



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JAMES RIOS DE OLIVEIRA SANTOS

**EBÓS NAS PAISAGENS LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS:
A CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA AFRORELIGIOSA
BRASILEIRA**

Londrina
2025

JAMES RIOS DE OLIVEIRA SANTOS

**EBÓS NAS PAISAGENS LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS:
A CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA AFRRORRELIGIOSA
BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Santos, James Rios de Oliveira .

EBÓS NAS PAISAGENS LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS : A
CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA /
James Rios de Oliveira Santos. - Londrina, 2025.
217 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Literatura Afroreligiosa Brasileira - Tese. 2. Literatura Afro-Brasileira - Tese.
3. Animismo - Tese. 4. Religiões de Matriz Africana - Tese. I. Alves, Regina Célia
dos Santos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências
Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

JAMES RIOS DE OLIVEIRA SANTOS

**EBÓS NAS PAISAGENS LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS:
A CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA AFRRORRELIGIOSA
BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Sandra Maria Job
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Dr. Dejair Dionísio
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 06 de junho de 2025.

Dedico esta tese às três mulheres pretas que me passaram os primeiros ebós: Ìyá Néia de Oyá (*Ọlọrun kò sí pure o*), Mãe Carmem de Xangô (*Ọlọrun kò sí pure o*) e Mãe Rosa de Ogum (*Lori ile ayé*).

AGRADECIMENTOS

À Olodumare, divindade suprema, pela possibilidade da minha existência;

À Obatalá, divindade da serenidade e da paz, pela concessão da paciência necessária para conclusão deste trabalho;

À Ogum, divindade da guerra e da tecnologia, por todos os caminhos abertos até aqui;

Ao amigo espiritual Seu Zé Pelintra por cada abraço e por cada conselho dispensados a mim durante a minha trajetória;

Ao Exu Rei das 7 Encruzilhadas, indelével guia e amigo, por todas as proteções concedidas. Saravá, meu velho!;

À minha mãe Cenira Oliveira (*Oḽorun kò sí pure o*) sem a qual esta e tantas outras coisas não seriam possíveis;

À minha madrinha-avó Leonora Rodrigues (*Oḽorun kò sí pure o*) e as que vieram antes dela, pois foram com elas que tudo começou;

Ao meu pai Ulisses Ferreira, meu preto-velho, por todo amor, cuidado e generosidade dedicados a mim por toda a vida;

À minha companheira Juliana Fernandes pelo amor, carinho e incentivo durante o curso desta tese;

Ao amigo Clóvis Affonso Costa, o CACosta, pela generosa prontidão em me atender e em acolher as minhas demandas acadêmicas;

Ao babalorixá e professor Dejair Dionísio pela co-orientação desta tese e, principalmente, por todo o saber transmitido no Ilé Iwure Asè Esu (Casa da Boa Sorte);

Aos amigos e irmãos do Ilé Iwure Asè Esu (Casa da Boa Sorte), da Tenda Espírita São Jorge, do Templo de Umbanda Pai Antônio D'Angola e Xangô, do Ilê Asè Opo Obaluaiê Osun, do Ilé Asé Ibgá Oyá Omoforimbalé, da Roça de Omolocô Xangô Ayralecy com Iansã pela partilha e convivência;

À Mãe Rosa de Ogum, minha segunda mãe, pelo colo e abrigo nos dias mais tortuosos;

Aos Ogãs José Pereira da Paz (Mestre Capu) e Robson Arantes (Ogumsola) pela transmissão dos saberes macumbísticos e pelas contribuições diretas neste trabalho;

Aos amigos Bia Cunha, Carol Goulart e Tiago Angelo pela parceria que nos possibilita a realização de tantos e tantos sonhos;

A toda comunidade do GRECES Acadêmicos Capiau pela torcida e expectativa pela conclusão deste trabalho;

Às professoras da UENP e da UFPA, Rosiney Vale, Maria das Graças e Sandra Job, mulheres negras que, com zelo, dedicação e apreço, formaram-me;

Aos professores da banca de qualificação, Maria Carolina, Regina Célia e Dejair Dionísio; pelas incisivas e importantes contribuições;

Aos professores Maria Carolina, Heitor Miguel, Sandra Job, Dejair Dionísio pelo aceite em compor a banca de defesa;

À professora Regina Célia por aceitar a orientação desta tese que revisita outras tantas e diferentes paisagens;

Aos amigos da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e do Parque Universitário da UENP, pelo carinho e atenção durante o meu curso de doutoramento;

A todos (seres visíveis e invisíveis) que contribuíram para com a consecução deste trabalho.

Ofereço-te, Exu, o ebó das minhas palavras...

Abdias Nascimento

SANTOS, James Rios de Oliveira. **Ebós nas paisagens literárias contemporâneas: a constituição de uma poética afrorreligiosa brasileira**. 2025. 217 f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva atestar a existência de uma poética afrorreligiosa emergente na literatura nacional, mais precisamente em narrativas contemporâneas. Trata-se de uma vertente literária que, enquanto conceito, é subsidiária da Literatura Afrobrasileira – terminologia proposta pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2014) para conceituar o conjunto de obras afro-identificadas. Para consecução do trabalho, foram eleitas para análise de narrativas de diferentes gêneros e destinadas a públicos distintos, com o objetivo de evidenciar a presença das regularidades dessa poética nestas produções. Foram tomadas como objeto de investigação, portanto, sete obras literárias, quais sejam, *Torto Arado* (2021) (romance), de Itamar Vieira Júnior; *As Ayabás do Rei* (2017) (romance), de Cléo Martins; *O corpo encantado das ruas* (2020) (crônicas) e *pedrinhas miudinhas* (2019) (crônicas), de Luiz Antônio Simas; *Um Exu em Nova York* (2018) (contos), de Cidinha da Silva; *Sortilégio* (2022) (teatro), de Abdias do Nascimento; *Omo-obá: histórias de princesa* (2009) (narrativa infantil), de Kiusam de Oliveira. A tese está dividida em quatro capítulos intitulados: “Lati şii awon onon: para abrir os caminhos”; “Epistemes na encruzilhada: um ebó para a crítica literária brasileira”; “As paisagens dos terreiros e da literatura afrorreligiosa brasileira” e “A poética afrorreligiosa brasileira: indicadores textuais”. No curso da discussão, buscou-se empreender uma revisão das representações afrorreligiosas em algumas obras da literatura nacional, quais sejam, *Catimbó* (1990), de Sabino de Campos; *O Feiticeiro* (2005), de Xavier Marques; *Jubiabá* (2015) e *Capitães da Areia* (2018) de Jorge Amado. Excetuando a obra de Amado, constatou-se, durante esta revisão, que as demais narrativas não estabelecem correspondências coerentes e positivas com as realidades culturais da população negra, em especial, com suas manifestações religiosas. No âmbito do debate sobre o discurso crítico, chegou-se à conclusão de que, apesar de importantes em determinado momento, a crítica produzida acerca dessas produções por estudiosos estrangeiros como Gregory Rabassa e David Brookshaw não deu cabo de realizar uma leitura profícua de suas religiosidades. Adveio daí a justificativa para, nesta discussão, a mobilização de outros referenciais afro-brasileiros como Prandi (2001), Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009), *Paradiso* (2020a) (2020b), Rufino (2019) Sodré (2019), Oliveira (2021) para viabilizar as análises das obras literárias vinculadas, ao menos, a três importantes expressões religiosas: ao Candomblé,   Umbanda e ao Jar . Os estudos atinentes à filosofia da paisagem empreendidos, sobretudo, por Michel Collot (2013), ganharam revelo nesta tese por oferecerem subsídios teóricos e críticos capazes de estabelecerem, a título de melhor compreensão, a diferença entre uma poética Realista Animista produzida no continente africano e uma Literatura Afrorreligiosa Brasileira, produzida em território nacional. Os indicadores textuais matizados por Duarte (2014) para conceituar a literatura afro-brasileira foram, no último capítulo deste trabalho, retomados a fim de descortinar a estreita vincula o entre as duas modalidades literárias.

Palavras-chave: Literatura Afrorreligiosa Brasileira; Literatura Afro-Brasileira; paisagem; Religiões de Matriz Africana.

SANTOS, James Rios de Oliveira. **Ebós in contemporary literary landscapes: the constitution of a Brazilian afro-religious poetics.** 2025. 217 p. Doctorate Thesis (Postgraduate Program in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2025.

ABSTRACT

This research aims to attest to the existence of an emerging Afro-religious poetics in national literature, more precisely in contemporary narratives. It is a literary strand that, as a concept, is subsidiary to Afro-Brazilian Literature – a terminology proposed by researcher Eduardo de Assis Duarte (2014) to conceptualize the set of Afro-identified works. To carry out the work, narratives of different genres and aimed at different audiences were chosen for analysis, with the aim of highlighting the presence of the regularities of this poetics in these productions. Therefore, seven literary works were taken as the object of investigation, namely, *Torto Arado* (2021) (novel), by Itamar Vieira Júnior; *As Ayabás do Rei* (2017) (novel), by Cléo Martins; *O corpo encantado das ruas* (2020) (chronicles) and *pedrinhas miudinhas* (2019) (chronicles), by Luiz Antônio Simas; *An Exu in New York* (2018) (short stories), by Cidinha da Silva; *Sortilégio* (2022) (theater), by Abdias do Nascimento; *Omo-obá: stories of a princess* (2009) (children's narrative), by Kiusam de Oliveira. The thesis is divided into four chapters entitled: “*Lati şii awon onon: to open the paths*”; “*Epistemes at the crossroads: an ebó for Brazilian literary criticism*”; “*The landscapes of the terreiros and of Brazilian Afro-religious literature*” and “*Brazilian Afro-religious poetics: textual indicators*”. During the discussion, we sought to undertake a review of Afro-religious representations in some works of national literature, namely, *Catimbó* (1990), by Sabino de Campos; *O Feiticeiro* (2005), by Xavier Marques; *Jubiabá* (2015) and *Capitães da Areia* (2018) by Jorge Amado. With the exception of Amado's work, it was found during this review that the other narratives do not establish coherent and positive correspondences with the cultural realities of the black population, especially with their religious manifestations. Within the scope of the debate on critical discourse, it was concluded that, despite being important at a certain point in time, the criticism produced about these productions by foreign scholars such as Gregory Rabassa and David Brookshaw did not manage to carry out a fruitful reading of their religiosities. This justifies the use of other Afro-Brazilian references in this discussion, such as Prandi (2001), Odé Kileuy and Vera de Oxaguiã (2009), Paradiso (2020a) (2020b), Rufino (2019) Sodr  (2019), Oliveira (2021) to enable the analysis of literary works linked to at least three important religious expressions: Candomblé, Umbanda and Jar . The studies related to the philosophy of landscape undertaken, above all, by Michel Collot (2013), gained relevance in this thesis because they offer theoretical and critical subsidies capable of establishing, for the purpose of better understanding, the difference between an Animist Realist poetics produced in the African continent and a Brazilian Afro-religious Literature, produced in national territory. The textual indicators outlined by Duarte (2014) to conceptualize Afro-Brazilian literature will be revisited in the last chapter of this work in order to reveal the close link between the two literary modalities.

Keywords: Brazilian Afro-religious Literature; Afro-Brazilian Literature; landscape; African Matrix Religions.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Saída dos iaôs no Ilê Asè Osun Kare	80
Imagem 2 – Xirê em honra à Ogum no Ilê Asè Opô Omolu e Oxum	80
Imagem 3 – Zélio Fernandino de Moares em sessão mediúnica de Umbanda	86
Imagem 4 – Festa em louvor à Xangô na Roça de Omolocô Xangô Ayraley	87
Imagem 5 – Peji do Terreiro Ogum Guerreiro.....	90
Imagem 6 – Festa em honra à Oxalá	91
Imagem 7 – Curimbeiros do Jarê.....	92
Imagem 8 – Curimbeiros do Jarê.....	92
Imagem 9 – Partitura do Ponto de Obatalá e Fotografia “Abdias Nascimento (Emanuel) e Ítalo Oliveira (Orixá).....	193
Imagem 10 – Quadro “Ajeum n'Orum - churrasco na laje”	203
Imagem 11 – Quadro “Comensalidade: vêm à mesa ancestral”	204
Imagem 12 – Foto do espetáculo AxÉstético.....	205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Vinculação das obras às expressões religiosas de matriz africana	93
Tabela 2 – Entes anímicos nas obras afroreligiosas brasileiras	93
Tabela 3 – Temas das narrativas analisadas.....	163

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1 – Depoimento de Mãe Rosa de Ogum	96
Vídeo 2 – Depoimento de José Pereira da Paz	120

Sumário

1.	<i>LATI ŞII AWON QNON: PARA ABRIR OS CAMINHOS</i>	12
2.	<i>EPISTEMES NA ENCRUZILHADA: UM EBÓ PARA A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA</i>	23
2.1	<i>DESPACHANDO O COLONIALISMO E O RACISMO DA CRÍTICA LITERÁRIA</i>	24
2.2	<i>O CANDOMBLÉ DO ROMANCE BAIANO: CRÍTICA, FOLCLORE E REPRESENTAÇÃO</i>	31
2.2.1	<i>AMADO CANDOMBLÉ DE JORGE: DIALÉTICA DA CONTRADIÇÃO CRÍTICA</i>	40
2.3	<i>À LUZ DA CRÍTICA, CONCEITOS: DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA À LITERATURA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA</i>	46
2.4	<i>ENTREGA DO EBÓ EPISTÊMICO: DESPACHAR NESTA TERRA, NESTA PAISAGEM</i>	59
3.	<i>AS PAISAGENS DOS TERREIROS E DA LITERATURA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA</i>	61
3.1	<i>O PENSAMENTO ANIMISTA E AS RELIGIÕES TRADICIONAIS AFRICANAS: CONJUGAÇÕES DE UMA POÉTICA REALISTA ANIMISTA</i>	63
3.1.2	<i>A ESTÉTICA REAL ANIMISTA</i>	69
3.2	<i>RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA: A COSMOVISÃO AFRICANA NO BRASIL</i>	76
3.3	<i>AS PAISAGENS (LITERÁRIAS) AFRORELIGIOSAS BRASILEIRAS</i>	93
3.3.1	<i>AS PAISAGENS DOS TERREIROS NA VIDA E NA PROSA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA</i> .	97
3.3.2	<i>A NATUREZA DO POVO DE SANTO E A PAISAGEM DOS ORIXÁS</i>	110
3.3.3	<i>AS RUAS DO POVO DA RUA</i>	116
3.4	<i>INTERVALO DO XIRÊ: BREVES CONCLUSÕES SOBRE AS PAISAGENS AFRORELIGIOSAS BRASILEIRAS</i>	123
4.	<i>A POÉTICA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA: INDICADORES TEXTUAIS</i>	125
4.1	<i>O PONTO DE VISTA AUTORAL: ASPECTOS (RELIGIOSOS) ANÍMICOS</i>	126
4.1.2	<i>ORIXÁS E ENTIDADES EM TERRA: INCORPORAÇÃO E TRANSE</i>	128
4.1.3	<i>EBÓS: REZAR AS ERVAS, ALIMENTAR O AXÉ</i>	135
4.1.4	<i>FIGA DE GUINÉ, PATUÁ, PÉ DE COELHO: BATE TAMBOR LÁ NA ANGOLA</i>	142
4.1.5	<i>À GUIA DE CONCLUSÃO: O OLHAR, O SAGRADO E A PALAVRA</i>	147
4.2	<i>A AUTORIA: RAÇA E RELIGIOSIDADE</i>	148
4.3	<i>A TEMÁTICA: RELIGIOSIDADES, RACISMO E QUESTÕES DE GÊNERO</i>	157
4.3.1	<i>DE ÁGUA NEGRA À EMANUEL: O RACISMO</i>	163
4.3.2	<i>ENTRE MULHERES: AYABÁS, PRINCESAS E “COMPANHEIRAS”</i>	166
4.4	<i>A LINGUAGEM: ORALIDADE, PERFORMANCE E MUSICALIDADE</i>	174

<i>4.5 O PÚBLICO: A QUEM SE DESTINA A LITERATURA AFRORELIGIOSA BRASILEIRA?</i>	<i>189</i>
<i>4.6 POR UMA CRÍTICA INICIÁTICA</i>	<i>192</i>
<i>4.7 AXÉSTÉTICO: A COSMOVISÃO AFRORELIGIOSA EM OUTRAS LINGUAGENS ..</i>	<i>196</i>
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEU EBÓ ESTÁ ARRIADO.....</i>	<i>204</i>

1. *LATI ŞII AWỌN ỌNỌN: PARA ABRIR OS CAMINHOS*

Em casa de minha avó, nunca davam aos netos muitas explicações. A mim, principalmente, reservavam algum sigilo. Dizia minha avó, uma preta-velha na altura de seus 80 anos, que certas coisas não se falam, não se explicam, tampouco se ensinam: “a gente aceita, se acostuma e vai viver”. Talvez seja porque, naquela época, eu estivesse metido na sacristia da Igreja da Conceição, “balangando na barra da saia do padre” quase todos os dias, como ela gostava de externar, em tom estupendamente irônico, às mulheres e aos homens a quem chamava de filhos. Na paróquia, um sacerdote português, cônego Gonçalves, vez ou outra deixava escapar entre os fiéis que vovó, desertora das liturgias oficiais, sempre deu a mexer com “certas coisas” e que “filho de Deus nenhum deveria ter-se com isso”. “Puro animismo, coisa primitiva”, advertia o sacerdote. As senhoras – dignas do título de beatas – não hesitavam em espalhar, em nosso pequeno vilarejo, o boato de que dona Leonor era macumbeira. Fazia feitiço e dos “brabos”. “Coisa do diabo”.

A casa da vovó era a casa de todo mundo, de todos os mundos. A arquitetura do barracão compunha, com sua singularidade, a paisagem do bairro da nossa pequena cidade. De longe, era possível avistar uma quartinha sobre o telhado e o tremular de uma bandeira branca a anunciar a permanente reunião dos mundos, que, em tese, só fora dividido pelas rezas do padre Gonçalves – embora mais culpa tivessem os que vieram antes dele em caravelas atracadas em nossas baías de sangue. Esticados nas portas e janelas, os mariôs cumprem a função de evitar más energias de toda a freguesia. Acima do portão, uma placa registra o nome da roça: “Tenda Espírita Dandalunda”. Era a casa da Senhora das Águas. No alto de uma cumeeira, um espécime de altar dos brancos, justifica-se ao centro a imagem de Nossa Senhora da Conceição, a santa de cor preta encontrada no Rio Paraíba do Sul, em São Paulo.

Minha mãe, embora filha da rezadeira, afeitou-se à catequese ainda em seu tempo de menina. Católica de corpo e alma, confessava à minha avó o desejo de não seguir seus caminhos. Não demorou, entretanto, para, num dia qualquer, ao passar em frente à santa¹, derramar-se junto aos seus pés. Levantou-se feita sereia a emergir

¹ No referido altar que acolhia a santa, havia, num compartimento discreto, bonitos vasos de louças.

das águas. Seu corpo (era seu?) lembrava o rio em ondas suaves. “Não adianta fugir do caminho, minha filha. Dandalunda quer feitura”, reavisava minha avó à minha mãe, que logo se esquecia da advertência. Pela fresta da janela, eu espiava todo esse estranhamento acontecendo ali naquele pequeno salão. Por essa mesma fissura, meus olhos testemunharam outras transformações que os corpos de tantas gentes experimentavam. No embalar dos tambores, cantavam, dançavam, bebiam, fumavam e, nos intervalos, davam consulta aos assistentes com suas vozes roucas e com olhos esbugalhados, esbranquiçados.

A este estranhamento, somam-se também alguns outros costumes manifestos nessa negra paisagem: sob orientação da matriarca, davam-se comida aos vasos espalhados pelo terreiro e, não raro, as pessoas se deitavam defronte deles em palmas ritmadas. De manhã, era-nos proibido tomar café sem que antes se destinasse a primeira xícara ao Pai Joaquim. Entre os homens, o interdito era beber cachaça sem que o primeiro gole fosse oferecido ao santo. Zé Pelintra e Maria Navalha eram lembrados nessas ocasiões e seus compadres e comadres também: De Exu Rei das Sete Encruzilhadas à Maria Molambo, muitos Exus e Pombogiras gargalhavam nas festas em suas honras.

