catarina não revela ter sido autorizada a usar o sobrenome “Santos”, vale cogitar algo de subversivo em sua atitude. É importante atentar que apenas depois de livre é que ela “pega” para si esse nome e dá aos seus. Esse exemplo mostra que a relação com as diferentes línguas ao longo da vida da personagem expressa processos de negociação nos quais a cotação dos bens simbólicos vai variar de acordo com a situação em que se encontram, naquele momento, os sujeitos envolvidos.

Isso talvez fique ainda mais claro à medida que avança o tempo e Catarina se mostra desiludida com o que encontra em Lagos. Ao não reencontrar o que esperava (parentes, lugares, amigos da infância), Catarina se dá conta de que o retorno que desejava é na verdade uma impossibilidade, ainda que tenha conseguido cumprir a promessa de voltar ao continente africano, trazendo consigo a filha e os netos. Essa percepção vai se formando aos poucos, até se constituir como constatação na fala da própria Catarina, que, desde a embarcação no navio Esperança, em direção à Nigéria, escolhera se comunicar apenas em iorubá. Porém, quando, enfim, ela, a filha e os netos viajam de Lagos até Abeokutá e se encontram diante da casa onde a já velha mulher havia passado sua infância e adolescência, é em português que Catarina enunciará a conclusão de que é vã a tentativa de recobrar a morada perdida:

— Eu morava aqui.

O silêncio voltou, um grupo de crianças brincava na rua, Epifânia quis entrar, a mãe disse ríspida, em português:

— Não adianta. Não mora mais ninguém da família aí (OLINTO, 2007a, p. 83).

A casa da infância é a representação mais concreta de lar; porém, Catarina percebe que já não adianta tentar retornar a esse ambiente. Os vínculos entre a mulher escravizada e seu lar deixaram de existir há tempos, e o que restou é apenas uma vaga sensação de que o retorno efetivo é, ao final, impossível. Catarina perceberá que também o tempo é como um rio que corre e leva consigo, para longe, todas as coisas. Assim como a enchente do rio Piau, o tempo havia tirado tudo do lugar. Portanto, não é um acaso que tenha se valido do português para afirmar sua condição de irremediável desterro. Essa é a língua que marca o primeiro exílio de Catarina, a ruptura da sua relação com a África, com Abeokutá. Na fala da personagem e na língua assumida a princípio compulsoriamente, reafirma-se a consciência da condição de exílio. Condição da qual, Catarina constata, não poderá se livrar, mesmo estando mais uma vez em solo africano.

Convém, nesse ponto, ajustar a perspectiva com que se olha a mensagem do texto olintiano. Primeiramente, é preciso aceitar que a língua portuguesa, nessa enunciação específica de Catarina, mostra-se como expressão mais contundente de um exílio sem solução. Porém, ao mesmo tempo, é também o sistema simbólico que a própria escravizada assume, estratégica e subversivamente, para constituir uma

nova identidade fora das terras brasileiras. No que diz respeito a isso e considerando as possibilidades de leitura pertinentes à noção de impureza, pode-se propor o seguinte: o uso “indevido” do sobrenome “Santos” representaria sua deturpação e um abalo na falácia de autoridade da propriedade e da pureza da identidade. Sem talvez ter a intenção, Catarina e sua família promovem, simbolicamente, o rapto do nome do seu dono, senhor de escravos que havia comprado a jovem que chegara ao Brasil em um navio negreiro. Esse nome, agora, identifica os corpos negros de uma família brasileira em terras africanas. Subverte-se, assim, ainda que no âmbito do simbólico, a noção inicial de posse do outro imposta pela escravidão.

Um modo possível de pensar esse processo deve, compreendendo as evidentes diferenças de contextos, considerar o que Silviano Santiago, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), afirma sobre a contribuição da literatura latino-americana, incluindo a brasileira, para o mundo. Segundo Santiago: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição dos conceitos de unidade e de pureza” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Quando se observa uma obra que aborda as complexas relações culturais entre três territórios que passaram por processos de colonização – a Europa como colonizador, o Brasil e a África como terras colonizadas –, não se devem ignorar as trocas e desvios a que as linguagens e símbolos ali presentes são submetidos. Principalmente, é preciso partir desse princípio de impureza a que se refere Santiago e que, avalia-se, também está presente na escrita de Antonio Olinto.

A experiência de Catarina carrega fortemente esse princípio e faz ver que a escravidão e tudo o que decorre dela só poderia mesmo gerar contatos impuros. A impureza deriva também da inversão ou da subversão dos valores determinados para o que cada envolvido carrega consigo como capital cultural e identitário. A dinâmica decorrente dos contatos mútuos impossibilita que perdure qualquer pretensão de valor absoluto para os bens culturais negociados, incluindo os nomes próprios, signo privilegiado de identidade. Nesse caso, nem a língua nem o corpo podem manter sua condição de pureza. O rapto do corpo e da identidade da mulher escravizada é, posteriormente, subvertido no ato de tomar para si a identidade do outro, colonizador. É claro que, no contexto africano, essa identidade em forma de sobrenome adquire outros valores suplementares e mais favoráveis a Catarina e sua

família. Ser reconhecido como brasileiro em Lagos era uma condição que traria alguns privilégios em relação aos africanos nascidos ali. Só mais tarde é que se saberá disso. Outra brasileira, que também vivia em Lagos, a velha Teresa, explicará a Epifânia como se estabeleciam certas relações naquela sociedade:

— 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, o coco-da-bahia. Eles têm olhos grandes na gente e não sabem se divertir (OLINTO, 2007a, p. 81).

Nesse contexto, assumir o sobrenome “Santos” como pertença e identificação implica, entre outras coisas, conferir outros valores à língua do colonizador. Inclusive será o português a língua a dar forma à experiência profunda dessa falta que não poderá mais ser preenchida; é desse lugar linguístico, simbólico que se pode dizer, enfim, que já não há mais parentes morando na casa da infância.

Destaca-se o sentimento que, a partir dessa experiência, vai progressivamente tomando conta do íntimo de Catarina: uma tristeza típica, na verdade, daqueles que se encontram longe de casa, em exílio. Epifânia é quem testemunha a melancolia da mãe:

Epifânia começou a falar da tristeza de Catarina, quem poderia saber o que ela esperava da África?, tudo o que se lembrava era de uma infância alegre, de uma cidade bonita, agora não achava nada disto, em Abeokutá ninguém soubera de sua família, talvez tivessem morrido todos, nos primeiros meses ainda sentira o prazer e a alegria do regresso, mas tudo fora perdendo a novidade (OLINTO, 2007a, p. 90).

Quem poderia saber o que Catarina esperava da África? O fato é que essa África que a recebeu na velhice havia frustrado suas expectativas. Catarina é uma exilada que caminha para a morte, o que não demorará muito a acontecer. Antes de morrer, porém, ela expressará uma vontade e um segredo que guardou consigo por toda a vida no Brasil.

...Catarina mandou que se sentassem no chão, perto da esteira, falou no seu iorubá calmo, em tom de quem pede:
— Não quero que me chamem de Catarina mais. Meu nome é outro. Quero que todos me chamem pelo meu nome [...] Meu nome é Ainá [...] Ainá. Sempre me chamei Ainá. No Brasil é que trocaram meu nome, fiquei sendo Catarina, mas tenho nome: meu nome é Ainá. [...] Devia ser proibido trocar os nomes das pessoas. Meu nome é Ainá. [...] 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).

Nesse gesto da personagem, percebe-se sua última aposta. Uma vez que voltar à terra natal não havia redimido a sensação de exílio, retomar seu nome de origem parece ser a alternativa que lhe sobra. De certo modo, é como se Catarina percebesse que a viagem que se iniciara com a enchente, em Minas Gerais, não havia terminado, não poderia nunca terminar. Essa é uma viagem de muitas voltas. Agora ela procedia ao retorno dentro do retorno. Em terras que já não eram suas, Catarina busca abrigo em seu nome recobrado, “Ainá”. Porém, nem a sua morte seria capaz de apagar o que a escravidão e o exílio haviam lhe dado; e haviam dado, entre muita dor e tristeza, também uma filha e netos nascidos no Brasil. Inclusive a principal motivação para sua viagem era que seus descendentes herdassem o passado africano que não viveram. Nesse propósito, Catarina é bem-sucedida, como se pode ver por uma conversa entre sua filha e sua neta mais velha, respectivamente, Epifânia e Mariana: “... um dia Mariana perguntou a Epifânia: – Mamãe, nós somos brasileiros ou africanos? – As duas coisas, minha filha” (OLINTO, 2007a, p. 89).

Portanto, um dos sentidos presentes na noção de impureza, conforme o que se pode interpretar do texto olintiano, tem a ver com consciência, demonstrada por Epifânia, de que ela e sua filha são mais de uma coisa ao mesmo tempo. Ou seja, de que são de certo modo impuras, e que isso não é necessariamente ruim. Assim, talvez seja justamente nos rostos dessas mulheres e mães – Mariana também se tornará mãe de muitos filhos – afro-brasileiras que chegaram acompanhando a escravizada Ainá que se deva buscar a imagem da face materna africana: um rosto que luta para fugir de todo estereótipo e é sempre mais de uma coisa ao mesmo tempo.

3.2 Quem bebe dessa água? Processos de tradução cultural em *A casa da água*

Uma tabuleta grande com a inscrição “água” em iorubá, em português e em inglês é pintada, à mão, sobre um pedaço grande de madeira e colocada na entrada da casa alugada. A tabuleta indica que ali, a partir daquele momento, haveria a

venda de água. De um poço cavado no meio do quintal, seria extraído o elemento que garantiria o sustento e traria a fortuna para a família de Mariana. No contexto do primeiro romance da trilogia, este episódio marca o ponto em que efetivamente a jovem brasileira, então com seus dezenove anos, assume o protagonismo da trama. Também é por conta desse poço e por tudo que se desenvolverá a partir dele que o romance recebe o título de *A casa da água*.

É de Mariana a ideia de perfurar o chão de casa, extrair e vender água para a comunidade de brasileiros que viviam em Lagos. Com isso, ela pretendia sanar uma demanda específica daquela comunidade, como bem explicita uma personagem que também reside ali: “— Nosso maior problema é água e higiene. O bairro brasileiro está cada vez mais sujo” (OLINTO, 2007a, p. 125). Na verdade, Mariana vê nessa situação uma excelente oportunidade de também resolver a falta de dinheiro que assolava sua família desde que seu marido, Sebastian Silva, havia sido demitido da empresa inglesa onde trabalhava e fora buscar novo emprego na Ilha de Fernando Pó, um lugar distante e com restrita possibilidade de comunicação, deixando a esposa e os filhos (dois, já naquele momento): “... e ali estava ela [Mariana], mulher casada e sozinha, falando numa reunião, tomando conta dos filhos, trabalhando, como se viúva fosse ou tivesse filhos sem marido” (OLINTO, 2007a, p. 125). Com isso, e como o tempo das chuvas impedia que sua mãe, Epifânia, armasse barraca para vender produtos na rua, a renda familiar passou a depender completamente das aulas de português que Mariana dava para os filhos de brasileiros que, naquela altura, começavam a esquecer o idioma. Portanto, o poço é uma solução prática que enfrenta tanto um problema de ordem mais doméstica quanto outro de natureza pública.

Mariana, então, apesar da pouca idade, demonstra enorme capacidade de compreender o seu entorno e de agir de modo pragmático, no sentido de transformar favoravelmente esse contexto. Essa capacidade prática será evidenciada em muitas situações. Nesse caso, quando nota que haviam retomado o costume de trazer água de Abeokutá para as atividades corriqueiras em Lagos, logo conclui: “Era isto: Lagos precisava de um poço, Mariana faria um no quintal de casa” (OLINTO, 2007a, p. 127). Seu espírito prático também é demonstrado quando, numa conversa, seu amigo, professor João Batista, diz ser necessário que os pais brasileiros mandassem os filhos para aprender português, pois corriam o risco de

esquecer a terra de onde vieram. Mariana então afirma que os meninos devem estudar também inglês, já que iriam precisar disso para lidar com os europeus e conseguir empregos no futuro. Segundo ela, mesmo que aprendessem o idioma em conversas em negociações com os ingleses: “– Conversar não basta” (OLINTO, 2007a, p. 127). Tal posicionamento indica sua consciência da importância de um aprendizado formal que incorporasse também o domínio do código escrito. Essa sua visão das coisas instiga a buscar os sentidos que podem estar contidos no seu gesto de encomendar, para o poço, uma tabuleta com a palavra água escrita em iorubá, português e inglês. Sua particular atenção à escrita pode ser notada, por exemplo, quando se preocupa até mesmo com a disposição das palavras na placa, como se lê no seguinte fragmento:

No dia seguinte, Mariana chamou Seu Neco pintor e encomendou uma tabuleta grande com três palavras: água em iorubá, água em português e água em inglês. Queria a disposição das letras assim

Omí
Água
Water
 (OLINTO, 2007a, p. 133).

A trilha aberta por esse gesto de Mariana sugere que se deva pensar o poço nessa relação deliberada que a personagem estabelece com as diferentes línguas e com a palavra escrita. É necessário se ocupar dessa reflexão, porém, antes, é preciso indicar o quanto a facilidade de adaptação de Mariana à realidade mais cotidiana dos brasileiros em Lagos contrasta com o sentimento que culminou com a morte de sua avó, Ainá. Se para Ainá a Nigéria se apresentara muito diferente do que imaginava, a ponto de, ao final da vida, a mulher ser tomada por um sentimento de tristeza e melancolia muito semelhante ao banzo dos escravizados levados para outras terras, já para Mariana era ali, em Lagos, que a vida dava sinais de poder ser conduzida por suas próprias mãos. De certo modo, ao se observar a trajetória da protagonista e de sua família, logo se perceberá que todo o seu percurso na narrativa esteve até então determinado pela força das águas. Diante dessa constatação e considerando a imagem do poço, opondo-a à da enchente no Piau, a primeira não deixa de representar um controle relativo sobre o fluxo das águas que, desta vez, vertem tranquilamente da profundidade da terra. Se a enchente se caracteriza justamente pela transgressão violenta e incontrolável das margens e se

o mar pelo qual Mariana viajou por meses representa a força indomável da natureza, da água e dos ventos, o poço, por sua vez estabelecido no limite das paredes cobertas por tábuas de madeira, direciona o sentido da água para uma finalidade de sobrevivência sustentável.

Essa diferenciação em relação às respectivas trajetórias de Mariana e de sua avó remete, em certo sentido, à discussão feita por Auerbach em seu livro *Mimesis* (2015), no qual analisa, entre outras coisas, certos procedimentos de composição típicos de obras da literatura antiga que abordam o tema do destino e os eventos que levam os personagens à fortuna ou à perda dela. Na análise do caso de Fortunata de Trimalcião, por exemplo, é explicitado como só em raros exemplos a mudança da fortuna transmitiria “a impressão de vida histórica” (AUERBACH, 2015, p 25). Auerbach chega a essa conclusão ao observar que tanto na épica quanto na tragédia antiga as transformações no curso do destino ocorriam preferencialmente como resultado da ação de forças externas ou como consequência de circunstâncias especiais, como se, em suas palavras, ocorresse:

...algo especialmente preparado, estranho ao curso normal das coisas e que unicamente atinge a um só ou a uns poucos, enquanto o resto do mundo parece persistir na imobilidade e na mera contemplação do extraordinário acontecimento (AUERBACH, 2015, p. 25).

Por esse motivo a mudança na fortuna estaria fora do domínio da história, ou seja, fora do domínio das ações humanas. Opõe-se a esse modo de composição narrativa aquela em que prevalece o sentido prático das coisas, como a que predomina na obra de Petronio, no caso de Fortunata.

Essa formulação apresentada por Auerbach, se vista no âmbito da análise do romance de Olinto e se considerado o episódio do poço, permite que se marque estruturalmente uma oposição entre o modo como a mudança ocorre na vida de Ainá e na vida de Mariana. Embora seja evidente que o rapto de Ainá seja um episódio marcado por um contexto histórico bem conhecido, já a sua decisão de voltar à África é motivada sobretudo pelo evento da enchente que leva ao chão a casa onde morava no Piauí. A enchente é uma força natural que, no contexto da narrativa, desempenha função semelhante àquela que nas obras clássicas era exercida pelas forças extraordinárias. A enchente é um evento que, por sua natureza, ocorre fora da história, ou seja, não dependeria, a princípio, da ação

humana para ocorrer. Efetivamente não há como afirmar que, no romance, a enchente seja uma consequência dos atos anteriores da personagem, que tem o seu destino afetado pelo movimento destruidor das águas. Por outro lado, o poço cavado por Mariana está inserido necessariamente na história da comunidade local, nasce de uma demanda comunitária e está, de modo muito específico, em contato com a materialidade do chão onde as muitas pessoas dali exercem sua existência. Enquanto empreendimento cuja natureza é comercial, enseja o sentido de praticidade que está na origem de tais práticas. O poço é que será o motivo da mudança que gerará a “fortuna” – considerada aqui como destino, mas também como riqueza material necessária à sobrevivência – conquistada por Mariana, que integrará, a partir de então, o grupo dos que enriqueceram em sua nova vida em seu novo país. Essa mudança, como se pode perceber, está condicionada a uma percepção bastante sensível da história e das necessidades cotidianas da comunidade em Lagos. Devido a esse sentido prático e seu vínculo com uma história específica, o poço se opõe à enchente e à força incontrolável dos ventos marítimos, que podem ser entendidos, como é comum na literatura clássica, como manifestação das forças divinas.

A análise do episódio do poço permite, portanto, identificar uma sutil alteração na dinâmica estrutural do romance que gera, como consequência de sentido, um vínculo bastante forte da personagem com a vida e com a história. Assim, esse episódio desempenha uma função mimética importante, que contribui para que o romance apresente aquilo que o próprio Olinto perseguia em suas leituras dos romances de outros autores: certo “gosto de mundo”, mencionado no primeiro capítulo desta tese e que traduz o necessário vínculo entre a obra, o universo experiencial do escritor e o contexto que ele representa.

Fato é que a fundação de um poço e o início do empreendimento do comércio de água podem ser interpretados como tentativas de Mariana de lidar de modo diferente com as intempéries da vida: uma posição mais ativa e autônoma que, no âmbito de sua família, fora negada às mulheres das gerações imediatamente anteriores. Nota-se um distanciamento geracional que conduz gradativamente a um perfil de mulher cada vez mais livre. Ainá, devido a sua condição de escravizada, nunca pôde se colocar como autônoma, até tomar a decisão de voltar para a Nigéria. Sua filha, Epifânia, embora tenha nascido já livre, viveu a maior parte do

tempo sob a tutela do Tio Inhain, comprador de escravos do Piauí. Inclusive não há menção no livro sobre quem seria o pai de Mariana e de seus irmãos, fato que possibilita levantar a hipótese de que também Epifânia, assim como ocorrera com sua mãe, talvez tivesse sofrido abusos na fazenda onde viveu. Mariana experimenta, por sua vez, um afastamento radical que chega a romper essa relação de dependência limitadora. Contribui para isso não apenas a necessidade de se adaptar, desde muito jovem, à realidade de outro continente, mas também as experiências particulares que essa nova realidade lhe proporcionou. Tornar-se professora de português para filhos de brasileiros está entre essas experiências, assim como conviver com o comércio de rua e com os agentes ingleses – falantes de inglês – desde que chegara a Lagos. Além disso, ter de lidar com a ausência do marido e sustentar, sozinha, sua família são fatores determinantes que a levam a perfurar o poço no quintal.

Convém destacar que há em comum em todas essas experiências o desenvolvimento de competências pertinentes ao diálogo e à negociação, utilizadas com a finalidade de garantir a sobrevivência. Ou seja, um aspecto recorrente nesses processos é a existência de um vínculo entre o uso dos conhecimentos linguísticos e o exercício de práticas comerciais negociadas. Nesse sentido, o poço, com sua tabuleta, merece ser lido como índice do uso estratégico que Mariana faz das línguas e dos variados códigos culturais de que dispõe, ao olhar para o seu entorno. Esse olhar identifica a multiplicidade de sujeitos que convivem uns com os outros, mantendo suas idiossincrasias e desejos, mas se afetando mutuamente. É inevitável considerar que Mariana tenha se questionado sobre quem seriam os consumidores do valioso produto que pretendia comercializar. Sem muito esforço, é possível imaginar que em algum momento ela tenha se perguntado: afinal, mas quem irá beber dessa água?

Alguns apontamentos decorrem desse questionamento plausível. O primeiro, bastante evidente, é que a perspectiva de Mariana, como não poderia deixar de ser a alguém que vem de fora, revela-se sensível à diversidade que forma o painel cultural de Lagos: há muitos e diversos sujeitos – individuais e coletivos – ali, cada um com seus respectivos interesses. De fato, pode-se dizer que a inscrição em Iorubá busca estabelecer uma comunicação direta com as pessoas naturais daquela terra, com os africanos “de nascimento” que se veem, assim, atendidos em uma

necessidade básica de abastecimento. Além disso, embora vivendo em um bairro de brasileiros, Mariana identifica que as fronteiras que marcam os limites entre os muitos grupos sociais não são inflexíveis; ela mesma, como já afirmara sua mãe, é e não é uma brasileira e/ou uma africana. Porém, é de uma necessidade explicitada no seio da comunidade brasileira que vem a solução do poço de água. Portanto, é esperada a presença do idioma português na inscrição da tabuleta, indicando que se pretende atender particularmente os brasileiros que vivem ali. Por outro lado, o conselho dado a sua avó, assim que esta chegara em Lagos, de que era necessário aprender inglês, não fora mesmo despropositado. Fica evidente na narrativa que os ingleses tinham o domínio principalmente sobre os atos formais/institucionais da vida em Lagos. Um caso curioso e exemplar que tem relação com esse domínio ocorre quando Mariana precisa buscar informação sobre como construir o poço. Naquele momento, ela ainda procurava manter sua ideia em segredo. Tendo de pesquisar em livros, Mariana usa de astúcia e de seu conhecimento do idioma do colonizador para obter acesso ao interior da sede do governo inglês em Lagos, aparentemente o único lugar onde existia uma biblioteca com acervo bibliográfico considerável:

...procurou livros sobre o assunto, não encontrou, uma tarde visitou o escritório principal do governo inglês em Lagos, perguntou ao homem branco, olhos azuis, usava uniforme, parecia capitão de navio, onde havia livros.

— Sobre que assunto?

O inglês de Mariana não estava tão ruim como pensara, respondeu que seria para ensinar inglês a seus alunos, qualquer livro serviria, mas se fosse sobre coisa útil seria melhor. O homem permitiu que ela procurasse o livro, só horas depois foi que encontrou o que queria quando folheou um dicionário e procurou a palavra poço em inglês, copiou o que estava escrito, ocorreu-lhe que talvez algum brasileiro tivesse livro parecido em português, o professor João Batista dispunha de um dicionário, mas era pequeno, acabou descobrindo um maior em casa de Dona Júlia, fora do pai dela, ninguém dera atenção ao livro, Mariana levou-o para casa e estudou o assunto, seria preciso revestir as paredes do poço de alvenaria ou madeira... (OLINTO, 2007a, p. 127).