Mas, de todas as estranhezas, custou-me superar o dia em que uma das senhoras discípulas de padre Gonçalves procurou minha avó, à surdina. Não custou para Mam’etu – como se chamava minha avó dentro do culto – me mandar apanhar uma galinha no poleiro. “Pegue e vá para dentro do quarto”, ordenava. Do meu lugar quase secreto, acompanhei com pavoroso medo um dos homens dos tambores castigar o couro do instrumento enquanto minha avó vertia, sobre um alguidar, o sangue da galinha que eu havia apanhado. Após o ritual, vovó despejava sobre a beata várias cabaças de água com ervas. “Era para expurgar o cheiro ruim”, pensei. A senhora de pele alva e olhos claros partiu da roça toda glorificada com um patuá no pescoço e, reestabelecida, parecia acolher os preceitos que a “preta-velha macumbeira”, “feiticeira, filha do diabo” lhe recomendava como resguardo.

Passaram-se os anos e, num deles, partiu Mam’etu. “Tornara-se água”, diziam os filhos que a acompanharam em sua jornada à Tenda. Logo tiveram de enterrar a roça e devolver a força dos vasos para o rio, pois, minha mãe, cada vez oficiosa às cerimônias católicas, negara mesmo de receber as águas d’além-mar em seu corpo. A paisagem do terreiro havia, em quase sua totalidade, se desfeito por ordem de minha mãe. Não se sabe o motivo, mas é certo que ela não se desfez, entretanto, da

imagem da santa que passou a conviver conosco em nossa casa. Evitava ter-se com ela, é verdade. Continuava sentir tonturas, sentia medo e, muito possivelmente, o peso do pecado quando dos encontros esporádicos com a imagem.

A bem da verdade, outras memórias religiosas católicas sedimentaram minha formação: fui atravessado pelas experiências de minha mãe e, talvez, por isso, logo me dediquei à formação religiosa em um seminário diocesano. A busca pelo sagrado, entretanto, fez-me entender que a ancestralidade nos propõe o retorno às origens, não importando onde estejamos. Os tambores me chamavam e sobre mim pairavam todos os medos daqueles acontecimentos até então estranhos: o sacrifício de animais, as oferendas, as “possessões” ... Seriam todas elas coisas do diabo? E a santa? Por que diante dela minha mãe se estremecia toda? Por que dar de comer a vasos e ferros?

Em tom confessadamente autobiográfico, retomo esses eventos que sucederam no terreiro de minha avó – uma tenda de Umbanda Omolocô a colorir, em tom declaradamente negro, um recorte da paisagem da cidade de Jacarezinho, interior do Paraná. Tratam-se, portanto, de experiências assentadas em minha memória e responsáveis por sustentar minha identidade negra. Recobrar tais vivências nesta tese de doutoramento é importante na medida em que elas prenunciam, ao leitor, o chão, o território, o lugar de onde enuncio e proponho reflexões sobre as religiosidades afro-brasileiras e sua intersecção com a nossa literatura. Texto que segue em primeira pessoa, procuro falar, dessa forma, “de dentro”, como pesquisador negro que estabeleceu – e ainda estabelece – vínculos religiosos, afetivos, fraternais e profissionais com os terreiros de minha cidade, tais quais, com a Tenda Espírita São Jorge, com a Roça de Omolocô Xangô Airalecy com Iansã, com a Tenda de Umbanda Pai Antônio D’Angola e Xangô; em Cornélio Procópio, com o Ilê Axé Igbá Oyá Omoforimbalé, meu primeiro chão de Candomblé; e, por fim, com o Ilê Iwure Àsé Èsù “Casa da Boa Sorte” (Londrina-Pr) – casa que me acolheu como Omo Ifá² durante o curso de escrita desta tese³.

² Tradução: “Filho de Ifá”.

³ Considerando, pois, o fato de que as religiões de matriz africana não são amplamente conhecidas pela população brasileira, esforçar-me-ei para apresentar fotografias das cenas religiosas de Jacarezinho e da região Nordeste do Paraná, a fim de ilustrar os tópicos que versam sobre os diferentes cultos e ritualísticas. Para além de situar o leitor no universo religioso afro-brasileiro que estará presente nas produções literárias analisadas – e sobre o qual nem sempre terá alguma referência imagética sequer – a inserção dessas imagens (e eventuais vídeos) constituem um ato político, que intenta aferir

Neste trabalho, certamente não encontrarei as respostas para todas as inquietações que, em algum momento, atravessaram-me em relação aos fenômenos que presenciei na Tenda dedicada à Dandalunda. No entanto, durante o curso de doutorado, na Universidade Estadual de Londrina, tive a oportunidade de articular ciência e religiosidade, respeitando, evidentemente, cada um de seus contornos e, sobretudo, a necessidade de estabelecer o distanciamento necessário para examinar os fenômenos literários elegidos para esta pesquisa. Nesse mesmo contexto, convém-me frisar que foi o professor Sílvio Ruiz Paradiso quem, ao ministrar um módulo de Estudos Avançados intitulado “Religiões Tradicionais Africanas e Literatura”, apresentou-me os postulados teóricos e críticos que versam sobre o pensamento animista, os quais me permitiram, a partir daí, tomar nota das cosmovisões africanas e vislumbrar as possíveis e significativas conexões com as experiências afroreligiosas brasileiras. É nesse enquadramento que algumas vertentes das Literaturas Africanas se apresentam enquanto possibilidades estético-literárias decorrentes do Realismo Animista e a Literatura Afroreligiosa Brasileira, ao que tudo indica, desponta em nosso campo literário descortinando uma profunda e complexa conjuntura cultural.

A bem da verdade, não é de hoje que Exus, Pombogiras, Pretos-velhos, Caboclos, Orixás, Ialorixás e Babalorixás - entidades, divindades e sacerdotes de religiões de matriz africanas – se apresentam no *corpus* da ficção brasileira. Ocorre que, durante muito tempo, eles foram e continuam, em alguns casos, recorrentemente representados em terreiros, ruas e em tantas outras paisagens negras que se circunscrevem, quase sempre, no âmbito das comunidades afroreligiosas ou em outros espaços ficcionais que constituem seus desdobramentos. Do Romantismo ao Modernismo – para delimitarmos um dos possíveis recortes – esses personagens compuseram o quadro de uma literatura formada sob o tenso espectro da colonização (Bonicci, 2012). Literatura esta que não poderia ignorar a presença do negro, embora o dispensasse de maiores atenções e problematizações no âmbito da representação (Rabassa, 1965). Um trabalho de revisão sistemática, que focalize especificamente as representações afroreligiosas na história da produção literária brasileira, carece

visibilidade para as culturas religiosas (negras) que a História Oficial do Paraná e da Região Nordeste do Paraná insistiram em ocultar de seus respectivos anais. Desta feita, os documentos fotográficos, em sua grande maioria, são de espaços que frequentei (como visitante) ou de amigos que pertenceram (ou ainda pertencem) aos terreiros em atividade.

ser feito, mesmo que se note aqui ou ali algumas publicações importantíssimas – como as de Dejair Dionísio (2014)⁴, a exemplo – as quais nos permitem entrever as agruras concernentes a essas representações.

Numa perspectiva ampliada, é consenso entre pesquisadores como Gregory Rabassa (1965), David Brookshaw (1988), Heloisa Toller Gomes (1988) e Regina Dalcastagnè (2012) que a representação do negro em nossa literatura é, no mínimo, uma situação problemática. O racismo, que atravessa estruturalmente a sociedade brasileira (Almeida, 2020), alcança o esteio de muitos romances, contos, crônicas, obras poéticas, manifestando-se por meio de estereótipos e expressões preconceituosas explícitas ou latentes. Nesse quadro em que a população negra é, na maioria dos casos, apenas elementos de figuração, observa-se que as expressões de suas religiosidades também não foram desenhadas com profundo relevo, podendo configurar, em algumas ocorrências, uma manifestação discursiva do racismo religioso – para falarmos, respectivamente, nos termos de Teun Van Dijk (2012) e Sidnei Nogueira (2020).

No entanto, com o surgimento dos *Cadernos Negros* em 1978, uma Literatura Afro-brasileira tem se apresentado, no entendimento de Eduardo de Assis Duarte (2014), como a expressão de um lugar discursivo constituído por uma visão de mundo que, historicamente, identifica-se à trajetória vivida pelo povo negro brasileiro. Por esta razão, no âmbito dessa produção literária – também defendida por outros pesquisadores como Conceição Evaristo (2009), Luiz Silva (2010), Domício de Proença Filho (2013) – é possível observar o aparecimento da cultura afro-brasileira com contornos mais profundos, em que personagens e paisagens desnudam a complexa vida de uma população que se viu e se vê, ainda hoje, resistindo às intempéries sociais cujas origens se remetem ao escravismo.

A representação das múltiplas vivências negras por escritoras e escritores que se posicionam a partir de pontos de vistas diferentes tem levado diversos pesquisadores a assinalarem os desdobramentos da literatura afro-brasileira. A produção literária de mulheres negras é, a exemplo, uma dessas possibilidades: o conceito de “escrevivência” proposto por Evaristo (2009) tem sido difundido amplamente e, cada vez mais, nota-se que uma gama de pesquisas tem corroborado

Ver: DIONÍSIO, Dejair. **Entre falos e falácias**: pertencimento e discursos afro-brasileiros nas narrativas de homens em *Tocaia Grande* – a face obscura, de Jorge Amado. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2014.

a existência dessa tendência literária negra fundamentada nas experiências de vida das próprias escritoras. Na mesma direção, enquanto estudioso da literatura afro-brasileira, tenho notado que, na produção contemporânea – da crônica ao conto, da novela ao romance – as religiões de matriz africana não só têm sido representadas como, pela mesma via, têm engendrado a constituição de uma poética⁵ afrorreligiosa quando em articulação com o pensamento animista (Paradiso, 2020) e com o pensamento-paisagem (Collot, 2013).

No que se refere ao primeiro, é importante ressaltar que se trata de um pensamento que sustenta, filosoficamente, a cosmovisão de muitos países africanos, principalmente os que se situam na região subsaariana. O animismo, enquanto conceito, dividiu opiniões de diversos estudiosos que buscaram uma interpretação fenomenológica para as práticas culturais (religiosas ou não) de muitas comunidades africanas. Foi Freud, inclusive, um dos teóricos que considerou o animismo como um sistema de pensamento que procura compreender o mundo como uma unidade, a partir de um ponto comum: a crença no *anima* (Freud, 2013).

Por isso, ao tomar contato com a cultura de alguns países ou comunidades étnicas africanas, deve o sujeito (ocidental) não se estranhar com o fato de que os planos materiais e espirituais se confundem nas práticas cotidianas; o visível e o invisível atuam simultaneamente ordenando a vida dos seres terrestres e dos espíritos; os objetos, plantas e entes naturais possuem força vital, o *anima* (Paradiso, 2020b). As Religiões Tradicionais Africanas, é importante considerar, orientam-se por esses princípios. Cada etnia, com base em sua respectiva tradição, estabelece a sua forma de se relacionar com o sagrado, com a paisagem do seu território e com o próprio grupo.

Cultuam-se, nesses casos, ancestrais mortos, ancestrais divinizados (Orixás, Voduns, Inquices, Encantados) e tantos outros seres míticos que, assumindo (ou não) características associadas aos elementos da natureza, regem a vida humana. A bem da verdade, as Religiões Tradicionais Africanas, tais quais se configuram no

⁵ “Poética”, na tradição clássica, foi sistematizada por Aristóteles em *Poética*, obra em que analisou os princípios da tragédia e da epopeia, compreendendo-a como a arte da mimesis e da composição estruturada do discurso. Platão, por sua vez, em *A República*, via a poética como uma imitação da realidade, mas distante da verdade ideal. A bem da verdade, com o tempo, esse conceito se expandiu, ultrapassando a preocupação formal e incorporando dimensões expressivas e simbólicas. Neste trabalho, poética se refere ao modo como a escrita se organiza enquanto construção estética, articulando linguagem, temas, questões autorais, pontos de vista, instaurando, dessa forma, um campo de sentidos que extrapola a simples descrição e que estrutura, de maneira particular, o universo textual.

continente africano, não são uma realidade no Brasil. Podemos falar, entretanto, da existência das Religiões de Matriz Africana (o Candomblé, a Cabula, a Umbanda, a Quimbanda, o Jarê, o Terecô etc.), as quais estabelecem, variavelmente, correspondências significativas com os cultos africanos realizados na região subsaariana do continente.

Apartados de suas respectivas comunidades, os povos negros escravizados, de diversas etnias (ewe-fon/jeje, ketu, bantu) tiveram que “negociar” suas identidades – tão diversa e múltipla – em uma topografia desconhecida que já contava com o domínio físico e ideológico dos colonizadores portugueses. Topografia esta, aliás, cada vez mais circunscrita ao espaço do terreiro – local que, em conformidade com as considerações críticas de Muniz Sodré (2019), não deve ser entendido como um mero espaço técnico, suscetível de demarcações euclidianas. Isso porque não se confina no espaço visível, funcionando na prática como um “entrelugar” – uma zona de interseção entre o invisível (orum) e o visível (aiê) – habitado por princípios cósmicos (orixás) e representações da ancestralidade (Exus, Pombogiras, Encantados etc.) à espera de seus “cavalos”, isto é, de corpos que lhes sirvam de suportes concretos (Sodré, 2019).

Dessa forma, as paisagens do terreiro, da natureza - para os candomblecistas - e das ruas - sobretudo para os umbandistas e quimbandeiros - se constituem como elementos cruciais para manifestação do *ethos* cultural dessas comunidades de matriz africana, que, diga-se de passagem, orientam-se, com suas devidas proporções, a partir da cosmovisão de base animista. Observa-se, nestes casos, que a relação entre os sujeitos-personagens com tais espaços não se dá a partir de uma perspectiva exteriorizada, objetiva ou esvaziada de sentidos. Trata-se, ao contrário, de relações marcadas por experiências profundas e complexas em que sujeito e espaço são entes indissociáveis compondo uma só paisagem, que somente se efetiva à medida que o sujeito percebe o espaço e, uma vez percebido, organiza os sentidos apreendidos pelos órgãos sensoriais e passa a interpretá-lo social e culturalmente a partir de suas experiências afroreligiosas.

Diante do exposto arrolado, esta pesquisa avança a hipótese de que uma literatura afroreligiosa opere, com notória singularidade, no âmbito da literatura afro-brasileira, tornando-se uma vertente desta. Tal hipótese se justifica na medida em que as obras a serem enquadradas nessa classificação apresentam, sobre o tecido ficcional, o *ethos* cultural de diversas comunidades afro-diaspóricas as quais se

orientam, espiritualmente, por meio de religiões de matriz africana. Nessa direção, é importante ressaltar que este trabalho não constitui uma apologia a qualquer produção literária de natureza dogmática ou proselitista. Ao contrário, procura-se demonstrar os contornos estruturais e linguísticos das manifestações estético-literárias ancoradas nas filosofias e saberes (africanos e afro-brasileiros) que regem o modo de compreender o mundo dessas comunidades religiosas e, por extensão, de seus membros-personagens.

Para condução desta pesquisa foram eleitas para análise sete obras literárias contemporâneas, de diferentes gêneros⁶ e destinadas a públicos distintos. Ei-las: *Torto Arado* (romance), de Itamar Vieira Júnior; *As Ayabás do Rei* (romance), de Cléo Martins; *pedrinhas miudinhas* e *O corpo encantado das ruas* (crônicas), de Luiz Antônio Simas; *Um Exu em Nova Iorque* (crônicas), de Cidinha da Silva; *Sortilégio – Mistério Negro* (teatro), de Abdias do Nascimento; *Omo-obá: histórias de princesa* (narrativa infantojuvenil), de Kiusam de Oliveira.

No que concerne aos procedimentos metodológicos deste trabalho, vale frisar que esta tese se situa no âmbito da pesquisa bibliográfica, uma vez que propõe atestar uma hipótese por meio de referenciais teóricos publicados (Bocato, 2006). Nessa seara, foram mobilizadas teorias do pensamento-paisagem, por meio de fichamentos de textos teóricos e críticos de Maurice Merleau-Ponty (2006), Michel Collot (2012 e 2013), dentre outros pesquisadores que, eventualmente, possuem contribuições nesse campo de discussão. As proposições teórico-críticas provenientes sobre o estudo da paisagem são de suma importância para esta pesquisa porque será, por meio delas, que se terá a possibilidade de se observar com nitidez não somente o trânsito dos personagens afroreligiosos por diversas paisagens, mas, sobretudo, de se entender a forma e a medida em que o pensamento animista se manifesta em espaços para além daqueles que foram sacralizados. Noutra perspectiva, Gregory Rabassa (1965), David Brookshaw (1983), Paul Zumthor (2013) são, também, outros

⁶ Nesta tese, optei por não incluir textos poéticos na análise por duas razões fundamentais. Primeiramente, os textos em prosa oferecem maior possibilidade de aprofundamento na investigação de elementos estruturais como personagem e espaço, aspectos imprescindíveis para a compreensão da poética afroreligiosa. Em segundo lugar, tanto a poesia formulada no Ocidente quanto as produções poéticas em alguns contextos africanos, como são os casos dos *oriki*, apresentam códigos linguísticos e semânticos específicos, cuja complexidade demandaria um estudo particular. Essa abordagem, inclusive, já foi iniciada por Edmilson de Almeida Pereira na obra *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*.

importantes nomes dos estudos literários evocados nesta pesquisa para assegurar, com propriedade, as formulações pretendidas.

Situada no terreno dos estudos afro-brasileiros, entendo ser necessário advertir o leitor que esta tese busca romper “com as lógicas desencantadas das razões absolutas para vitalizar o conhecimento plural” (Rufino, 2019, p. 88). Por isso, para além da mobilização dos conhecimentos forjados no bojo da tradição científica ocidental, o presente trabalho também recorre às teorias pós-coloniais, quais sejam, aquelas atinentes às filosofias africanas e aos estudos que versam sobre o pensamento animista. Pelo mesmo viés, é importante ressaltar, dada a sua imprescindibilidade, que os saberes ancestrais que traduzem, em certa medida, as experiências das religiões de matriz africana no Brasil são aqui recuperadas por meio de registros orais provenientes de depoimentos e entrevistas de sacerdotes e sacerdotisas de Candomblé e Umbanda.

Nessa vereda de conhecimentos teóricos afro-brasileiros, Roger Bastide (1978), Pierre Verger (2002), Reginaldo Prandi (2010), Tabita Wittiman (2012), Thomas Bonicci (2012), Conceição Evaristo (2019), Luiz Rufino (2019), Muniz Sodré (2019), Odé Kileuy e Vera de Oxoguiã (2020), Sidnei Nogueira (2020), Sílvio Paradiso⁷ (2020a) (2020b), Beatriz Nascimento (2021), são os principais – dentre outras e outros – expoentes que darão cabo de fundamentar nossas reflexões analíticas, que terão a oportunidade de propor “a abertura de caminhos para produção e circulação de conhecimentos pautados no vigor da diversidade epistêmica presente no mundo” (Rufino, 2019, p. 88).

Para consecução deste trabalho, a tese divide-se em quatro capítulos. O primeiro, cujo título é “*Lati şii awon Onon*: para abrir os caminhos”, refere-se à introdução deste trabalho. Já o segundo, um exercício de reflexão sobre a existência de uma crítica literária negra me parece não só pertinente, mas pontualmente necessário, uma vez que a compreensão do que venha ser uma literatura afrorreligiosa perpassa, sobremaneira, pelas noções que norteiam os conceitos de literatura afro-brasileira. Pela mesma via, intitulado de “Epistemes na encruzilhada:

⁷ Por meio dos estudos realizados por Sílvio Paradiso acerca do Realismo Animista, faço deferência, também, a toda a pesquisa empreendida por seu orientador, o professor Sérgio Paulo Adolfo (*Olórun kò sí pure o*), cuja contribuição para os estudos de literatura afro-brasileira e da religiosidade do povo de santo, sobretudo em Londrina-PR, são imensuráveis.

um ebó⁸ para a crítica literária brasileira”, o referido capítulo subdivide-se em sessões que discutem, a partir das formulações de diversos pesquisadores, a formulação do conceito de literatura afro-brasileira e seus possíveis desdobramentos, bem como se recupera, pela ótica de alguns críticos, a representação das religiosidades afro-brasileiras em obras de escritores brasileiros.

Já o terceiro capítulo se reserva em apresentar, em perspectiva teórica, as filosofias concernentes pensamento animista, ao pensamento-paisagem, assim como os saberes ancestrais que engendram a cosmovisão das religiões de matriz africana, as quais permeiam o universo ficcional das obras literárias tomadas como objeto de estudo. Intitulado “As paisagens dos terreiros e da Literatura Afrorreligiosa Brasileira, o terceiro capítulo está subdividido em quatro seções. Dividido em cinco sessões, o quarto e último capítulo, que recebe o título de “A poética afrorreligiosa brasileira: indicadores textuais”, destina-se ao levantamento dos indicadores textuais propostos por Duarte (2014) junto aos textos literários elegidos para análise, com intuito de demonstrar a sua estrita vinculação à poética afro-brasileira – fato que justifica, em primeira instância, que o conceito que desenvolvo nesta tese é subsidiária da literatura afro-brasileira.

Por este motivo, é importante que o interlocutor deste trabalho tenha ciência de que a presente pesquisa não intenta propor uma nova teoria, mas visa, por outra via, refletir sobre uma das muitas possibilidades de desdobramento de uma tendência literária – afro-brasileira – assentada em saberes ancestrais dos povos e comunidades de terreiro, os quais, com certa recorrência, têm frequentado as páginas de nossa ficção contemporânea. A reflexão que se lança, portanto, é sobre uma literatura – esteticamente elaborada, frisa-se – de reação ao preconceito, à intolerância e ao racismo religioso que deve, ao que tudo indica, ser lida a partir de epistemologias decoloniais e, principalmente, ser compreendida à luz das filosofias africanas, afro-brasileiras e dos saberes difundidos por mestres, entidades e encantados de diversas expressões religiosas de matriz africana assentes no Brasil.

Esta tese, em suma, pretende ser um ebó arriado na encruzilhada dos estudos de nossa literatura, pois intenta lançar luz sobre uma produção que, há pelo menos 20 anos, tem se despontado no campo literário. Noutra perspectiva, oferecer uma

⁸ Para as religiões de matriz africana, mais especificamente para o candomblé, o ebó pode ser compreendido como oferenda, um sacrifício a ser devotado a um orixá com intuito de se alcançar algum objetivo ou de transformar uma realidade (Odé Kileuy; Vera De Oxaguiã, 2009).

pesquisa desta natureza é, numa relação de causa e efeito, uma proposta de promover um sacro-ofício intelectual com objetivo de questionar as epistemologias coloniais que subvencionaram leituras e construções ficcionais problemáticas – para não dizer racistas e preconceituosas – de grande parte de nossos personagens pertencentes às religiões de matriz africana. *Laroyê!*⁹

⁹ Saudação à Exu.

2. EPISTEMES NA ENCRUZILHADA: UM EBÓ PARA A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

*Èṣù Ọṅṅ, Èṣù Ọṅṅ
Mo jí re ọde Elegbàra
Bàrà mi rè
Èṣù Ọṅṅ ké wa o¹⁰*

No campo da literatura, toda e qualquer discussão comprometida com seu objeto estético foi e continua sendo gestada no bojo da crítica literária, seja àquela produzida no âmbito jornalístico, seja esta, mais recente, que se avoluma no contexto das universidades, sobretudo por meio dos cursos de pós-graduação. A minha proposição é, evidentemente, fruto de um esforço reflexivo que se situa na esfera da crítica literária universitária. Ela se filia mais especificamente à gama de estudos de diversos pesquisadores, que, ao longo dos últimos quarenta anos, tem se ocupado das produções em verso e prosa de autoras e autores negros. Refiro-me, neste caso, ao significativo *corpus* de pesquisa que tem constituído aquilo que tenho entendido por crítica literária afro-brasileira.

Conceitualmente, o termo que, em meu entendimento, melhor define o conjunto de produções de textos literários elaborados por escritores negros é o de “literatura afro-brasileira”. Proposto pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte, professor da Universidade de Minas Gerais, a referida noção conceitual é fruto de um recente – mas intenso – processo de formulação crítica forjado na academia e tem sido orientado por epistemologias específicas, por vezes contraditórias àquelas que subsidiaram o trabalho analítico de muitos de nossos especialistas não negros, principalmente daqueles que se viram diante de personagens de cor preta e, devido à falta de interesse e/ou ausência de instrumentos teórico-metodológicos adequados, pouco ou quase nada contribuíram com uma abordagem profícua de seus contornos étnico-raciais e culturais.

Considerando, pois, o fato de que a presente tese também se ancora e se desenvolve a partir dos postulados críticos de Duarte (2019), recobrar os caminhos reflexivos percorridos por este pesquisador e, principalmente, por aqueles que o antecederam – Gregory Rabassa e David Brookshaw, principalmente – é de suma

¹⁰ Cantiga de Exu no candomblé de nação Ketu. Tradução (minha): “Exu do caminho/ Eu te acordo do lado de fora, senhor do poder/Meu senhor, pode passar/Exu, cuide bem de nós”.

importância. Primeiro porque foi a partir de seus respectivos trabalhos que pudemos não somente extrair as primeiras análises das cenas afroreligiosas em nossa literatura, mas, sobretudo, entender a sua relevância como ente representativo. Nessa direção, as impressões desses críticos contribuirão para que, mais à frente, compreendamos os limites formais, estruturais e estéticos entre uma literatura que procura representar as religiões afro-brasileiras e uma literatura afroreligiosa propriamente dita. Segundo porque a observância dos encontros e dos desencontros de estudiosos que, em um dado momento, viram-se em meio às encruzilhadas das elucubrações acadêmicas acerca da literatura feita sobre e por pessoas negras, permitirá, a este trabalho, encaminhar, certamente, uma formulação mais segura e apropriada daquilo que vem a constituir a literatura afroreligiosa enquanto conceito.

A crítica literária afro-brasileira – e, porque não dizer também sobre uma crítica iniciática que se formula a partir dela – é, por assim dizer, a estrada por onde o estudioso interessado nessa matéria deve trilhar para encontrar as importantes chaves de leitura que darão cabo de interpretar o complexo e profundo universo de diversos personagens afroreligiosos. Para adentrar nesta encruzilhada, invoco Èṣù Ṣṣṣ, Orixá do caminho. Junto dele, caminharei ao lado dos postulados críticos de Gregory Rabassa (1965), David Brookshaw (2012), Luiz Silva (2009), Eduardo de Assis Duarte (2012) e Luiz Rufino (2019). Que as estradas, porteiros e caminhos estejam abertos para o despacho epistêmico do colonialismo e dos desdobramentos de suas mazelas do campo literário brasileiro. *Pàwó Èṣù, Mo júbà, Mo júbà, Mo júbà re!*¹¹

2.1 Despachando o colonialismo e o racismo da crítica literária

*Sààra rú iyè ebo ikú ònòn!
Sààra rú iyè ebo ikú ònòn!*¹²

Na obra *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), Luiz Rufino oferece, aos estudiosos e interessados pelas religiões de matriz africana, caminhos possíveis para não só recuperar as sabedorias ancestrais como, pela via da encruzilhada, reconhecê-

¹¹ Tradução minha: “Salve Exu, meus respeitos, meus respeitos, meus respeitos a Ti!”.

¹² Cantiga utilizada durante ritual de realização de ebó. Tradução (minha): “Sacudo-lhe a vida com ebó, para a morte ir embora”.

las como epistemologias capazes de traduzir, plenamente, o *ethos* cultural das comunidades de terreiros assentes no Brasil. Publicada em 2019 pela editora Mórula, a obra é bem sucedida por mobilizar noções conceituais antes circunscritas somente à esfera das religiosidades para, agora, matizá-los no âmbito do conhecimento traduzido como ciência. Uma dessas noções matizadas na referida obra é a de “ebó”, a qual, para o estudioso, trata-se de um dos conceitos mais importantes para algumas religiões de matriz africana, mais precisamente para o candomblé de nação *ketu*, de origem iorubá.

Na compreensão de Rufino (2019, p. 87), o ebó pode ser entendido enquanto sacrifício que “perpassa diretamente as dimensões do movimento, da transformação, do inacabamento e das dinâmicas de compartilhamento, transmissão e multiplicação das forças vitais”. Nos terreiros de Candomblé, não raro os clientes, os quais, diante de uma consulta oracular, mais precisamente do *merindilogum* (jogo de búzios), são, por determinação das divindades, orientados a passarem por um ritual – o ebó – com o objetivo de restituir o equilíbrio que lhes falta. É o mesmo entendimento de Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009 p. 95), para quem o ebó “tem como premissa ser o princípio do axé, pois é através dele que o axé se fortalece e se distribui”. Prosseguem as autoras:

O sentido de fazer “ebó” tem uma grande amplitude porque ele faz parte de rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual, como também faz parte dos rituais que ajudam a afastar as forças negativas, que trazem instabilidade. São elementos que podem ser ofertados para Exu, eguns e Odus e, também, para os orixás e demais divindades, sempre com variadas finalidades (Odé Kileuy; Vera De Oxaguiã, 2009, p. 95).

Balizando o conceito em tela, Rufino (2019, p. 88) propõe, em sua obra, a noção de “ebó epistemológico”, que, segundo ele, “opera como um procedimento que aviva as razões absolutistas no encanto para que o conhecimento seja cruzado, engolido por outras perspectivas e restituído de maneira transformada”. Este e outros conceitos assentes na *Pedagogia das Encruzilhadas* são, por assim dizer, matizados com intuito de se constituírem como ato responsivo – e combativo – a todas e quaisquer epistemologias cingidas no bojo de um projeto colonial, que desconsidere, em suma medida, a existência de outras formas de saberes formuladas, sobremaneira, pelas comunidades negras afro-diaspóricas. Isto porque o colonialismo, segundo Rufino (2019) e Bonnici (2012), gerou e continua gerando uma agenda política latente ou explícita de desvios de ordem ontológica e epistêmica, cujo saldo tem sido, dentre

muitos outros problemas, o racismo seja ele em suas dimensões simbólica, estrutural, institucional e discursiva.

Diante do exposto, entendo ser necessário arriar um ebó epistemológico na encruzilhada das vias discursivas da história da nossa literatura e da crítica que se constituiu entorno dela, visto que a literatura afroreligiosa brasileira é, como posto anteriormente, um projeto estético de reação a todo *carrego colonial*¹³ que permeou as nossas letras. Carrego este, aliás, que esteia os discursos críticos e ficcionais de muitos intelectuais que se posicionaram ante a uma população negra – e de suas expressões – que passou, a custo de pena de sangue, a tomar seu assento em nosso seletto e restrito campo literário. Observemos, pois, um desencante¹⁴ de nossas letras:

O negro é um ponto de vista vencido na escala etnográfica, e o Brasil não é, não deve ser, o Haiti. Eu não sei se os nossos publicistas de cor terão a veleidade de suporem-se mais ilustrados, mais lúcidos, mais desprendidos de prejuízo do que o ilustre naturalista Huxley. [...]

Pode ser absolutamente certo, diz Huxley, que alguns negros sejam superiores a alguns brancos; mas nenhum homem de bom senso, bem esclarecido sobre os fatos, poderá crer que em geral o negro valha tanto quanto o branco e muito menos seja-lhe superior. E se assim for, torna-se impossível acreditar que logo que sejam afastadas todas as incapacidades civis, desde que a carreira lhes seja aberta e que não sejam nem oprimidos nem favorecidos, nossos irmãos prognáticos possam lutar com vantagem com os seus irmãos mais bem favorecidos de cérebro. Não só os irmãos negros não poderão, pois, chegar aos mais altos lugares da hierarquia estabelecida pela civilização, ainda que não seja necessário confiná-los lá para a última classe (Romero, 1881, p. 199).

O excerto acima é, como se nota, de Sílvio Romero – importe crítico brasileiro do século XIX e cujas contribuições para os estudos literários e sociológicos são inegáveis. As pesquisas que incidem sobre a vida e obra do referido estudioso descortinam sua filiação ideológica e, tão logo, fica evidente seu posicionamento ante às questões raciais: Romero adotou, por uma via, um discurso intelectual timidamente

¹³ Rufino (2019, p. 12) compreende como *carrego colonial* “as raízes mais profundas do sistema mundo/racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e todas as suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder”.

¹⁴ O termo *encante*, nesta tese, segue a mesma lógica atribuída pelas comunidades de matriz africana, as quais o concebem enquanto ente dotado de força, vitalidade, com capacidade de promover transformações. Na perspectiva em que o situamos, ele pode ser compreendido como signo que abarca, valoriza e compreende a potência dos saberes ancestrais. O “*desencante*”, como haveria de ser, opera em sentido oposto denotando não apenas o distanciamento, mas, também, a plena ignorância do conhecimento forjado em outras matrizes que passaram por um processo de colonização.

antiescravagista por conveniência político-econômica (Schneider, 2018); e, por outro, não se esquivou em adotar as teorias racialistas de seu tempo, que sugeriram o branqueamento da população brasileira como possibilidade de purificação da nação e o alcance do progresso.

Com se observa, para o crítico, os homens de cor são um ponto vencido na escala etnográfica do país e, por motivos nunca comprovados cientificamente, não teriam condições de serem pessoas cultas, logo, seriam limitadas para exercer qualquer atividade intelectual à altura de seus correlegionários de cor branca. Nesse sentido, a produção de ficção ou de crítica literária por homens e mulheres negros estaria longe de corresponder a qualquer expectativa esperada por homens brancos orientados por um pensamento cartesiano, ocidental e prescritores de normas e estatutos que sustentam a crítica e a teoria literária na contemporaneidade (Silva, 2013).

É importante observar como o pensamento adotado por Sílvio Romero – e por - outros intelectuais da época, frise-se, – engendrou a estrutura do campo literário brasileiro do qual são partes constituintes o ficcionista e o crítico. Para tanto, é preciso considerar o fato de que, mesmo passados mais de 130 anos da abolição da escravatura, o país ainda não foi capaz de desconstruir, do imaginário coletivo de sua população, a falsa noção de que o povo negro é, hierarquicamente, inferior à população branca, como apregoaram as pseudociências do início do século XX (Schwarcz, 2015). Não obstante, vale ressaltar, em consonância com os postulados críticos de Kabengele Munanga (2012) e de Sílvio de Almeida (2020) – para ficarmos apenas em dois de muitos outros pesquisadores – que esse pensamento racista foi assentado nas estruturas da sociedade brasileira, gerando desigualdades sociais em diversas instâncias, a saber, nas instituições, nos espaços sociais, simbólicos e discursivos, como é, neste último caso, o terreno das produções ficcionais e críticas.

Na esfera das produções ficcionais, a literatura brasileira destinada aos públicos adulto e infantojuvenil reflete – e muito – o racismo forjado e perpetuado na estrutura social do país, conforme apontam os resultados das pesquisas realizadas no âmbito acadêmico por críticos literários brasileiros e estrangeiros. Salvo algumas divergências que não alteram o cenário da representação de personagens negros na ficção nacional, é quase consenso de que o negro foi sub-representado seja enquanto instância ficcional (personagens secundários, terciários, figurantes etc.), seja na ocupação de funções sociais menos privilegiadas (colaboradoras do lar, escravizadas,

prostitutas, bandidos, ladrões, contraventores etc.) em que foram plasmadas em obras de diversos gêneros da literatura nacional. Pesquisadores como Reymond Sayers (1958), Gregory Rabassa (1965), Fúlvia Rosemberg (1985), Heloisa Gomes (1988), Regina Dalcastagnè (2008) (2012) atestaram, por meio de seus respectivos escritos, os problemas que contornam tais representações.

A negativa representação das personagens negras pode estar, segundo Dalcastagnè (2008), vinculada à baixa representatividade de autores negros. Após analisar 258 romances contemporâneos “que correspondem à totalidade das primeiras edições de romances de autores brasileiros publicadas pelas três editoras mais prestigiosas do país” (Dalcastagnè, 2008, p.89), a referida pesquisadora traçou um perfil dos romancistas brasileiros: foram identificados 165 escritores diferentes; destes, 72,7% são homens. Segundo a autora, “a homogeneidade racial é mais ainda gritante: são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros (2,4%))” (Dalcastagnè, 2008, p. 89).

Embora até o presente momento nenhum estudo que investigasse a cor e o gênero dos críticos literários brasileiros, aos moldes do que fez Dalcastagnè (2008) (2012) sobre os escritores de ficção, tenha sido realizado, é possível observar, por meio de mecanismos de buscas na internet – como o Google, por exemplo – que os mais expressivos críticos do século XX são, em sua grande maioria, homens brancos. São os casos de Álvaro Lins, Afrânio Coutinho, Afrânio Peixoto, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Haroldo Campos, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Wilson Martins, dentre outros. Uma das poucas exceções é Lúcia Miguel Pereira (mulher branca) – ensaísta que se destacou pelo rigor analítico que adotou durante suas atividades intelectuais e pelas incisivas contribuições que deu às discussões de seu tempo, mas cujo reconhecimento, em meios aos pares, só viera tardiamente.

É importante frisar que a cor e o gênero dos críticos literários não se constituem, *per se*, um problema. O problema, entretanto, encontra-se no sistema de dominação masculina que rege o ocidente (Bourdieu, 2005) e no racismo estrutural (Almeida, 2020) que atravessam o campo literário e limita as múltiplas representações de gênero e de raça que poderiam, no âmbito da crítica, oferecer outras perspectivas analíticas das obras literárias. Estamos diante de um cenário em que, pela fresta da história literária brasileira, é possível observar uma das muitas possibilidades de “normatização do mundo em um esquema binário”, uma “marafunda colonial” que

expõe suas próprias contradições, inclusive sua capacidade de produzir escassez e desencantos devido aos seus aspectos limitantes. Transgredir esse universo é preciso e a encruzilhada se apresenta como possibilidade para despachar o racismo e tudo aquilo que advém do projeto colonialista.

A encruzilhada emerge como elemento fundamental nesse processo, uma vez que a noção de restituição é ponto central na possibilidade de inscrição de uma nova história. Essa que deve vir a ser construída, implicada com a invenção de novos seres e no acabamento do mundo pautado pela responsabilidade com a justiça. Praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. (Rufino, 2019, p. 17-18).

O interesse pela investigação da representação de personagens negros não surgiu dentre os nossos críticos literários – o exemplo de Silvio Romero nos é suficiente. Embora fosse uma figura que não poderia ser ignorada dada sua pertinência para vida social brasileira, o negro e a sua indissociável cultura chamaram a atenção de críticos norte-americanos, como Reymond Sayers, Gregory Rabassa e do britânico David Brookshaw. No século XX, foram estes os primeiros estudiosos a se lançarem ao desafio de transgredir as leituras limitantes que muitos de nossos intelectuais propuseram sobre a população negra. Dentre eles, Sayers foi, inclusive, o primeiro a empenhar uma pesquisa acadêmica que interseccionasse questões de raça e literatura. Em 1958, publicou, na Universidade de Columbia (EUA), sua tese de doutoramento intitulada *O Negro na Literatura Brasileira*, com o objetivo focalizar a representação do sujeito negro até a década de 1888.

Rabassa, por sua vez, em *O negro na ficção brasileira: meio século de história de literatura* (1965) deu continuidade ao trabalho de Sayers, empreendendo uma pesquisa minuciosa ao analisar representações do negro do Quinhentismo ao Modernismo, nos mais diversos gêneros da literatura nacional. O crítico, que considera o negro “uma figura importante na literatura contemporânea do país” e possui o entendimento de que “sua aparição em obras constitui base para um estudo interessante” (Rabassa, 1965, p. 14), propõe uma pesquisa extensa que serviu, durante algum tempo, de referência para os pesquisadores brasileiros interessados nessa matéria.

A compreensão de Rabassa sobre as relações raciais no Brasil foi, também, atravessada pelos estudos sociológicos tão difundidos, à época, por Gilberto Freyre,

mais precisamente na obra *Casa Grande & Senzala* (1998). No livro de Freyre, e, por conseguinte, na crítica da Rabassa (1965), é possível observar reflexos do mito da democracia racial, que consiste num discurso – limitado e sem comprovação científica, registre-se – de que homens brancos e negros convivam em plena harmonia porque segundo o sociólogo, diferente de outros países escravagistas, não havia conflitos ou tensões entre os povos de raças diferentes, como nos Estados Unidos e África do Sul, por exemplo. Ora, esse pensamento, que mais tarde fora desmitificado no campo da ciência por pesquisadores como Florestan Fernandes, permeou, conforme acentua Mongim (2019), as análises literárias de Rabassa, tornando-as, assim, parcialmente comprometidas, apesar de sua relevância para o momento.