A condição de colonizadores que os ingleses exerciam sugere que a princípio não seriam vistos por Mariana como possíveis consumidores da água do poço que ela mandara escavar. Na verdade, havia inclusive o risco de seu empreendimento ser interpretado como uma ameaça ao domínio e à influência de britânicos na região. Porém, a presença da palavra água escrita em inglês na tabuleta provavelmente considera os muitos moradores que passaram a usar o idioma como língua para as demandas cotidianas, como, por exemplo, compra e venda de

alimentos inclusive em situações oficiais. Fato é que o uso da escrita em língua inglesa não deixa de representar também uma abertura explícita para o diálogo com os colonizadores europeus. Esse diálogo, ou a falta dele, poderia facilitar ou mesmo impedir o sucesso dos planos de Mariana, que, assim, mostra-se sensível às complexidades e sutilezas presentes nas relações de poder que organizam a sociedade local. A personagem se vale dessa percepção para garantir trânsito e ascensão econômica e social. Tornar-se-á, por conta disso, uma referência para a população que vive na região: uma liderança capaz de dialogar com os diferentes grupos e segmentos culturais que convivem naquele contexto.

Diante disso, parece válida a hipótese de que o gesto e as escolhas de Mariana revelariam uma intencionalidade prática de que a inscrição na tabuleta de madeira seria um sinal, uma pista. Na tentativa de compreender melhor no que consiste essa suposta intencionalidade é que se deve explorar o caráter alegórico decorrente da relação entre a representação do poço e a escrita. Acredita-se que seja possível depreender de tudo isso um interessante processo de figuração que inclusive lança perspectivas sobre o entendimento da forma do romance olintiano – como já se pode verificar no que se refere a seu caráter mimético – e também sobre os já mencionados processos de ressignificação da narrativa convencional sobre os negros na diáspora.

Destaca-se, inicialmente, um jogo de significações em que a dinâmica superfície/profundidade é atualizada. A própria imagem do poço remete, por sua arquitetura e finalidade, a esse jogo. A água, captada da profundidade, vem à tona, à superfície, para prover uma necessidade de sobrevivência; ascende em direção a uma inscrição que, por sua vez, refere-se diretamente à matéria líquida que emerge. Desse movimento e desse encontro ocorre que o elemento natural, retirado do seio da terra, é “contaminado” pela fatalidade da significação, tornando-se, assim, ele próprio, elemento de linguagem. A água – objeto de um processo de suplementação do natural para o simbólico – que chega à superfície, nesse sentido, torna-se também signo linguístico, além de tudo, submetido a um processo premeditado de tradução. Tal premeditação, aliás, é um dos fatores que caracterizam o gesto de Mariana em relação à inscrição na tabuleta, revelando seu espírito prático.

É possível se falar em tradução a princípio, uma vez que a tabuleta inscrita não deixa de funcionar como uma espécie de legenda, indicando da parte de

Mariana certa consciência do caráter abrangente de contaminação do mundo natural pela palavra – e, especificamente, pela escrita. O ato de traduzir pode ser entendido de diversas formas, inclusive como prática capaz de conferir impureza a uma língua, de contaminá-la com a diferença ao retirá-la de seu lar habitual, do seu paraíso cultural de origem, lançando-a no espaço de uma encruzilhada cultural. Tal percepção é possível quando se considera, por exemplo, o trabalho que Antonio Risério realiza em seus exercícios de tradução de orikis do iorubá para o português. No que se refere a essa prática tradutória, segundo Risério: “Para usar uma expressão significativa no contexto da cultura nagô-iorubá, a recriação de orikis deve se dar numa encruzilhada, *cross-road* do poético e do antropológico” (RISÉRIO, 2012, p. 81). Em sua reflexão, o pesquisador da cultura africana busca recolocar os elementos tipicamente levados em conta em empreendimentos como o que realiza. Sua prática da tradução indica que o poético não deve ser deixado de lado em favor do predomínio da mensagem antropológica. Para ele, nesses casos de tradução do texto poético – como é o caso dos orikis – deve ser considerada sempre a questão do *design*, ou seja, do arranjo que a matéria de linguagem toma para comunicar poeticamente.

A perspectiva apontada por Risério leva a considerar, guardadas as devidas especificidades dos casos, a possibilidade de se ler na tabuleta certa intenção de Mariana que serve de argumento em favor de uma consciência – ou ao menos de uma fina intuição – sobre a importância do código escrito nas negociações culturais. Verifica-se a partir do gesto da personagem uma economia de tradução que cruza aspectos socioculturais e uma preocupação particular com o papel da palavra escrita, com o arranjo específico que a linguagem deve tomar. O ato da personagem, portanto, realiza-se, partindo da proposição de Risério, em um espaço de encruzilhada. A encruzilhada é sempre lugar do contraditório e do impuro, como faz lembrar a preferência de Exu por esse espaço. Mais precisamente, Mariana, em seu ato de fixar uma tabuleta sobre a superfície do poço, acaba por instaurar a casa – a primeira Casa da Água, uma vez que será construída uma outra, em Aduni, capital do país fictício Zorei – como essa espacialidade ambivalente em que pureza e impureza se conjugam. É importante perceber que é desse espaço que verterá o elemento água, primordial para as mudanças substanciais na vida e no giro da fortuna.

No que se refere a esse jogo e à pureza da água, é preciso interrogar sua relação com um risco iminente que coloca essa qualidade em perigo e que, paradoxalmente, determina, em certa medida, seu valor. Como nos esclarece Bachelard em *A água e os sonhos* (2013), há uma relação de condicionamento entre a percepção da pureza do elemento água, com toda a sua potência de frescor e limpidez, e a inarredável possibilidade da contaminação por algum traço de impureza: “explica-se, pois, que a menor impureza desvalorize totalmente uma água pura” (BACHELARD, 2013, p. 145). A água pura do poço – diamante líquido retirado do fundo da terra – está sempre em perigo. A pureza, que demanda proteção e cuidado, é a mesma que, conseqüentemente, anuncia sua fragilidade e suscetibilidade à impureza. De fato, identifica-se uma dinâmica em que a metáfora da pureza encontra seu valor e permanência justamente no fato de haver a presença da impureza, enquanto devir (Deleuze), enquanto significação.

Decorre, segundo o próprio Bachelard, de um maniqueísmo moral a insistência em colocar pureza e impureza de modo absolutamente polarizados, discurso que se sustenta sobretudo a partir da percepção superficial das características físicas da água: transparência, limpidez, em confronto com a visão de água dotada de cor, odores e sabores. Polos relacionados respectivamente às instâncias de bem e mal, saúde e doença. Porém, é preciso levar em conta que a impureza muitas vezes não está ao alcance dos sentidos meramente humanos, sendo necessário submeter a água a procedimentos laboratoriais para que se identifique a existência de alguma contaminação. Fato é que a balança moral na qual estão depositados os sentidos de pureza e impureza “...pende incontestavelmente para o lado do bem” (BACHELARD, 2013, p. 146). Isso enquanto a impureza tende a se caracterizar como “múltipla e polivalente” (BACHELARD, 2013, p. 145), uma “legião”.

Aqui, no entanto, mais uma vez – justamente em razão do argumento de uma moralidade ligada à representação da água pura e da impureza como multiplicidade – pode-se aludir aos sentidos presentes nos textos bíblicos. É importante considerar que, nestes textos, a multiplicidade possui valor ambivalente, pois é utilizada para representar tanto a imagem do diabólico, daquele que representa a divisão e que se diz de si: sou legião, quanto daquele que é representação do bem supremo: o Um que é Trindade, ou seja, a unidade que é, a um só tempo, multiplicidade. Além disso,

o episódio do primeiro milagre de Cristo, no qual ele transforma a água pura em vinho, convida a considerar a prevalência do vinho com sua cor, seu sabor e seu cheiro às características mais comumente ligadas aos sentidos de transparência e insipidez da água pura. Nesse caso, subverte-se a noção de valor desta, já que, segundo juízo dos comensais que provam o vinho milagroso, este seria o melhor e mais puro de todos os vinhos, superior à água que antes fora colocada em grandes talhas. Portanto, tal exemplo não deixa de questionar a leitura que reivindica a fixidez do sentido de pureza pautado apenas nas características possíveis de serem apreendidas pelas sensações humanas mais primárias. Pois, conforme a tradição cristã, não pode haver impureza no gesto divino de transformar água insípida em vinho saboroso.

No caso do poço, especificamente, o que está posto é que a demanda pela água, por um lado, evidencia justamente seu valor como água potável, portanto, como elemento raro, saudável e apropriado ao consumo. Por outro lado, na perspectiva de Mariana, a água também é vista como mercadoria cujo valor é mensurado monetariamente, podendo gerar riqueza material. Há ainda, no campo do simbolismo, a ligação da água com o profundo da terra, o que remete, no caso, à ideia de ligação não mediada com o que, naturalmente, integra a identidade do lugar, do chão de onde brota essa água africana. Beber dessa água corresponderia, nesse contexto, a se alimentar da identidade africana em sua origem.

Na mitologia iorubá, toda a água potável, boa para o consumo, água de mina e de rio – no caso, também a água do poço – está sob domínio de Oxum, orixá feminina ligada à fecundidade e que cuida para que projetos de futuro tenham resultados favoráveis. Oxum é a senhora das águas doces, cuja influência ajudou a fundar cidades (VERGER, 2018, p. 180-181). O poço da casa de Mariana representa uma aposta no futuro; um gesto que, no presente, toca o futuro e o faz avançar ao encontro do desejo de que seja mesmo fecundo o empreendimento da jovem brasileira. Conforme dito, o poço faz do espaço da casa onde mora Mariana e sua família um espaço de encruzilhada. Neste espaço, estão abarcados tanto os sentidos da pureza, que a água potável comporta, quanto os sentidos impuros e contraditórios presentes na própria noção de encruzilhada. É por conta disso que, nesse caso, unem-se a pureza da água doce do poço, remetendo imediatamente à

sua Senhora Oxum, e a impureza ambivalente da encruzilhada e de seu senhor, Exu.

Por essa razão, é esclarecedor o mito iorubá, mencionado por Verger (2018) e por Prandi (2020), e que, curiosamente, narra como Oxum se vale de sua sedução para obter, via Exu, a sabedoria da adivinhação de Obatalá. Exu rouba as vestes brancas de Obatalá enquanto este se banhava no rio. Oxum negocia com Obatalá, fazendo-o prometer que ensinaria a ela os segredos da adivinhação, caso Oxum conseguisse recobrar suas vestes roubadas por Exu. Este, desejoso de possuir Oxum, prontamente aceita dar a ela as roupas roubadas em troca de ter relação sexual com a Senhora das águas doces. Oxum, assim, consegue as roupas e consegue, conseqüentemente, o acesso à sabedoria da adivinhação.

Uma interpretação possível desse mito, no contexto desta análise, remete a como a possibilidade do futuro, enquanto fecundo devir, do qual Oxum é mensageira, não descarta a mistura entre o puro e o impuro, de modo que este gesto, na verdade, não compromete a natureza de ambos. Assim, a Senhora da água entrega-se àquele que está no ponto da mistura e da multiplicidade, traços que, em origem, remetem à noção de impureza. Porém, impureza, em Exu, significa dinâmica transformadora, capaz de alimentar sempre a potência da vida. O que ocorre nesse encontro, na verdade, é uma subversão da lógica binária, maniqueísta que só poderia conceber a pureza e a impureza com oposição e não como realidades que se desejam e se suplementam. Nesse sentido, convém, mais uma vez, considerar a necessidade de se analisarem os signos da cultura africana sem pretender limitá-los ao modo ocidental de organização do mundo.

Esse jogo do puro e do impuro se firma, dentro dessa linha de raciocínio, como força potente e transformadora. Na realidade, no que se refere à concepção de arte subjacente ao romance, tal jogo se mostra fundamental para o que se pode definir como ganho substancial para a narratividade da obra. Pois, por conta desse espaço específico, que é a Casa da Água, a narrativa impulsiona novos acontecimentos que farão com que o protagonismo do romance se consolide cada vez mais em Mariana.

Outro aspecto que decorre desse modo de pensar é que o poço representa o ponto no qual se dá a afetação mútua entre línguas e culturas; onde, além disso, o natural e o simbólico se encontram em relação de complementaridade, a partir de um

uso particular do código escrito. É reveladora, no que se refere a esse aspecto, a relação de sentido, explorada por Olinto, entre a escrita, a água e o poço. A partir dessa imagem criada no romance, identifica-se uma visão que confronta o senso comum, ainda presente no imaginário de muitas pessoas no Brasil, segundo o qual toda expressão africana se restringiria ao universo da oralidade. Está na base desse juízo estereotipado acerca da África certo pensamento moldado pelo discurso colonizador europeu de que as culturas africanas estariam naturalmente incapacitadas para o uso de certas tecnologias, como a escrita, por exemplo. Sabe-se que esse discurso serviu por muito tempo como argumento para sustentar que expressões criativas oriundas do continente africano seriam, conseqüentemente, cultural e intelectualmente inferiores. É considerando esse debate, crítico ao modo preconceituoso com que o pensamento ocidental sempre encarou as formas de pensar constituídas em território africano, que Muniz Sodré, em seu livro *Pensar Nagô*, aponta a típica passagem entre o biológico e o simbólico como um dos fatores que caracterizam essa vertente do pensamento africano. Segundo ele,

o que aqui apresentamos é a perspectiva de um modo afro de pensar tipificado no sistema nagô, que é de fato uma forma intensiva de existência (forma em que a passagem do biológico ao simbólico ou ao “espiritual” é quantitativamente significativa), com processos filosóficos próprios. “Afro” não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto a diferença para com modos europeus quanto possíveis analogias (SODRÉ, 2017, p. 211).

Depreende-se do que afirma Sodré que a relação com a natureza para o africano não se dá na perspectiva de uso e objetificação, mas ocorre de um modo profundo e integrado em que a humanidade e a natureza não se apartam nem se diferenciam. Como consequência disso, pode-se interpretar, nem sempre o pensamento lógico, concebido como nos moldes ocidentais, será capaz de acessar a intimidade das vivências africanas. O próprio Olinto já apontara esse traço como fonte dos muitos equívocos do ocidente no que se refere à África em geral (OLINTO, 1964, p. 15). Interessante é que a passagem da água – elemento natural vital, fluido disseminador de fecundidade – em linguagem, além de remeter a esse caráter específico do pensar africano nagô-iorubá, parece também aludir a um posicionamento estético em relação à função do romance e da literatura de maneira geral. Principalmente o poço, em sua figuração de vazio escavado e sustentado por

tábuas de madeiras aderidas à parede de terra, sugere um modo particular de conceber a forma literária.

De imediato, é possível a comparação que leva a identificar a tarefa da elaboração artística ao esforço depreendido para se cavar a terra seca e se chegar à forma final do poço. Seria um exercício válido observar nessa imagem a noção de arte enquanto trabalho exigente, não condicionado à ideia de inspiração, mas que busca chegar a algo essencial à vivência humana. Além disso, pode ser criticamente estimulante se atentar para a madeira enquanto frágil e contraditória matéria que sustenta as paredes do poço e que tende a se deteriorar com o tempo na medida em que ocorre o contato duradouro com o líquido que se deposita ali. Daí se pode aludir, entre outras coisas, à precariedade da matéria que sustenta o objeto artístico, da linguagem que o artista usa para sustentar sua fatura.

Porém, parece ser principalmente a relação entre o vazio, que se forma no conjunto dos elementos da arquitetura do poço, e a tabuleta, fixada ao final de todo o processo, o que mais dirá sobre a forma e função do romance olintiano. Como já dito, a inscrição plurilinguagem dessa tabuleta a estabelece como legenda para as diversas culturas e seus respectivos sujeitos que devem beber da água retirada do profundo da terra africana. Portanto, a referida inscrição funciona como espaço de aproximação das diferenças.

Porém, a inscrição parece estar direcionada também para o exterior do texto, sinalizando ao leitor do romance uma mensagem não evidente. O leitor é convidado a enxergar na forma, no “*design*” da tabuleta, para usar o termo de Risério, em articulação com o espaço vazio do poço, um mecanismo capaz de operar certo processo de suplementação, por meio do qual a matéria da natureza se faz matéria de linguagem; por meio do qual, também, diferentes línguas e as culturas que elas expressam são colocadas em afetação. Não parece absurda, considerando tal contexto, a interpretação que identifica no gesto de Mariana a repercussão do gesto autoral de Antonio Olinto. Para o autor brasileiro, como já mencionado anteriormente, a literatura se dá a partir da experiência pessoal, profunda e efetiva com a terra e com a cultura do povo africano. Por meio dessa experiência é que Olinto identifica diferenças entre o modo ocidental de viver e o modo como o povo africano constrói sua relação com o mundo e com a vida. Para estes últimos, a natureza, as sensações, as racionalidades estão particularmente integradas. Por

outro lado, porém, ainda segundo o autor de *Alma da África*, a obra literária resultaria sobretudo de um manejo consciente da palavra escrita, despida de todo personalismo exagerado. Tais critérios podem ser identificados quando Olinto promove o contato e a incorporação de palavras e expressões de diferentes línguas como uma estratégia particular de composição da linguagem do romance. De fato, a estada do autor em terras africanas e inglesas, como adido cultural, só reforça a hipótese de que tais contatos possibilitaram pesquisa e montagem de repertório linguístico e cultural que pôde ser utilizado para compor sua trilogia. Portanto, verifica-se aí o contato efetivo com as diferentes culturas e o uso consciente da matéria linguística que dará forma à linguagem literária.

É possível identificar na exploração da palavra – às vezes caudalosa como as águas do mar, outras vezes tranquila como água do poço –, no uso particular da pontuação que sugere abolir fronteiras e margens, na recorrente menção ao elemento água, desde o título do livro inicial da trilogia, no traço multicultural dos romances, bem como na exploração da mitologia e da religiosidade iorubá, evidências de um projeto literário. Nesse projeto, nota-se o desejo de representar os processos pelos quais se dão as negociações socioculturais que caracterizam aquela região africana, submetida ao domínio do colonizador europeu. O poço espelha tal projeto ao comportar a liquidez de uma mistura ambivalente, do caldo cultural traduzido simbolicamente pelo jogo dos idiomas grafados na madeira.

No entanto, para se acessar tais sentidos, é preciso considerar justamente aquilo que possibilita o trânsito, os contatos e as contaminações mútuas, ou seja, é preciso considerar o vazio do poço revestido pela madeira: espaço de passagem, espaço que é sua pura arquitetura concebida para dar trânsito e possibilitar a mistura. Não por acaso, há muita semelhança entre essa mesma imagem e a da encruzilhada, onde toda ocupação é transitória, onde o fluxo e o contato entre os sujeitos são inevitáveis porém provisórios. A imagem do poço, portanto, se explorada como alegoria da forma e da função do romance, leva a considerar que também o leitor é quem bebe dessa água fecunda que é a literatura de Olinto. Também o leitor transita, via leitura, por essa encruzilhada de sentidos e pode, assim, saciar algo de sua sede da experiência africana.

Aliás, deve-se levar em conta, nessa referência ao leitor, que o recurso da alegoria sinaliza a existência de mensagens cifradas no texto. Os sentidos dessas

mensagens costumam estar depositados na profundidade da forma, de modo que só se pode ter acesso a eles quando, no ato da leitura crítica, agita-se a água da linguagem, como se faria com o líquido parado no fundo de um poço escuro. Essa é uma lição de leitura que a literatura de Olinto parece oferecer nesse ponto da narrativa.

Fica evidente certa cifragem quando se observa, por exemplo, a utilização muito específica do que se pode chamar de recurso da parataxe⁴⁰, no caso do poço. Nota-se que a inscrição na tabuleta, devido a sua disposição e arranjo, remete muito mais à forma de um texto poético, no qual ocorre a recusa deliberada de conjunções e de qualquer outro conectivo, cujos efeitos de argumentação e encadeamento apontariam diretamente para uma visão determinada, fechada sobre as coisas. Tal presença também implicaria, além disso, uma evidente subordinação entre os termos. O texto poético, ao se afastar desse traço argumentativo, afirma sua vocação para a indeterminação de sentido, o que, paradoxalmente, também lhe confere maior abertura. Ao se valer da parataxe, aproximando a tabuleta e a forma de um texto poético, Olinto garante pluralidade de sentidos para o seu texto.

Decorre desse procedimento certa ambivalência presente no gesto de Mariana frente à autoridade do colonizador europeu. É Mariana que, dentro da trama, diz como devem estar dispostas as palavras na tabuleta. Um efeito de sentido possível de ser considerado a partir dessa escolha da personagem, do uso que “ela” faz do procedimento paratático, seria o de indeterminação quanto ao tipo de relação estabelecida entre as diferentes línguas e entre as culturas que, respectivamente, essas línguas representam. Isso ocorreria na medida em que a presença do recurso poético provocaria uma quebra de hierarquia em que, apesar do contexto colonial, se teria suspensa a primazia de uma cultura sobre outra. O iorubá, o português e o inglês, todas essas línguas se encontram na referência que fazem ao mesmo

⁴⁰ Myriam Ávila (2008a) discute a noção de parataxe, mapeando sua conceituação e, em certo momento, marcando a possibilidade de uma oposição entre a parataxe e a coordenação. A reflexão que o texto da tabuleta sugere dialoga com a discussão apresentada pela pesquisadora, uma vez que se considere questões como: a escrita em diferentes línguas confere à palavra “água” peso similar para cada inscrição feita na tabuleta? Existe uma relação de dependência sintática ou submissão entre a palavra escrita em cada uma das línguas? As palavras justapostas possuem o mesmo tipo de relação com o referente natural? Todas essas questões de certa forma aludem aos processos de coordenação e parataxe radical, considerados no contexto amplo do debate cultural e não apenas linguístico, conforme apresentado por Myriam Ávila. Mas principalmente elas revelam que o uso da parataxe faz parte do jogo de significação operado no romance. A identificação desse jogo pode elucidar aspectos ambivalentes dos processos de negociação e disputa empreendidos pelos sujeitos durante a busca por suas identidades possíveis.

elemento natural, a água. Conseqüentemente, tais línguas integram o mesmo caldo cultural, misturadas e indeterminadas na escura liquidez, curtida entre as paredes do poço da Casa da Água.

Por outro lado, é igualmente válido o movimento interpretativo que identifica na disposição das palavras inscritas na madeira um deslocamento estratégico, por meio do qual a língua do colonizador se encontraria no último degrau, logo abaixo do português, que por sua vez tem o iorubá logo acima. Se interpretado assim, o gesto de Mariana que a princípio se mostraria aberto ao diálogo com os ingleses se revelaria, por outro lado, inteligentemente subversivo à presença da autoridade do colonizador.

Sabe-se que as negociações culturais não se dão em pé de igualdade. Sobretudo em um contexto de imposição militar de um povo sobre o outro, como é o caso da Inglaterra e da Nigéria, há uma clara vantagem para aqueles que se definem como senhores do outro. Porém, é fato que essa mesma imposição costuma motivar, naquele que sofre perda de sua liberdade, a criação de meios para driblar todo gesto violento que recai sobre si. Para tanto, é comum que os subjugados se valham de estratégias sutis, mas de grande sofisticação e poder simbólico. Esse seria o caso do gesto de Mariana ao determinar o modo muito específico para dispor as palavras na tabuleta que, nesse modo de ler, afirmaria a resistência de uma cultura local ancestral frente à europeia. Portanto, a tabuleta e os sentidos que ela contém indicam a não fixidez dos signos que o romance elabora, a ambivalência presente mesmo nos gestos mais corriqueiros realizados no contexto de negociação identitária.