Com certas limitações, a obra de Rabassa foi, diferente da de Sayers, a que mais circulou no país ao lado dos postulados críticos de David Brookshaw, que também encontrou, nas universidades, a sua melhor recepção. Este autor, que é professor emérito da Universidade Bristol, no Reino Unido, divide sua atividade ensaística com a tradução de romances africanos de língua portuguesa e produziu aquela que, no âmbito da crítica, talvez seja o seu maior ponto alto: a obra *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, publicada em 1983, pela editora Mercado Aberto. A cadeira que ocupou enquanto professor do departamento de espanhol e estudos latino-americanos de sua universidade certamente lhe deu a chancela para a construção de uma crítica que superou, em termos qualitativos, aquela produzida por Rabassa nos Estados Unidos. Isto porque, ao que tudo indica, o norte-americano se limitou a estudar os autores brasileiros de maneira isolada, desconsiderando o contexto sociorracial que poderia, em maior menor grau, sugerir outras possibilidades interpretativas para seus objetos de investigação. David Brookshaw (1983), nesse aspecto, parece avançar ao propor uma crítica que tem como eixo central um problema muito recorrente em nossa literatura: refiro-me ao estereótipo aplicado à diversos personagens negros. Para o autor,

O estudo de estereótipos é sem dúvida um dos tópicos mais complexos e, ao mesmo tempo, de mais ampla fundamentação de que o escrutínio acadêmico pode dispor, pois encerra material pertinente ao sociólogo, ao psicólogo, ao antropólogo e, principalmente, ao estudioso de literatura, de igual modo (Brookshaw, 1983, p. 09).

Assim como em Rabassa, há, na produção de Brookshaw (1983), algumas lacunas que carecem ser mais bem problematizadas. Para focarmos em apenas uma delas, é interessante o fato de, pela primeira vez, aparecer no âmbito da crítica o termo

“literatura negra”. Em consonância com os estudos de Mongim (2019), em virtude de o crítico britânico ter como foco os estereótipos aplicados aos personagens negros, ele não se debruçou sobre uma análise profunda sobre as questões atinentes à cor dos autores que se propuseram a produzir uma eventual literatura negra. Desse modo, nas palavras de Mongim (2019):

Em sua obra, o teórico desenvolve critérios de classificação em que separa os autores que utilizam uma temática negra em “brancos” e “negros”, ou seja, o que fundamenta essa distinção é a cor da pele. A categoria de classificação baseada na cor é subjetiva, até mesmo pela dificuldade de em um país multiétnico e multicultural estabelecer quem é negro e quem não é, ou, ainda, estabelecer o que define o que é “ser negro” no Brasil. Além do critério inconsistente, o autor não apresenta em sua obra um conceito claro de literatura negra (Mongim, 2019, p. 107).

Numa escala comparativa entre Sayers (1958), Rabassa (1965) e Brookshaw (1983), há, notadamente, um gradativo avanço no desenvolvimento de suas análises que investigam as relações raciais presentes no tecido ficcional de autores brasileiros majoritariamente brancos. Por outra via, entretanto, não podemos nos esquecer do fato de que os referidos críticos são estrangeiros e que, por este motivo – salientam Madeiros (2015) e Mongim (2019) – não tiveram condições, devido à distância e ao contexto de produção de suas formulações, de compreender certos aspectos das questões raciais. Todavia, ainda que com tais limitações, o legado intelectual desses precursores são, em meu entendimento, os primeiros ebós arriados nas encruzilhadas das produções críticas no Brasil.

Isto porque tais postulados, além de não exprimirem conteúdos e/ou posicionamentos racistas sobre seus sujeitos e objetos de investigação, trouxeram para o campo do debate uma abordagem no mínimo honesta sobre o negro e sua aparição na literatura antes silenciada e desconsiderada, principalmente, por nossos críticos brasileiros. As análises empreendidas, sobretudo por Gregory Rabassa (1965) e David Brookshaw (1983), interessam de maneira particular a esta pesquisa por apresentarem, com certo relevo, um recorte significativo das religiosidades afro-brasileiras, que pretendo sumariamente revisar.

2.2 O candomblé do romance baiano: crítica, folclore e representação

Ògún àjò e m̀nriwò, alákoró àjò e m̀nriwò
 Ògún pa lè pa lóònòn ògún àjò e m̀nriwò
 Elé ki fí èjè wè.¹⁵

Quem recorrer às obras de Gregory Rabassa (1965) e David Brookshaw (1983) estará diante de dois pesquisadores de grande estofa que não titubearam em analisar, cada um a seu modo, as encruzilhadas das religiões de matriz africana e suas respectivas representações, sobretudo, aquelas que se desenham nos romances baianos e nordestinos. Há, evidentemente, na produção desses dois críticos, muitas passagens que recobram a aparição de cerimônias religiosas em diversos períodos da história de literatura, seja na ficção do romântico José de Alencar, que, devido aos contornos culturais de sua época, lançava seu olhar distanciado para a cultura afro-brasileira; seja nas recorrentes tentativas de trazer, à baila do tecido ficcional, todo o caldo cultural produzido pela população negra e indígena, cujo melhor resultado obteve o modernista Mário de Andrade, com *Macunaíma*, - romance de profunda importância para a literatura nacional, embora seja possível contestar, com segura propriedade, a focalização dos personagens negros, sobretudo os que se encontram enquadrados na cena que faz menção a uma gira de Umbanda dirigida por Tia Ciata.

Posteriormente, trarei um comentário sobre a obra de Andrade com vistas a situar o interlocutor deste trabalho quanto aos problemas que as más representações das religiões de matriz africanas podem relegar aos leitores – principalmente aqueles destituídos de qualquer conhecimento sobre esse amplo e complexo universo afrorreligioso. Por hora, importa compreender a visão dos críticos sobre tais manifestações religiosas e evidenciar a importância de se empreender uma análise conjecturada das comunidades de matriz africanas e suas respectivas cosmovisões, com o intuito de não incorrer no risco de ler como mero fetichismo e/ou folclore as manifestações de ordem sobrenatural que venham a se apresentar nestas e em outras obras de ficção. Noutra perspectiva, as leituras que esses pesquisadores propõem das obras *Catimbó*, *Lixo* e *O feiticeiro* são, em meu entendimento, necessárias na medida em que descortinam a superficialidade com o que os temas afro-brasileiros/afrorreligiosos foram tomados como objeto de representação de muitos

¹⁵ Cantiga do Orixá Ogum. Tradução minha: “Ogum o senhor que viaja coberto de folhas novas de palmeira/ Ogum o senhor que viaja coberto de folhas novas de palmeira/ Ogum mata e pode matar no caminho, Ogum viaja coberto por/ Folhas novas de palmeira, é o senhor que toma banho de sangue”.

escritores, muito embora se note, com alguma recorrência, ecos de uma pretensa boa intencionalidade por parte de seus autores.

Em sua obra de fôlego, Rabassa (1965) dedica um capítulo para tratar dos romances e novelas de escritores baianos, sobretudo aqueles produzidos no contexto do Modernismo brasileiro. Jorge de Lima, Oliveira Ribeiro Neto, Floriano Gonçalves, Sabino de Campos compõem a galeria de autores que chamaram sua atenção devido à significativa mobilização de personagens negros plasmados em suas tramas. Tais escritores não excluíram da diegese as presenças das afroreligiosidades do povo negro, as quais passam, pela ótica do crítico, a serem vistas como manifestações folclóricas. Ao tecer considerações sobre os aspectos culturais da Bahia, Rabassa (1965, p. 230) nos permite entrever sua percepção sobre as religiões de matriz africana.

A Bahia é rica em folclore, em grande parte negro na origem. As canções sobre a cidade são, muitas vezes, conhecidas mundialmente. A população negra da cidade da Bahia manteve viva as religiões africanas, desde os tempos da escravidão até os nossos dias (...). Muitos dos escritores que estudaram a Bahia ficaram fascinados por seu folclore e dedicam muitas páginas à sua descrição, o que não acontece com tal intensidade aos novelistas do Nordeste (Rabassa, 1965, p. 230-240).

Ao analisar a obra *Catimbó* (1946), de Sabino de Campos, Rabassa (1965) reafirma sua posição ao assinalar que o romance ora referido intenta apresentar as vertentes da cultura do povo negro da Bahia, principalmente aquelas que dizem respeito às religiosidades: “Como o objetivo da obra é descrever o folclore da região, várias cenas de ritos religiosos africanos são narradas” (Rabassa, 1965, p. 253). Em outras passagens de sua fortuna crítica, o pesquisador norte-americano deixa evidente o seu olhar distanciado do candomblé baiano, visto que é uma constante tomá-lo como elemento folclórico. Há, neste caso, a evidência de um problema de abordagem que requer atenção.

Numa perspectiva ampliada, a folclorização da cultura negra – como bem compreende o professor-pesquisador Zezito de Araújo (2011), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), – pode, em variada escala, aferir menor valor simbólico às suas múltiplas expressões, dentre as quais, às religiões que se formaram a partir de sua matriz. É justamente nesse contexto que o Candomblé, para além de não ser entendido enquanto religião sistematicamente organizada, com valores, princípios éticos e ontologia própria assentada numa lógica ancestral de compreensão do

mundo, tende a ganhar contornos pitorescos: suas danças, musicalidades, manifestações do sagrado, vestimentas etc. podem, nestes casos, ser lidos como meros produtos de uma cultura exótica para a qual ainda se atribui espetacularização. Desta feita, o olhar crítico de Gregory Rabassa (1965) sobre o Candomblé representado nas obras que toma como objeto de exame está comprometido e leituras que se orientem por esse princípio incorrem no risco de não transcender a superfície de uma religião com dimensões profundamente complexas.

Atribuo tal posicionamento de Rabassa (1965) ao distanciamento que sua condição de estrangeiro naturalmente lhe impôs. Diferente de Pierre Verger e Roger Bastide – pesquisadores que transitaram por entre as paisagens negras da Bahia de Todos os Santos e, em algumas de suas produções, dedicaram-se exclusivamente ao estudo dos cultos afro-brasileiros – o crítico da Universidade de Columbia não teve a oportunidade de conhecer *in loco* “as batucadas dos nossos tantãs”, – para falar nos termos da composição musical do Grupo Fundo de Quintal; tampouco teve a possibilidade de sentir o frenesi que somente a presença de uma entidade como o Caboclo Guaracy pode provocar no sujeito presente num chão de terreiro – tal qual reza a cantiga de Paulo César Pinheiro pela voz de Glória Bomfim.

A bem da verdade e, para além dessa conjuntura, Rabassa (1965) não elegeu as religiões de matriz africana como recorte específico de investigação. Esforçou-se, antes disso, em oferecer ao seu interlocutor um panorama da cultura afro-brasileira a partir daquilo que seus objetos de estudos lhe apresentavam como elementos passíveis de discussão. Seu olhar para o Candomblé, por este motivo, é distanciado e suas análises, que não recorrem às epistemologias específicas, restringem-se às descrições das cenas com as quais se depara no trato dos romances e novelas examinados.

Ocorre que, independentemente da obra a ser abordada, seja ela um romance que traga representações religiosas, seja ela uma obra que se estruture a partir de uma estética afrorreligiosa – entendo ser importante que os estudiosos interessados nessa matéria mobilizem teorias e metodologias adequadas, específicas, que sejam capazes de ler as cosmogonias¹⁶ que estão muito além da superfície do discurso

¹⁶ É preciso considerar o fato de que as religiões de matriz africanas são muitas e que cada uma delas está vinculada a uma cosmogonia própria. Isto é, elas apresentam especificidades nos atos litúrgicos e – o mais importante – fazem, em muitos casos, leituras diferentes sobre os mundos material e espiritual.

ficcional. Faz-se necessário, portanto, praticar a encruzilhada com intuito de cruzar os múltiplos saberes já legitimados pela tradição científica com os saberes ancestrais. Para ler as religiões de matriz africana, é preciso credibilizar “as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades” (Rufino, 2019, p. 18) que somente um discurso crítico assentado em epistemologias ancestrais é capaz de desvelar.

Se, por um lado, é possível entrever as lacunas e fragilidades da análise de Rabassa (1965) sobre as expressões religiosas, por outro, é ele quem nos oferece, por meio da abordagem de determinados autores, algumas passagens nas quais ficam evidentes, também, os distanciamentos e os equívocos que muitos ficcionistas cometeram ao representarem o Candomblé praticado na Bahia. Ao tomar nota da novela *Lixo*, de Floriano Fernandes, Rabassa (1965), que analisa as intersecções entre as questões sociais e raciais, não deixa escapar o fundo religioso do qual se serve a obra. No exame em questão, o crítico atenta para disparidade entre os homens e mulheres que atravessa os cultos afro-brasileiros. Mas é a forma como a qual a religião de matriz africana é representada no arranjo narrativo que se evidencia o desconhecimento dos cultos à Xangô e a Oxum por parte de seu autor.

De pé, diante dele o vulto forte de Balbina, prestigiada pelo fundo místico da formação de Zé Costa, Balbina não é mais simplesmente a Tia Bina, é como a síntese confusa da grande alma que anda em tudo, da grande alma misteriosa que cria fetiches e amuletos. É o poder imenso de Ogum, é a faculdade de curar, maravilhosa e fatal, dos pontos e guias de Xangô trabalhados por Pai Generoso. O poder de modificar os destinos que tem os sacrifícios oferecidos à Ochum nas encruzilhadas, às sextas-feiras. Balbina é, na noite negra, a alma negra, tímida, misteriosa. E ela falou como se sua autoridade viesse da noite imensa e vasta que esconde todos os mistérios (Fernandes, s/d, s/p, p. 253).

Um leitor que tenha razoável conhecimento sobre as religiões de matriz africana, neste caso particular, do Candomblé, tão logo denunciará a fragilidade de Floriano Fernandes no trato da representação das divindades balizadas no fragmento acima. Ao afirmar que a entidade incorporada em Tia Bina “é como a síntese confusa da grande alma que anda em tudo”, desconhece-se a proporção e a complexidade do orixá Ogum – divindade ligada às guerras, às tecnologias e, assim como Exu, aos caminhos. Quando em terra, Ogum não deixa de apresentar logo sua identidade por

meio de sua dança e por ilá¹⁷, afastando, de pronto, qualquer equívoco ou confusão como sugere o narrador do texto. Na mesma perspectiva, os “fetiches” e os “amuletos” são, neste caso, apresentados como meros objetos para os quais nenhum significado mais profundo lhes foram atribuídos, desconsiderando-se, assim, o processo de sacralização pelos quais certamente passaram, bem como a importância que adquirem ao ser utilizado por um sujeito em seu dia a dia.

Ainda sobre a novela de Fernandes, é digna de nota a forma com a qual o autor entende que uma oferenda, isto é, um ebó, é capaz de transformar uma determinada realidade, “modificar os destinos”, como sugere o narrador do texto. No entanto, uma oferenda arriada à Oxum¹⁸, às sextas-feiras, em uma encruzilhada, certamente não trará os resultados esperados pelo consulente. Isto porque a referida divindade, no Brasil, possui o domínio das águas doces, quais sejam, os rios e as cachoeiras, e possui, como dia votivo, os sábados - ocasião também dedicada às Orixás Oyá (lansã), Nanã, Iemanjá, a exemplo. Território dominado por Exu, a encruzilhada apresentada por Fernandes surge, ao que tudo indica, mais como um de seus equívocos na mobilização de referências afroreligiosas de sua novela.

Catimbó, romance a que me referi no início deste tópico, é tido por Rabassa (1965, p. 255) como uma obra considerada como sendo “mais do que uma narração desconcertante de alguns aspectos na vida e do folclore da Bahia”. Para além das qualidades e das lacunas atribuídos ao romance de Sabino de Campos, interessa demonstrar aqui o olhar de Rabassa para a forma com a qual o autor ora referenciado matiza a religiosidade de matriz africana no âmbito do discurso ficcional:

Como o objetivo da obra é descrever o folclore da região, várias cenas de ritos religiosos africanos são narradas. Perto da fazenda de Dona Afra há um conhecido pai de santo: Socó Panelada (...) embora o autor tenha um grande interesse pelo folclore africano, não dispensa a Socó-Panelada maior consideração, ainda mais pelo fato de o pai de santo ter uma velha rusga com Dona Afra, porque ela não lhe dá o devido respeito como homem que tem ligações com o mundo espiritual (Rabassa, 1965, p. 259).

Como se vê, Rabassa (1965), em sua análise, não transcende os limites das relações descompassadas dos dois personagens afroreligiosos. Apesar de o próprio

¹⁷ O ilá é, em síntese, o som emitido pelo orixá quando está incorporado em algum sujeito. Trata-se de uma forma particular de aferir legitimidade ao transe.

¹⁸ No fragmento acima, o autor grafou o nome de um dos Orixás de maneira equivocada, muito possivelmente por desconhecimento. No Brasil, Oxum, divindade das águas doces, tem seu nome grafado com a letra “x” e não com “ch”.

crítico ter o entendimento de que a religião afro-brasileira é matéria de grande interesse do ficcionista, ele não se atém às questões religiosas plasmadas no romance. O excerto que segue abaixo apresenta, à título de ilustração, questões que poderiam ser mais bem problematizadas dado o tom pejorativo que acompanha a descrição do sacerdote Socó Panelada. Discurso este, aliás, que engendra, numa relação de causa e efeito, o estereótipo da figura do pai de santo recorrentemente associado à maldade. Atentemo-nos, pois, para ao fragmento do texto literário:

O sinistro Pai-de-Santo em túnica preta, de listões coloridos, uma gôrra de baêta na cabeça, ora bebia colheres de azeite de dendê que sobre a mesa fervia num alguidar, expelindo fumaças pelas narinas, ora acendia restilhos de pólvora no piso de barro batido, ora fazia gestos macabros para os manipanços e o camboatá, enquanto a bruxa Polonha costurava, com linha molhada no dendê fervente, a boca de enorme sapo cururu (Rabassa, 1965, p. 259).

Qualquer estudioso das religiões de matriz africana certamente tomaria nota do negativismo que atravessa a cerimônia descrita por Campos. A começar pelo adjetivo “sinistro” que se atribui ao sacerdote Socó Panelada – cujo nome é omitido, frise-se – com vistas a associar seu exercício religioso à maldade – fato que configura, em última instância, manifestação do racismo (discursivo) religioso. Rabassa (1965), entretanto, não compreendeu que o ritual apresentado, neste excerto, trata-se, na verdade, de uma distorção da ritualística do Candomblé, já que seus reais adeptos, quais sejam das nações Jeje, Ketu e Angola, não ingerem dendê quente, não expelem fumaça pelas narinas, tampouco realizam gestos macabros. A associação da personagem Polonha a uma bruxa, bem como a costura da boca de um sapo com linha imersa no dendê encerram a pintura de um ritual grotesco que contribui, decisivamente, para perpetuação de uma ideia equivocada de que o Candomblé é a religião da prática do mal e do obscurantismo.

Dentre os principais escritores baianos que cantaram os Candomblés da Bahia em suas obras, Xavier Marques é, na visão de David Brookshaw (1983, p. 72), “um escritor que fez uma séria tentativa de defender a religião afro-brasileira como manifestação de fé”. Pelas lentes do crítico britânico - que parece dispensar um pouco mais de atenção às manifestações religiosas do povo negro nas obras que examina – o romance intitulado *O Feiticeiro*, de Marques,

primeiramente publicado em 1987 com o nome de *Boto e Cia*, pode-se dizer que desempenhou algo como um dever social, defendendo

as práticas religiosas africanas e comparando os símbolos e objetivos fundamentais de seus rituais com os dos cristãos. Assim, a personagem principal, Paulo Boto, explica: “Temos jejuns, retiros e procissões, cremos no purgatório, no inferno, em demônios e almas do outro mundo... Vejam bem que eu não estou zombando. Os negros têm tudo isso, apenas sob formas diferentes, e em tudo isso creem segundo sua ideia”. O romance focaliza a pequena burguesia baiana, a pequena classe social urbana, que era o local onde se encontrava o mundo dos brancos e o mundo dos negros (...) (Brookshaw, 1983, p. 72).

No início deste subcapítulo, afirmei que David Brookshaw é um crítico literário de grande estofo. E o é, considerando-se a magnitude e a importância de suas contribuições para os estudos de literatura afro-brasileira num momento em que poucos estudiosos se interessaram pelo assunto. No entanto, é preciso chamar atenção para o fato de que, assim como para Gregory Rabassa, faltou para o pesquisador da Universidade de Bristol uma compreensão mais acurada sobre as cosmogonias e/ou filosofias que regem as religiões de matriz africana, bem como sobre os discursos que foram construídos entorno desses cultos, a partir de percepções de sujeitos alheios à cultura do povo negro. Uma leitura minuciosa e atualizada do romance de Xavier Marques daria cabo de afirmar que essa obra pouco ou quase nada contribui com uma representação positiva do Candomblé da Bahia no final do século XIX, como pensou, num primeiro momento, Brookshaw (1983).