A figuração ambivalente do poço se abre também à leitura que atualiza a discussão sobre a relação dos brasileiros e dos demais sujeitos afro-diaspóricos com a terra e a cultura africanas. De modo especial, acredita-se que a funcionalidade do poço no romance dialoga com a noção de enraizamento, deslocando-a justamente por propor outro modo de encarar a ligação com o chão africano como fundamento identitário. Nesse ponto, a imagem da raiz e a do poço se aproximam bastante, uma vez que ambas remetem a uma ligação profunda com a materialidade da terra. Simbolicamente, a raiz e o poço revelam a mesma busca pelo elemento garantidor da vida. Porém, há uma diferença específica que se

encontra no sentido do fluxo que essas imagens sugerem em suas dinâmicas respectivamente.

Dentro do debate acerca das identidades negras, a noção de raiz e enraizamento são comumente reivindicadas como vínculo a uma cultura original africana cuja referência é principalmente geográfica. É importante não perder de vista essa relação que a ideia de raiz possui com o chão, com a terra de onde vieram os ancestrais escravizados durante o período colonial. É fato que, apesar de inconscientemente, esse traço de sentido presente na ideia de raiz supõe alguma fixidez: enraizar é necessariamente manter contato com a instância de profundidade; o sentido perseguido pela raiz é sempre em direção ao profundo da terra, marcando o vínculo vigoroso com um ponto geográfico específico. Toda raiz busca se expandir, fixar-se de modo gradativo ao chão; nisso está sua garantia de sobrevivência para a árvore que se ergue sobre ela.

No que diz respeito às expressões culturais e artísticas devedoras de uma ancestralidade africana, essa fixidez, relativa à imagem de raiz, opera como uma espécie de margem ou fronteira simbólica em cujos limites se encontram os critérios para certa hierarquização cultural. Evidência disso é que parecem alcançar maior legitimidade e maior valor identitário aquelas expressões que, num exercício de reafirmação de ancestralidade, explicitam em sua fatura o vínculo com elementos que remetem claramente aos índices de uma localidade africana. Essa é uma constatação possível de se chegar quando se interpreta o que diz Muniz Sodré ao propor as bases de sua filosofia nagô e por meio da necessidade que tem o pesquisador de esclarecer que o uso que faz do termo “afro”, por exemplo, não se refere estritamente à dimensão geográfica. Essa dimensão geográfica é o que o senso comum costuma marcar de imediato quando diante da palavra “afro”. Contemporaneamente, o termo é muitas vezes visto como índice de enraizamento e, conseqüentemente, seu uso pode agregar valor identitário às formas de expressão culturais, como se nota, por exemplo, em expressões como afro-punk, dança-afro, música-afro, penteado-afro, entre outros. Destaca-se inclusive o modo como diferentes nichos industriais vêm se aproveitando, capitalizando a identificação dos negros com o elemento afro e promovendo uma expansão do mercado de consumo. Talvez a indústria cosmética seja um caso mais evidente disso. Porém, como se

sabe, é importante estar atento à ambivalência sempre presente quando se trata de negociação de patrimônios identitários.

Em comparação a essa imagem de enraizamento, porém, a figuração do poço no romance de Antonio Olinto indica outra dinâmica, na qual se tem invertido o fluxo pressuposto pela ideia de raiz. A raiz se conecta com a superfície que, por meio do tronco, dos galhos e das folhas pode absorver o que é retirado da profundidade da terra. Há um sentido do fluxo que é determinado e não se altera a princípio: profundidade-superfície. Já o poço, devido ao gesto premeditado de tradução realizado por Mariana, estabelece a possibilidade de um fluxo em mão dupla, pois a água, transformada em signo, como demonstrado, é necessariamente contaminada pela significação antes mesmo de vir à tona.

Para refletir sobre essa mudança de sentido pressuposta na imagem do poço, podem ser esclarecedoras as observações do filósofo George Didi-Huberman quando, em seu livro *Cascas* (2017), relata sua ida a Auschwitz-Birkenau, na Polônia. Ao se atentar para as fotografias, tiradas pelo próprio filósofo, do piso do galpão onde milhares de pessoas haviam sido mortas, ele percebe que o chão daquele lugar guarda sentidos que resistem a todo processo de domesticação da experiência traumática dos campos de concentração. Em Birkenau, o espaço havia sido transformado em exposição de museu, com visita guiada e loja de bibelôs. Didi-Huberman afirmará em certo momento: “Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70). Essa sua afirmação é potente, pois se contrapõe em certa medida à noção herdada do platonismo de essência-aparência, segundo a qual a superfície aparente é sempre uma deturpação do essencial.

É preciso considerar, no entanto, e o apontamento de Didi-Huberman sugere isto, que toda expressão é superfície. Equivale a dizer que a expressão só é possível a partir de uma manifestação na superfície, e que essa manifestação superficial é o que, às vezes, preserva os sentidos mais profundos. Diante disso, ao se considerar a posição superficial da tabuleta com a inscrição “água” em várias línguas, convém questionar: o quanto essa condição revela do poço, da sua profundidade e da substância que guarda intimamente? Fato é que o apontamento de Didi-Huberman abre precedente para considerar que a água do poço, vista como expressão de algo essencial à sobrevivência da comunidade local, sofre a

contaminação do sentido desde a superfície. Quando essa água vem à tona, vem carregada de significados conforme o que representa para cada língua específica e para cada usuário que “bebe” dessa língua. Além disso, seus sentidos potenciais também se manifestam ao leitor crítico que pode então constatar sua impureza, consequência do processo de negociação que a tem como matéria de consumo e leitura.

Num contexto mais amplo de análise, essa dinâmica de significação, pressuposta na alegoria do poço, dialoga com outras leituras que exploram a importância da água e seu movimento para se pensar a questão da diáspora africana. Exemplo emblemático é o já citado *O Atlântico negro*, de Paul Gilroy. Em certo sentido, o romance *A casa da água* traz a noção de que a imagem que se tem da África é criada no movimento instável e em sentidos que se contrapõem. Ao contrário do fluxo de sentido único, indicado pela ideia de raiz, em que as referências para as identidades negras se encontrariam necessária e exclusivamente em território africano, o movimento da água – tanto na menção ao Atlântico quanto na menção ao poço – indica que essas referências são na verdade resultado de processos de tradução dos signos culturais que se encontram em movimento. Assim, o elemento externo, o que vem de fora, também afeta e ajuda a dar contorno àquilo que vem diretamente do chão africano.

É justamente esse o pressuposto que dá base para a leitura que aqui se faz da função do romance olintiano. Nele, o modo de se aproximar da cultura africana parece estar apoiado mais claramente nos sentidos de movimento, de mistura e no consequente caudal cultural, simbolicamente atualizado pelas representações do poço na *Casa da Água*. Água que, além de ser – como afirmou Edimilson de Almeida Pereira (2017) ao mencionar *O Atlântico negro* de Paul Gilroy – uma referência geográfica e espacial, é também um índice de culturas em movimento.

A obra de Antonio Olinto se inscreve nesse amplo movimento de trocas e negociações por meio do qual as hierarquias e autoridades culturais são afirmadas e postas em xeque constantemente⁴¹. Nesse sentido, tanto a representação do poder

⁴¹ Edimilson de Almeida Pereira reflete sobre a reinvenção da língua do colonizador em nosso sistema literário. Segundo ele: “...rearticulamos a língua do colonizador para tecermos um sistema literário próprio e incorporamos outras línguas como horizontes para um possível diálogo político e cultural” (PEREIRA, 2017, p. 59). O intelectual deixa sugerido em sua argumentação que uma presença mais efetiva do elemento africano e das línguas africanas em nossa literatura possibilitaria que essa reinvenção continuasse a ocorrer ainda na contemporaneidade, uma vez que essa herança

colonial é deslocada quanto também são deslocadas as representações da África baseadas como critérios exclusivos de pureza identitária. Ao contrário, tem-se ressaltado, em seu interior, o jogo entre pureza e impureza como um valor que tem força de transformação, ressignificação e resistência frente a situações historicamente desvantajosas para o povo negro.

ainda não foi suficientemente explorada por nossos escritores. A obra de Antonio Olinto parece ir ao encontro dessa afirmação.

4 TRONO DE VIDRO: UMA DOBRA PARA FORA E OUTRAS DOBRAS

*“Primeiro
que nasceu,
último
a nascer”*

(Ricardo Aleixo)

4.1 Uma dobra para fora

Um fato chama a atenção com relação à protagonista do livro *Trono de vidro* (2007c): ela não se torna mãe. Essa é a principal característica que difere Mariana neta das protagonistas que a antecederam, nos dois primeiros romances da trilogia. Observando o desenvolvimento da trama em questão, esse traço distintivo talvez pudesse ser justificado pela dedicação de Mariana neta aos estudos, na Europa, para onde fora enviada pela avó; ou, ainda, pela precoce entrada na vida pública, uma vez que, seguindo os caminhos do pai assassinado, assumirá, aos vinte e cinco anos, a condição de liderança política em Zorei. Apesar disso, como já demonstrado neste trabalho, a maternidade não deixa de ser um aspecto preponderante dentro do projeto literário de Antonio Olinto.

Por essa razão, é importante inquirir sobre a função da maternidade neste livro de fechamento da trilogia. A formulação de tal questionamento, porém, não é possível sem que se leve em consideração as relações entre este último e os demais romances. Dessa forma, questionar o papel da maternidade na trajetória de Mariana neta implica questionar a própria trilogia enquanto projeto, uma vez que o protagonismo feminino na série, até então, sempre estivera ligado ao exercício da maternidade. Por outro lado, ao negar tal experiência à jovem Mariana, o autor não estaria consequentemente lhe negando a herança dessa força ancestral? Ou seja, negando-lhe as mesmas condições dadas a suas predecessoras? E não estaria, com isto, interrompendo ou frustrando a culminância de um projeto narrativo em que se afirmaria, com maior alcance, uma organização política e econômica conduzida pela força das decisões de mulheres autônomas?

Fato é que, quando observada no conjunto dos romances, a referida ruptura com um padrão de composição das protagonistas sinaliza também certa mudança no modo de conceber o projeto literário olintiano. Essa mudança está diretamente

relacionada ao grau de abertura do romance, sobretudo com sua maior ou menor autonomia frente ao discurso histórico estabelecido. Tanto que o efeito talvez mais sensível desse mencionado gesto autoral pode ser percebido pela alteração de rumo dentro de uma proposta consolidada pelos romances anteriores. Neles, a forma independente pela qual as mulheres se colocam frente à sua realidade acena futuros mais radicalmente determinados por seus atos e vontades, logo, menos submetidos a padrões de referência, externos à dinâmica da própria narrativa. Em geral, nos primeiros romances, o encadeamento dos fatos narrados promove, de modo autossuficiente, o movimento da trama, muitas vezes, inclusive, confrontando o real como referência prioritária. Talvez, justamente por isso, se possa dizer que as ações conduzidas pelas mulheres nos dois primeiros livros dialogam mais abertamente com a noção libertária de mimese (COMPAGNON, 2006). Nesse sentido, há que se destacar que em *A casa da água* e em *O rei de Keto*, nos quais se nota mais claramente tal postura independente, as escolhas das protagonistas são de caráter mais pessoal, embora sejam determinantes para que novos caminhos de organização social, nem sempre previsíveis, sejam vislumbrados dentro das comunidades das quais as personagens tomam parte.

Tal proposta não chega a ser abandonada em *Trono de vidro*. A própria Mariana neta, em certo momento, usará o termo “matriarcado” para se referir a um possível, ainda não realizado, governo de mulheres. Apesar disso, neste último livro – no qual se terá, paradoxalmente, uma mulher presidente – tal autonomia feminina parece ser limitada, para que seja favorecida uma ideia ocidental de democracia e de representação política (SPIVAK, 2010) como forma de governo. Essa “solução” política, levada a certas regiões africanas pelo ocidente, é apresentada como caminho prioritário, na verdade exclusivo, para que se realize a libertação do povo africano, bem como para sua entrada efetiva no contexto pós-colonial. Tal defesa a todo custo da via democrática no romance, no entanto, tem como preço a ser pago o comprometimento da aposta em um devir feminino africano que vinha se desenhando ao longo da trilogia. Além disso, essa escolha composicional específica resulta numa inesperada dependência do ficcional à narrativa oficial da história da colonização africana. É como se, nesse último livro, a narrativa olintiana realizasse uma dobra para fora de sua própria linguagem e, com isso, provocasse implicações que merecem ser consideradas para toda a trilogia.

Diante de tudo isso, propõe-se que a importância de *Trono de vidro* para a trilogia se deve, entre outras coisas, aos questionamentos específicos que o romance permite elaborar acerca do projeto literário de Antonio Olinto e dos discursos ali veiculados sobre o Golfo do Benin e sobre o papel das mulheres naquele contexto. Nesse sentido é que se deve considerar a seguinte hipótese: o terceiro romance da trilogia deixa mais à vista – mais do que os anteriores – o avesso do bordado de uma linguagem literária que, em geral, é forte e bem realizada ficcionalmente, capaz de consolidar, aos olhos de muitos leitores, a impressão de um discurso transparente sobre as questões africana e afro-brasileira. A despeito disso, um efeito dessa maior exposição do mecanismo composicional da linguagem romanesca que merece ser destacado é justamente a desnaturalização das pressupostas legitimidade e transparência da voz autoral. De certa maneira, em *Trono de vidro* é possível identificar, de modo muito específico, a sombra do discurso do escritor brasileiro, homem branco e de notável formação intelectual europeia, mas que se propõe narrar experiências particulares de mulheres negras, brasileiras e africanas. Ou seja, esse romance faz lembrar que Antonio Olinto, a despeito de seu grande interesse pelo tema africano, é elemento estrangeiro.

No que diz respeito à fatura literária, *Trono de vidro* é certamente um romance vigoroso. Porém, quando considerado em comparação com *A casa da água* e *O rei de Keto*, avalia-se que é o menos bem-sucedido dos três, especificamente no que se refere ao trabalho do escritor que pretende, antes de qualquer coisa, contar bem sua história, sem que a presença ou a marca da mão autoral esteja imediatamente visível aos olhos do leitor: um escritor que considera positivo, ao elaborar sua linguagem narrativa, o emprego de uma “técnica que se esconde”, expressão usada pelo próprio Olinto e já mencionada no primeiro capítulo deste trabalho.

Assim, pode-se dizer que uma diferença constitutiva entre o último romance e os anteriores da trilogia se deve em grande medida ao fato de o gesto de prestidigitador do autor não operar tão efetivamente como vinha ocorrendo. Isso fica evidente quando, por exemplo, transparece certa hesitação no que se refere à aposta numa transformação política mais radical, proporcionada pela atuação de mulheres independentes. Tal aposta havia se mostrado importante para o estabelecimento do jogo narrativo no qual o discurso das personagens ocupava o

primeiro plano na maior parte do tempo, garantindo, por outro lado, a clandestinidade ou ao menos alguma opacidade ao discurso autoral.

A hesitação quanto à referida aposta num devir feminino é aspecto que contribui para que o enredo de *Trono de vidro* seja em certa medida previsível, uma vez que, embora Mariana neta tenha sido alçada à presidência de Zorei, a trama não chega efetivamente a se realizar plenamente como uma alternativa contestadora da história oficial, costumeiramente favorável à perspectiva dos vencedores. Ou seja, à primeira vista, estruturalmente a narrativa acaba por confirmar o discurso ocidental já estabelecido sobre a história africana. Nota-se que, apesar de ter como protagonista uma mulher, a voz feminina, diferentemente do que ocorre nos livros anteriores, tende a soar em segundo plano no romance. Essa organização específica das vozes narrativas favorece o posicionamento geral pró-democracia, perceptível e muitas vezes amparado por perspectivas cristã e patriarcal de mundo.

Parece significativo que essa mudança técnica de composição ocorra justamente quando o autor propõe narrar de modo mais direto a luta de países africanos pela consolidação da autonomia frente ao colonizador europeu. Fica evidente que, na busca por afirmar a abertura africana a um “destino democrático” vindo de fora, por dialogar abertamente com a história política oficialmente estabelecida para o continente, objetivando maior efeito de verossimilhança, tem-se comprometido o alcance de uma linguagem ficcional mais aberta – como estabelece Umberto Eco – e contestadora, cuja tendência, conforme o que vinha se desenhando, seria afirmar protagonismo cada vez maior para as mulheres.

Porém, não é isso o que ocorre em *Trono de vidro*, pois a transformação social sugerida pela trama se mostra condicionada a um modelo de representação política tipicamente ocidental, concebido e conduzido invariavelmente por homens. A adoção desse modelo é o que, segundo o romance, garante unidade mínima entre as diversas formas de organização das comunidades tradicionais locais e entre suas respectivas lideranças políticas. Afirma-se, desse modo, uma relação hierárquica na qual o modelo democrático ocidental é caracterizado como superior àqueles muitos modelos tradicionais de organização política, encontrados em muitas comunidades africanas.

Diante disso, a escolha específica de composição narrativa faz vir à tona, de modo mais evidente, a presença do olhar ocidental, estrangeiro, sobre a África e

sobre o Golfo do Benin e faz lembrar que este é também o de Antonio Olinto. Apesar disso, é possível identificar vínculos dessa linguagem narrativa, presente no terceiro romance da série, com aquela articulada desde *A casa da água*. O trabalho de leitura crítica pode, transpondo a camada mais superficial da trama, encontrar esses vínculos, nem sempre muito explícitos.

Portanto, no que se refere à escrita e à linguagem olintianas, é pertinente considerar o que propõe o ensaísta Júlio Ramos (2008) em seu livro sobre política e literatura no século XIX. Especificamente no texto intitulado “Migratórias”, encontra-se a seguinte questão: “que significa escrever num país distinto, num lugar diferente daquele que o sujeito reivindica como próprio?” (RAMOS, 2008, p. 288). Aqui não se trata obviamente de uma experiência de exílio em sentido estrito. As viagens e deslocamentos de Antonio Olinto se deveram ao exercício diplomático exigido pelo cargo de adido cultural do Brasil, primeiramente em Lagos e, depois, em Londres. Não se tem configurada, portanto, uma condição compulsória, como tende a ser a de um exilado. Porém, é válido retomar a questão proposta por Julio Ramos, uma vez que ela alerta para uma política específica de escrita, na qual um escritor reivindica tomar parte em uma instituição, em um território do qual, por algum motivo, encontra-se apartado, mas que demanda como seu. Está claro que o caso de Antonio Olinto requer certa adequação à formulação feita pelo crítico porto-riquenho, de modo que se poderia perguntar o seguinte: que significa escrever em um país que não é o seu, ainda que em sua língua de origem? E mais, que significa, nessa condição deslocada, escrever sobre uma cultura outra que, a despeito disso, é reivindicada como sua?

Formulada dessa maneira, a questão permite que se proponha, como estratégia de reflexão, uma imagem de caráter alegórico. De certo modo, o movimento do escritor se assemelha ao de alguém que se equilibra sobre o fio da língua. Esse fio une duas margens – uma geográfica e a outra cultural – e se distende sobre uma paisagem humana específica que o escritor vê a distância. Porém, essa condição, duplamente deslocada e em suspensão, ao mesmo tempo que permitiria a esse escritor visão ampla da paisagem, também impede que ele olhe detida e demoradamente para baixo, uma vez que isso poderia lhe tirar o equilíbrio. A perspectiva do escritor, que se mantém instável sobre o fio da língua, portanto, só pode ser parcial e fragmentária. Consequentemente, a hesitação e a

dúvida são aspectos que devem ser considerados em sua escrita. Ainda quando camufladas por um desenvolvimento aparentemente seguro do texto, tais características devem ser desveladas pelo ato posterior da leitura. Levar tal fato em conta pode contribuir para a desnaturalização da voz autoral, quando esta reivindica para si a autoridade sobre um discurso que tem o Outro como objeto, como é o caso de Olinto e a questão africana.

A distância, portanto, se insinua como rastro, como resto de escrita entre o objeto narrado e o autor, entre Antonio Olinto e a paisagem africana, entre um livro e outro da trilogia. O rastro dessa distância está materializado ao final de cada romance, por meio do registro escrito do período e dos lugares onde as respectivas obras foram escritas. São inscrições inseridas no corpo da narrativa (na verdade, após o ponto final de cada uma delas), mas que evidentemente fazem referência ao contexto externo ao texto e remetem à presença do corpo do escritor Antonio Olinto. Afinal, fora este corpo que estivera de fato em trânsito enquanto escrevia seus livros. De todo modo, após o último parágrafo de cada romance, encontram-se assinaturas de marcação espaço-temporal. Elas atestam que, apesar de narrarem fatos ocorridos majoritariamente em terras africanas, as histórias foram escritas a distância daquele território. Assim, lê-se ao final de *A casa da água* (2007a): “Rio de Janeiro, de 15 de junho a 15 de setembro de 1968” (OLINTO, 2007a, p. 386). Na última página de *O rei de Keto* (2007b): “Rio de Janeiro-Londres-Rio de Janeiro, de 17 de agosto de 1979 a 27 de julho de 1980” (OLINTO, 2007b, p. 345). E em *Trono de vidro* (2007c): “Londres-Rio de Janeiro, de 31 de maio de 1986 a 24 de janeiro de 1987” (OLINTO, 2007c, p. 404). Desse modo, ainda considerando a alegoria proposta, as duas margens ligadas pelo fio da língua podem ser entendidas como o Rio de Janeiro e Londres, e a paisagem sobre a qual se distende o fio da língua seria, nesse contexto, o continente africano.

A irrevogável distância é efetivamente o lugar da alteridade. Ainda que exista o esforço de identificação, ainda que a obra de arte simule o movimento em direção e em acolhimento ao diferente, nunca se poderá acessar objetivamente a intimidade mais profunda desse diverso universo. É importante, portanto, reconhecer a diferença como aspecto fundamental na relação com outra cultura, com outros povos. Reconhecer que, ao se voltar para a paisagem estrangeira, o escritor sempre terá o fio da língua entreposto entre essa paisagem e seu olhar criador: um fio frágil,

uma fronteira fluida, mas de todo modo um índice de cisão, de tradução e distanciamento cultural. Se a paixão pelo tema africano e a escrita da trilogia africana revelam a disposição de Antonio Olinto para acolher e entender o diferente, as inscrições finais dos textos denotam sua condição de alteridade. É a escrita marcando (como sintoma?) a distância posta entre o escritor brasileiro e os povos que habitam os países que integram a região africana do Golfo do Benin.