Quando se focaliza a obra, mais especificamente o excerto acima, é possível observar que o discurso do personagem Paulo Boto reflete o distanciamento de Xavier Marques da prática candomblecista. Afirmar a crença no “purgatório, no inferno e em demônios” é, ainda que a título de analogia ao catolicismo, incorrer num erro epistêmico, pois o pensamento animista que rege culto aos Orixás diverge com salutar distância dos elementos que compõem a cosmovisão cristã. Para além disso, há notoriamente outro problema: o do estereótipo do “feiticeiro”. Nesta obra, ele é associado, novamente, à figura de um sacerdote, o Pai de Santo Tio Elesbão, que ocupa um espaço importante na diegese. É entorno dessa figura que “se ilustra os efeitos da feitiçaria sobre a imaginação das personagens masculinas” (Brookshaw, 1983, p. 73).

Portanto, é com esse sacerdote que todos os demais personagens têm significativas conexões. O problema reside, em meu entendimento, na relação de poder que se estabelece entre as personagens por meio da instauração de um discurso de poder que se efetiva pelo medo. O Candomblé, nesta obra, é também

apresentado como religião maligna e Tio Elesbão é tido como sujeito que, conhecedor das magias, detém para si o poder de manipular as pessoas sob pena destas serem atingidas por qualquer tipo de feitiço. Tal artifício retórico, lembram-nos Marcelo Souza Oliveira e Rafael Rosa da Rocha (2020, p.183), foi mobilizado com o objetivo de situar “a figura de um africano como síntese da cultura que deveria ser extinta na sociedade”. Brookshaw (1983), apesar da profundidade que atinge ao analisar os aspectos sociais que permeiam a vida do negro na obra, deixa escapar os contornos religiosos, de onde subjazem problemas da ordem do racismo religioso.

Em *O feiticeiro* são inseridos vários capítulos onde o narrador fica livre para narrar as práticas religiosas dos negros com riqueza de detalhes para depois estereotipá-las de supersticiosas e fetichistas, como se pode ler, por exemplo, na cerimônia de iniciação de Belmira, no terreiro de Tio Elesbão. O narrador apresenta o transe das negras, a aparição de entidades divinas do Candomblé, descrevendo detalhadamente as características das entidades, além de detalhar até mesmo as cores das indumentárias utilizadas pelos crentes. No entanto, sua descrição se dá bem ao estilo do que fizera Nina Rodrigues em o *Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Essa relação foi percebida por um dos contemporâneos de Xavier Marques, o historiador João Ribeiro (1860-1934). Num artigo intitulado “Raça Negra” o autor discute a necessidade de realização de estudos sobre as culturas africanas “transplantadas para o Brasil” (Oliveira; Rocha, 2020, p. 182).

Nina Rodrigues foi, certamente, um dos grandes intelectuais do século XIX, pois já se ocupou das funções de médico legista, escritor, psiquiatra, professor, dentre outras. Internacionalmente, é reconhecido por ter sido um dos pioneiros a abordar a questão racial no Brasil, muito embora suas posições foram assentadas em teorias higienistas – fato que o fez adotar uma perspectiva racista em seus postulados críticos. Nesse contexto, ponderam Oliveira e Rocha (2020, p. 182) que “Nina Rodrigues em seus estudos forneceu os ingredientes necessários para a construção de um discurso negativo, em especial, sobre a religião afro-brasileira, e, também, sobre as práticas mágicas e de cura populares desenvolvidas dentro e fora dos terreiros de Candomblé”. Ainda segundo Oliveira e Rocha (2020), as obras de Rodrigues eram tidas como referência para os estudos sobre as questões raciais no país e que, por este motivo, não se pode tomar como mera arbitrariedade as possíveis relações com a *O Feiticeiro*, de Xavier Marques. Tal fato, em meu entendimento, não poderia passar ileso ao olhar de um crítico agudo como David Brookshaw (1983).

Dentre os escritores baianos aqui mobilizados sumariamente, há, evidentemente, um que carece uma atenção particular: Jorge Amado. Natural da Bahia, ele é, certamente, um dos maiores nomes do Modernismo brasileiro e, para

além disso, foi o que melhor tentou, dentre os seus contemporâneos e dentre os que o antecederam, representar o Candomblé de seu Estado numa perspectiva positiva. Gregory Rabassa (1965) e David Brookshaw (1983) reservam, em seus respectivos estudos, um capítulo exclusivo para examinar a obra desse escritor devido ao seu fôlego literário. A esta pesquisa, convém revisitar algumas produções de Amado, bem como, pela mesma via, lançar luz sobre o modo como os críticos literários em tela se ativeram às questões estritamente religiosas.

2.2.1 Amado Candomblé de Jorge: dialética da contradição crítica

*Odé ki omorodé, Odé ki omorodé
Odé arere
Odé ki omorodé, nimouo
Odé ki omorodé oniê.¹⁹*

Não há dissenso entre os estudiosos²⁰, sobretudo os que transitam na esfera das ciências das religiões, quanto à importância desse autor para a divulgação dos cultos afro-brasileiros, por meio da literatura, e, posteriormente, pelas novelas televisivas e filmes que se inspiraram em suas obras. Natural de Itabuna, Bahia, Amado foi um autor preocupado, para além das questões sociais de seu tempo, em apresentar ao mundo a potência, profundidade e complexidade da afrorreligiosidade brasileira. Ogã de Pai Procópio do Terreiro do Ogunjá e Obá de Xangô do Ilê Axé Opô Afonjá, Jorge Amado é filho de Oxóssi, o caçador de uma flecha só. Foi inspirado nas paisagens de seu território, onde se fundem o mundo material e espiritual, que ele cantou a Bahia de Todos os Santos, cantou e canta, em sua ficção, como alguém que saúda e reverencia sua ancestralidade no grande xirê de sua literatura: *Odé ki omorodé, Odé ki omorodé/ Odé arere/Odé ki omorodé, nimouo/ Odé ki omorodé oniê.*

Difícil e árdua são as tarefas dos estudiosos que se deparam com a produção ficcional de Jorge Amado, devido as ambiguidades e eventuais incongruências que o tempo tratou de desvelar por meio de estudos de diversos pesquisadores. No âmbito da crítica que tratou de ler sua obra notoriamente engajada, pesa sobre o escritor

¹⁹ Cantiga de Oxóssi. Tradução minha: “Caçador que nos faz saber como ir à caça/ Senhor que nos favorece”.

²⁰ Reginaldo Prandi, importante cientista religioso da Universidade de São Paulo (USP) tem advogado a favor da produção de Jorge Amado no que se refere à representação Candomblé em seus escritos. A título de exemplo, ler: Prandi, Reginaldo. Religião e sincretismo em Jorge Amado. **Caderno de Leituras**, Companhia das Letras, São Paulo, s/d.

baiano a pecha de “cronista de tensão mínima” e de “populista”, tal qual o concebe, com mais agudez, Alfredo Bosi (2006) - um dos mais celebrados historiadores literários do Brasil. Entre os estudiosos que se debruçam sobre as questões raciais e sua intersecção com a literatura, o caráter ambíguo que atravessa a representação da população negra na obra amadiana está longe de constituir consenso. Para o recorte que nos interessa, todavia, Rabassa (1965, p. 321) é um dos pesquisadores que compreendem que “Jorge Amado é, provavelmente, o romancista contemporâneo que melhor descreveu a religião dos negros”; e Brookshaw (1983, p. 133), por uma via não tão inversa assim, consente que os romances desse escritor “podem ser importantes meios de preservação da cultura africana no Brasil, embora também preservem e reforcem os mitos brancos concernentes ao afro-brasileiro como indivíduo (...)”.

Quando comparadas às produções críticas dos últimos pesquisadores referenciados, é fato que Rabassa (1965) surpreende pelo número de páginas que dedica à análise das obras de Amado. Em *O negro na ficção brasileira* (1965), um capítulo é destinado à leitura de *País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Catimbó*, *Capitães de Areia*, *Mar Morto*, *Seara Vermelha*, *Gabriela Cravo e Canela*. A fortuna crítica que desenvolve acerca da obra desse escritor está mais voltada, vale frisar, para as questões atinentes aos estereótipos e a outros problemas de representação que se plasmam nesses romances. As questões religiosas que atravessam muitos desses romances são - como haveria de ser - analisadas por Rabassa com maior desenvoltura, quando comparadas ao tratamento dispensado à Floriano Fernandes e Sabino de Campos, a exemplo. Não se pode esperar, entretanto, uma análise que alcance às dimensões mais profundas como aquelas que pretendemos desenvolver, mais adiante, neste trabalho, sobre os escritores contemporâneos.

De todas as obras de Amado analisadas por Rabassa (1965), *Jubiabá* e *Capitães de Areia* são as que mais ensejam reflexões interessantes dentro do recorte que nos interessa. Sobre o primeiro romance, cuja publicação data a década de 1935, apresenta a história de Antônio Balduino, um sujeito negro que possui a sua juventude e maturidade focalizadas na trama. No entanto, é Jubiabá, um velho sacerdote do Candomblé, que é tido como um dos personagens mais interessantes da obra, não somente porque afere título à narrativa, mas sobretudo, porque é em torno dele que os aspectos atinentes à religiosidade se apresentam. Nesta obra, inclusive, é possível

extrair um dos melhores quadros do culto aos Orixás, conforme acentua Rabassa (1965).

O próprio Jubiabá é um dos personagens mais interessantes do romance. Há descrições de suas cerimônias religiosas, o candomblé, que o leitor vê em seus detalhes de vestimenta, música e danças e mesmo algumas das orações do dialeto africano do culto Gêge-Nagô. Estes quadros da religião africana apresentados por Jorge Amado são alguns dos melhores e mais autênticos da literatura brasileira e estas cenas são mostradas como uma parte necessária ao pano de fundo da história da vida entre os negros da Bahia, e não que o objetivo do livro seja folclórico, o que é um dado a favor do autor (...) (RABASSA, 1965, p. 276).

Da análise empreendida acima, Rabassa (1965) chama atenção para o fato de que Jorge Amado se preocupou em representar o Candomblé de maneira positiva, por meio de descrições fidedignas das cerimônias realizadas nos terreiros de tradição Gêge-Nagô. A leitura do crítico literário é importante na medida em que legitima, sem preconceitos, um aspecto importante da cultura afro-brasileira antes desconsiderada por outros estudiosos; e por ser, talvez, a primeira vez, na história da tradição literária, que as religiões de matriz africana adquirem significativo relevo no plano ficcional de uma obra exitosa como foi *Jubiabá*. O excerto que segue abaixo descortina a percepção do professor da Universidade de Columbia, o qual, mesmo desprovido de um conhecimento substancial da religião do povo negro, teve, ao menos, a preocupação em problematizar as eventuais percepções dos leitores, bem como a sensibilidade de captar as diferenças dos cultos praticados em diversas regiões do Brasil e fora dele.

(...) O resultado é que o leitor não se sente como um turista ou um estranho admirando ritos misteriosos, mas como uma pessoa interessada na vida de Antônio Balduino e sua gente em seus vários aspectos. Quando primeiro apresenta a cena do candomblé, Jorge Amado traça um paralelo com a macumba do Rio de Janeiro e evoca os negros da América do Norte, embora esteja sob uma errônea impressão de que estes ritos são iguais nos Estados Unidos e em outros países. De qualquer forma, ele dá a ideia do sentimento de unidade da raça negra na América, o que é realçado pela impressão de que velhos ritos ainda são praticados no Novo Mundo (Rabassa, 1965, p. 276).

Sobre a análise de *Jubiabá*, Rabassa (1965) centra seu foco na descrição das festas públicas do Candomblé com vistas a apresentar, a seu interlocutor, a dinâmica e profundidade da cerimônia imbuída de música, dança e, o mais importante, das manifestações das divindades: “Como várias pessoas dançam, a música muda para

batida usada especialmente pelo deus que está sendo representado” (Rabassa, 1965, p. 277). O que o crítico deixa escapar na análise em apreço é o fato de que as pessoas dançantes não estão simulando a presença das divindades, como ele sugere. Trata-se, muito antes disso, da presença real das divindades africanas em meio a uma comunidade que não faz distinção entre o mundo material e espiritual, entre o mundo visível e o invisível, no qual a presença do Sagrado é algo comum e plenamente possível. A cena do romance descrita abaixo ilustra a habilidade de Jorge Amado em apresentar as especificidades de cada um dos Orixás, bem como o contexto em que o personagem Jubiabá é cotejado por cada um deles.

Jubiabá era reverenciado pelo santo. Braços em ângulos saudavam Oxóssi, o deus da caça. Havia quem apertasse os lábios e mãos que tremiam, corpos que tremiam no delírio da dança sagrada. Foi quando, de súbito, Oxalá, que é o maior de todos os orixás, e que se divide em dois – Oxoduan, que é o moço, Oxolufã, que é velho, apareceu derrubando Maria dos Reis, uma pretinha de seus quinze anos, de corpo virgem e roliço. Ele apareceu Oxolufã, Oxalá velho, alquebrado, arrimado a um bordão de lantejoulas. Quando saiu da camarinha vinha totalmente de branco e recebeu a saudação da assistência e se curvou mais ainda (Amado, s/d, p. 94-95 *apud* Rabassa, 1965, p. 277).

Pelas lentes de Amado, tem-se a compreensão de que as religiosidades de matriz africana estão imbricadas no cotidiano da população baiana. Em *Capitães de Areia*, romance publicado dois anos mais tarde após a primeira edição de *Jubiabá*, isto é, em 1937, este quadro se apresenta naturalmente entre os personagens que compõem a obra: Pedro Bala, Boa-Vida e Querido-de-Deus são, embora garotos, simpatizantes do Candomblé. “Um dos meninos negros convida um companheiro branco para ir com ele a uma macumba em honra da deusa Omolú” (Rabassa, 1965, p. 290). Ao situar a participação dos garotos na festividade do Candomblé, o crítico literário acena, novamente, para habilidade do romancista em descrever, com fidedignidade, o culto afroreligioso brasileiro: “Embora as obras de Jorge Amado tenham várias cenas de **ritos africanos**, praticamente não há repetição, e se pode ver que ele tenta descrever separadamente as cerimônias em honra das diferentes divindades (Rabassa, 1965, p. 291, grifo meu).

Uma leitura atenta dos comentários de Rabassa (1965) permitirá, ao leitor dedicado a esta discussão, compreender, novamente, que o crítico não avança em algumas questões que são, a meu ver, importantes. Gregory Rabassa (1965) lê a religiosidade manifestada na Bahia de São Salvador como sendo um culto de rito

africano, o que não é, necessariamente, uma verdade. O Candomblé, como bem registra diversos estudiosos como Reginaldo Prandi (1990) – para citar apenas um de muitos outros – é uma religião de matriz africana que foi, devido ao processo diaspórico da comunidade negra, forjada em solo brasileiro, tendo que se adaptar à diversos fatores intrinsecamente relacionados à nova paisagem, isto é, à fauna, à flora e a todos os recursos naturais necessários à realizações dos cultos aos Orixás, Voduns, Inquices e outras divindades, conforme nação de origem de cada grupo étnico escravizado. Com intuito de propor uma leitura racial a partir da religião, Rabassa (1965), noutro momento, procede com algum equívoco quanto às distinções dos cultos que se deram no território brasileiro. A passagem a seguir é fruto de um comentário que faz da festa de Omolú em *Capitães de Areia* e atesta minha proposição.

Uma distinção é feita entre o candomblé verdadeiro dos africanos e o dos mulatos. O candomblé destes mostra a aculturação que se processou. Assim como as divindades negras e sua adoração influenciaram o cristianismo no Brasil, chegando a atingir a própria Igreja e mesmo aqueles que se prezavam de uma forma tipicamente europeia, da mesma forma, modos e crença dos brancos, como a identificação dos deuses negros com os santos cristãos. O rito do mulato é muito mais informal e menos tradicional que os dos negros, e seria um meio caminho entre as culturas (Rabassa, 1965, p. 293).

Pensar o Candomblé como culto verdadeiramente africano não é outra coisa senão um engodo. Beatriz Dantas, em artigo²¹ publicado em 1982, já problematizava a pureza do rito nagô, tal qual reivindica a leitura de Rabassa (1965), que, certamente, fora atravessada pelas proposições críticas de estudiosos como Roger Bastide e outros brasilianistas que se propuseram analisar as manifestações religiosas do Estado da Bahia e apontaram para esse caminho naquele momento. No entanto, entendo, em consonância com Dantas (1982) e Prandi (1990), que não seja possível reivindicar para o Candomblé o título de uma religião autenticamente africana, já que a referida expressão religiosa passou por significativas transformações. Tal fato implica, no caso em apreço, comprometimento de uma análise literária a qual poderia alcançar níveis mais profundos de leitura. Para além disso, é digno de nota, ainda, um comentário realizado pelo crítico norte-americano sobre uma possível relação entre a linguagem utilizada por Jorge para representar seu amado Candomblé e os recursos linguísticos perfilados nos textos bíblicos:

²¹ Ver Dantas, Beatriz Góis. Repensando a pureza nagô. *Religião e sociedade*, n. 8, 15-20, jul. 1982.

Quando descreve o sentimento religioso dos negros, Jorge Amado tenta dar às suas descrições de uma linguagem como a da Bíblia. Isto não é feito com a intenção de depreciar a estes ritos, mas para dignificá-los, porque Jorge Amado tem um grande respeito pelo negro como povo, assim como pela sua religião (Rabassa, 1965, p. 293).

Somente um trabalho de maior fôlego poderia dar cabo de empreender uma análise que objetive identificar, com maior precisão, essa possível relação entre a linguagem amadiana e a dos textos bíblicos. Se Rabassa (1965) assim o fez, isso não fica evidente em sua obra analítica. De qualquer forma, caso esteja certo o crítico, comete o escritor baiano um deslize por optar em acessar recursos de linguagens presentes na tradição ocidental em detrimento dos atributos linguísticos do povo de santo para constituição do seu romance. Pela mesma via, a afirmação de que a utilização da linguagem empregada na bíblia é uma forma de “dignificar” os ritos afro-brasileiros, sob pretexto de uma boa intencionalidade do autor, demonstra, novamente, o quão distante Gregory Rabassa (1965) está das comunidades de povos tradicionais brasileiras cujos meios de expressão estão assentados na oralidade.

Em *O negro na ficção brasileira* (1965) há, evidentemente, outras passagens dedicadas às representações do Candomblé nas obras de Jorge Amado. Tratam-se, em termos gerais, de comentários que o crítico empreende em torno de descrições das cenas religiosas para propor uma análise conjecturada às questões étnico-raciais, sobremaneira àquelas atinentes à mestiçagem - discussão emergente naquele momento. Dessas cenas não se pode extrair, entretanto, outras problematizações para além das que foram demonstradas aqui, por meio de dois suficientes exemplos. Por esta ótica, obtém-se a visão de um estudioso sensível às questões culturais do povo negro – dentre as quais, a sua religiosidade –, embora, dialeticamente, seja possível descortinar a fragilidade de um discurso crítico que não recorreu a outros operadores teóricos capazes de esmerilar a complexidade dos ritos de uma religião importante, em diversos aspectos, para o engendramento da cultura brasileira e suas influências sobre diversas linguagens artísticas como a música, as artes visuais, a literatura – esta última, objeto de interesse deste trabalho.

Apesar de também destinar um capítulo exclusivo para analisar a produção do escritor baiano e conferir, a ela, uma crítica mais contundente em relação aos aspectos raciais que envolvem seus romances, David Brookshaw (1983) pouco ou quase nada contribuiu em relação aos aspectos religiosos, os quais renderiam,

certamente, importantes discussões. Tal fato ilustra, assim como os eventuais deslizes cometidos por outros estudiosos como Rabassa (1965), a lacuna existente na abordagem crítica das religiões afro-brasileiras enquanto ente de representação literária. Da parte de Brookshaw (1983, p. 145) há, todavia, o reconhecimento de que “o grande comprometimento de Amado com as qualidades exóticas da cultura popular – leia-se, aqui, cultura popular como sinônimo de religiosidade – fez dele o representante da cultura afro-brasileira mais prestigiado em seu país (...)”. É este indicativo que o indicia, ao menos em meu entendimento, ser o precursor da literatura afrorreligiosa brasileira.

2.3 À luz da crítica, conceitos: da Literatura Afro-brasileira à Literatura Afrorreligiosa Brasileira

*O ni e mò ri ba mejá ké
Olodè ayè mò ri ba mejá ké ké
Obalúwàiyé mò ri ba mejá
Ké ké olodè ayè*

*Akan ki fá bó a
Akan ki fá bó a o²²*

Ficou evidenciado, nos tópicos anteriores, que a crítica literária brasileira carece de subsídios teóricos capazes de apurar com segurança as questões afrorreligiosas das páginas de nossa ficção. Passados mais de 40 anos da publicação de David Brookshaw (1983), houve um aumento significativo de estudiosos que passaram a dar enfoque às produções literárias afro-brasileiras, a partir de metodologias adequadas aos objetos de estudos, a tal ponto de se poder afirmar, hoje, a existência de uma crítica literária afro-brasileira, que articula saberes ancestrais e conjuga os contributos de outras áreas do conhecimento, sobretudo, os das ciências sociais e das religiões.

É no bojo dessa crítica literária - pode-se dizer “afrocentrada” – que vislumbro uma possibilidade concreta de se forjar o conceito de “literatura afrorreligiosa

²² Cantiga dedicada ao Orixá Obaluayê. Tradução minha: “Clamamos por vós para que venha nos ajudar com sua luz brilhante/ Senhor que está onde o céu alcança (do lado de fora), clamamos que venha nos ajudar com sua luz brilhante/ Obaluayê venha nos ajudar com sua luz brilhante/ Clamamos, clamamos Senhor que está onde o céu alcança do lado de fora /Cumprimentamos e adoramos vossa luz que chega até nós pouco a pouco/ Cumprimentamos e adoramos vossa luz que chega até nós pouco a pouco”.

brasileira”, o qual está assentado, evidentemente, nos postulados teóricos pós-coloniais que abarcam os estudos literários; nas contribuições das ciências da religião, cujos pesquisadores têm recorrido com frequência à literatura para estudar determinados fenômenos; e, principalmente, nas epistemologias que balizam nas encruzilhadas dos povos de terreiros munidos de todos os seus saberes. Mas afinal, o que é a crítica literária afro-brasileira e como ela se articula?

Quando se focaliza o percurso histórico da crítica no Brasil, bem como os conceitos que fundamentam a crítica literária nacional, é possível observar a constituição de uma tradição ensaística fundamentada em pressupostos teórico-críticos provenientes de diversos países da Europa. Ao recorrer aos textos introdutórios à crítica feita no Brasil, estudantes de graduação e pós-graduação certamente irão se deparar com ensaios de René Wellek e Kátia Muricy – para ficarmos em apenas dois de muitos outros exemplos – que apresentam essa realidade. Em “A natureza filosófica da crítica”, por exemplo, Muricy (2009) evidencia que a base epistemológica a sustentar a crítica ocidental repousa nos postulados filosóficos dos alemães Johann Goethe e Walter Benjamin. Wellek, em “Termo e conceito de crítica literária” (1993), ao buscar compreender a origem etimológica do termo “crítica” permite ao leitor observar uma série de conceitos gestados e difundidos por autores gregos, franceses, italianos, ingleses dentre outros europeus. Desse modo, é possível concluir, em conformidade com o que apregoa Eneida Maria de Souza, que

A relação binária estabelecida entre o Brasil e outras culturas restringia-se basicamente à europeia, ponto central de onde as ideias saíam. Limitados se tornavam, portanto, os intercâmbios internacionais, ocasionando a ocidentalização da cultura, pela estreita dependência existente entre o país e a Europa (Souza, 2002, p. 56).

A ficção brasileira é, como exaustivamente já acentuaram críticos como Antonio Candido, Alfredo Bosi e Massaud Moisés, tributária das literaturas portuguesa e francesa. Assim, a aplicação de critérios analíticos fundamentados em pressupostos teóricos eurocêntricos é uma condição já naturalizada. Os mesmos critérios, entretanto, não podem, em meu entendimento, ser aplicados em sua plenitude àqueles textos ficcionais que, apesar de brasileiros, encontram-se situados em contextos de produção avessamente distintos daqueles que foram produzidos por homens brancos ao largo da história literária nacional, conforme demonstrou Regina

Dalcastagnè (2008) (2012). Refiro-me, obviamente, à literatura produzida por homens e mulheres negras, cujas estéticas driblam conceitos vinculados às noções de “universais” e de “belo” e que, por esse e outros motivos, vinculam-se a uma estética pós-colonial. Nas palavras do crítico Thomas Bonicci,

A literatura indígena-afro-brasileira, tão difícil e problemática, entre nós devido às ideias universalizantes do belo e do branco estabelecidas, é própria da literatura brasileira como pós-colonial (...) A agência do indígena e do negro deve integrar os estudos subalternos nos quais emergem a rica narrativa oral, a música, as artes plásticas e a expressão do eu-enunciador híbrido em todos os gêneros da literatura (Bonicci, 2012, p. 237).

Nessa perspectiva, a literatura negra e/ou afro-brasileira é aquela que “surge como disrupção, uma ruptura dentro de um sistema literário que só reconhecia a voz branca como uma única autorizada, a proprietária, natural e autêntica escrita da arte” (Cortazzo, 2018, p. 01). É, não obstante, uma voz não isolada, pois pressupõe, em cada indivíduo negro, a presença de uma coletividade portadora de uma corporeidade particular, de valores místicos, sociais, culturais, estéticos e políticos que “se inscrevem e reescrevem na pele e que constituem um imaginário social e artístico sólido e palpável para qualquer um” (Cortazzo, 2018, p. 06).

Dito isso, corroboro a afirmação do pesquisador Uruguay Cortazzo, o qual defende uma teorização e uma crítica que “não pode separar corpo, identidade e escrita” (Cortazzo, 2018, p. 06). Ora, se em nossa tradição crítica não foi e não é possível vislumbrar tal abordagem será no âmbito dos estudos pós-coloniais que a crítica literária negra encontrará sua ancoragem. Nessa direção, as considerações teórico-críticas de Bonicci (2012) também nos são pertinentes, pois descortinam as possibilidades analíticas que esta corrente propõe.

A análise da obra literária sob o enfoque da teoria pós-colonialista pode ser uma tarefa difícil, porque implica uma Metanoia no leitor e no crítico. Pode inclusive subverter noções importantes da teoria literária e cria um mal-estar quando se faz a comparação tipicamente ocidental (porque hierárquica) entre a literatura de uma ex-colônia e as principais literaturas europeias (...). Ela oferece a escolha de textos de origem pós-colonial, escritos por autores que experimentam a degradação e, às vezes, o aniquilamento de sua cultura pelo colonialismo, para investigar a resposta de cada um diante da arrogância colonial ainda resistente. Oferece também a oportunidade de resgatar textos que o poder colonial suprimia e fazia sumir (porque subvertiam a ordem colonial por ela estabelecida), de analisar textos sob uma nova perspectiva e recuperar aspectos satíricos e irônicos pelos quais os autores, superando convivências laudatórias, mostram a infâmia da colonização (Bonicci, 2012, p. 23, grifo meu).

A crítica literária afro-brasileira é, desse modo, aquela crítica que aceita o fato de “que os discursos da e sobre literatura estão longe de ser discursos sem sujeitos” (Perrone-Moisés, 1993, p. 27). É uma crítica que não se exime da responsabilidade de se autodeclarar ideológica porque entende, na mesma medida, que seus aparatos analíticos se engendram no âmbito da ciência e não tentam defender uma pauta racial por meio da condescendência de textos ficcionais de autoria negra, os quais, em momentos anteriores, eram lidos mais como ente antropológico do que como objeto estético-literário. Nessa mesma direção, aliás, o pesquisador Luiz Maurício de Azevedo Silva reitera que “depois da ressaca acadêmica dos Estudos Culturais, tratar os objetos de análise com condescendência, tentando protegê-los do embate crítico, seria um engano ruidoso. É justamente o exercício da crítica severa que pode salvá-los do risco do desaparecimento” (Silva, 2020, p. 104).

No âmbito desse exercício crítico, contudo, é de suma importância que o ensaísta, diante de seu objeto de investigação, tenha consciência dos elementos constitutivos que abarcam o contexto de produção das obras afro-brasileiras, sobremaneira àqueles que dizem respeito ao seu autor, que se encontra em um espaço de subordinação social e que, por este motivo, sofre, quase sempre, de privação econômica (Silva, 2020). Não obstante, salienta Silva (2020, p. 105) que o crítico deverá, ainda, buscar uma compreensão sobre os espaços de circulação das manifestações literárias negras, os quais, com certa recorrência, dão-se em “saraus de periferia, eventos em centros comunitários, editoras independentes, blogs, fanzines”. Tudo isto porque, em síntese, a crítica literária afro-brasileira objetiva obter uma compreensão ampla das questões raciais, sociais e culturais que englobam. Questões estas intrinsecamente relacionadas à vida negra e que acabam por engendrar o texto ficcional afro-brasileiro e, não obstante, a poética afrorreligiosa com todas as suas particularidades.

Conforme posto anteriormente, assim como as primeiras discussões sobre as questões étnico-raciais e a sua intersecção com a literatura se deram na esfera acadêmica, por meio de críticos estrangeiros, a crítica literária afro-brasileira encontra na academia universitária o espaço para o seu desenvolvimento. Nossos principais críticos – muitos deles negros, vale dizer – gestaram suas produções em programas de pós-graduação, em níveis de mestrado e doutorado nas instituições de ensino superior; e/ou por meio de grupos de pesquisas que, em alguns poucos casos, propõem um debate permanente sobre essa matéria.

Considerando o fato de a produção ficcional negra ser recente (em termos de circulação massiva), já é razoável o número de artigos, dissertações e teses que tentam lançar novos olhares para a produção de escritores e escritoras já consagrados (como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Luiz Silva, Itamar Vieira Júnior); ou que, por outra via, desejam recuperar os escritos de negras e negros que foram “esquecidos” ou subestimados pela crítica tradicional – como é o caso do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis.

Na seara da produção acadêmica em que se vislumbra diversas possibilidades de abordagem do texto afro-brasileiro, há, certamente, um grupo de críticos que tem se preocupado em conceituar essa produção que, gradativamente e por meio de editoras especializadas, tem se colocado no mercado. Intelectuais negros como Luiz Silva (Cuti), Domício de Proença Filho, Conceição Evaristo têm travado, ora em consonância ora em dissonância com intelectuais como Zilá Bernd e Eduardo de Assis Duarte, um grande debate em torno da busca por uma definição para esse “novo” *corpus* literário. Para este trabalho, convém-nos destacar alguns pontos dessa discussão que descortina esse grande primeiro momento da crítica afro-brasileira, marcada por diversas tensões instauradas nesse terreno de operações intelectuais. Isto porque o termo “Literatura Afrorreligiosa Brasileira”, tal qual proponho, advém do termo “Literatura Afro-brasileira”, que foi objeto de discussão entre os críticos.

O grande desafio dos críticos de primeira hora foi – e talvez continue sendo – definir o que venha ser, efetivamente, uma literatura negra. Zilá Bernd²³, pesquisadora de referência no âmbito das Letras, foi uma das que fomentou a discussão em torno dessa matéria, por meio da publicação de sua tese de doutoramento e outros ensaios posteriores. Em dois textos específicos, mais precisamente em *Negritude e literatura na América Latina* e em “Literatura Negra” – este último publicado junto à obra *Palavras da Crítica*, organizado por José Luís Jobim – Bernd (1992) defende abertamente um conceito de literatura negra que não deve se basear no fenótipo do autor. Em seu entendimento, “esta classificação de base racial ou epidérmica se constitui, a meu ver, a partir de bases cientificamente falsas e ideologicamente perigosas” (Bernd, 1992, *apud* Cortazzo, 2018, p. 05).

²³Zilá Bernd não ancora sua crítica nas teorias pós-coloniais. Sua perspectiva analítica se respalda na tradição crítica brasileira e em teóricos, em sua grande maioria, europeus. No entanto, seus diversos ensaios sobre a produção literária negra suscitaram o debate entre diversos estudiosos pós-colonialistas que problematizaram, em grande medida, seus postulados. Por este motivo, trouxemos suas considerações à baila deste texto.

Em outro momento, ela postula que “a negritude fracassou porque permaneceu prisioneira de uma duvidosa mística da raça. Longe de ser uma questão de comunidade de raça, trata-se essencialmente de uma comunidade de condição. A da opressão” (Bernd, 1992, *apud* Cortazzo, 2018, p. 05). Tal posicionamento demonstra, em primeira instância, um possível desconhecimento que a ensaísta possui no que tange às questões étnico-raciais. Obviamente, não se pode reivindicar, em acepção biológica, a existência de raças humanas, no entanto, é preciso considerar o fato de que tal conceito foi reelaborado no âmbito das ciências sociais para se explicar as desigualdades sociais que se retroalimentam de um conceito ainda existente no imaginário coletivo brasileiro e que tem balizado as relações humanas no território brasileiro (Munanga, 2012).

Consoante ao seu posicionamento, Bernd (1987, p. 16) tem defendido uma literatura que parta de evidências textuais que possam identificar um “eu enunciador que se quer negro, que reivindique a sua especificidade negra”. Nesse sentido, qualquer escritor (branco) poderia reivindicar, para sua escrita, o estatuto de literatura negra, ainda que suas vivências pouco ou quase nada possam contribuir com a representação por vezes complexa e delicada até mesmo para um escritor afro-brasileiro. À postura dessa crítica reagiram outros pesquisadores que contrariaram tal posição por considerá-la perigosa, pois

Quando Bernd desconsidera esta corporeidade como signo social, substituindo-a por um traço enunciativo linguístico, elimina uma das principais matrizes estéticas e volta a inviabilizar a negro como sujeito produtor de textos específicos. Sua intenção é construir um autor descorporificado, um puro formalismo linguístico: um “eu que se quer negro”, mas que não precisa ser negro (Cortazzo, 2018, p. 06).

A escritora e ensaísta, Conceição Evaristo, diante da celeuma, também se posicionou. Em seu ensaio intitulado “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, defende que “esse *corpus* se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada, a partir da condição de homens negros e mulheres negras na sociedade brasileira” (Evaristo, 2009, p. 17). Neste mesmo ensaio, acentua que

Contudo, há estudiosos, leitores e mesmo escritores afrodescendentes que negam a existência de uma literatura afro-brasileira. Apegam-se à defesa de que a arte é universal, e mais do que isso, não consideram que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de

produzir e de conceber um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas. Convém ainda ressaltar que, mesmo da parte daqueles que reconhecem a existência de literatura afro-brasileira ou negra, há divergência de entendimento quando se coloca a questão do sujeito autoral e sua “insinuação”, a sua “infiltração”, ou seu “intrometimento” enquanto voz que enuncia no texto. **As discussões em torno do tema têm me envolvido como pesquisadora. E a partir do exercício de pensar a minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra feminina** (Evaristo, 2009, p. 18, grifo meu).

Para além das questões autorais, outras polêmicas se plasam nesse contexto. As terminologias que dariam cabo de propor uma definição mais assertiva para essa mais nova vertente da literatura brasileira foram o mote de discussão – acirrada, por certo – para diversos estudiosos. Mas é em torno das produções críticas de Eduardo de Assis Duarte e de Luiz Silva que é possível observar, com maior nitidez, as dissonâncias que marcam suas posições. Duarte tem defendido, na obra *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), o termo “literatura afro-brasileira”. Silva, em *Literatura negro-brasileira* (2010), advoga a favor da terminologia que intitula sua própria obra.

Apesar de serem, em muitos contextos, palavras sinônimas, para os críticos ora referenciados tais terminologias apresentam algumas implicações. Silva (2010), a título de ilustração, vincula o termo negro à questão autoral. Ele entende ser a literatura negro-brasileira aquela produzida por autores autodeclarados negros, que possuem abertamente um compromisso com as questões raciais, já que essa estética contribuiria para promover “contínuos ataques poéticos” às premissas racistas, “visando à reversão de suas mentiras impostas como verdades desqualificadoras dos atributos físicos e culturais da população negro-brasileira” (Silva, 2010, p. 103). Na mesma direção, prossegue o estudioso reiterando que

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra negro aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa branca que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali elementos negros e indígenas para se fortalecer (...). O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro” (Silva, 2010, p. 45).

Para Luiz Silva (2010), que também é poeta e contista negro, o termo “afro-brasileiro” não é o mais apropriado para definir a literatura produzida por autores negros devido ao fato dessa terminologia poder ser aplicada para definir qualquer

pessoa descendente de negros, mesmo não sendo ela uma pessoa necessariamente negra. Para além dessa premissa, Silva (2010, p. 35) entende que ao “denominar afro a produção literária negro-brasileira é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando à margem a literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas”. Conforme se observa, o autor possui o entendimento de que os termos “afro-brasileiro” e “afrodescendente”, quando operados no âmbito da crítica, promovem um distanciamento da literatura brasileira, tornando-se, assim, um mero apêndice da literatura africana.

Nesse aspecto, ainda assim, qualquer tentativa de atrelar a produção literária negro-brasileira à literatura africana, a partir do prefixo “afro”, desconsideraria, segundo Silva (2010), o fato de que a produção ficcional africana não possui nenhum compromisso com o combate ao racismo brasileiro, logo, não se pode reivindicar a ela o *status* de literatura negra, já que nem todos os países desse grande continente são habitados por pessoas negras que vivenciam problemas de ordem racial, os quais seriam objeto de representação ficcional. Nas palavras do crítico: “Como em um navio tumbeiro literário são misturadas as literaturas para a venda em outras partes do mundo. Essa negação das singularidades nacionais enfatiza ainda a dominação global, com roupagem de um novo tráfico, agora de livros” (Silva, 2010, p. 36).

O estudante interessado na produção crítica de Luiz Silva deverá tão logo tomar nota de que este pesquisador não tem como sinônimo os termos “negro” e “afro-brasileiro”. Não obstante, deverá, como já foi possível observar no curso deste tópico, compreender que a cor da pele é um importante critério balizador do conceito “literatura negro-brasileira”, pois, em seu entendimento, toda e qualquer produção vinculada a esse horizonte terminológico deverá advir de uma pessoa negra, a qual, em algum momento de sua vida, experienciou os efeitos negativos do racismo a partir da tez de sua pele. Desta feita, o termo que o crítico endossa não abarca pessoas não negras, tais quais, mestiças e brancas. Somente seria objeto de investigação aquela escrita proveniente de uma subjetividade negra, engajada, preocupada em apresentar, ao público leitor, os efeitos nefastos do racismo na sociedade brasileira, bem como a luta que se empenha – esteticamente – contra ele. Nessa direção, ratifica Silva (2010):

Portanto, a palavra “negro” nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão “afro-brasileiro” nos lança, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são maioria de pele escura, nem tampouco estão ligadas à ascendência negro-brasileira. Remete-nos, porém, ao continente pela via das manifestações culturais (Silva, 2010, p. 40).

É evidente que, na perspectiva do pesquisador referenciado, a literatura negro-brasileira não descende seu *corpus* da literatura africana e seu compromisso estético está vinculado à luta antirracista. Dessa forma, as produções literárias que tomam as questões culturais, quais sejam, as religiões tradicionais africanas ou as religiosidades de matriz africana como objeto ficcional não poderiam receber a classificação proposta por Silva (2010), ainda que estas sejam produzidas por escritores e escritoras negros. E este ponto é importante para este trabalho, visto que aponta para a não operacionalidade do conceito “literatura negro-brasileira” para nos referirmos à produção literária assentada nas religiosidades de matriz africana. Isto porque, conforme postula o crítico, os textos de ficcional que “tão somente” - com aspas mesmo – elejam as questões culturais como objeto de representação estão distantes de seu compromisso primeiro: do debate racial.

As tradições de origem africana, pelo seu caráter próprio de preservação de formas antigas, apartadas da história presente, serão matérias preferencial daqueles que optam pelo atrelamento ideológico que impõem o silêncio sobre as zonas de conflito. Essa produção encontra na postura antropológica preservacionista de seus fundamentos. Nesse ponto, é preciso também destacar os autores fenotipicamente negro-brasileiros ou mulatos, cujos textos passarão bem distantes das questões atinentes às relações raciais, ficando ancorados na tradição. São aqueles que, ao fazer sua arte, desistem de sua identidade negro-brasileira ou mantêm-na tão apagada que só o princípio da cor da pelo do autor pode incluí-los como negro-brasileiros ou afro (Silva, 2010, p. 60, grifo meu).