Essa distância é geográfica, mas não apenas. Ela se estabelece por meio do cruzamento de aspectos de ordem vária. O próprio Olinto afirmara que sua “experiência africana não diz respeito só à geografia do continente, mas essencialmente aos hábitos, à religião, à cultura e aos costumes daquele povo” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 133). Além dessas diferenças mencionadas pelo escritor, convém destacar outras duas, fundamentais. Uma vez que o objeto da trilogia pode ser definido pelo foco no território conhecido como continente negro, bem como pela prioridade da experiência feminina, impõem-se fatalmente questões relativas às categorias gênero e raça. Considerando particularmente a questão racial, não deixa de ser curiosa – e também exemplar – certa declaração de Antonio Olinto sobre um episódio envolvendo o escritor e político Léopold Senghor. Ao se posicionar contrariamente àqueles que veem no escritor senegalês “apenas um francês de pele negra, um intelectual europeu alheado de seu país (OLINTO, 1964, p. 16)”, Olinto afirmara que “a ‘negritude’ de Senghor não é simples recurso literário, mesmo porque *ninguém consegue fugir à sua cor*” (OLINTO, 1964, p. 16). Essa declaração, obviamente transportada de seu contexto original, serve muito bem para esclarecer a condição do próprio Olinto em relação à África negra.

Apesar disso, a narrativa olintiana tem sido lida como um discurso transparente sobre o continente africano. Na verdade, esse efeito de transparência não deixa de ser estimulado pelo autor quando, em suas narrativas, promove, por exemplo, a incursão de um narrador que se afirma testemunha ocular do que é vivido pelas personagens; na opção por um discurso indireto livre, por meio do qual muitas vezes se confundem as falas dessas personagens com a do narrador e com o discurso do escritor; também nas presenças de muitos elementos culturais e narrativas típicas das regiões africanas por onde transitou o escritor. Ou seja, o efeito de transparência em Olinto é resultado de escolhas específicas para a composição interna da linguagem narrativa.

Porém, outro aspecto menos evidente que precisa ser considerado é que esse conjunto de estratégias de construção interna das vozes narrativas mimetiza o gesto do próprio Antonio Olinto – cidadão, intelectual, brasileiro – cujo discurso acerca do tema africano também reivindica para si certa transparência. Isso é verificado, por exemplo, quando o escritor procura firmar uma condição distinta, mais objetiva, que a dos demais intelectuais que se ocuparam do tema africano. Tal distinção se justificaria devido à perspectiva privilegiada de quem teve oportunidade, como é o caso de Antonio Olinto, de “ver com os próprios olhos”, uma vez que viveu em terras africanas e conviveu diretamente com os grupos que ali habitam. Curiosamente, pode-se estabelecer certa aproximação entre essa reivindicação e a produção literária feita pelos viajantes europeus do séc. XIX que também acabaram escrevendo romances sobre o Brasil.

Em seu já mencionado ensaio *Brasileiros na África* (1964), Olinto chega mesmo a afirmar o seguinte em relação aos livros então disponíveis sobre o continente: “todos, praticamente todos os livros (e foram muitos), que li sobre o assunto, antes de ali chegar, estavam fora da realidade” (OLINTO, 1964, p. 15). Está pressuposta em tal afirmação a ideia de que a realidade do continente africano só poderia ser verdadeiramente conhecida por alguém que tivesse estado e vivido ali. Ou seja, é possível identificar no discurso de Olinto lastros de uma visão positivista da realidade, cuja característica marcante é a valorização de certo empirismo, responsável por conferir superioridade à experiência objetiva do escritor brasileiro, que fala do que viu e não apenas do que leu em segunda mão. O sentido de base desse argumento é uma alegação de poder, já que, devido a sua experiência particular, o escritor sugere ter podido acessar de modo transparente e direto o universo africano. Ora, não se pode ignorar que, ainda que exista em seu projeto literário clara intenção de afirmar a liberdade da mulher africana e afro-brasileira, a reivindicação pelo efeito de transparência discursiva, neste caso, desvela uma demanda de autoridade por parte do autor que, então, procura apresentar a realidade desse rosto feminino sem mediação. Como se, ao falar da mulher africana, por exemplo, o discurso do intelectual, homem, branco, brasileiro e de notável formação europeia não fosse atravessado por essa condição.

Diante disso, é importante se atentar para um problema específico, pertinente à demanda do empirismo como experiência distintiva e garantidora de autoridade ao

escritor. Olinto busca validar seu discurso sobre a alteridade amparando-se na vivência concreta em meio à realidade sociocultural deste Outro africano. O problema está justamente no que pode ser vislumbrado a partir da identificação do vínculo histórico entre o empirismo e o positivismo, cujos fundamentos estão na base de muitas práticas capitalistas, colonialistas e neocolonialistas. Como alerta Gayatri Spivak, a experiência concreta é a arena privilegiada do empirismo positivista (SPIVAK, 2010). Para a autora, ao se esforçarem para apagar a irreduzível distância entre o mundo discursivo e o prático – estratégia que, ainda como sugere Spivak, serve apenas para aliviar a consciência de quem está ansioso para provar que o trabalho crítico e reflexivo é tão útil para as sociedades ocidentais quanto o trabalho manual –, alguns intelectuais estariam ignorando sua fatal inserção no contexto capitalista. Essa crítica feita pela intelectual indiana é expressamente direcionada a icônicos representantes do pensamento ocidental, como se pode ler no seguinte trecho: “Nem Deleuze, nem Foucault parecem estar cientes de que o intelectual, inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho” (SPIVAK, 2010, p. 38).

O comentário de Spivak sobre capitalismo e trabalho intelectual convida ao seguinte raciocínio acerca da narrativa de Antonio Olinto: as referidas inscrições espaço-temporais, presentes nos finais dos romances, além de atestar a simbólica distância entre o autor e o objeto narrado, são também valiosos indicativos da inserção desse intelectual em um movimento histórico tipicamente integrado à dinâmica colonial e pós-colonial. Particularmente, se se está considerando aqui que esse movimento é caracterizado pelo trânsito de riquezas como minerais, esculturas, espécies singulares da fauna e da flora que foram levados da África à Europa e à América. Nesse novo ambiente, o elemento africano passa a ser cotado pelo seu exotismo, por sua raridade e pelo estranhamento ou identificação que podem provocar aos sentidos dos europeus e dos americanos. Não apenas patrimônios materiais, mas também memórias e histórias africanas foram transportadas para vários pontos desses continentes.

Com isso, o que se pretende apontar é que o gesto de Olinto, como confirmam as inscrições deliberadamente deixadas em cada livro, marca – intencionalmente ou não – o lugar de alteridade do escritor e o situam dentro desse

processo histórico preciso, cujas consequências são ainda hoje sentidas. Com sua trilogia, Antonio Olinto navega pelos mares da diáspora negra, mas nem seu ponto de partida nem seu ponto de chegada estão na África. O espaço da escrita olintiana, portanto, apesar de incorporar muitos elementos colhidos diretamente das terras africanas, é aquele instável do trânsito intercontinental, responsável por fazer circular, por vários cantos, riquezas, memórias e histórias do povo negro. Essa condição, acredita-se, merece ser considerada como índice importante para a compreensão do jogo discursivo atuante dentro da trilogia *Alma da África*.

Dentro desta perspectiva, a ocasião de lançamento da trilogia *Alma da África*, no Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 2007, pode ser tomada como mote para algumas reflexões. A edição conjunta dos três romances, empreendida pela primeira vez pela Bertrand Brasil, fora lançada no contexto de uma Exposição de Arte Africana, promovida pelo Sesc-Rio, com curadoria de Raul Lody. Os itens dessa Exposição, só então disponibilizados ao público brasileiro em geral, basicamente compunham o acervo particular de Antonio Olinto e Zora Seljan, sua esposa. Além da exibição de peças de arte trazidas do continente africano pelo autor e sua esposa, a programação contou com uma série de eventos que abordavam aspectos das culturas africana e afro-brasileira: seminários, palestras, leitura da peça teatral *Exu, o cavaleiro da encruzilhada*, de Zora Seljan, além, é claro, do lançamento da trilogia. Apesar da quantidade relativamente grande de itens expostos nessa ocasião, Olinto destaca, em crônica na qual divulga o projeto, um conjunto de máscaras gueledés, vindas do Benin:

Muitas das esculturas africanas que Zora e o autor destas linhas trouxemos da África estão agora em exposição no Arte SESC, no Flamengo (Rua Marquês de Abrantes, 99). Com a morte de Zora fiz questão de promover esta exibição pública antes de montar um local permanente em que as máscaras gueledés do escultor Simplicie Ajaiy, do Benin, se juntem às perto de duzentas peças que formam nossa coleção num museu Antonio Olinto – Zora Seljan que dará ao Rio de Janeiro um novo centro cultural ligado à cultura africana (OLINTO, 2007d).

O anúncio desse significativo evento cultural foi feito pelo próprio Olinto, como se pode ler no trecho acima de crônica publicada na *Tribuna da Imprensa*, em 23 de outubro de 2007 e, atualmente, disponível no portal da Academia Brasileira de Letras. A decisão de expor publicamente as esculturas africanas ocorre após a morte de Zora e possui também caráter de homenagem póstuma. É, portanto, uma

iniciativa pessoal e está diretamente relacionada à dimensão privada da vida do autor, que se vê sem sua companheira de vida. À Zora, inclusive, foram dedicados todos os três romances de *Alma da África* bem como toda a obra de Olinto. Observando o interesse comum do casal pelo assunto africano, logo se constata entre os dois escritores a recorrência de gestos como este, por meio do qual tudo o que diz respeito ao continente é imediatamente envolvido pelo afeto mútuo e, como consequência, remetido à esfera doméstica, infelizmente implodida pela experiência dolorosa da perda.

O rompimento traumático desse ambiente se impõe como fator importante para a decisão pessoal de Olinto de possibilitar ao público o contato com todo aquele material trazido diretamente de algumas comunidades africanas. Um aspecto que merece ser destacado quanto a essa decisão é que ela evidencia o caráter privado que se conferia ao acervo africano de posse de Olinto e Zora, fato demonstrado também na intenção de posteriormente este acervo permanecer exposto em um museu cujo título seria o nome do casal de escritores. Nesse caso, Olinto e sua esposa, como se pode interpretar pelas palavras do escritor, se reconheciam como guardiões desse patrimônio africano em terras brasileiras. Tal fato, no entanto, não anula a ideia de posse envolvida aí, desvelada pela intenção de se criar um espaço cultural Olinto–Zora Seljan⁴². A representação de guardiões é reforçada pelo comentário a seguir, no qual Olinto diz ter tido a aprovação de lideranças religiosas e do povo de Idigny para trazer ao Brasil o conjunto de máscaras gueledés:

Foram dezessete dessas máscaras que Zora e eu trouxemos de nossa visita a Idigny, com a aprovação do povo e dos sacerdotes locais, desejosos de que suas belas máscaras fossem mostradas num país longínquo em que eles sabiam estar guardada a tradição africana, inclusive religiosa, que deitara entre nós raízes fortíssimas, não só no Nordeste em que os

⁴² Esse episódio faz lembrar a discussão empreendida por Anthony Appiah sobre o lorubá com uma bicicleta (...), na qual reflete sobre a relação entre a mercadologização das produções africanas e a questão da autoria. Lembra que, em muitas exposições, as produções, consideradas como manifestação étnica, destituídas do ato individual do artista, são nomeadas pela identidade daquele que detém a posse sobre elas, ou seja, o comprador. Lê-se no texto de Appiah: “Não sei quem criou, nem quando Homem com uma bicicleta foi criado; a arte africana, até recentemente, foi colecionada como sendo própria de grupos étnicos, não de indivíduos ou de ateliers; por isto não é de estranhar que nenhuma das peças da exposição ‘Perspectivas’ tenha sido identificada na lista de obras selecionadas pelo nome de um artista individual, apesar de muitas delas serem trabalhos do séc. XX. (E, pelo contrário, ninguém ficará surpreendido que, nas legendas das peças, sejam simpaticamente referidos os nomes das pessoas que possuem as coleções predominantemente privadas de que agora fazem parte) (APPIAH, tradução de Maria José Tavares, encontrada na Internet)”.

africanos escravizados primeiro trabalharam, mas também nas mais variadas partes do país.

Foi com muita emoção que vi as esculturas que Zora e eu mantínhamos em casa chegarem a um público maior. Foi um passo importante no plano de elas virem a ser inteiramente disponíveis a uma visitação permanente, num museu de arte africana que será montado no Rio de Janeiro (OLINTO, 2007d).

De certa maneira, essa ocasião de lançamento leva a considerar o que, de fato, há de semelhante entre esses diversos elementos trazidos da África para o Brasil: as máscaras e as histórias materializadas na literatura de Olinto. Algo nisso tudo remonta às reflexões de Spivak, uma vez que se pode relacionar parcialmente o trabalho artesanal de confecção das singulares máscaras do Benin e a realização discursiva dos romances, que são editados como uma trilogia. O fato de ocorrerem juntos a exposição de arte e o lançamento da série literária sugere certa relativização da distância entre a produção do escritor brasileiro e a do escultor africano: ou seja, entre o trabalho artesanal deste e o intelectual daquele. Tal fato remete uma vez mais ao comentário de Spivak sobre o intelectual ocidental.

Considerando a curadoria da exposição e a série de eventos discursivos que a cercam, a impressão que fica   de um ambiente bastante favorável   legitimação de discursos que se queiram diretos, objetivos e verdadeiros sobre a África, embora a maioria das produções sejam brasileiras. Parece plausível considerar que esse cenário pode ter contribuído para que a mediação presente no ato da escrita do autor brasileiro sobre a paisagem africana tenha sido obliterada. Os livros e as máscaras estarem no mesmo ambiente contribui para a equivocada impressão de que ambas as produções vêm do mesmo lugar e falam a partir da mesma perspectiva, com o mesmo grau de envolvimento. Portanto, esse evento de lançamento, embora restrito   ocasião específica, parece também corroborar para a legitimação de um efeito de transparência do discurso sobre a África na narrativa olintiana.

A trilogia *Alma da África*   reconhecida pela abordagem em certo sentido original que faz do retorno de afro-brasileiros   África, como atesta o interesse de grande parte das pesquisas por esse tema dentro da produção olintiana. Porém, assim como já havia ocorrido com *O rei de Keto*, pode-se dizer que *Trono de vidro* aborda uma questão mais diretamente africana que afro-brasileira. O modo como   feito o recorte temporal, geográfico e político nesta última obra, por exemplo, relega   condição de fundo as relações específicas entre o contexto brasileiro e as lutas por

autonomia dos países africanos em relação à Europa. Ao final do romance, Mariana neta, após já ter sido eleita presidente de Zorei, faz uma rápida viagem ao Brasil. Com isso, ela pretendia, além de firmar parcerias comerciais e políticas, cumprir um desejo que não pôde ser realizado por sua avó, que nunca retornou ao país onde nascera. Essa visita, porém, gera uma crise política interna, já que Mariana neta passa a ser acusada por alguns de seus eleitores e apoiadores próximos de não dar a devida atenção aos problemas de seu país, preferindo estar em outro lugar. Esse episódio é significativo, pois permite claramente demarcar fronteiras entre as questões políticas de Zorei e a questão especificamente familiar de Mariana neta, por meio da qual se teria o vínculo mais direto com o Brasil. É por um motivo especificamente familiar que se pode identificar a presença brasileira em *Trono de vidro*, mas, como é nitidamente perceptível, a questão principal do romance transcende a dimensão doméstica restrita aos Silva.

4.2 O que fazer com o útero?

Considerando o que foi dito anteriormente, a opção feita pela condução deste texto é a de, inicialmente, explorar aspectos que, acredita-se, vinculam *Trono de vidro* ao projeto inicial da trilogia. Para tanto, será explorada a relação entre maternidade e política, atravessada pela experiência particular de perda materna sofrida por Mariana neta. Posteriormente, propor-se-á a permanência de certo discurso convencional e homogeneizante sobre a África, cujas evidências podem ser mais claramente percebidas a partir da análise da referência paterna na vida da protagonista. Na afirmação desse peso do nome paterno sobre o destino da jovem africana, surpreende-se a confluência entre o discurso ocidental sobre o continente africano e a perspectiva do escritor sobre o tema. Por fim, afirma-se a ambivalência como traço característico da narrativa deste último romance, o que o fragiliza, mas também lhe garante certa abertura.

Fato é que Mariana neta, embora não tenha sido mãe no sentido restrito e convencional do termo, manteve, ainda assim, um forte vínculo com a maternidade, ratificando a relevância desse aspecto no âmbito geral da trilogia *Alma da África*. No que diz respeito particularmente a *Trono de vidro*, a relação da protagonista com a

maternidade e com a política trará implicações acerca da noção de comunidade que merecem ser investigadas.

A presente argumentação vai nesse sentido e, para tanto, propõe o restabelecimento de uma ligação produtiva entre o corpo feminino e a palavra – mais precisamente, entre o corpo feminino e o discurso indireto, pelo qual se acessa o conceito de comunidade: expressão coletiva, mas sempre dependente da fala testemunhal dos muitos indivíduos que constituem o grupo em questão. Um gesto inicial na direção de tal restabelecimento deve considerar que, para a mulher, conceber um filho significa necessariamente gestar um corpo estranho em seu próprio corpo. Ou seja, a concepção de um filho promove, a partir do que há de mais íntimo na corporeidade da mulher, uma experiência muito singular de vida comunitária. A mulher, grávida, torna-se indivíduo e comunidade. O seu corpo é corpo subjetivo e, também, casa comum.

A reflexão acima é devedora, em certa medida, das reflexões de Deleuze e Guattari, a partir do pensamento de Elias Canetti, que considera o impacto do agenciamento coletivo sobre o indivíduo. Os filósofos franceses afirmam: “...o fato de a palavra de ordem ser como um corpo estranho no corpo, um discurso indireto na fala” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 26). O inusitado comentário leva a considerar que o discurso indireto pode ser definido como aquele que, tal e qual o corpo grávido da mulher, carrega em si mesmo o corpo estranho da fala do outro. Ao mesmo tempo que, no contexto dessa aproximação, o discurso indireto também se caracterizaria como a própria fala estranha – estrangeira – e coletiva, que se abriga dentro da fala individual, da qual depende para crescer e se tornar cada vez mais vigoroso⁴³. Diante disso, é pertinente afirmar que, ao menos neste contexto específico, o discurso indireto e o corpo feminino se aproximam, devido a uma

⁴³ No texto de Deleuze e Guattari destaca-se que Elias Canetti compara a palavra “ordem” a um agulhão, a um quisto endurecido e eternamente conservado sob a pele do indivíduo, que, assim, pode inclusive se eximir da culpa por certos atos, devolvendo-a à massa sem rosto do discurso indireto (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Nesse sentido, ocorre neste trabalho uma adaptação da proposta de Canetti na medida em que, ao relacionar o discurso indireto à gestação e ao corpo feminino, grávido, admite-se a permanência da vitalidade e da capacidade de transformação desse corpo estranho que se abriga no corpo gestante. Ao invés de cisto eternamente endurecido, um feto que se alimenta e que depende do abrigo do corpo feminino para se desenvolver. Células em processo de duplicação, dobramento que resultará em novo corpo. Esse corpo, que logo será lançado no mundo, como costuma acontecer a um filho que nasce, não deixa de carregar consigo certa mensagem esperançosa de transformação. Talvez se possa depreender desse movimento certo sentido de devir capaz de alimentar a comunidade a cada novo nascimento. Se assim for, incorporar-se-ia ao discurso indireto essa mensagem insistente de boa-nova que poderia afetar a todos os membros da comunidade.

similar potência de abertura ao outro, ou seja, por incorporarem algo mais que si mesmos e por articularem o subjetivo e o comunitário.

Essa reflexão merece ser aprofundada; porém, neste ponto já se pode afirmar que em *Trono de vidro* ocorre, por meio da trajetória de sua protagonista, uma mudança significativa no sentido de maternidade. Essa mudança diz respeito ao modo como são explorados os significados da passagem do corpo subjetivo da mulher para a representação de um corpo coletivo, em devir⁴⁴. Ou seja, no último livro da série, o feminino olintiano dialoga de modo mais contundente com uma específica experiência política africana e, por meio desse diálogo, coloca em questão a comunidade como possibilidade.

Algumas evidências colhidas na narrativa sugerem a pertinência de se investigar as relações traçadas entre a maternidade e o comprometimento político de Mariana neta com o povo de Zorei. A referência a esse comprometimento será expressa particularmente pelo uso de uma palavra específica: missão. O sentido de política como missão fica evidente já no começo de *Trono de vidro*, quando Mariana neta decide voltar para o país ao qual o pai, Sebastian Silva, havia devotado sua vida e sua morte. As motivações para este retorno vêm, a princípio, de fora e expressam as demandas de outrem para que a jovem assuma o lugar paterno na política, empenhando-se para se tornar a nova presidente eleita, num pleito cuja ocorrência ainda é incerta. É importante destacar que esse outrem se coloca como mensageiro de uma voz coletiva, como bem esclarece o narrador acerca do homem que viera convocar Mariana a lutar contra o regime ditatorial que vigorava em Zorei desde o assassinato do presidente Sebastian: "...a mensagem que Thomás fizera questão de transmitir era de que o povo do seu país a esperava..." (OLINTO, 2007c, p. 22).

⁴⁴ Uma comunidade pensada a partir do feminino, da força vital que irrompe desde o corpo feminino, como na gestação de um filho, remete à noção de devir, na medida em que contempla em seu horizonte os sentidos de minoria e de criatividade. Da articulação desses sentidos, pode surgir – ou se alimentar de – a esperança comum de transformação, capaz de questionar situações de opressão e agir sobre elas. Deleuze e Guattari afirmam o seguinte sobre o devir: "É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema hegemônico e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo. O problema não é nunca o de obter a maioria, mesmo instaurando uma nova constante. Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário. As mulheres, independente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56).

Ao ponderar se devia realmente voltar a Zorei, portanto, antes de responder positivamente a esse chamado, Mariana neta afirmará ainda, em uma conversa com a avó: “Recebi muitos apelos, de amigos, conhecidos e até desconhecidos, pedindo-me que volte” (OLINTO, 2007c, p. 12). E diante da pergunta objetiva da mais velha: “Política?” (*Ibidem*), a moça responderá: “Política, sim, vó” (*Ibidem*).

A despeito dessa demanda alheia pela participação efetiva da jovem na política do seu país, outro fator particular afetará sua decisão. Merece ser sublinhada nesse sentido a fatalidade de a jovem ter, precocemente, perdido sua mãe, Segui, que morre no momento do parto da filha. Esse evento, narrado inicialmente em *A casa da água*, ganha nova importância na trama geral da trilogia, uma vez que a imagem e a presença de Segui são recobradas em *Trono de vidro*, firmando-a, desta vez, como uma força feminina importante na história de Mariana.

Neste terceiro e último romance, portanto, o reencontro da protagonista com a figura materna ocorre quando Mariana decide se isolar, numa espécie de retiro espiritual, cuja finalidade era compreender melhor os motivos que, para a protagonista, justificariam sua candidatura à presidência. É, portanto, nesse momento de total e deliberado isolamento que Mariana descobre em si a continuidade da força feminina da mãe, com quem não chegou a conviver. Mariana demanda para si a condição de silêncio, necessária para que se inicie sua jornada em direção à disputa pela presidência de seu país. Como ela mesma explicitara: “Preciso de um lugar, vó. Um lugar quieto em que eu possa ficar pelo menos três dias sem falar” (OLINTO, 2007c, p. 17). Por sugestão da avó, a jovem então viaja e permanece por três dias no meio da floresta, período em que restabelece uma ligação profunda com aquele ambiente e passa a se sentir acolhida e renovada, pronta para um recomeço: “Mariana pensou que estava aconchegada pela floresta como num ventre, dentre em pouco teria de nascer outra vez e lutar, obrigada a provocar, aceitar e abrigar mudanças” (OLINTO, 2007c, p. 36).

Tal experiência particular de isolamento lhe permitirá, entre outras coisas, recapitular sua vida e, conseqüentemente, assumir a memória materna como uma herança da qual até então não havia tomado posse. A relação da protagonista com a maternidade passa necessariamente pela ressignificação da morte da mãe; passa pelo reposicionamento dessa falta fundamental, cuja origem é, do ponto de vista da protagonista, seu próprio nascimento, o momento de sua entrada no mundo. Não

parece ser ocasional, considerando isto, a menção a uma experiência de renascimento, ocorrida num contexto em que a floresta é percebida pela protagonista como um útero acolhedor, sinalizando uma experiência de retorno à origem. A representação da figura de Segui, nesse contexto, faz-se presente e parece se ampliar, para retomar uma ligação sagrada com a natureza, mãe de toda a vida, aquela que possui o grande ventre que ora recebe e gesta a nova Mariana: a que será, posteriormente, chamada de Ilufemi.

Origem⁴⁵ é uma expressão escorregadia e perigosa, mas que não deve ser negligenciada. Neste contexto específico, tornam-se interessantes as acepções em que origem pode significar o momento da chegada de alguém ao mundo, tanto quanto a condição de alguém que, num determinado momento da história pessoal, pôde decidir sobre seu próprio renascimento simbólico, assumindo o protagonismo de uma mudança importante em sua vida. Nesse último caso, inclusive, como atesta o exemplo de Mariana, o sujeito se depara com a necessidade de ressignificar as relações construídas com sua ancestralidade e com os traços de hereditariedade que configuraram uma identidade possível, porém não estática.

Pensar assim abre caminho para uma interpretação plausível do fato de só anos depois Mariana ter resgatado e se apossado da memória materna. Esse resgate tardio, além de tudo, evidencia, como se verá mais à frente, uma sensível diferença em relação às posições ocupadas pelas figuras da mãe e do pai; este último desde sempre muito mais presente na história da jovem, devido aos relatos familiares e às lembranças da convivência na infância.

Antes, porém, convém explorar outro insuspeito aspecto pertinente relativo à perda materna em *Trono de vidro*. Mariana se identifica com Segui também porque

⁴⁵ Origem, aqui, merece ser explorada mediante a possibilidade de segmentação do tempo – e da narrativa que se desenvolve dentro dessa temporalidade –, da distinção de um presente, enquanto noção fenomenológica a partir da qual se pode estabelecer um antes e um depois. Esta marcação temporal tem por base certos eventos que determinam um “ponto zero” (RICOEUR, 2010, p. 182) a partir do qual se torna possível um recomeço ou, em alguns casos, uma guinada na narrativa. De certo modo, a experiência de imersão na natureza feita por Mariana funciona para redefinir, retrospectivamente, um ponto de recomeço para sua história. É como se a personagem testemunhasse seu próprio nascimento e, a partir daí, pudesse contar por si mesma sua história. Paul Ricoeur traz importantes reflexões acerca de como funciona essa dinâmica entre tempo e narrativa. Segundo ele, “Aqui a noção emprestada é a noção fenomenológica de presente, como distinto do instante qualquer, ele mesmo derivado do caráter segmentável à mercê do contínuo uniforme, infinito, linear. Se não tivéssemos a noção fenomenológica do presente, como o hoje em função do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos dar o menor sentido à ideia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que precedeu” (RICOEUR, 2010, p. 182).

se reconhece como vivendo uma experiência singular de gestação. Ou seja, ao se projetar na memória materna, intui o que lhe ocorre intimamente e que a impele no sentido de uma responsabilidade coletiva com o povo de Zorei. O (re)nascimento para o qual a personagem se prepara durante o seu retiro evidentemente diz respeito à sua história e às suas identidades particulares, mas também à gestação de algo novo, que se cria e se expande desde a sua subjetividade, mas que deverá, depois, tornar-se autônomo e diverso daquela que o gesta. O que poderá nascer dessa gestação não convencional, acredita-se, é a comunidade desejada (e que deseja).

Como é possível notar no trecho abaixo, o questionamento sobre o lugar da mãe sinaliza para a relação condicionante entre a experiência de autoconhecimento e a identificação com um projeto coletivo que, não por acaso, será designado como missão:

...onde estaria nisto Segui, a mãe, que morrerá 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, mas não seria soberbo achar-se destinada a uma grande missão? (OLINTO, 2007c, p. 22).

Mariana de repente considera a possibilidade de que ela própria seria a mãe continuando. Mas continuando o quê? De que maneira se daria essa continuidade de mãe na filha? Não se pode esquecer que o último gesto de Segui, sua última condição fora a de gestante, parturiente. Portanto, parece válida a leitura conforme a qual Mariana identifica nessa condição o vínculo definitivo com a mãe, de modo que este vínculo seria sua herança. Dar a própria vida enquanto gesta a potência de uma nova vida desde o seu corpo. Porém, curiosamente, Mariana neta não chegará a ter filhos. O que de fato ela então poderia gestar? O que poderá colocar em causa o seu gesto de doação definitiva de si mesma? A hipótese de trabalho aqui é de que a personagem realiza a transferência da potência vital pertinente ao ato humano, feminino de gestar/gerar e dar a vida a um indivíduo para a gestação de um projeto comum, coletivo, igualmente potente e vital. Mariana gesta em seu íntimo a própria possibilidade de uma comunidade em devir, projeto – missão – capaz de encampar a entrega total da personagem – a isso estaria ligada a experiência de maternidade para Mariana.

Como forma de explorar as possibilidades de teorização contidas nessa hipótese, pode-se considerar que, em geral, a barriga que cresce, grávida, evidencia que, nessa circunstância, a mulher é indivíduo e casa de outrem, representando o ideal de uma comunidade elementar. A primeira comunidade humana da qual toda pessoa faz parte é o corpo feminino. Esta é uma verdade que parece ter sido esquecida ou silenciada na cultura ocidental, mas que ecoa surdamente na fala do mensageiro Thomás da Silva: “você não é apenas você”. Esse enunciado tem caráter político, é proferido tendo como horizonte a transformação política de Zorei, a saída possível do regime ditatorial que vigorava no país. Porém, a aproximação que se tenta fazer aqui tem por objetivo desvelar o cruzamento entre esse fundamento político e o aspecto mais subjetivo da escolha de Mariana, sempre atravessada de nuances da história particular, de perdas familiares e de abnegação de sonhos pessoais.

Busca-se evidenciar, por esse raciocínio, as circunstâncias em que ocorre o cruzamento de duas narrativas: a história de um país e a história de uma jovem mulher africana. Tal cruzamento – ou esse ponto de encruzilhada na narrativa – repercute no futuro do corpo de mulher, mas também no corpo da comunidade, que, de certa forma, demanda para si um “útero” possível, em meio ao qual poderia renascer como devir, liberta do peso da violência de um governo ditador.

Fato é que Mariana não terá filhos, assim seu destino será diverso do destino da avó, que pariu um presidente, e da amiga Abionan, que sonhou ser mãe de um rei – mulheres que, respectivamente, protagonizam o primeiro e o segundo romance da trilogia. Portanto, cabe questionar: que sentido político se pode depreender desse útero que permanecerá vazio no terceiro livro? Esse parece um questionamento válido considerando as particularidades de *Trono de vidro*, no qual a temática da autonomia de países africanos em relação ao colonizador europeu é mais diretamente atacada que nos dois primeiros romances da série.

Renascer da mãe morta é conceber a existência de algo fundante a partir da experiência de perda. Mas o que pode nascer da perda? De fato, considerando o que ocorre com Mariana neta em relação à sua mãe, não parece equivocada afirmar que a perda gera, ela demanda, deseja, projeta em seu próprio vazio constitutivo aquilo que a poderá preencher. A floresta, vista pela personagem como um grande útero, atualiza certo sentido primitivo e ancestral da maternidade como testemunho

que a força vital, presente em tudo que vive, dá de si mesma. A natureza se renova através de seus próprios meios, e seus ciclos dão a ver que os eventos de perda são na verdade estados transitórios que, em geral, preparam transformações e renascimentos. Isso fica evidente quando se observa, por exemplo, o ciclo pelo qual passa o útero humano. O útero que se prepara, dobrando-se em camadas e se esvai, expandindo-se em jorros de sangue, num ciclo contínuo de espera pela vida possível, comunica a seguinte mensagem: perder algo de si, acolher intimamente o vazio que decorre dessa perda não é negar a vida, mas confiar em sua potencialidade. Um útero é a casa privilegiada do devir: mistério e potência que o corpo da mulher abriga. É onde tem início uma fundamental experiência comunitária. De fato, é ali que acontece a ampliação/expansão do corpo coletivo; onde tem continuidade o dobramento celular que desencadeará a transformação do corpo da mulher em comunidade: o particular passando ao coletivo. Nesse sentido, pode-se pensar no corpo feminino como uma poderosa imagem que ajuda a projetar um possível, porém não exclusivo, sentido de comunidade em *Trono de vidro*. O corpo da mulher mostra que certas experiências de perda, apesar de dolorosas, podem ser compreendidas como etapas necessárias ao processo de perpetuação da vida e do corpo comunitário.

As implicações entre a dimensão individual e a comunitária, perpassadas pela experiência da perda, são tratadas por Blanchot em seu instigante livro sobre a *Comunidade inconfessável* (2013). É pertinente a reflexão, que se encontra nesse livro, segundo a qual a relação de alguém consigo mesmo não seria suficiente para colocar o indivíduo em causa da comunidade. Para que esta disposição particular e compromissada com a questão comunitária ocorra, seria necessário que o indivíduo estivesse diante de um outro que morre. Ou seja, a relação com a perda é posta como condição para que o indivíduo se abra à comunidade. Ora, em *Trono de vidro*, ao nascer, Mariana é imediatamente colocada diante de Segui, que morre. Nesse sentido, tendo como esteio a proposta de Blanchot, é possível afirmar a existência de uma promessa de identificação e de abertura, desde o nascimento de Mariana, com as questões da comunidade. Aliás, o movimento de retorno sugerido pela própria personagem – que revisita momentos importantes de sua biografia, para se redefinir como pessoa pública – parece legitimar a pertinência de tal leitura.

Uma das consequências desse movimento, que tem a memória como contexto de ação, acaba sendo a referida presentificação do corpo materno e a consequente ressignificação da experiência da perda. Mariana se colocará novamente diante da presença da mãe morta. Porém, esse encontro se realizará por meio da identificação entre o útero materno e a floresta humanizada. A presença daquela que morre, nesse contexto, embora mantenha seu fundamento de ausência, deixa de ser vista como fim definitivo e passa a representar o limiar de uma nova vida. Diante da memória de Segui, o morrer para si e o dar a vida a outrem se confundem. Assim, para Mariana, estar diante daquela que morre é também estar diante da possibilidade da continuidade da vida; da sua própria, mas também a de um projeto comum de país.

Não se pode perder de vista que tal experiência particular de perda familiar é o que levará a protagonista a projetar mais claramente os contornos da sua “missão”, cujo sentido é coletivo: a consolidação democrática em Zorei. As reflexões abaixo, de Blanchot, lançam alguma luz sobre esse processo de abertura da personagem à ideia de comunidade:

Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade (BLANCHOT, 2013, p. 21).

O fragmento acima sugere que se manter na proximidade daquele que morre é também uma questão de decisão. Está pressuposto que encarar a morte alheia como algo que mais diz respeito diretamente ao indivíduo em cujo horizonte está a comunidade requer uma tomada de posição. Dizendo de outra forma, para que haja abertura para o sentido de comunidade, a própria morte importa menos ao indivíduo que a morte de outrem. De fato, é a morte do outro e a consequente convivência com a falta o que poderá proporcionar àquele que sobrevive a percepção de sua individualidade, bem como a consciência de um rasgo irreversível no corpo comunitário. A morte coloca o indivíduo de frente com o fato de que, a partir da perda, a comunidade já não poderá jamais ser inteira, completa.

“Eis o que me põe para fora de mim” é de certa maneira uma expressão que condensa os sentidos da experiência por que passa Mariana e pode significar: nascer de si; morrer para si. Nascer de si pode ser entendido como uma

necessidade de retomar a própria história e, a partir dela, projetar-se no futuro, revigorada e mais consciente de sua identidade pessoal. Morrer para si, entre outras coisas, tem a ver com o sentido de doação plena a um projeto comum, ou seja, diz respeito ao ato de abrir mão inclusive de seus desejos mais pessoais, para que sua energia vital seja toda canalizada para um projeto coletivo.

Quando, em um grupo, alguém se depara com a morte alheia e próxima, fatalmente irá perceber que não pode anular a falta de outrem, suplantá-la ou recompor o vazio deixado por ela. Essa constatação sempre terá como ponto de partida a relação de um indivíduo – que será afetado pela falta – com outro indivíduo – que será objeto dessa falta. Por esse motivo, tal relação remete de imediato a certo sentido de comunidade, aos vínculos necessariamente provisórios que constituem a vivência comunitária. Diante do inevitável da morte, toda convivência antecipa uma falta. Segundo Blanchot, essa seria a experiência capaz de abrir o indivíduo à comunidade, ou melhor, ao “Aberto” da comunidade. Ou seja, se a convivência precede a falta, a comunidade, cujo fundamento é a relação entre os indivíduos que a compõem, está fadada à incompletude. Prevalecerá, portanto, no que tange ao comunitário, uma abertura irrevogável e perceptível a partir da relação dos indivíduos com a morte e com a falta dos seus semelhantes. Assim, a ideia de comunidade passa a incorporar a impossibilidade de completude. A incompletude se torna, conseqüentemente, princípio de constituição comunitária, responsável pelo seu fundamento de devir: o futuro como abertura e utopia.

4.2.1 O peso do nome do pai

Uma cena comovente em *A casa da água* é a que narra a velha Mariana levando o filho, já morto, de volta à sua casa. A velha, sentada no banco de trás de um carro, segura a cabeça de Sebastian Silva, depositada sobre o colo materno. Sua neta, a então menina Mariana, vai sentada no banco da frente e, ao se voltar para trás, se depara com o corpo do pai morto:

Viera um lençol com o corpo, Mariana enrolou com ele os ombros e cabeça do filho, o carro ia devagar, nas casas de Aduni havia muita gente na porta, a estrada parecia mais longa, a mulher passava a mão nos cabelos do homem, o rosto dele estava frio, a boca se abriu com o movimento do automóvel, a mulher fechou-a com as mãos, o corpo do filho pesava pouco... (OLINTO, 2007a, p. 384).

Também a memória dessa perda será levada como herança por Mariana neta ao longo de sua vida. O corpo que, aos olhos da velha Mariana, pesava pouco, se converterá, após o sepultamento, numa memória fantasmática a assombrar a filha e nunca terá pesado tanto. A missão democrática com a qual a jovem Mariana se depara tem justamente esse peso que, em alguns momentos, parecerá insustentável.

A palavra “missão” usada pelo narrador do *Trono de vidro* para se referir ao projeto coletivo contemplado por Mariana pode conter sentidos não tão óbvios como talvez se pudesse supor inicialmente. O sentido mais evidente, no entanto, diz respeito à missão política específica, situada histórica e geograficamente em Zorei e que tem como objetivo imediato livrar a população do regime ditatorial e restabelecer o caminho democrático, precocemente interrompido por um golpe político-militar⁴⁶. No que tange à adesão de Mariana a esse projeto democrático, a figura paterna ocupará o primeiro plano entre as referências, que abarcarão também o grupo de homens que, anos antes, ajudaram a conquistar a independência do país em relação à presença de colonizadores europeus em seu território. São esclarecedoras nesse sentido as seguintes palavras de Mariana:

Até hoje não tratei diretamente de política. Só quando um antigo auxiliar do meu pai chamado Thomás da Silva, que não é nosso parente, começou a insistir no assunto, resolvi aceitar minha herança [...]. Ao sair deste retiro preciso contar com a ajuda integral dos homens que ajudaram meu pai a fazer a independência de Zorei. Muitos deverão estar hoje com sessenta a oitenta anos (OLINTO, 2007c, p. 38).

Mariana reconhece que, para levar à frente sua decisão, dependerá da ajuda integral dos homens que, anos antes, ajudaram o presidente Sebastian Silva, seu pai. Tal fato não apenas confirma que a missão nesse caso se vincula a fatos históricos e políticos vividos por uma geração anterior à sua, mas também sugere a

⁴⁶ O pesquisador Édimo de Almeida Pereira, em tese de 2013, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora, destaca a aproximação do pensamento de Mariana Ilufemi com a ideologia socialista. Pereira comentará, ao se referir à historicização da personagem Ilufemi: “O segundo aspecto anteriormente mencionado corresponde à demarcação da inserção política da jovem Mariana na nação africana, a qual se dá com base na representação de uma ideologia socialista, tendo em vista que as ideias da personagem – de certo modo em continuidade ao ideário de seu pai – contrapõem-se ao individualismo da elite militarista, cujo grupo que a jovem representa deseja ver fora do poder no fictício Estado de Zorei” (PEREIRA, 2013, p. 199).

existência de uma continuidade imediata entre esse passado recente e o presente, estabelecendo entre eles uma relação de causa e efeito.

Embora a protagonista afirme: “Não me acho de todo preparada para uma responsabilidade política imediata” (OLINTO, 2007c, p. 38), sua escolha é pela adesão ao projeto político posto e conduzido a princípio por lideranças masculinas. Porém, a hesitação expressa pela fala de Mariana neta se justifica, pois, justamente por ser imediato, o contexto demandará da personagem ações urgentes, pontuais e estratégicas. São ações que deverão ser pautadas pela racionalidade e pelos tempos típicos do modo já convencional e ocidental de fazer política entre homens. A hesitação presente na fala de Mariana neta, portanto, é importante sinal de alerta, pois revela sua cautela quanto às consequências de sua decisão. Certamente considera os limites impostos à presença de uma mulher naquele contexto político específico. Nesse sentido, a declaração anterior de Mariana neta sugere o seguinte entendimento: não me acho de todo preparada para assumir uma responsabilidade política nos modelos que ainda vigoram, cujo modo de agir é determinado exclusivamente por agentes masculinos.

Quanto a isso, convém destacar que o argumento usado por Thomás da Silva para convencer Mariana a assumir a candidatura à presidência foi o de que o pai teria deixado para a filha a responsabilidade com o seu povo, materializada no que se denominou um “novo sebastianismo” ou “um sebastianismo africano”, numa referência direta ao fenômeno português. Tal proposta, apresentada a Mariana pelos aliados políticos do seu pai, tem por base o jogo de linguagem realizado a partir do nome “Sebastian Silva”: presidente de Zorei, que foi martirizado, mas não sem antes plantar entre a população a semente da via democrática, interdita por um violento golpe de Estado. O que merece ser destacado aqui é que, no fundo, a mobilização das memórias do pai e da mãe igualmente remontam narrativas de salvação coletivas e míticas, no intuito de afirmar o papel da protagonista como salvadora do seu povo⁴⁷. Inclusive, a aproximação entre uma espécie de sebastianismo africano e a narrativa cristã é explicitada pela própria organização do texto de Antonio Olinto,

⁴⁷ As relações entre cristianismo e maternidade na Nigéria são muito bem exploradas nos romances *Hibisco roxo* (2011), de Chimamanda Ngozi Adichie, e *As alegrias da maternidade* (1979), de Buchi Emecheta. Em ambos, a vivência da maternidade se mostra ambivalente para a mulher, pois também se caracteriza como expressão patriarcal, na qual o poder masculino é manifestado no domínio do núcleo familiar. Nesse contexto, a mulher é vista como instrumento cuja função é gerar herdeiros para o patrimônio familiar. Silenciada, violada pelo marido, muitas vezes a mulher é obrigada conceber um filho mesmo contra sua vontade.

que chega a mencionar o exemplo português e, logo em seguida, cita diretamente trechos da Bíblia, como se pode observar no exemplo da breve sequência de parágrafos a seguir:

Era a escolha corajosa que preocupava Mariana, como saber se também era certa?, a coragem talvez não bastasse para conferir certeza a uma escolha, um vento frio que veio da mata fez com que pusesse as mãos no peito, protegendo-se, era engraçado pensar que, no meio do seu retiro espiritual, podia pegar doença e deixar de ter problemas de escolha, Zorei ficaria sem qualquer salvação que pudesse provir dela e haveria outra pessoa, outro sebastianismo inventado por Thomás ou por grupos diferentes de gente, Mariana achou que devia reler o Eclesiastes, abriu o livro:

“Todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam debaixo do céu, segundo o termo que cada uma foi prescrito. Há tempo de nascer, e tempo de morrer. Há tempo de plantar, tempo de arrancar o que se plantou. Há tempo de matar, e tempo de sarar. Há tempo de destruir, e tempo de edificar. Há tempo de chorar, e tempo de rir” (OLINTO, 2007c, p. 31).

Nessa sequência em particular, chama a atenção o modo como é considerado o hipotético cenário no qual a protagonista pudesse ficar doente, furtando-se, assim, de ter de bancar corajosamente sua escolha pela vida política. Evidencia-se, sobretudo, a dúvida sobre o real propósito dessa escolha que, apesar de corajosa, ainda não representava uma certeza para Mariana nem lhe apresentava um significado claro. Mariana questiona inclusive o uso que fazem da imagem do pai e da sua própria imagem. Considera que, no caso de estar impossibilitada de assumir a herança paterna no contexto da política local, logo inventariam outro salvador para o povo. Ou seja, demonstra lucidez e compreensão dos modos como ocorrem as disputas pelo poder na sociedade da qual faz parte. O lugar que ocuparia dentro dessa narrativa, portanto, não seria essencial, mas ocasional, decorrente muito mais de coincidências e de arranjos deliberados envolvendo eventos de natureza familiar e outros, de natureza pública.

O nome “Sebastian”, que designa o primeiro presidente de Zorei, na verdade fora o nome escolhido por ter sido o nome do avô da jovem Mariana, um homem comum, também assassinado ao tentar apartar uma briga de rua em Lagos, na Nigéria. Ou seja, a relação entre o nome “Sebastian” e um sebastianismo tardio é de fato motivada por uma intenção alheia que tem Thomás da Silva como porta-voz e que se utiliza habilmente de uma coincidência linguística. Assim, do lado paterno, o que Mariana herdaria com sua escolha, nesse caso, não seria necessariamente uma missão que se vincula à ancestralidade familiar. Sua decisão na verdade estaria

vinculada, sim, à vontade de sujeitos coletivos, representados prioritariamente por homens, cuja preocupação com o poder havia se mostrado menos ligada ao sagrado ancestral, e de natureza muito mais pragmática.