Por outra via, o professor Eduardo de Assis Duarte, que mantém um importante projeto de pesquisa dedicado à literatura afro-brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais, tem trazido importantes contribuições para os estudos literários afro-centrados, dentre as quais, a proposição do conceito “Literatura Afro-brasileira”, o qual destoa da tese de Silva (2010). Para o pesquisador da UFMG, as reflexões que balizam à matização do termo “Literatura negra” levaram-no a repousar num viés essencialista, podendo gerar, em seu entendimento, mais problemas do que operadores teóricos efetivos capazes de contribuir com a formação de leitores

qualificados. Conceituar, portanto, como “Literatura negra”²⁴ somente as produções engajadas de escritores fenotipicamente negros é uma tentativa de fixar uma identidade literária que excluiria, até mesmo, a ficção de autores como Machado de Assis, que, embora seja afrodescendente, não dispõe de uma voz autoral negra em todos os seus contos e romances.

Em *Literatura brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*, Duarte (2014) dedica um capítulo de sua obra para discutir o conceito que entende ser o melhor para classificar as produções literárias identificadas com a afro-brasilidade. Proposições terminológicas balizadas por outros pesquisadores como Domício de Proença Filho, Benedita Gouveia Damasceno, Zilá Bernd, Luiza Lobo, Ironides Rodrigues e o próprio Luiz Silva são revisitados pelo professor da UFMG – fato que demonstra, com salutar evidência, o processo de maturação de uma crítica afrocentrada que procura tomar como objeto de estudos os textos ficcionais de escritores e escritoras afro-brasileiros. Nesse devir crítico, em que se é possível observar as consonâncias e dissonâncias, as aproximações e os distanciamentos entre as noções conceituais matizadas por todos esses estudiosos, fica evidente que a terminologia de Duarte (2014) seja – ao menos para este trabalho – a melhor aplicável porque tem considerado um dado importante: “o ponto de vista discursivo” como elemento tão mais relevante do que “sujeito da enunciação próprio” como compreende Silva (2010).

É a partir dessa direção que Duarte (2014) defende que “a literatura afro-brasileira se firma como expressão de **um lugar discursivo construído** pela visão de mundo historicamente identificada à trajetória vivida entre nós por africanos escravizados e seus descendentes” (Duarte, 2014, p.11, grifo meu) e não está atrelada, exclusivamente, à cor da pele da autora e do autor. Tal posição é, em meu entendimento, assertiva porque, em muitos casos, pode-se encontrar escritores fenotipicamente negros, mas destituído de qualquer identificação com as questões raciais e culturais, sejam estas do ponto de vista político, ideológico e/ou religioso. Por outra via, é possível se deparar com escritas como as de Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis, as quais, embora não se possa encontrar nelas a existência de uma

²⁴ O termo proposto por Luiz Silva (2010) não pode, em seu todo, ser ignorado. Entendo que o conceito, que propõe para definir o que venha ser “literatura negra” é, apesar de suas limitações, plenamente operacional se o restringirmos àquelas produções literárias escritas por autores de fenótipo negro que propõem uma escrita a partir de suas vivências. Tais produções são, evidentemente, capazes de traduzir as experiências pautadas nas relações inter-raciais que somente os corpos negros vivenciam.

voz autoral assumidamente negra, não podem ser classificadas “como dotadas de um ponto de vista externo ou descomprometido” (Duarte, 2014, p. 27). Justamente por isso, a questão autoral não deve ser vista como um dado exterior, pautado no fenótipo do escritor negro. O termo “afro-brasileiro”, portanto, abarcaria o discurso de todos os enunciadores que se vissem em tal condição.

Nesse contexto, vejo no conceito de literatura afro-brasileira uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti – perpassando pelo “negro ou mulato como queiram”, de Lima Barreto – quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado de Assis, Firmina, Cruz e Souza, Patrocínio, Paulo Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. Por isso mesmo, inscrever-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária (Duarte, 2014, p. 28).

Nos termos do pesquisador, uma produção afro-brasileira poderá ser identificada a partir de a) sua temática (temas que estejam em consonância com a memória/história da população negra e/ou sua realidade social contemporânea); b) da autoria (que não pressupõe, necessariamente, um autor fenotipicamente negro, mas que traduza certo ponto de vista negro); c) o ponto de vista (que indica a visão de mundo do autor e todo seu universo cultural); d) uma linguagem (que esteja vinculada esteticamente ao contexto cultural afro-brasileiro, sobretudo por meio da oralidade e outras práticas culturais); e) a um público (que tem, em seu horizonte de recepção, a população negro-brasileira).

Todos estes elementos, os quais podem ser considerados como identificadores textuais, são imprescindíveis para identificação de uma produção afro-brasileira. Considerando, pois, o fato de que a literatura afrorreligiosa é, em meu entendimento, conceitualmente tributária da literatura afro-brasileira na acepção empreendida por Eduardo de Assis Duarte (2014), dedicar-me-ei, no quarto capítulo, ao desenvolvimento de cada um desses indicadores textuais, já em articulação com o pensamento animista e, também, com as reflexões que conjecturam a poética da paisagem. Neste tópico, importava apresentar, ainda que sumariamente, o processo desenvolvimento de um conceito – o de literatura afro-brasileira – para justificar a escolha do prefixo terminológico “afro” que melhor abarca a produção ficcional de uma literatura assentada na experiência religiosa. Aqui, convém ainda uma ponderação de minha parte.

Conforme fora observado anteriormente, o termo “negro-brasileiro”, proveniente do tema proposto por Silva (2010), remete a uma produção estético-literária engajada na luta contra o racismo e, ao que se observa de seus postulados críticos, não abriria margem para acolher integralmente as demais manifestações da população negra, dentre as quais, as questões culturais de onde subjazem também suas expressões religiosas. É por este motivo que o termo “literatura negro-religiosa” se torna, por exemplo, limitado para abarcar toda – frise-se, toda – a diversidade que o conjunto dessa produção apresenta. No entanto, vale ressaltar que poderá o leitor se deparar, em algumas ocorrências, com romances, contos, novelas, crônicas que procuram, à sua medida, interseccionar as práticas religiosas de matriz africanas com o empenho de uma crítica (ficcional) aguda declaradamente posicionada contra o racismo religioso. Nesses casos, não incorrerá no erro o estudioso que propuser, dentro de tal recorte, a terminologia “literatura negro-religiosa” para se referir a essas produções, desde que tenha ciência de que esse conceito apresenta seus limites.

Embora Luiz Silva (2010, p. 35) pondere que o termo “afro-brasileiro” seja uma expressão “que induz a discreto retorno à África²⁵”, e, por isso, provocaria um esvaziamento do sentido de uma literatura engajada na luta contra opressão racial, entendo que a terminologia - quando acrescido do adjetivo “religiosa” confere pleno sentido à literatura fundamentada nas múltiplas experiências religiosas de matriz africanas assentes no Brasil. Primeiro porque não necessariamente a literatura proveniente de uma poética afrorreligiosa deve se reservar única e exclusivamente ao debate racial. Para além dele, há, como veremos mais adiante, muitas outras dimensões da vida que movimentam e orientam as experiências dos personagens identificados aos cultos dos Orixás e de entidades de Umbanda ou do Jarê. Não obstante, o critério da cor da pele e todos os aspectos fenotípicos do autor(a) - tão considerados por Silva (2010) para classificar a literatura negro-brasileira - são, aqui, tomados como atributos relativos, visto que no âmbito das religiosidades afro-brasileiras muitas pessoas não negras são ou estão se tornando adeptas. Mais adiante, tratarei deste tema com maior acuidade.

Em segundo lugar, porque, por outra via, o prefixo “afro” quando conjugado ao adjetivo “brasileiro” acaba, devido à sua composição semântica, por remeter “ao tenso

²⁵ Noutro momento, salienta Silva (2010, p. 36): “A literatura africana não combate ao racismo brasileiro. E não se assume como negra”.

processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. **Processo de hibridização étnica, religiosa e cultural**” (Duarte, 2014, p. 25, grifo meu). Há, nessa direção, uma noção de alargamento terminológico capaz de contemplar a diversidade existente no bojo da cultura religiosa do povo negro, sem incorrer no risco de desconsiderar as particularidades de cada segmento, das quais se obrigam o pesquisador e/ou crítico literário de apontar suas especificidades.

Nesse viés, o conceito de “Literatura Afrorreligiosa Brasileira” se desenha, semanticamente, a partir dos seguintes contornos etimológicos: a) “Literatura” porque se trata, evidentemente, do uso estético da linguagem escrita por autores que possuem uma compreensão dos aspectos filosóficos que sustentam a cosmovisão das religiões de matriz africana; b) já o prefixo “Afro” remete à estreita relação cultural com os territórios africanos de onde procederam, no período da grande diáspora, povos como os *bantus*, os *jejes* e os *nagôs*; c) O adjetivo “Religiosa”, empregado no gênero feminino, está intrinsecamente relacionado à necessidade que essa população teve de se organizar, institucionalmente, a partir de uma religião, já que, em África, as relações dos sujeitos com a espiritualidade são concebidas tão somente como religiosidades (Paradiso, 2018); c) já o adjetivo “Brasileira”, por sua vez, refere-se às religiões de matriz africanas radicadas no Brasil²⁶, que se articulam a partir de paisagem deste território. Na mesma perspectiva, o referido adjetivo também remete à nacionalidade do escritor de ficção.

Pelo exposto, ficou evidente as razões pelos quais o termo “Literatura Afrorreligiosa Brasileira” se torna um desdobramento conceitual da terminologia “Literatura Afro-brasileira”. A partir dessa perspectiva, evita-se, dada a pluralidade que atravessa as religiões de matriz africana, o uso equivocado de classificações que desembocariam, por certo, em termos como “Literatura de Candomblé”, “Literatura de Umbanda”, “Literatura de Jarê”, que poderiam, em maior ou menor grau, restringir-se apenas às representações ritualísticas, tais quais fizeram alguns dos escritores mobilizados nos tópicos anteriores. Nesta pesquisa, a Literatura Afrorreligiosa

²⁶ Considerando, pois, o fato de que a escravidão ocorreu em quase toda a extensão da América Latina, muitos países deste continente contaram com a presença de um significativo contingente populacional negro, que levou para suas respectivas localidades, suas experiências com o(s) Sagrado(s). Dessa forma, é possível encontrar, em nações latino-americanas, expressões religiosas como o Vodou e Santería- tão presente em países como Cuba, Haiti e República Dominicana. Tais religiões, como se presume, são concebidas, no âmbito dos estudos das ciências das religiões, como religiões afro-cubanas e/ou afro-caribenhas, a depender do território de onde emergem.

Brasileira é, para além de qualquer ente representativo a compor o pano de fundo de uma obra, tida como uma poética que se constitui a partir de indicadores textuais relativamente estáveis a estruturar uma produção literária.

2.4 Entrega do ebó epistêmico: despachar nesta terra, nesta paisagem

Conta um *itan*²⁷ de Obaluaiê - Orixá cujo domínio é a terra - que ele nasceu com o corpo todo afetado por chagas, sendo, assim, abandonado por sua mãe, Nanã Buruku. Iemanjá, divindade que possui o domínio das águas do mar, o encontrou e tratou de curar uma a uma de suas feridas com folhas de bananeira. Com dedicação e cuidado, transformou radicalmente o menino em um ser de luz, em um habilidoso guerreiro e caçador, que passou a se cobrir com palha da costa - não para esconder suas feridas, mas, sobretudo, para não ofuscar, com seu intenso brilho, os olhos humanos. Obaluaiê é, portanto, o Orixá que esconde, em suas palhas, muitos segredos, dentre os quais, o de transformar as realidades. É ele quem pode promover a transformação da doença em saúde, da saúde em doença, da morte em vida e da vida em morte.

Numa analogia meramente alegórica, assim como essa divindade da terra, a crítica literária afro-brasileira é, em meu entendimento, aquela que passou por um profundo e lento processo de transformação. Do racismo declaradamente aberto de um Sílvio Romero ao enfoque da cultura e da religiosidade da população negra, tal qual propuseram mesmo com algumas dificuldades pesquisadores como Gregory Rabassa (1965) e David Brookshaw (1983), o despacho da marafunda colonial – para retomar o termo de Luiz Rufino (2019) – só se efetiva à luz dos estudos pós-coloniais, de onde se recorta, evidentemente, as epistemologias e saberes capazes de ler, com profunda coerência, todo o brilho de uma literatura até então encoberta por uma silenciosa palha da voz que tentou, durante séculos, emudecer a expressão de escritores negros.

Daí a necessidade de se celebrar a produção crítica de Conceição Evaristo, Luiz Silva, Eduardo de Assis Duarte, que, assim como Iemanjá recobrou a saúde de Obaluaiê, arriaram um ebó nas vias do nosso campo literário, com vistas ao

²⁷ O *itan*, na cultura iorubá, é um relato mítico recorrentemente utilizado para narrar as histórias dos orixás ou explicar a origem das coisas.

reestabelecimento do equilíbrio da nossa crítica maculada por diversos problemas, dentre os quais, pelo racismo. Por meio de métodos de abordagens eficazes para dar cabo das especificidades da literatura afro-brasileira, estes e outros estudiosos têm aberto o caminho para a compreensão dos possíveis desdobramentos dessa poética. Esta pesquisa, portanto, recorrerá, nos próximos capítulos, aos operadores teóricos ancorados nesta perspectiva crítica, com intuito de atestar a existência de uma Literatura Afrorreligiosa Brasileira enquanto proposta estética que se difere, em suma medida, de representações das religiosidades de matriz africana como propuseram, em variado grau, escritores como Sabino de Campos, Floriano Fernandes, Xavier Marques.

Nos terreiros Candomblé, após a “passagem do ebó”, é necessário despachá-lo ao local indicado pelo oráculo, a fim de que a ritualística seja efetivamente concluída. No caso deste ebó epistêmico, é conveniente despachá-lo, simbolicamente, na terra onde pisam e escrevem diversos escritores de literatura afrorreligiosa, a fim de que suas produções não sejam lidas com desvios que possam comprometer sua análise ou confundi-las com as produções literárias africanas. Advém daí a necessidade de, no próximo capítulo, discutir, para além da pertinência de uma Literatura Afrorreligiosa no campo literário brasileiro, questões atinentes ao pensamento animista e a poética da paisagem – esta última, ente importante no processo de diferenciação entre uma estética Afrorreligiosa Brasileira e uma poética Realista Animista.

3. AS PAISAGENS DOS TERREIROS E DA LITERATURA AFRRORRELIGIOSA BRASILEIRA

*Pèrègún aláwé titun ó,
Pèrègún aláwé titun,
Gbogbo pèrègún aláwé lésé
Pèrègún aláwé titun ó²⁸*

A Literatura Afrorreligiosa Brasileira não se constitui enquanto estética apartada de um contexto religioso. É este, aliás, um espectro importante dessa poética que recorre às múltiplas experiências das comunidades religiosas de matriz africana com a finalidade de traduzi-las enquanto obras de arte. Dessa forma, o Candomblé, a Umbanda, o Jarê – religiões mais recorrentes nas produções literárias examinadas neste trabalho – são as referências culturais de muitos escritores que se enveredam por uma seara envolta por mistérios e saberes mais ou menos acessíveis a eles e a seus respectivos leitores²⁹.

Há, no âmbito dos estudos das ciências das religiões contemporâneas, uma vasta literatura sobre essas expressões religiosas que daria cabo de explicar não somente as origens, mas, sobretudo, seus contornos socioculturais. São os casos das produções críticas de Roger Bastide, Pierre Verger que procuraram, dentro de seus respectivos limites, lançar notas sobre as diferenças entre um Candomblé de nação *Jeje Mahi* e *Ketu*, entre um Candomblé de Angola e um Culto a Egungum. A mesma lógica se aplica aos estudos mais recentes, como os de Reginaldo Prandi, a exemplo, que procuram, com agudeza, apresentar as aproximações e os distanciamentos entre um culto de Umbanda e de Quimbanda, entre um Jarê e um Terecô, entre um Tambor de Mina e uma Pajelança.

²⁸ Cantiga do Orixá Ossain. Tradução minha: “Peregún é o dono das folhas novas e frescas/Todos os Pereguns são donos das folhas novas e frescas e possuem seu próprio suporte, pois são donos das folhas novas e frescas”.

²⁹ As religiões de matriz africanas são, em grande parte, iniciáticas. Isto quer dizer que determinados tipos de cultos ou determinados saberes somente são transmitidos às pessoas que passaram pelos ritos de iniciação. Quando transpostos para o discurso literário, há, evidentemente, uma seletividade por parte dos autores no que concerne à descrição de determinadas cenas constituídas por ritualísticas que podem vir a público sem descortinar os segredos de suas respectivas tradições. Dessa forma, prevalecerá aos olhos dos leitores o endosso cultural das comunidades de axé, bem como a presença de uma cosmovisão africana que passa a ser lida de acordo com o entendimento de cada expressão religiosa brasileira representada no tecido ficcional.

Muitos desses estudos de natureza sociológica foram e continuam sendo, indubitavelmente, importantes para o processo de reconhecimento social das religiões de matriz africana num país estritamente marcado pelo grande carrego colonial (racismo) – para continuarmos falando nos termos de Rufino (2019). Todavia, eles carecem de uma reflexão mais contundente acerca da cosmovisão que orienta o sentido de ser e de existir dos adeptos e de seus terreiros. Isto porque, a meu ver, as religiões afro-diaspóricas são complexas e a sociologia, enquanto disciplina constituída, possui alguma dificuldade, devido aos seus próprios contornos epistemológicos, para alcançar determinadas nuances que somente a(s) filosofia(s) (africana ou afro-brasileira) e as sabedorias ancestrais conseguem alcançar, visto que estas se afastam “de uma concepção de uma verdade metafísica, de uma lógica abstrata ou de um cientificismo transcendental” (Oliveira, 2021, p. 97).

É preciso, pois, ir além e romper com a logicidade euro-ocidental para adentrar os meandros que nos permitem, dentro das possibilidades, evidentemente, acessar os mistérios contidos, a exemplo, nas folhas de Ossain – Orixá responsável pela guarda das plantas (sagradas) capazes de promover a cura. Torna-se iminente a necessidade de se buscar um veio epistemológico assentado na “lógica da ancestralidade, respeitando o segredo, a luta e a regra – elementos constituintes da dinâmica civilizatória dos afrodescendentes” (Oliveira, 2021, p. 96).

Com esta intenção, este trabalho assume, sobretudo neste capítulo, um compromisso de provocar essa discussão por duas razões: primeiro porque a existência de uma Literatura Afrorreligiosa Brasileira só se efetiva por meio da manifestação do pensamento animista no tecido ficcional das produções literárias e, sem a presença dessa cosmovisão que abarca uma complexa espiritualidade, não se poderia falar de uma experiência estética bem-sucedida nos termos que tenho defendido. Caso contrário, estaríamos tão somente diante de narrativas que apresentam, como pano de fundo, dispersos fragmentos de cenas religiosas como propuseram alguns escritores mencionados no capítulo anterior.

Em segundo lugar, porque encontro nesta tese a oportunidade de chamar atenção dos pesquisadores para o fato de que as reflexões sobre as religiões de matriz africanas devem, em muito, superar os contornos de muitas leituras sociológicas e avançar em direção à(s) filosofia(s) africanas/afro-brasileiras que aferem sentido à existência das comunidades de axé. É preciso haver uma compreensão da existência dessa cosmovisão, desse pensamento (de base animista)

que impulsiona e dinamiza a vida do povo negro, sendo capaz de integrá-lo e conectá-lo a uma longínqua ancestralidade/espiritualidade que raramente o pensamento ocidental/cartesiano é capaz de interpretá-lo à luz de suas próprias razões.

E tudo isto é importante na medida em que não é possível falar de cultura negra brasileira com devida profundidade sem considerar a intrínseca relação dos sujeitos com a natureza, com a paisagem (território) e, sobretudo, com a espiritualidade. Ter esse entendimento situado no horizonte pode evitar leituras estritamente equivocadas de textos literários provenientes desse contexto. Atualmente, não é raro encontrarmos professores (negros ou não) de literatura sendo perseguidos por pais e dirigentes escolares por estarem trabalhando, em sala de aula, com produções literárias provenientes de mitologias africanas, cujos personagens são, em muitos casos, associados aos Orixás, aos Voduns e aos Inquices. Tais obras são recorrentemente demonizadas, logo, associadas à maldade e à negatividade, refletindo, portanto, mais uma faceta do racismo religioso praticado no ambiente escolar.

Em suma, este capítulo, que é dedicado à mobilização das regularidades da poética Afrorreligiosa Brasileira nas obras elegidas para investigação, também abarcará, ainda que sumariamente, uma breve revisão sobre a intersecção existente entre o pensamento animista e a poética Realista Animista no âmbito das literaturas africanas por serem eles, respectivamente, a matrizes das religiões afro-brasileiras e da estética afrorreligiosa brasileira. Não obstante, faz-se necessário buscar compreender de que forma e em que medida a cosmovisão africana, mais precisamente o pensamento animista, opera no âmbito das religiões de matriz africana, mesmo considerando o fato de que diáspora negra promoveu fissuras profundas na cultura do povo negro.