A figura do pai morto, de certa forma, cobra mais diretamente de Mariana neta uma postura de engajamento com o tempo e o espaço imediatos. O que significa que a personagem deve compreender a lógica própria dos jogos políticos, com suas ações estrategicamente calculadas. Tal engajamento, ao identificar Mariana a um sebastianismo arbitrário, faz recair sobre ela o peso das circunstâncias coletivas, da narrativa histórica, cujo tom é ditado exclusivamente por vozes masculinas. Portanto, decorre dessa dinâmica maior preponderância de fatores externos à corporeidade e à experiência subjetiva da jovem mulher africana. Em última instância, prevalece a memória do corpo morto do pai, em detrimento do corpo vivo e potente da mulher Mariana.

Um questionamento importante que o romance apresenta diante desse cenário é se, a despeito do arranjo dos fatos externos à sua subjetividade, seria possível a essa protagonista exercer alguma influência significativa no contexto geral da história do seu país, ou se restaria a ela apenas aceitar a condição de peça no tabuleiro já traçado pelas forças dos eventos históricos. Mais precisamente, aqui está em jogo a tensão entre a possibilidade de um desfecho mais radicalmente libertário para a trilogia e para a protagonista do seu último romance ou a permanência de um *status quo* no qual a ação feminina deve estar restrita a certos espaços e a certos contextos. Ou seja, esse questionamento diz respeito à escolha do escritor quanto à consolidação ou não de sua linguagem narrativa, elaborada desde o início da série literária. Ao que parece, considerando o andamento da trama de *Trono de vidro* e o destino de Mariana neta, confrontando-os com o que ocorre nos outros romances, a decisão autoral se mostra menos ousada do que talvez pudesse ter sido.

De certa forma, é como se, na trama, o fantasma do pai pesasse sobre o destino de Mariana. Essa simbologia faz lembrar a dificuldade de se distanciar, mesmo quando se propõe inicialmente um projeto literário libertador, do discurso patriarcal já fortemente consolidado ao longo da história. Por conta disso, é que se pode detectar em *Trono de vidro* certa ambivalência constitutiva. Existem internamente à sua linguagem aspectos que a ligam diretamente ao projeto colocado

em marcha desde os primeiros romances; nesse projeto, há indícios de uma libertação mais radical sobretudo para as mulheres, caracterizadas como senhoras de suas escolhas e da repercussão que essas escolhas têm sobre a realidade social que as circunda. Porém, também se faz presente no romance o apelo de uma narrativa que se pode dizer mais comportada, na medida em que seu enredo e, principalmente, aspectos de composição da protagonista reafirmam relações de dependência da mulher às ações dos homens, geralmente vistos como fundadores, desbravadores, de reinos e países.

Mariana se depara com essa tensão, e sua trajetória em certo sentido dramatiza essa encruzilhada na qual o romance protagonizado por ela se encontra. Fato é que a personagem se mostra disposta a enfrentar questões importantes, particularmente implicadas nos sentidos que a palavra “missão” adquire dentro de suas experiências. Envolvidas pelo contexto de ressignificação do passado familiar, algumas lembranças ocorrem a Mariana e fazem vir à tona certo embate entre a visão europeia e a perspectiva iorubá acerca dos fatos da vida. No trecho abaixo, por exemplo, é possível encontrar reflexões sobre as limitações e potencialidades da ação individual frente à história coletiva e suas contingências políticas:

Seria possível que uma pessoa pudesse mudar um país?, do que aprendera na França havia teses de que ninguém muda coisa alguma, são as circunstâncias, é o contexto geral, é a situação que tem influência nos caminhos de um povo, mas talvez houvesse um conjunto de realidades de que um indivíduo pudesse lançar mão para nele exercer sua força individual (OLINTO, 2007c, p. 22).

O trecho inicialmente expõe a perspectiva segundo a qual tanto o destino de um povo quanto o alcance dos gestos individuais estariam irremediavelmente limitados pelo contexto geral das circunstâncias. Afirma-se isto, porém, para que, ao final, essa mesma visão seja colocada sob suspeita. De fato, a mensagem que fica reverberando após a leitura do trecho é a de uma dúvida esperançosa: as escolhas individuais não poderiam mesmo afetar a dinâmica das mudanças coletivas?

Sabe-se que Mariana neta não é ingênua quanto aos interesses envolvidos na campanha por sua volta a Zorei, no convite feito por Thomás da Silva e seus amigos, quanto ao jogo de coincidência em que o nome do pai é relacionado arbitrariamente ao sebastianismo português. Um jogo que, no fundo, muito expõe a fragilidade do sentido de missão baseado numa interpretação conveniente e

pragmática de fatos aleatórios. É necessário reafirmar que o nome do pai enreda compulsoriamente a personagem num passado recente de dominação pela força violenta de muitos homens, cujas escolhas resultaram em morte e tragédia familiar e nacional. Além do mais, mesmo que a vontade do povo fosse expressa pelas palavras de Thomás da Silva, ainda assim seria legítimo que essa vontade tomasse forma de expressão por meio de uma voz preferencialmente masculina? Aceitar fazer parte desse jogo não seria legitimar a imposição de um modo de conduzir a política e a história feito sobretudo por homens? Ou seria possível, aceitando essa missão, trilhar outro caminho que modificasse inclusive o entendimento sobre o que pode ser o gesto político no cenário em que se encontra a personagem?

4.2.2 O contraponto de uma lembrança

Em contraponto com o peso da lembrança paterna e quando lido pela cifragem da cultura iorubá e seus mitos, o contato com a imagem materna, por outro lado, devolve a Mariana a ligação íntima com a natureza e seus tempos próprios, com a força vital feminina, materializada nos elementos da floresta⁴⁸. Em meio à floresta, Mariana chegará a afirmar que seria a mãe continuando. Nesta perspectiva, a morte da mãe faria com que Mariana levasse consigo a força expandida do elemento feminino, sua herança materna, natural, anterior ao nome familiar, ou seja, anterior à presença paterna.

A partir dessa experiência de Mariana, é apresentada ao leitor a possibilidade de haver diferenciações entre formas de governanças masculina e feminina. Tais diferenciações estariam na base da mencionada tensão entre o discurso europeu e o modo iorubá de conceber a relação entre o indivíduo e a história. Outro relato de momento vivido por Mariana, durante uma aula de ciência política, quando estudava na França, mostra-se interessante para refletir sobre essa questão:

⁴⁸ Lorelle D. Semley em seu texto “Founding Father and Metaphorical Mothers” esclarece como, na tradição oral de algumas regiões da África Ocidental, os homens são comumente aceitos como protagonistas e fundadores, cabendo-lhes um lugar privilegiado no passado histórico; enquanto as mulheres que os acompanham nos enredos de certos relatos são vistas como relíquias de uma ordem matriarcal, há muito perdida: seres divinos femininos, bruxas, mulheres líderes, mas relegadas prioritariamente a um passado mítico. Segundo Semley, essas mulheres paradoxalmente seriam as autoridades responsáveis por conceder aos homens a benção ou sagração que lhes conferem a condição fundadora (SEMLEY, 2011, p. 13).

Olhando para o verde que a cercava Mariana lembrou-se de discussão que tivera com um professor, ele achava que os mitos e as crenças africanas eram parte de um mundo bárbaro que precisava ser mudado para tornar possível a absorção, por parte dos africanos, de alguns princípios da civilização tal como a Europa 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 achava que os mitos perturbavam a necessária aquisição das técnicas, de repente Mariana esqueceu a discussão com o professor e passou a prestar atenção no silêncio como presença pendurada sobre a floresta, sobre a casa, olhou para o alto e imaginou o silêncio pendendo livre de um trapézio, como um belo homem sem boca, seria a fome que a levava a pensar coisas estranhas? (OLINTO, 2007c, p. 26).

Nota-se que a fala do professor ratifica a conhecida visão preconceituosa que sustenta o discurso de que os povos não europeus seriam inferiores e incivilizados. Um argumento de base para tal discurso é justamente o que opõe história e mito, com inegável superioridade daquela em relação a este. A história seria, pode-se depreender do trecho, o percurso pelo qual se constitui e se adquire princípios civilizacionais necessários, entre outras coisas, para o desenvolvimento técnico de um povo. E os mitos africanos, provavelmente devido a sua ligação fundamental com o mundo natural, seriam obstáculo a esse progresso técnico, que implica o domínio da natureza, submetida à vontade do homem.

Fica evidente, aqui, na verdade, a defesa da universalidade da razão e da perspectiva ocidental de mundo, vistas como caminho exclusivo e inevitável para o desenvolvimento histórico. Appiah (2010), no entanto, ao demonstrar a permanência do carisma e do caráter religioso presentes no culto a certas personalidades e lideranças do séc. XX, evidencia o limite da racionalidade, cuja prática generalizada levaria, como consequência imediata, à secularização das mentalidades⁴⁹. A força do culto ao carisma, nesse sentido, é uma prova de que o ocidente ignora viver imerso em seus próprios mitos contemporâneos. Faz ver que, na realidade, o fundamento que está por trás dessa hierarquização entre o Ocidente e a África é o

⁴⁹ “A secularização dificilmente parece vingar: as religiões crescem em todas as partes do mundo; mais de noventa por cento dos americanos ainda professam algum tipo de teísmo; o que designamos ‘fundamentalismo’ está tão vivo no Ocidente como em África, no Médio Oriente ou no Extremo Oriente; Jimmy Swaggart e Billy Graham têm negócios tanto na Louisiana e na Califórnia como na Costa Rica em Gana. O que estes casos evidenciam, na minha opinião, não é o triunfo da razão iluminista – que teria levado precisamente ao fim do carisma e à universalização do secular – nem sequer a penetração de uma razão instrumental mais estreita em todas as esferas da vida, mas o que Weber, equivocado, tomou por tal, nomeadamente, a incorporação de todas as áreas do mundo e mesmo de todas as áreas anteriormente pertencentes à vida ‘privada’ na economia do dinheiro, conforme Appiah, traduzido por Maria José Tavares” (2010, p. 9).

mesmo que justifica a aventura capitalista que objetificou territórios, culturas e grupos inteiros de pessoas, que se tornaram passíveis de receber algum valor de mercado.

É importante chamar a atenção para outro aspecto, de natureza composicional, pertinente ao trecho citado. Destaca-se o modo como o romancista trabalha a não linearidade, a descontinuidade da memória para conduzir a sequência e transmitir certo efeito de montagem⁵⁰, com cortes repentinos e anacronias nas cenas e nos tempos. No trecho, de repente, a protagonista esquece a discussão com o professor, para que outro ambiente e assunto, aparentemente aleatórios, ocupem o primeiro plano do enunciado. Ora, esquecer algo é também silenciar esse algo, ainda que provisoriamente. De certa maneira, é como se a memória se encarregasse de fazer o que não foi possível ser feito por Mariana no momento presente daquela discussão. A memória permite confrontar a autoridade do discurso estereotipado do professor europeu com um gesto de rebeldia: certo desvio de atenção, uma quase indiferença que desemboca no esquecimento e no imediato silenciamento da autoridade. A fala do professor continua a ressoar de algum modo, mas já não chega a ser ouvida por Mariana, que a julga estranha. Não por acaso, é possível relacionar a fala do professor à inusitada imagem de um lindo homem que pende, livre, de um trapézio, sobre a floresta, mas sem boca.

Aliás, tal alegoria é útil também para contrastar o apelo da racionalidade discursiva – a boca que fala ou é impedida de falar – com a urgência de uma demanda mais corporal e instintiva de relação com o mundo – a boca que deseja, que tem fome. Ou seja, a boca, no caso, funciona como alegoria para tensão entre essas duas formas de relação pessoa-mundo, que caracterizam respectivamente a Europa e muitas comunidades africanas onde vigoram a oralidade. Não devem ser negligenciados os limites e contradições de uma classificação restrita como esta. Porém, não parece equivocada a leitura que vê nesse episódio certa interdição do discurso e da racionalidade do homem europeu, para que prevaleça a relação mais intensa e intuitiva com o corpo e com as sensações como forma legítima de interação com a realidade natural.

Na discussão, Mariana menciona Oxum como provedora. É preciso lembrar que um dos argumentos levantados no referido debate era o de que os mitos

⁵⁰ Sobre a técnica da montagem, ver Warburg (2010).

impediam que os africanos avançassem no domínio de técnicas e de princípios civilizacionais fundamentais do ponto de vista europeu. Diante disso, a menção a Oxum como provedora não deve ser lida como ocasional. Oxum é orixá que, segundo Prandi, “baniu a fome e espantou a morte” (PRANDI, 2020, p. 323) ao obrigar Ogum, senhor do fogo, da forja e da fundição de metais, a retomar a produção dos utensílios para o trabalho humano. Segundo o mito, Ogum havia se cansado do trabalho na cidade e fugido, para se isolar na floresta. Essa decisão logo provocou penúria entre as pessoas, impedidas de trabalhar devido à falta de ferramentas e utensílios feitos de metais. Vários orixás tentaram convencer Ogum a retornar a suas atividades de metalurgia na cidade, porém sem êxito. Ogum era violento e forte, não se deixando convencer facilmente. Mas Oxum, jovem e sedutora, vai ao encontro de Ogum, na floresta, e o seduz, deixando-o encantado pela beleza de sua dança. Ogum então a segue e é conduzido, sem perceber, até a cidade, onde de repente se depara com os olhares espantados das pessoas. Envergonhado e sem querer admitir ter sido seduzido por uma jovem mulher, ele então diz que retornara à cidade por sua própria vontade e que, a partir daquele dia, não abandonaria mais a forja e a produção de utensílios metálicos. Com o retorno das atividades de trabalho, retornara também a fartura e a vida abundante entre as pessoas.

Portanto, a menção a Oxum nesse contexto da discussão adquire força de argumento contra a ideia de atraso técnico do povo africano, ao mesmo tempo que o mito é também apresentado como repositório de princípios de atenção ao bem comum. Ou seja, nessa perspectiva, a narrativa mítica, ao contrário do que alega o professor francês, contribui para o fortalecimento de princípios civilizacionais comuns inclusive, em alguns aspectos, àqueles estimados pelo homem europeu. Assim, o trecho parece sugerir que ocorre na verdade má vontade deste em conhecer mais a fundo os significados e o modo de funcionamento dos mitos dentro das sociedades africanas.

4.3 Ilufemi e as dobras do nome

Mariana neta elabora uma nova identidade, cujo traço fundamental será a busca por um rosto iorubá; um rosto seu, mas no qual fossem refletidos os traços de

sua gente. Mariana, mais do que nunca, deseja se reconhecer iorubá. O renascimento dessa identidade africana é simbolicamente formalizado pela adoção de novo nome⁵¹, cujo significado e forma revelam a imbricação entre esse desejo pessoal e a expressão de um desejo coletivo. Mariana olha para sua história, identifica-se com ela, mas se embate como uma inarredável questão:

...tinha orgulho do nome que a avó trouxera do Brasil e do nome que fora do avô e do pai, mas sentia-se iorubá, profundamente iorubá e a falta de um nome iorubá a atingia agora com uma força inesperada, como não pensara nisto antes? (OLINTO, 2007c, p. 63).

O nome herdado da avó, “Mariana”, e o nome do pai, “Sebastian Silva”, já não comportavam tudo o que a jovem Mariana sentia ser naquele momento. E ela se sentia profundamente iorubá. Para ajudá-la na procura de um nome capaz de traduzir esse reconhecimento, Mariana convida sua amiga, Abionan, que, partindo de Keto, rapidamente vai a seu encontro, trazendo consigo o filho, Adeniran: “Dois dias depois viu quando Abionan desceu do carro, o menino olhava para os lados observando as coisas” (OLINTO, 2007c, p. 62). Esta cena é o elo mais evidente entre a trama do livro anterior, *O rei de Keto*, e *Trono de vidro*. Por meio dela, o leitor fica também sabendo da continuidade do episódio que fecha o segundo livro da trilogia. Adeniran, o herdeiro de Keto, concebido naquela noite⁵², embaixo do baobá, é já uma criança que acompanha a mãe e percebe tudo o que ocorre ao seu redor.

As duas amigas passam dias dedicadas à busca do nome que, entre outras coisas, deverá expressar identificação entre o povo de Zorei e a candidata à presidência. Nenhum detalhe deve ser desconsiderado nessa busca; inclusive, a forma do nome será tão importante quanto o seu significado. Mariana “[...] conversou com Abionan sobre nomes, prefixos, sufixos, de vez em quando repetia alto um nome sugerido, o som podia ser tão importante quanto o significado...”

⁵¹ Antonio Risério aponta a relação com o ato de nomeação recorrente em algumas sociedades africanas tradicionais. Segundo Risério: “No mundo africano tradicional, e no que ainda hoje persiste, a nomação é frequentemente ocasião de festas e cerimônias. O nome da criança faz sentido, seja como registro das circunstâncias do nascimento, seja como tentativa de descrição ou expectativa caracterológicas, seja herança de antepassados. E a pessoa pode prosseguir adquirindo nomes pela vida afora, em função de sua personalidade, por exemplo, ou de eventos que tenha participado” (RISÉRIO, 2012, p. 37).

⁵² A referência aqui é o episódio final do segundo romance da trilogia, *O rei de Keto* (OLINTO, 2007c), quando Abionan seduz seu esposo, Ademolá, convencendo-o a possuí-la embaixo do mesmo baobá onde nascera e onde enterrara seu primogênito morto. O romance termina com a incerteza e a esperança de que a protagonista, enfim, teria um novo filho, seu novo Adeniran.

(OLINTO, 2007c, p. 63). Claramente, esse nome deve representar mais do que a identidade pessoal da jovem. Esse desejo fica patente quando, por exemplo, a avó lhe sugere o nome “Ainá”, com a justificativa de que esse fora o nome da sua bisavó, e Mariana então demonstra a intenção de não restringir essa nova identidade ao contexto familiar. Suas palavras são uma negativa à sugestão da avó, mas principalmente revelam uma informação importante sobre como a jovem se reconhece naquele momento. Ela intui que representa mais do que sua família; mesmo, mais do que o projeto político do pai morto. Mariana afirma com isso a intenção de um novo modo de conduzir as questões coletivas. E esse nome deve expressar essa intenção. Ela então responderá: “Ainá é bom, mas prefiro um nome que tenha um significado mais político” (OLINTO, 2007c, p. 65).

É preciso especificar o que está por trás desse “significado mais político” que Mariana menciona, mas sem dar mais detalhes sobre o que isso quer dizer a princípio. A maneira como a personagem entende a política tende a se afastar do modo como os homens da velha política costumavam conduzir as questões públicas em Zorei. Esse posicionamento, que confronta certas práticas políticas tradicionais, vai sendo explicitado à medida que Mariana reflete sobre suas expectativas quanto ao futuro de sua gente. Em outra passagem, por exemplo, em que Mariana se encontra absorta, recitando oriki de saudação às coisas do mundo e a si mesma, o narrador apresentará uma definição bastante precisa do que seria o cenário político, marcadamente masculino, sobre o qual a protagonista deverá agir. Pode-se ler em certo ponto do romance:

Mariana começara imaginando e fazendo saudações que não se dirigiam a pessoa alguma e de repente saudara a si mesma, olhando-se como se fora uma segunda personagem e a parte mais íntima dela mesma ficasse independente, separada, contemplando aquela mulher em vias de entrar numa guerra de homens, numa luta em que se dizia valer tudo... (OLINTO, 2007c, p. 68).

Em oposição a essa “guerra de homens”, a essa “luta em que se dizia valer tudo”, Mariana flerta com a prática da política baseada na relação mais acolhedora e próxima da realidade do povo. Inclusive o nome escolhido para designar esse novo momento da protagonista deve também estar integrado ao universo desse povo, à linguagem em que se vive o cotidiano das experiências ordinárias. A incorporação dessa língua será condição para que se possa fazer uma política que de fato atenda

às necessidades da maioria das pessoas. Como afirma o narrador do romance: “a política de Zorei talvez fosse a política da aldeia, e como entender a aldeia sem falar a língua do povo [...] linguagem que a colocasse (Mariana) perto de tudo o que existe, na linguagem comum iorubá havia gentileza e carinho... (OLINTO, 2007c, p. 66-67)”.

A opção de Mariana, ao buscar para si um nome iorubá, é pela possibilidade da gentileza e da acolhida, por práticas concretas em que nem tudo será válido como gesto político. O nome desejado, portanto, deve falar a língua do povo; também por esse motivo deve ser um nome iorubá: “Mas se vou pleitear uma posição dirigente em um país de maioria iorubá achei que devo assumir um nome iorubá” (OLINTO, 2007c, p. 75), dirá Mariana. Mais que isso, como se verá, esse nome trará em sua forma e conteúdo a expressão mesma do desejo desse povo. A sugestão – acolhida por Mariana neta, em concordância com sua avó – será dada por Abionan, que proporá *Ilufemiloyê*, cujo significado iorubá, segundo o romance, é *eles me querem para chefe*:

— Achei o seu novo nome. Vai ser *Ilufemiloyê*, “eles me querem para chefe”.

Pensou um pouco:

— É muito comprido, mas pode ser abreviado.

Sorria:

— Mais curto fica melhor.

Mariana perguntou:

— *Ilufemi*?

— *Ilufemi*.

(OLINTO, 2007c, p. 68)

Ao apresentar a sugestão para a avó, a neta considera: “...Ou Mariana *Ilufemi* Silva.” Então Abionan complementa: “Podia ser também Mariana Silva *Ilufemi*, aquela que nós queremos” (OLINTO, 2007c, p. 69). “Aquele que nós queremos”: esta expressão é emblemática como tradução de uma identidade que é pessoal, de uma jovem mulher que se reconhece africana; mas tal expressão contém também a formalização de um desejo coletivo: nós queremos. Portanto, fundem-se, no jogo da primeira pessoa, o particular e o coletivo, configurando um complexo identitário com relevantes implicações políticas.

Na tentativa de melhor compreender esse jogo de forças no qual o nome “*Ilufemi*” está envolvido, destaca-se a pertinência dos apontamentos que Deleuze e Guattari fazem acerca da relação entre a palavra e o ato. Isso, pois o nome, ao

designar o sujeito Mariana, promove uma transformação imediata em sua identidade, de modo que ela passa da condição de pessoa comum à de representante política de uma comunidade. O nome, portanto, pode ser caracterizado como uma palavra de ordem, segundo definição apresentada por Deleuze e Guattari. Ao observar, conforme Spengler (1958), que a forma fundamental da fala não é o enunciado de um juízo, mas, antes, o comando, com a asserção: “frases muito curtas que comandam a vida e são inseparáveis dos empreendimentos ou das grandes realizações” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 12), os pensadores franceses expõem o caráter necessariamente coletivo da enunciação. Ou seja, mesmo a fala subjetiva estaria submetida à pressão de pressupostos coletivos que agem no momento da enunciação, determinando-a ou, antes, exigindo-a. Assim, toda fala seria na verdade a expansão continuada do discurso indireto, do qual inclusive derivaria a fala direta. Toda fala subjetiva, toda enunciação, como a que Mariana realiza ao repetir várias vezes seu novo nome, ampliaria e impulsionaria um discurso outro, coletivo, que a demanda como resposta subversiva ou obediente (haveria nesse caso a possibilidade de uma resposta neutra?). Nesse processo, encontra-se uma definição possível do que seria o agenciamento coletivo, essa força discursiva que atua como condição de existência da enunciação e da subjetivação da enunciação:

...compreende-se que só há individuação do enunciado, e da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. Esse é precisamente o valor do discurso indireto, e sobretudo do discurso indireto “livre” (DELEUZE, 2011, p. 18).

Entende-se, por esse modo de pensar, que a escolha pelo nome “Ilufemi”, embora determine a princípio a identidade de uma mulher específica, traz evidências, até pela participação ativa de Abionan no processo, de um agenciamento coletivo sobre o gesto individual de reconhecimento da protagonista. O nome é antes uma resposta à demanda desse discurso indireto, coletivo, veiculado e repetido pela voz da própria Mariana. A repetição do nome em voz alta não deixa de validar esta leitura ao sugerir – no detalhamento dos fonemas, na ênfase em certas sonoridades e na variação de entonação a cada enunciação – o ressoar de uma multidão de vozes, inapreensíveis de uma única vez.

Nesse contexto, repetir é educar o ouvido, tentar captar os sentidos e as ressonâncias identitárias coletivas que o nome comporta, mas que se manifestam em altura e intensidade variadas. Estar à escuta dessas ressonâncias é condição para o exercício de governança pautado por critério de acolhimento não violento. Repete-se, além de tudo, porque se intui o que há de ambivalente no duplo endereçamento que o nome realiza: Mariana recebe seu novo nome como um recado vindo da cultura iorubá. Esse nome traduz um desejo comunitário por mudança. Porém, numa comunidade, é importante não esquecer, nem todos podem falar em voz alta. Principalmente em um cenário em que vigora um regime político violento e ditatorial, nem todos podem falar em voz alta. Repetir o nome é, enfim, uma tentativa de se deixar afetar por essa tessitura vocal composta também por vozes silenciadas.

Por outro lado, repetir é enunciar, ou seja, é precisamente endereçar o dito, cuja legitimação, assim como ocorre com a dádiva⁵³, depende da aceitação e acolhida de quem o receberá. Assim, Mariana toma posse desse signo cultural e deve retorná-lo ao mar da sua cultura de origem, à sua gente. Esse retorno, contudo, só pode se realizar por meio de um processo negociado de tradução.

Como não poderia deixar de ser, todo agenciamento pressupõe, conforme alerta Bhabha, “uma tradução do signo cultural” (BHABHA, 2013, p. 276); e toda tradução requer a negociação entre contextos culturais diversos, muitas vezes conflitantes. A questão da agência, portanto, é mais uma vez colocada, já que se pode ler nesse uso específico do nome iorubá uma estratégia que articula o cultural e o político e pode questionar formas canônicas de gestão do comunitário.

⁵³ Aquela que recebe o nome, no caso, como uma dádiva acaba por se comprometer com o grupo que pode legitimar esse nome. A dádiva do nome implica uma obrigação, uma exigência de doação excessiva para quem a recebe. Da beneficiada espera-se, posteriormente, uma doação que sobreponha em quantidade e valor o que foi recebido, sob o risco de esse nome se converter em humilhação. O nome “llufemi”, assim, torna-se uma propriedade e uma perda: marca a posse de uma identidade individual; mas, sendo expressão do desejo coletivo – “aquela que nós queremos” –, demanda uma entrega que não pode ser menos que absoluta a esse desejo. A questão que se coloca diante do desejo coletivo é se ele poderia em algum momento ser satisfeito. Por outro lado, é tal sentido de entrega absoluta ou de perda de si o que pode conferir sentido a determinadas experiências. Nesse caso específico, o sentido de dádiva se aproxima do sentido de missão; ambos pressupõem valor positivo à perda de si em favor do outro coletivo. Essa dinâmica de valores será observada por Georges Bataille, quando este discute a noção de dádiva apresentada por Marcel Maus em seu famoso ensaio sobre o dom. Bataille dirá: “É a constituição de propriedade positiva da perda – da qual decorrem nobreza, a honra, a posição na hierarquia – que dá a essa instituição seu valor significativo. A dádiva deve ser considerada como perda e assim como uma destruição parcial, sendo o desejo de destruir remetido em parte a seu destinatário” (BATAILLE, 1975, p. 35).

De certa forma se intenta uma intervenção na “normalidade” de uma prática política, cujo espectro característico é composto por uma série de elementos já reconhecidamente integrados ao discurso hegemônico, dentro do contexto colonial. A prevalência do masculino, a preferência pelo uso da força e da violência como forma de legitimação da autoridade, o silenciamento de grupos minoritários – destacadamente das mulheres –, a imposição de uma forma exclusiva de registro da história e de uma consequente racionalização do tempo: todos esses são mecanismos que funcionam como engrenagens de uma grande máquina de opressão aos povos colonizados.

Por esse motivo, é possível reconhecer nas escolhas e posicionamentos de Mariana Ilufemi pequenos atos de transgressão relativa desse cenário de opressão. Por ser mulher, por estar atenta ao comunitário e se preocupar com o bem da maioria, por privilegiar práticas de cuidado e por manter o ouvido interessado sobretudo nas vozes das outras mulheres que vão junto consigo, por ocupar uma posição de liderança política num contexto patriarcal: por tudo isso, pode-se afirmar que Ilufemi busca intervir na dinâmica hegemônica do poder, operando uma espécie de agenciamento. Porém, não se pode ignorar que essa transgressão será relativa, uma vez que a principal arma utilizada em sua batalha política e cultural, o nome iorubá, implicará valores ambivalentes.

O nome iorubá funciona como signo ambivalente de unidade, nisto consistem suas dobras. Por meio do uso do nome, almeja-se materializar um impreciso e disperso desejo comum por mudança política. Porém, justamente por esse mesmo motivo, o nome também representa certo silenciamento das diferenças que, no âmbito daquela região africana, identificam os variados povos que habitam o mesmo espaço geográfico. Ou seja, o nome assumido, quando retornado às comunidades tradicionais de Zorei, não deixa de trazer em seu bojo os sentidos de um projeto democrático moldado por critérios prioritariamente europeus de representatividade. Não por acaso o que está em jogo é a realização de um pleito, com partidos políticos formalizados e candidatos registrados oficialmente⁵⁴.

⁵⁴ Diante da exigência legal de que a eleição só poderia ocorrer caso houvesse pelo menos cinco partidos com candidatos oficialmente inscritos, o grupo de Mariana Ilufemi se encontra na obrigação de estimular a criação de mais três partidos, além do seu próprio e do partido do governo: “Nós mesmos faremos esforços para registrar quatro partidos. O nosso, Rassemblement Du Peuple de Zorei, RPZ, e mais três [...] os outros três partidos lutarão pela vitória, concorrendo conosco neles estejam, ou possam estar, amigos nossos” (OLINTO, 2007c, p. 229).

Não seria adequado, porém, considerar a prevalência de uma condição passiva do povo frente à sedução do nome, uma vez que este formaliza justamente um desejo coletivo: aquela que nós queremos. Ao ser legitimado pela comunidade, o nome “Ilufemi” promove uma transformação imediata, pela qual a jovem mulher africana, pretensamente, passa a ser a encarnação daquilo que o povo deseja. Ou seja, o nome não apenas nomeia uma pessoa, uma mulher em especial, mas provoca uma mudança na forma de existir dessa mulher, a quem é atribuído certo poder de condução do destino da comunidade. Essa transformação, provocada pela e na enunciação, pressupõe a linguagem como ato e não como instância limitada à referenciação. Ocorre, portanto, o que Deleuze e Guattari definem como palavra de ordem, que são expressões formais dos agenciamentos coletivos:

As palavras de ordem ou os agenciamentos de enunciação em uma sociedade dada – em suma, o ilocutório – designam essa relação instantânea dos enunciados com as transformações incorpóreas ou atributos não corpóreos que eles expressam (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20).

É importante enfatizar essa transformação em que um atributo incorpóreo é conferido ao indivíduo, agindo sobre seu corpo, inclusive. Ocorre que instâncias socialmente instituídas legitimam essa potência de ação, que tem a palavra de ordem. Ou seja, é o próprio grupo social que determina a condição de legitimidade dessa potência de transformação que a enunciação opera. Uma consequência disso é que, ao endossar o nome “Ilufemi”, o povo de Zorei, a quem Mariana endereça sua identidade, imediatamente endossa a própria condição como comunidade, autorreconhecida por partilhar o mesmo desejo. Ou seja, o nome já realiza aí uma promessa de identidade coletiva. Seu endereçamento é o futuro, mas seu efeito é sentido já no momento da enunciação.

Por outro lado, é ao ser afetado pela palavra de ordem que o indivíduo pode se reconhecer pertencente à comunidade. No caso de Ilufemi, o nome iorubá é justamente a palavra que testemunha o poder do comunitário sobre o individual ao mesmo tempo que insere definitivamente a personagem na comunidade.

É importante destacar um aspecto específico desse processo complexo em que identidade subjetiva e comunitária se constituem mutuamente. Está presente aí uma relação fundamental com a experiência da perda. Mariana Ilufemi afirma que o nome é importante também porque ele substituirá o indivíduo quando este se

ausentar. Há algo de premonitório nessa fala. De certa forma, existe aí a mensagem implícita de que o nome deverá sobreviver à pessoa; ou seja, o nome comportaria, desde sua concepção, a ideia de finitude, a promessa de ausência daquele ser designado pela palavra. Conseqüentemente, a comunidade que endossa o nome, ao fazer isso, não pode fugir à tomada de consciência de tal vaticínio: de que mais cedo ou mais tarde terá de lidar com a falta de um dos seus integrantes, com um rasgo no meio de seu tecido de encontros. Um rasgo que, no entanto, não leva à ruptura desse tecido, mas contribui para que a comunidade possa enxergar, por meio dessa fresta, o avesso da própria tessitura. De certo modo, a experiência da falta é um convite e um atalho para que o tecido comunitário se dobre sobre si e se enxergue através dos vazios que o constitui.

4.3.1 A comunidade como aparição

É bastante simbólico que o começo da campanha de Mariana Ilufemi à presidência tenha começado na aldeia onde nascera Segui, sua mãe. Nesse começo, maternidade e política mais uma vez se aproximam de modo bastante evidente. A sugestão, prontamente acolhida por Mariana, fora de Ayodelê, uma velha mercadora chamada a participar da reunião em que foram construídas coletivamente as estratégias da campanha presidencial.

Aliás, convém atentar para o fato de que será recorrente a atenção de Mariana Ilufemi às sugestões especialmente dadas pelas mulheres ao longo de todo o processo eleitoral. Assim foi ao acatar a sugestão do nome dada por Abionan e assim também acontece quando Ayodelê sugere que o começo da romaria em direção à capital, Aduni, tenha início no interior, nas pequenas aldeias do país. Na verdade, Ayodelê demonstra, em sua fala, sensibilidade ao considerar importante que Ilufemi vá para a terra dos ancestrais de sua mãe. Uma proposta muito inteligente, uma vez que, desse modo, a campanha arregimentaria, pelo simbolismo da atitude, muitas lideranças locais que se sentiriam respeitadas em sua autoridade, além de demonstrar que todas as aldeias são consideradas no projeto de país. Fica o questionamento se tal percepção poderia vir de algum dos homens da velha-guarda política que participavam da reunião. O trecho abaixo traz o recorte da fala de Ayodelê:

Ayodelê olhou para os lados como se temesse que muitos ouvissem o que ia dizer:

— tive uma ideia que me parece boa. Não tive a ideia agora, mas na semana passada. Nasci na aldeia dos pais da mãe de Mariana. É a aldeia Zolon cuja população é quase toda ewê [...] Seus avós morreram. O irmão de sua mãe também morreu e deixou um filho. A família ainda tem outros parentes longe que falam muito em Mariana. Minha ideia é Mariana voltar à aldeia de seus antepassados maternos. Em vez de ir para Aduni, ficar três meses na aldeia, mais ou menos escondida, mas o povo de Zorei sabendo que está em território de Zorei (OLINTO, 2007c, p. 86-87).

Pode-se ler, dentro do campo polifônico que caracteriza o referido encontro entre Ilufemi e seus apoiadores, um diálogo específico no qual vozes femininas assumem certo protagonismo, mesmo em um contexto em que costuma vigorar a fala masculina. Mariana ouve todos os participantes e pondera com igual atenção todas as contribuições. Porém, é possível destacar, como recorte de leitura, a cumplicidade não explicitada entre ela, a avó, Abionan e Ayodelê. Um diálogo do qual tomam parte vozes femininas que se encontram e se percebem, recompondo uma trama de vivências e sensibilidades específicas das mulheres que habitam os mercados africanos. Assim como Ayodelê, Abionan e a velha Mariana são mulheres mercadoras tradicionais. A fala, proferida ainda com certa timidez devido ao ambiente majoritariamente ocupado por homens, de repente traz à cena política a atenção à aldeia materna. Esse não deixa de ser um modo pelo qual Segui, mais uma vez, se faz presente nos muitos renascimentos da filha.

A sequência de aldeias existentes ao longo do continente africano será descrita como um longo cordão umbilical: "...muitas aldeias na certa existiriam, ao longo do continente, coisas de seu cordão umbilical e de ligações com a nação-mãe" (OLINTO, 2007c, p. 314). A comparação é potente devido a sua ambivalência. Diz muito sobre algo ainda em desenvolvimento, sobre o que se deposita uma esperança de vitalidade. Sinaliza para a ocorrência de um sistema complexo, que se realiza e expande internamente a outro sistema também complexo e vital. Um corpo vivo dentro de outro corpo vivo, um filho habitando o ventre da mãe, todas essas imagens são recobradas por esta do cordão umbilical. Porém, no contexto em que aparece no romance, tal alegoria não deixa de revelar a relação de hierarquia sugerida entre as muitas comunidades tradicionais e uma instância supra, unificadora, uma nação-mãe: um país ou mesmo a representação de um continente homogeneizado.

Quando Mariana Ilufemi chega à aldeia de sua mãe, fica logo sabendo da história contada por um babalaô local, segundo a qual a população seria salva por uma jovem mulher que surgiria naquela comunidade. Mariana alega que nascera na capital e não naquela aldeia específica, mas Thomás da Silva comenta: “O babalaô tem razão, do ponto de vista político, a senhora está nascendo neste mercado de aldeia” (OLINTO, 2007c, p. 101).

Nesse ponto, a condição de Mariana se assemelha em certo aspecto à de Abionan com seu destino de nascer e viver entre mercados. Mariana então também terá seu destino marcado por Exu? Pode-se dizer que sim, pois, mais tarde inclusive, ainda no começo da campanha, quando se escolherão as cores que deverão representar o movimento político liderado por Mariana, a opção será pelo vermelho e pelo branco; cores que, segundo a própria personagem, são dedicadas às celebrações de Exu no Brasil. Não parece exagero entender esse gesto como uma oferta ao Orixá a quem se deve recorrer antes de qualquer outro.

O movimento coletivo que mais tarde se tornará partido político, cujas cores representativas serão o vermelho e o branco, será identificado pela sigla RPZ, conforme mais uma certa sugestão de Ayodelê. A velha mercadora dirá em iorubá: “Eu havia pensado em União do Povo de Zorei. Em francês, Rassemblement Du Peuple de Zorei. As iniciais seriam então RPZ” (OLINTO, 2007c, p. 159). O princípio de unidade que está presente no projeto político do RPZ, no entanto, está fundamentado numa relação de hierarquia bem definida, pela qual, conforme as palavras da própria Ilufemi, “É importante que mantenhamos uma identidade nacional acima das nações e dos idiomas africanos do país, vodu, ewê, mahi, fon, iorubá, somos todos zoreienses e africanos” (OLINTO, 2007c, p. 314).

Essa declaração explicita a adoção do conceito unificador de nação ocidental, ao qual devem estar submetidas as diferentes nações locais. O argumento de Mariana Ilufemi para tanto, como se pode ver a seguir, é de que a valorização do modo como cada comunidade conduz politicamente seu próprio destino poderá fazer de Zorei um país forte:

— Venho aqui em sinal de respeito às tradições de nosso povo. A tradição das chefias locais, a tradição dos obás, alafins, alaketos, olus e outras palavras com que na África se designam os chefes é uma tradição que merece nosso apoio. O chefe local dirige sua comunidade dentro dos princípios de justiça tal como a entendemos na África. A preservação de um obá como chefe de Oyodê constitui motivo de alegria porque será através

da força de cada comunidade que seremos capazes de erguer um país forte e respeitado (OLINTO, 2007c, p. 313).

Fato é que o nascimento político da personagem muito tem a ver com as expectativas que, naquele momento, as pessoas comuns de Zorei, principalmente moradores das muitas aldeias da região, já nutriam em relação a Ilufemi. Muitas dessas pessoas passaram a esperá-la nos mercados, nas ruas. Mariana de certa forma tem oportunidade de confirmar concretamente o sentido do nome “Ilufemi”, aquela que nós queremos. Esse *nós*, que legitima a condição de representante política daquelas comunidades, começa a ganhar rosto diante do olhar de Ilufemi.

Chama a atenção o episódio no qual Ilufemi é surpreendida ao ser avisada de que muitas pessoas se encontravam em frente à casa onde pretendia se manter escondida por algum tempo:

Mariana levantou-se e foi ver, espantou-se com o número de pessoas que, em silêncio, olhavam para a casa, havia mulheres sentadas no chão, homens de pé, crianças esfregando os olhos ou quietas, que fazer diante da gente de seu país, que fazer?, o grupo cresceu nos dias seguintes, muitos dormiam na rua [...] de perto viu que eram pessoas pobres, magras, crianças com doenças na pele, umbigos estufados, sem entusiasmo no corpo, então aquele era o seu povo, pobre, doente, não conseguiu falar palavra, limitou-se a percorrer a fila de gente, e apertar a mão de cada um, aproximou-se dos homens e fez o mesmo com eles, na volta retirou-se para o quarto, fechou a porta e rezou... (OLINTO, 2007c, p. 102-103).

Destaca-se o fato de que tanto o grupo de pessoas quanto Mariana se reservam o gesto de inicialmente apenas olhar em silêncio. As pessoas olhavam em direção a casa, e Mariana se levanta para vê-las. Um recíproco gesto de procura pelo outro. Há, nesse encontro de olhares, contemplação e reconhecimento. Um reconhecimento do outro, é verdade, mas, principalmente, pode-se imaginar, há um reconhecimento de si mesmo no rosto do outro. Pois, o povo reconhece na figura de Ilufemi a corporificação da esperança, do desejo de melhoria de uma condição de privação, revelada pela exposição dos corpos doentes e sem entusiasmo. Mariana, por sua vez, depara-se com a face oprimida de sua gente, com a qual se identifica e com a qual se compromete no gesto simbólico do aperto de mãos.

A surpresa diante da visão desse povo pobre e carente leva à pergunta: que fazer diante dessa aparição? Descritas como uma aparição fantasmática, essas pessoas, com seus corpos semelhantes aos corpos de mortos-vivos, revelam, na frágil esperança de seus olhares, a humanidade que parece lhes ter sido negada

pelas autoridades locais. Aliás, “aparición” é um termo usado por Georges Didi-Huberman (2014) ao questionar se a forma como os pobres do mundo são expostos nas obras de arte favorece sua libertação ou contribui para a permanência de uma condição de aprisionamento. Segundo o filósofo e historiador da arte francês:

No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos en general: es preciso además preguntarse en cada caso se la forma de esa exposición – encuadre, montaje, ritmo, narración, etc – los encierra (es decir, los aliena y, a fin de contas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera ao exponerlos a comparecer, y los gratifica así com um poder próprio de aparición) (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150).

Qual o modo de aparição do povo no romance? Essa questão é importante uma vez que, a partir desse primeiro encontro entre Ilufemi e o povo de Zorei, os recortes visuais da comunidade em multidão terão grande destaque na narrativa. Esse será o modo privilegiado por meio do qual o povo será exposto em *Trono de vidro*. A estratégia de composição escolhida por Antonio Olinto, portanto, remete ao problema proposto por Didi-Huberman e lhe sugere uma formulação mais específica dentro desta análise: que fazer diante da imagem ambígua de um povo que se coloca voluntariamente diante do olhar de Ilufemi, revelando uma viva capacidade de acreditar na mudança, mas ao mesmo tempo expondo a condição de indignidade a que fora submetido?

Sobretudo a partir da segunda parte do romance, que descreve a campanha iniciada na aldeia de Zolon, onde nascera Segui, quando se mapeiam os episódios em que são registrados os recorrentes encontros entre Ilufemi e sua gente, é possível notar uma transformação gradativa no modo como essa coletividade é representada. De fato, vai se firmando a impressão de que esse “povo” passa por uma mudança na qual a esperança e o desejo crescentes revertem sua condição de aparente fragilidade. Ocorre que, a cada novo encontro, em uma nova comunidade, somam-se mais pessoas à peregrinação em direção a Aduni. Uma imagem que talvez traduza bem esse movimento é a de pequenos riachos que se encontram e se somam num rio maior e mais caudaloso, mais cheio de vida, a correr em direção ao oceano. Pode ser que essas águas, tão humanas, passem em algum momento a não mais respeitar determinadas margens ou limites que lhes são impostos e transbordem em um fluxo incontido e revolucionário capaz de tirar as coisas do lugar e estabelecer uma nova ordem para elas.

Tal comparação não é aleatória, pois retoma inclusive o episódio que abre a trilogia, quando, no romance *A casa da água*, ainda em Minas Gerais, o rio Piau transborda e põe início à viagem da velha Mariana e sua família em direção à Nigéria. Na verdade, desde o título do primeiro romance da série, a recorrência do elemento líquido – a água, a enchente, o sangue, também vertido como fluxo menstrual – retomará o sentido de transformação radical e de continuidade da vida. O elemento líquido é o que na natureza está ligado a episódios de fertilidade e renascimento, mesmo em situações de calamidade e tragédia.

Convém destacar, ainda sobre esse tema, um fato específico ocorrido com Mariana. De repente, ela para de menstruar. Seu corpo, durante os três meses que antecedem a eleição em Zorei, recusa-se a jorrar o fluxo menstrual, como se a personagem estivesse grávida, embora, há tempos, vivesse um regime celibatário. Mariana sentirá em seu ventre as consequências dessa decisão de seu corpo:

... pôs a mão no ventre e os olhos na estrada, gente caminhava numa longa procissão, cestas e jarros na cabeça, crianças nas costas, toda a África vivia na estrada [...] o ventre continuava duro, na manhã seguinte saíram para a estrada, no caminho visitaram a casa de Ogundeyê e Segui [...] essa noite dormiu mal, acordava e ficava olhando no escuro, sentia palpitações no ventre (OLINTO, 2007c, p. 318-320).

Até que, no dia anterior à eleição, o fluxo desce:

...dormiu tensa também, acordou com a luz da madrugada pela janela, ainda estendida na cama sentiu que o corpo se livrava do mal, como na oração do Padre-Nosso, livrai-nos de todo o mal, o corpo teve um estremecimento rápido e Ifufemi sentiu que um fluxo forte saía de dentro dela, era uma libertação e havia dor, seria isto o dar à luz?, seria assim que a mulher sentia o filho brotar de seu corpo?, sentou-se na cama, ergueu a camisola e viu uma grande mancha vermelha sobre o lençol branco, o sangue espalhava pela beira da cama, o vermelho e o branco se destacava na manhã que chegava... (OLINTO, 2007c, p. 323-324).

Uma característica marcante ao longo desse último livro, e também naqueles que o antecederam, é a profusão de imagens sobrepostas, o que confere ao romance olintiano certo traço barroco, como já mencionado neste trabalho. Devido a essa linguagem expansiva, a constante retomada e a repetição de certos elementos têm a função de garantir ao texto legibilidade, ao mesmo tempo que determinam sua expansão. Ou seja, é como se a linguagem precisasse se dobrar sobre si mesma, para fazer sentido, espiralando-se e adensando-se.

Como consequência desse processo de composição, tem-se um efeito muito semelhante ao da montagem que rompe a lógica linear da narrativa ao promover aproximações inesperadas entre imagens não coincidentes. Um exemplo disso pode ser percebido na retomada do fluxo menstrual e na composição visual do tecido vermelho e branco. O sangue vertido do ventre indica a força vital se impondo depois de um tempo de espera. Biologicamente, o útero está mais uma vez pleno de esperança em seu vazio. Um novo ciclo de fertilidade se inicia. Esse mesmo significado de recomeço é reafirmado pela referência às cores de Exu. Por meio dessa simbologia, reitera-se certa mensagem de possibilidade e renascimento, transmitida a partir da perda do fluido do corpo feminino. A própria Mariana Ilufemi definirá tal experiência, comparando-a com a de parir um filho. Porém, como se sabe, sua vida, sua energia, seu corpo estavam há tempos entregues a uma causa comum, comprometidos com uma única missão, totalmente dedicados a proporcionar novos caminhos à comunidade de Zorei.

Em um episódio narrado pouco antes da cena em que Mariana Ilufemi mancha com o vermelho de seu sangue o lençol branco, todo o povo que a segue parece antecipadamente se cobrir com a mesma cor líquida e com o mesmo tecido branco, que se estenderá pelos caminhos, entre as aldeias e até a capital Aduni:

Ilufemi trocou de roupa, vestiu conjunto nas cores da bandeira, quando saiu deparou com o mundo em vermelho e branco, a paisagem vermelha e branca, mulheres e homens e meninos e meninas, todos se vestiam de vermelho e branco, Thomas sorriu diante do espanto de Ilufemi, dizendo:
— No caminho e em Aduni todos os que receberam nossa recomendação estarão vestidos de vermelho e branco. Vai ser uma beleza.
E era uma beleza, repetia Ilufemi vendo a multidão de vermelho e branco...
(OLINTO, 2007c, p. 321).

Mariana, que renasceu Ilufemi, então mais uma vez se põe em marcha, com o seu povo, a partir da aldeia materna. Nesse movimento, é como se nascesse e fizesse nascer de si uma comunidade possível; do seu ventre flui o líquido que escorre sobre as dobras do tecido branco, que cobre a cama, que cobre os corpos das pessoas. E, de certa maneira, esse mesmo tecido se expande, rompendo os muros da casa, ocupando as ruas, transbordando sobre os caminhos. Um rio humano, vermelho e branco, saltando sobre as margens que delimitam o curso, até

então previsível, de seu destino⁵⁵. Todo filho, ao nascer, traz sobre a pele a cor do sangue de sua mãe. Assim, ao menos simbolicamente, seria correto dizer que Mariana Ilufemi de fato se torna mãe dessa comunidade em multidão.

Quando se retoma o questionamento de Didi-Huberman sobre a que finalidade serve a exposição que a arte produz dos pobres do mundo, a imagem que prevalece nesse caso é esta do povo em comunidade, em multidão; um corpo fluido nascente, expansivo e ainda coberto pela simbólica mistura de cores que remetem ao sangue e ao sagrado, ao útero da mulher e a Exu, o Orixá que abre os caminhos do imprevisível.

Portanto, a despeito do movimento de dobra para fora, verificado na aproximação da trama com a narrativa historicamente convencionalizada como oficial sobre o continente africano, a linguagem narrativa em *Trono de vidro* mantém ainda seu traço característico. Mesmo apesar das intenções ambivalentes de Mariana Ilufemi, o romance registra, sobretudo nas cenas de multidão, uma comunidade sedenta por transformação. Portanto, é possível surpreender, apesar de tudo, certo sentido revolucionário na vontade de mudança que a comunidade de Zorei vislumbra em seu horizonte. Esse sentido está contido no fundamento orgânico pelo qual o corpo feminino se transforma em casa comum; também está no aspecto espiritual que move o coração humano em direção a cenários às vezes tidos como improváveis; e está, ainda, no sentido político do ajuntar-se, pelo qual ocorre a subversão de certo estado de coisas, desfavorável ao bem comum.

⁵⁵ Neste ponto, é interessante considerar que, apesar de haver aparentemente uma adesão ao projeto democrático encabeçado por Ilufemi, talvez esse movimento de adensamento coletivo possua um sentido transgressor que não chega a ser contemplado ou limitado por tal projeto. Nesse sentido, é pertinente o apontamento feito por Appiah em seu livro *Na casa de meu pai* (1997), quando reconhece que, nas comunidades africanas, as pessoas tendem a se unir com a finalidade de impor resistência a práticas legais instituídas pelos colonizadores, mas julgadas como injustas ou contrárias aos princípios tradicionais das comunidades locais. Considerando isto, é necessário questionar os motivos que levaram a comunidade de Zorei a se cobrir com as cores do partido de Mariana – na verdade, as cores de Exu –; se a motivação das pessoas seria de fato e integralmente as mesmas de Ilufemi e de seu partido. Acredita-se que algo esteja presente nesse movimento coletivo, transbordante, que foge até mesmo das margens do que é definido como objetivo principal da campanha para presidente.

CONCLUSÃO

A dobra do ouvido e a escrita da escuta em Antonio Olinto

A enchente. A viagem. O sangue. A escuta. A perda. O nome. A comunidade. Essas palavras de certa forma mapeiam o rastro de uma experiência de leitura possível da trilogia *Alma da África*. Do leitor, em algum momento, será exigido que se deixe levar pela correnteza, pelo caudal de linguagem que os romances de Antonio Olinto materializam. Será necessário imergir e submergir. Às vezes precisará recorrer à segurança do chão e à distância do tempo para recobrar o fôlego – o próprio autor precisou de anos de intervalo entre um livro e outro. O leitor terá de se colocar em trânsito, por conta da identificação com as trajetórias – geográficas ou não – que as personagens realizam. Os romances de Antonio Olinto são exigentes quanto à disponibilidade de escuta atenta, e mesmo afetiva, das muitas vozes que atravessam suas narrativas. Pode ocorrer que, nesse exercício de ler e ouvir (ler-ouvindo), o leitor seja instigado a refletir sobre sua própria identidade, pois esta é, ao final, a principal busca de que trata a trilogia. Talvez, nesse processo de identificação e questionamento, alguns leitores cheguem a se reconhecer parte da comunidade afro-brasileira dispersa, expandida, presente em muitos continentes, como consequência da dinâmica diaspórica. E, seguindo o exemplo de Mariana neta no último romance da série, esses leitores possam, quem sabe, ler como quem diz em voz alta o nome que ousam dar a si mesmos. Colocar-se à escuta desse nome é um gesto de coragem do leitor, e sua consequência pode ser a reaproximação da noção de literatura como registro verbal da experiência humana no mundo e no tempo. O apelo da narrativa olintiana é antes por uma leitura e uma escuta afetivas.

Antonio Olinto é um grande contador de histórias. Narra como quem se ausenta da própria voz para que o leitor escute o timbre com o qual melhor se identifica e mais mobiliza seus afetos e suas memórias. Talvez o maior mérito de Antonio Olinto como escritor seja o de elaborar uma linguagem narrativa extremamente envolvente a ponto de, na maior parte do tempo, camuflar o gesto do artífice que lhe dá forma e sustentação.

Foi considerando isso que este trabalho partiu de um ponto específico, ao problematizar certo discurso crítico recorrente que tende para a normalização da

leitura da narrativa olintiana. Tal normalização se caracteriza principalmente pela ênfase em abordagens que privilegiam aspectos de ordem histórica, sociológica e até autobiográfica em detrimento de outros, pertinentes à forma e à elaboração da linguagem literária. Prova disso é o fato de que, na maioria das pesquisas existentes sobre a referida obra de Antonio Olinto, raramente é considerado o seu projeto literário amplo, cuja fatura final é a trilogia. Em vez disso, a crítica tem optado pela análise individual dos romances, quase sempre privilegiando o primeiro e mais conhecido deles, *A casa da água* (2007a).

A partir dessas constatações foi possível estabelecer da seguinte maneira a hipótese inicial desta pesquisa: ao longo do tempo, o referido discurso crítico contribuiria para a obliteração de aspectos pertinentes à fatura de uma linguagem artística potente, responsáveis por sustentar as respectivas tramas dos romances, garantindo-lhes sentido de unidade, em um nível mais profundo que aquele verificado imediatamente na superfície das histórias que compõem a obra *Alma da África*.

Embora abordar o tema da viagem de afro-brasileiros e de escravizados libertos à África tenha sido inevitável, pois se trata de ponto fundamental na trilogia, metodologicamente procurou-se evitar o diapasão entre essa temática e os processos de que o escritor se valeu para elaborar uma linguagem narrativa particular – haja vista as proposições do próprio Antonio Olinto (1966) sobre os processos de elaboração de narrativa. Essa virada metodológica, acredita-se, é o principal fator responsável por alguma contribuição (se é que ela de fato ocorreu) ao acervo crítico de *Alma da África*, pois coloca em evidência aspectos ainda pouco explorados no conjunto da série.

Assim é que, inicialmente, foram investigados os mecanismos que formalizam uma exigência interna da linguagem narrativa, responsáveis por promover o desdobramento do romance olintiano em trilogia. Destaca-se, nesse contexto, a operação da dobra (DELEUZE, 1991), elemento importante para que fosse identificada a dinâmica de expansão, presente em diversos níveis estruturais dos romances e, por isso, percebida como traço geral, atuante ao longo de toda a trilogia.

Considerando principalmente o romance *O rei de Keto*, foi realizada uma aproximação teórica-crítica entre a operação da dobra e elementos específicos da

mitologia e da cultura iorubá. Foi, portanto, a partir da função desempenhada pelo segundo livro da série que se investigou como se estrutura a relação entre os três romances. Para tanto, privilegiou-se a análise das conexões entre a protagonista Abionan e o Orixá Exu (PRANDI, 2020) e (VERGER, 2018). Identificou-se, assim, uma economia narrativa pautada pelos princípios de ambivalência e de repetição, responsáveis, entre outras coisas, pela afirmação de certa experiência existencial relativa à visão de mundo africana e iorubá.

Esse fundamento vital, que as figuras de Exu e de Abionan condensam, contém a mesma força expansiva que se manifesta nos dobramentos identificáveis em vários níveis estruturais, responsáveis por gerar efeitos de sentido específicos dentro da trilogia. Essa força motriz está presente, por exemplo, na sintaxe da frase, na qual a vírgula demanda continuidade, mas se amplia alcançando toda a trilogia, então tomada como unidade estruturante. Nesse nível específico da estrutura, o segundo livro se comporta como romance-vírgula, abrindo espaço para a expansão da própria forma romanesca. Essa energia intrínseca faz a linguagem transbordar e avançar sobre alguns limites formais estabelecidos. O último grau a que se chegou com esse processo foi o formato da trilogia.

Portanto, apesar de inusitada, foi possível identificar uma aproximação entre a função operatória da dobra, que, segundo Deleuze (1991), leva à complexificação plástica da linguagem artística, e os fundamentos de renovação e movimento, presentes nas representações do orixá Exu. Essa aproximação se dá na medida em que ambos, o mito de Exu e a dobra, formalizam a recusa da ruptura definitiva entre opostos – fundamento que sustenta a lógica binária ocidental –, para, ao se valerem do excessivo, abrirem-se a uma economia de linguagem menos restritiva. Uma economia que artisticamente dá testemunho da vida como fenômeno que se renova e resiste apesar de todo revés, de toda margem.

Assim, embora o princípio de expansão seja inicialmente verificado num plano mais formal da obra em questão, ele justamente indica a indissociabilidade entre esta dimensão formal e os sentidos mais amplos que o literário pode alcançar. É por meio do trabalho com a linguagem, afinal, que a literatura comunica seu sentido de humanidade, incluindo aí os sonhos e utopias que cada grupo humano possa cultivar. Esse parece ser o projeto artístico que a trilogia *Alma da África* comporta em

sua intimidade, ao abordar o retorno de afro-brasileiros e de escravizados ao continente africano.

De modo particular, no que diz respeito ao debate sobre representações africana e afro-brasileira, a obra de Antonio Olinto se inscreve no amplo movimento de trocas e negociações por meio do qual algumas hierarquias e autoridades culturais são constantemente afirmadas e também questionadas (BHABHA, 2013). Nesse sentido, tanto a representação do poder colonial europeu é deslocada quanto também são deslocadas certas representações do elemento africano pautadas em critérios exclusivos de pureza e enraizamento identitários. Ao contrário, é evidenciado, no âmbito desta leitura de *Alma da África*, o jogo entre pureza e impureza como uma dinâmica que tem força de ressignificação e resistência frente a situações historicamente desvantajosas para o povo negro, africano e afro-brasileiro.

Dentro desse debate, é importante destacar a problematização feita, principalmente quando se considera a trilogia em sua indissociabilidade, em relação às formas de governo e de organização política da região do Golfo do Benin. Encena-se, em Keto e em Zorei, certa tensão característica da modernidade. Neste contexto, identifica-se o limite das formas tradicionais de organização africana em pequenos reinos locais, baseados na hereditariedade e nos quais o homem teria privilégios de governança. Porém, igualmente se narra o insucesso da promessa da democracia ocidental em território africano.

Um duplo fracasso, portanto, é representado no desdobramento da experiência materna da perda. Morto o filho que poderia ser o último rei de Keto; morto o filho que foi o primeiro presidente de Zorei. Ambos os corpos se assemelham por representarem a interdição de um sonho de liderança e representação coletiva: um presidente e um rei, formas de governança em metonímia e que se frustram em seus projetos.

Essa perspectiva de análise exigiu a reflexão acerca da narrativa que articula os destinos de três continentes: África, América e Europa. Por isso demandou leituras que, embora não tenham sido exaustivas, puderam informar e esclarecer sobre esse complexo processo de colonização e libertação de povos periféricos. Nesse ponto, até em confronto com a narrativa histórica comumente aceita como oficial, os romances, em muitos momentos, parecem sinalizar certo devir (DELEUZE, 2011) que viria a partir do elemento feminino, mais precisamente de certo dom –

Bataille (1975) e Mauss (2013) – feminino. Gesta-se, a partir da simbólica representação do útero, a possibilidade de novas formas de organização coletiva, de uma comunidade em multidão a fluir do corpo da mulher, como se pode, inclusive, ler na cena que encerra a trilogia *Alma da África*.

É importante destacar que não se trata, aqui, de uma leitura que busca uma reabilitação de Antonio Olinto como autor, embora seja possível que novas leituras de sua trilogia possam eventualmente colocar em movimento a relação entre sua obra e seus leitores. Mas se trata principalmente de uma análise que verifica a indissociabilidade entre a fatura literária e a contemplação crítica de um gesto artístico que procura se aproximar – de modo ambivalente, inclusive – das múltiplas experiências, africanas e afro-brasileiras, elaboradas a partir da dinâmica diaspórica.

Esta escrita pode ser caracterizada como um breve indicativo de mudança de rota, cuja contribuição talvez se deva muito mais ao sentido de interrogação endereçado a determinada trajetória crítica. Uma interrogação é um convite, uma demanda feita a outrem, mas que ao mesmo tempo coloca o pesquisador em estado de escuta e espera. Portanto, este trabalho traz em si a incompletude própria a todo enunciado interrogativo, ou seja, a abertura ao diálogo. Por essa razão, como foi demonstrado em análise da linguagem narrativa de Antonio Olinto, a imagem da vírgula, como uma dobra que toma o lugar do ponto final, também serve como uma referência para representar esta pesquisa. A vírgula, o sinal de interrogação são índices da operação geral da dobra, do desejo de continuidade, reconhecidamente presente na linguagem olintiana.

Enfim, é importante afirmar também que esta tese pode ser vista como a configuração de uma resposta possível à trilogia de Olinto, se se pensar que toda escrita pressupõe uma resposta (Bakhtin), um interlocutor, uma recepção. Esta resposta devolve o romance modificado, atravessado por distâncias identitárias, raciais, temporais, geográficas, entre outras. O leitor, aqui, não é neutro, mas interessado, e sua leitura talvez tenha despertado ressonâncias de que o texto literário não se sabia portador. Por essa razão, esta tese não deixa de operar uma apropriação e mesmo uma reescritura da trilogia de Antonio Olinto a partir de uma nova sensibilidade atravessada pelo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Saturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALBARELLO, Adriana Maria Romitti. **Deslocamento, memória e identidade em A casa da água, de Antônio Olinto**. 2011. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2011. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.fw.uri.br%2FNewArquivos%2Fpos%2Fdissertacao%2F24.pdf&clen=905220&chunk=true>. Acesso em: 8 out. 2021.

ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto**: 90 anos de paixão. Memórias póstumas de um imortal. São Paulo: Editora de Cultura, 2009. 320 p.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?. Tradução de Maria José Tavares. **ArtAfrica**. Lisboa, 9 out. 2010. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

ARAÚJO, Márcia de Mesquita. **Henriqueta Lisboa**: teoria e prática de poesia pura. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/11171>.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. Coleção Estudos, vol. 2.

ÁVILA, Myriam. Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos. **Remate de Males**, v. 28, n. 2, p. 189-196, 2008a. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v28i2.8636300>.

ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua**: memórias e modernidade na cidade planejada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.

ÁVILA, Myriam. Travessia para a memória. *In*: CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam. **Topografias da cultura**: representação, espaço e memória. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística (1930-1936)**. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BATAILLE, George. **A noção de despesa: a parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- BENISTE, José. **Dicionário Yorubá Português**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- BUCHI, Emecheta. **As alegrias da maternidade**. Tradução de Heloisa Jahn. Porto Alegre: TAG/Dublinense, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Ferreira de. **A curva da estrada**. [S. l.]: Editora Guimarães e Cia., 1951.
- CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. *In*: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada: da renascença ao século das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 113-162.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHIMAMANDA Ngozi Adichie. **Hibisco roxo**. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONDÉ, Cláudia de Moraes Sarmiento. **Antonio Olinto**: o operário da palavra – uma viagem da realidade à ficção. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005. p. 119.

CONDÉ, Cláudia de Moraes Sarmiento. **São eu, estas coisas**. Ubá: Suprema, 2008. 176 p.

CRAGNOLINI, Mónica B. Hospitalidade (com o) animal. *In*: SAID, Roberto; SÁ, Luiz Fernando (org.). **Jacques Derrida**: entreatos de leitura e literatura. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

DA CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2015.

DE OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. **O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)**. 2013. 390 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9ARHQK/1/tese_final_corrigida_14_09_2013.pdf.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus Editora, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 3. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**: ensaio sobre o panejamento caído. Portugal: Editora KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. Ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DU BOIS, W. E. B. **The souls of black folk**: StrelBooks. StrelBytsky Multimedia Publishing, 2020.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. Os brasileiros retornados à África. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Diálogos Interamericanos**, n. 38, p. 51-70, 2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/21324044/os-brasileiros-retornados-a-africa-uff>. Acesso em: 11 out. 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012.

GURAN, Milton. **Agudás**: os “brasileiros” do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HUBERMAN, Georges Didi. **Ninfa moderna**: ensaio sobre o planejamento caído. Portugal: Editora KKYM, 2016.

LIMA, Luiz Costa. **O romance em Cornélio Pena**. 2. ed. rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminho. Livraria Duas Cidades, 1972.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

MENEZES, Roniere. **O traço, a letra e a bossa**: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

OLINTO, Antonio. **50 poemas escolhidos pelo autor**. Rio de Janeiro: Edições Editora Galo Branco, 2004.

OLINTO, Antonio. **A casa da água**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a. 392 p. Trilogia Alma da África, v. 1.

OLINTO, Antonio. Alma da África. **Academia Brasileira de Letras – Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 23 out. 2007d. Disponível em: <https://www.academia.org.br/artigos/alma-da-africa>. Acesso em: 28 jun. 2021.

OLINTO, Antonio. **A verdade da ficção**: crítica de romance. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

OLINTO, Antonio. **Brasileiros na África**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

OLINTO, Antonio. **Cadernos de crítica**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.

OLINTO, Antonio. Contrato de antologia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 maio 1959. Porta de Livraria. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Contrato+de+antologia>.

OLINTO, Antonio. Debate reúne poetas de todo o país que passam três noites em discussão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 set. 1968. Porta de Livraria. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Debate+re%C3%BAne+poetas>.

OLINTO, Antonio. “Exu” terá leitura dramatizada no Flamengo. **Academia Brasileira de Letras – Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 nov. 2007e. Disponível em: <https://www.academia.org.br/artigos/exu-tera-leitura-dramatizada-no-flamengo>. Acesso em: 28 jun. 2021.

OLINTO, Antonio. **O rei de Keto**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b. 350 p. Trilogia Alma da África, v. 2.

OLINTO, Antonio. **Theories & other poems**: a bilingual edition. Tradução de Jean McQuillen. Londres: Rex Collings, 1972.

OLINTO, Antonio. **Trono de vidro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007c. 406 p. Trilogia Alma da África, v. 3.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Unicamp: Editora da Unicamp, 2007.

OYÈWÚMI, Oyèronké. Family bonds/conceptual binds: african notes on feminist epistemologies. **Signs – Feminisms at a Millennium**, v. 25, n. 4, p. 1.093-1.098, summer 2000. Tradução para uso didático por Aline Matos da Rocha.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre orfe(x)u e exunouveau**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PEREIRA, Édimo de Almeida. **A terceira margem da África**: uma análise crítica da reconstrução de identidades afrodescendentes na prosa de Antonio Olinto. 2013. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/1177/1/edimodealmeidapereira.pdf>. Acesso em: 13 out. 2021.

PIMENTEL, Claudio Santana. **Almas ladinas**: as muitas Áfricas de Antonio Olinto e sua contribuição ao estudo das religiões. 2014. 158 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1911>. Acesso em: 13 out. 2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina**: literatura e política no século 19. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a Literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil**: os Iorubás. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa 3**: o tempo narrado. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

SAID, Roberto. SÁ, Luiz Fernando (orgs.). **Jacques Derrida**: entreatos de leitura e literatura. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência Cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELJAM, Zora. **3 mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras**. São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 1978.

SEMLEY, Lorelle D. **Mother is gold, father is glass**. Indiana/EUA: Indiana University Press, 2011.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Eneida Maria. **Tempo de pós-crítica**. 2. ed. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 174 p.

VERGER, Pierre. **Orixás**: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. 5. ed. Salvador: Corrupio, 2018.

WARBURG Aby. **Atlas Mnemosyne**. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010. Colección Arte y Estética.