3.1 O pensamento animista e as Religiões Tradicionais Africanas: conjugações de uma poética Realista Animista

*Òsùmàrè ó dé wa lé Òsùmàrè
Ó dé wa lé o ràbàtà, ó dé wa lé Òsùmàrè³⁰*

³⁰ Cantiga do Orixá Oxumaré. Tradução minha: “O Deus do arco-íris (Oxumaré) chegou à nossa casa/Deus do arco-íris. Ele chegou à nossa casa e é imenso”.

Conforme posto na introdução deste trabalho, o animismo deve ser concebido como um modo filosófico (particular) de compreender o mundo (Paradiso, 2020a) de alguns povos africanos, mais precisamente dos que vivem na região subsaariana da África. Vale pontuar que o animismo, enquanto conceito, dividiu opiniões de diversos estudiosos que buscaram uma interpretação fenomenológica para as práticas culturais (religiosas ou não) de diversos grupos étnicos. Em um primeiro momento, o emprego desse termo foi visto, por estudiosos africanos, como o queniano John S. Mbiti, como inadequado para interpretar, sobretudo, as práticas religiosas africanas, pois foi balizado em um contexto colonial e, por esse motivo, foi imbuído “do pensamento etnocêntrico e colonialista” (Paradiso, 2020a, p. 97) - espaço discursivo/ideológico que desconsiderou qualquer possibilidade de se estabelecer um conceito a partir de perspectivas afrocentradas (Paradiso, 2020a). Nessa direção, para alguns pesquisadores europeus, dentre os quais, George Ernest Stahl, James Frazer, Edward Tylor, tal sistema de pensamento foi tido como primitivo, logo, não evoluído e consideravelmente distante daquele das sociedades ocidentais que, ancoradas no monoteísmo, enxergavam-se mais evoluídas (Paradiso, 2020a).

Também já pontuei, anteriormente, que o conceito em tela foi ressignificado por diversos pesquisadores, dentre eles, Sigmund Freud, os quais conseguiram sinalizar a presença de um sistema de pensamento que compreendia o mundo como uma unidade (de sentido) e que tudo, absolutamente tudo, é passível de culto desde que contenha uma força vital, o *anima* (Paradiso, 2020a). Num contexto sociocultural desenhado com essas configurações, é evidente que há um rompimento com uma (pretensa) lógica natural das coisas estabelecidas no ocidente. É dessa forma que o mundo espiritual passa ter relevância e interferência direta no plano material, orientando e, por vezes, determinando a vida humana.

Se a invisibilidade é pouco ou quase nada considerada no ocidente, para algumas culturas africanas ela é manifestação não abstrata de tudo aquilo que é proveniente da espiritualidade. Na mesma direção, pode-se falar de uma lógica integrativa, que estabelece conexões indissociáveis entre todos os componentes que constituem a natureza: os reinos animal, vegetal, mineral possuem sua dinamicidade e o ser humano é tido como parte integrante de um movimento cíclico ao qual não se permite estabelecer relações hierárquicas entre os seres e os entes naturais. A este respeito, são dignas de nota as considerações de Paradiso (2020a, p. 99):

Esse pensamento animista tem elementos recorrentes, conforme Souza (2012) e Altuna (1985), como por exemplo: crença numa existência, ordem e manifestação dos mundos visível e invisível. No mundo invisível: a divindade suprema, os arquipatriarcas, os espíritos, os espíritos da natureza, os ancestrais e os antepassados. No mundo visível: os reis, os chefes de reino, tribo, clã ou família, os especialistas da magia (curandeiros e feiticeiros), os anciãos, a comunidade, o ser humano, os animais vegetais, os minerais, os fenômenos naturais e os astros. Estes dois mundos podem ser passíveis não só de crença, mas de culto (Paradiso, 2020a, p. 99).

A crença na vida pós-morte pressupõe o culto aos antepassados e é uma constante imprescindível na lógica animista de compreensão do mundo, conforme ratifica o pesquisador ora referenciado:

Há ainda a crença no pós-morte; culto aos antepassados (ancestralidade); a existência de possessão espiritual; a crença em magia e na possibilidade de manipulação dela; o uso de objetos sacralizados de ordem fetichista (parafernália sagrada: totens, máscaras, fetiches, amuletos, ídolos, vestes, objetos litúrgicos etc.), entre outras características (Paradiso, 2020a, p. 99).

Como se vê, é no animismo que se encontra o fundamento para o culto à natureza e aos ancestrais; que se observa a manipulação de elementos da natureza com vistas a alterar determinadas realidades ou acessar o plano espiritual, o invisível, o qual, por sua vez, não está dissociado da experiência concreta, real. A sacralização de objetos (*ibás*³¹, assentamentos, instrumentos musicais), o sacrifício de animais, a incorporação de entidades e/ou Orixás devem, portanto, ser vistos como processos possíveis e naturais, uma vez que são inerentes às culturas de povos (negros) tradicionais que estabelecem uma relação mútua com as energias provenientes do plano terreno e/ou das dimensões espirituais.

Em África, pondera Paradiso (2015, p. 273), “certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista”. Não obstante, é importante ressaltar que, embora o pensamento animista perpassasse as manifestações religiosas, aquele não é um atributo exclusivamente dessas, pois vale destacar que “as religiões africanas têm base animista, mas não podem ser vistas como animista em seu todo, justamente porque animismo não é uma religião, mas um modo filosófico de ver o mundo” (Paradiso, 2020a, p. 98).

³¹ Vasos que, após passarem por um processo de sacralização, guardam fundamentos sagrados de determinados Orixás.

Se o animismo não se constitui enquanto religião, convém-nos, então, buscar o entendimento desse último conceito no contexto africano, com o intuito de não incorreremos no risco de aferir um sentido único às múltiplas práticas religiosas existentes no continente ou, ainda, matizarmos uma proposição conceitual esvaziada de um sentido que carrega, em seu bojo, o peso de abordagens contraditórias ao largo da história. Nessa direção, Paradiso (2020b) afirma que, assim como o termo “animismo” foi operado e concebido no âmbito do pensamento europeu, o mesmo processo se aplica ao conceito “religião”, visto que este está intrinsecamente relacionado à ideia (ocidental) de ligar o homem a Deus e não com a ideia de unir o plano terreno ao plano divino, pressupondo uma ruptura entre eles.

Sílvio Paradiso (2020a) entende que a palavra “religião”, ao pressupor uma ideia judaico-cristã, não seria apropriada para se aplicar às expressões de fé das sociedades africanas para as quais a noção de rompimento entre os mundos espiritual e terreno não existiu. Para o pesquisador, os termos mais adequados para situar as práticas religiosas africanas talvez fossem os de “religiosidades” ou “crenças”, já que “poderiam suprimir esse conflito etimológico” (Paradiso, 2020a, p. 101). Nessa mesma direção, complementa o pesquisador:

Partindo-se da multiplicidade de grupos étnicos e regiões em África, a ideia de uma “religião africana” inexistente por si só. Primeiro, pela ausência de plural – se há, seriam “religiões africanas”. Segundo o problema do termo “africanas”. Como vimos, ainda que definíssemos a pluralidade das práticas religiosas destas várias etnias, cairíamos no essencialismo, a classificar essa pluralidade como “africana”, considerando uma ideia continental de “África” e desconsiderando suas especificidades. Novamente, se houvesse, seriam “religiões moçambicanas”, “religiões angolanas”, “religiões nigerianas”. Neste ponto, ainda temos que considerar um terceiro elemento, que diz respeito ao próprio entendimento de moçambicanidade, angolalidade, nigerianidade etc. (Paradiso, 2020a, p. 100).

Partindo, pois, do conceito “religião”, é evidente nos postulados críticos de Paradiso (2020a) que o termo foi também objeto de debate no âmbito das discussões sobre as experiências de crenças dos povos africanos. O autor assinala que, à princípio, o conceito foi gestado e desenvolvido com maior profundidade no bojo do pensamento ocidental, mais precisamente com os filósofos e teólogos como São Tomaz de Aquino, Santo Agostinho e Lactância. Com estes pensadores, a “religião” passou a ser compreendida enquanto um sistema capaz de ligar (*religare*) o homem a Deus. Embora o conceito cunhado carregue consigo tal sentido, é necessário, por outra via, compreender que, apesar disso, “o termo é aceito inclusive por

pesquisadores e pensadores africanos, já que assumiu um significado para além do etimológico” (Paradiso, 2020a, p. 101). Tal significado está intrinsecamente relacionado ao ato de professar e praticar uma crença religiosa e de venerar coisas sagradas – o que pressupõe algo além dos limites de uma compreensão judaico-cristão.

Em conformidade com Paradiso (2020a), foi no Colóquio de Adidjam e no Encontro Internacional de Bouaké que pesquisadores de diversas matrizes teóricas decidiram nominar “Religião Tradicional Africana” o conjunto de práticas religiosas existentes em diversos países do continente, “já que se convencionou no meio antropológico o termo religião nos moldes ocidentais, isto é, religião como crença, **já que as tradições religiosas são, antes de tudo, uma organização em torno de práticas com o mundo espiritual** (Paradiso, 2020a, p. 101, grifo meu). No que concerne ao termo “africanas”, este foi aceito pelos pesquisadores apesar de sua generalidade, uma vez que comunica a presença de recorrentes estruturas de crenças que estão estritamente vinculadas a uma mesma cosmovisão de orientação animista.

A palavra “tradicional”, por sua vez, está estritamente vinculada ao seu conceito etimológico, que é proveniente do latim “*tradere*” e expressa a ideia de continuidade de um determinado costume. Desta feita, o referido termo está longe de significar algo estável, imutável, permanente que se assenta num viés essencialista como se requer, em alguns casos, na tradição euro-ocidental. É justamente por isso que se é possível agregar à palavra ao termo postulado, pois, em consonância com as considerações críticas do pensador Opuko (2010), as expressões de crenças e fé, em África, encontram seu fundamento no princípio das práticas geracionais de transmissão da cultura. Nas palavras de Paradiso (2020a, p. 102), “essa continuidade é nítida, principalmente através da oralidade, já que as religiões tradicionais africanas são passadas, pois possuem uma origem longínqua e, como tal, transmitida oralmente (inicialmente) através de várias estratégias”, como, a exemplo, a reza, a canção, a poesia e todo tipo de discurso de ordem mitológica que passam a ser desdobrados em outros gêneros (discursivos) como a fábula e a lenda.

Observa-se, assim, que as Religiões Tradicionais Africanas devem ser vistas e entendidas como “um conjunto de manifestações de carácter cultural-espiritual que, muitas vezes, são mais compreendidas em um entendimento de sagrado do que propriamente religioso”. Às vezes, “o simples ato de se alimentar ou banhar-se, por exemplo, é tão religioso como um ritual fúnebre”, de batismo e de outras práticas para

as quais são, recorrentemente, atribuídas o *status* de sacralidade (PARADISO, 2020a, p. 103). Como não é possível pensar numa delimitação das fronteiras dos mundos visível e invisível, nas sociedades africanas subsaarianas, as experiências sobrenaturais devem ser vistas como parte integrante da experiência real das comunidades, já que

[...] não existe qualquer dimensão importante da experiência humana que não esteja ligada ao sobrenatural, ao sentimento popular religioso [...] **tudo isso, constitui parte integrante da estrutura ideológica da sociedade tradicional e é essencial para uma interpretação exata da experiência no contexto social tradicional** (Obiehina, 1978, p. 208, grifo meu).

Em suma, compreendo que as Religiões Tradicionais Africanas se assentam no princípio animista. Cada etnia, com base em sua respectiva tradição, estabelece sua forma de se relacionar com o sagrado, com a natureza e com o próprio grupo. Cultuam-se ancestrais (humanos) mortos, ancestrais divinizados (Orixás, Voduns, Inquices, Encantados) e tantos outros seres míticos que, assumindo (ou não) características associadas aos elementos da natureza, regem a vida humana. Mais do que isso, é preciso acrescentar que, sem distinção entre o mundo secular e religioso, as ocorrências de fenômenos – lidos e tidos como sobrenaturais no mundo ocidental – se tratam, na verdade, de situações comuns às comunidades tradicionais para as quais o estranhamento não é uma realidade a se situar ao nível da (in)consciência (Paradiso, 2020a).

É preciso enfatizar o fato de que, no território africano, portanto, mais precisamente na região subsaariana, as vidas de sujeitos pertencentes às muitas comunidades tradicionais são regidas por esse complexo sistema de pensamento que não pode ser traduzido como sendo, em sua totalidade, práticas religiosas, já que “nem sempre o que nós, ocidentais, achamos ser uma prática religiosa, ela o é para os africanos, e vice-versa” (PARADISO, 2020a, p.96). Se de alguma forma é possível falar em Religiões Tradicionais Africanas existentes no território, talvez seja porque, em algum momento, houve uma necessidade – por parte da ciência, é válido frisar – de nominar as crenças e práticas culturais que perpassam a vida dos povos situados na África Negra antes de seu violento processo de colonização.

Diante do exposto arrolado, é notória a tentativa de muitos estudiosos – incluo aqui também os africanos – de sistematizarem um pensamento com intuito de atribuir a ele um conceito. Tal esforço é justificável pela iminente necessidade de estabelecer

diálogos e, em certa medida, contrapor outras epistemologias euro-ocidentais que tomaram as expressões da cultura de muitos africanos como sinônimo de práticas primitivas e involutivas. Neste trabalho, a recuperação etimológica do termo, ainda que de forma sumária, é importante na medida em que estabelece os contornos entre aquilo que nomina as relações de diversas etnias africanas (iorubás, *bantus*, *igbos*, *jejes* etc.) com a espiritualidade/natureza e as Religiões de Matriz Africana no Brasil, visto que as vivências do povo africano que se orienta por uma cosmovisão animista são traduções de um cotidiano que não necessariamente está vinculado a um fazer religioso, como ocorre, a exemplo, nos terreiros de Candomblé e Umbanda brasileiros.

3.1.2 A estética Real Animista

Qualquer consideração teórico-crítica que se deseja realizar acerca da estética Real Animista não poderia deixar de recuperar as discussões que abarcam as noções conceituais de propostas estéticas como o Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. Estas duas últimas noções podem facilmente induzir o leitor – até mesmo aquele mais especializado, como os pesquisadores de literatura – a uma classificação equivocada de uma determinada obra que, na verdade, pode encontrar sua ancoragem em outras propostas estéticas como, a exemplo, no Realismo Animista ou na própria poética Afrorreligiosa Brasileira.

A confusão pode, na maior parte das ocorrências, ser gerada pelo fato de todas estas propostas (teóricas) contemplarem, na esfera de seu campo especulativo, a presença significativa de entes sobrenaturais que aferem intenso movimento às tramas ficcionais, rompendo, evidentemente, uma lógica pré-estabelecida no contexto ocidental. São os casos de diversos romances africanos, como bem tem assinalado Paradiso (2020b); e até mesmo nas obras contemporâneas brasileiras, como *Torto Arado* – romance afrorreligioso brasileiro que recorrentemente é classificado como sendo uma obra pertencente ao Realismo Mágico.

Tanto o Realismo Mágico quanto o Realismo Maravilhoso – é preciso que se diga – circunscrevem-se no âmbito daquilo que se conhece por Literatura Fantástica, conforme assinala o teórico Tzvetan Todorov em *Introducción a la littérature fantastique* (1970). Esta modalidade literária, como aponta o pesquisador búlgaro, está compromissada em balizar acontecimentos que, ficcionalmente, não podem ser explicados pelas leis naturais do mundo. Nesse sentido, tais ocorrências passam a se

situar na ordem do sobrenatural, já que rompem significativamente com a lógica operante no cerne da realidade europeia marcada sobejadamente por uma orientação (de mundo) cartesiana, binária e positivista.

Numa definição sintética dos termos em tela, compreende-se o Realismo Mágico como uma poética que buscou representar uma realidade invisível e dotada de peculiaridades que fizeram dela um tanto quanto surpreendente quando defronte às categorias literárias tradicionais. Esta proposta apresenta, como um elemento estético, uma distorção da realidade que tem a capacidade de provocar, no leitor, um específico tipo de estranhamento. O Realismo Maravilhoso, por sua vez, constitui-se enquanto uma poética que busca combinar elementos realistas com elementos surreais, fantásticos, mágicos com a finalidade de criar uma atmosfera em que o irreal e o extraordinário coexistem com o cotidiano e o mundano (Paradiso, 2020b).

Estas modalidades literárias foram mais bem aplicadas às produções ficcionais da América Latina, mais precisamente pelo escritor cubano Alejo Carpentier, que teve a percepção da multiplicidade de elementos imaginários que passaram a ser fundidos na realidade latino-americana, considerando todos os seus contornos culturais, étnicos, sociais. Segundo Paradiso (2020b), tal fato está intrinsecamente relacionado à significativa presença de povos indígenas e africanos, os quais, com suas respectivas culturas, agregaram diversos elementos (invisíveis e sobrenaturais) às ficções produzidas no território, o que levou a aplicabilidade desse conceito. A respeito da presença negra nesse território e a transposição de sua cosmovisão nas produções literárias, pondera Paradiso (2020b, p. 101):

A ideia de Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso só se adaptou muito bem no contexto latino-africano por uma única razão – o mundo latino-americano fundamenta-se a partir do imaginário animista africano, a partir do pensamento religioso afro-diaspórico. Onde se encontra o africano na América, lá estará a memória simbólica animista (Paradiso, 2020b, p. 101, grifo meu).

É importante que se diga que, embora a terminologia “Realismo Maravilhoso” tenha sido cunhada por um autor cubano, não se pode negar o fato de que ela “se baseia na ideia de Realismo Mágico” e “problematiza a construção da ideia de Maravilhoso na arte Europeia, baseada em ‘código’ e ‘fórmulas’” (Paradiso, 2020b, p. 100) próprios dessa tradição literária. É justamente por isso que não se deve tomar as propostas estéticas “mágicas” e “maravilhosas” como sinônimos das poéticas “Real Animista” ou “Afrorreligiosa Brasileira”, apesar de suas significativas similitudes, já

que, na compreensão de diversos estudiosos de literaturas africanas, “o Realismo Animista é mãe de todos estes conceitos” (Paradiso, 2020b, p. 102). Mas a propósito, o que venha a ser, objetivamente, o Realismo Animista?

Bem, pode-se defini-la como uma poética “que se baseia na mentalidade anímica presente no imaginário do continente negro, e é realista, pois fazem intrínseca de uma percepção do real” (Paradiso, 2020, p. 105). Em outras palavras, o Realismo Animista toma a realidade africana com todos os contornos anímicos como matéria de representação literária. É isso que aponta muitas produções ficcionais de autores como Pepetela, Boaventura Cardoso, Paulina Chiziane, Mia Couto, Luandino Vieira – só para ficarmos nos autores africanos de Língua Portuguesa. São, em suma medida, escritores comprometidos em “ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre tradição e modernidade (Wittman, 2012, p. 36).

Neste caso, essa modalidade literária não está compromissada em constituir um mero acervo etnográfico das religiões africanas – à moda dos que fizeram muitos escritores brasileiros que folclorizaram o candomblé. Em consonância com os postulados críticos de Wittman (2012) e Paradiso (2020b, p. 107) ratifica-se a necessidade de se compreender o Realismo Animista enquanto “um projeto estético, de engajamento social e histórico, valorizando-se como artifício artístico”. Nessa direção, prossegue o pesquisador reiterando que essa proposta ficcional consiste num exercício, numa experiência que, dentre outros importantes aspectos,

visa apresentar o fenômeno religioso tradicional africano, além de uma simples descrição etnográfica, mas com metáforas ou símbolos de viés político-cultural, próprias das literaturas pós-coloniais. Ademais, o Realismo Animista visa mexer com a percepção real do leitor, provocando os pressupostos ocidentais, ensinando-nos a distanciar a cultura religiosa africana de uma semântica engessada no “sobrenatural”, “exótico”, “estranho” e “excêntrico”. **Tais termos lançam a realidade religiosa do continente africano na alteridade, inferiorizando-a frente à nossa, sem levar em conta que as relações animistas e fetichistas se interagem sem a dialética do mundo ocidental** (Paradiso, 2020b, p. 107, grifo meu).

Diante do exposto é evidente que o leitor educado no mundo ocidental, logo, não consciente da existência de uma cosmovisão africana, poderá “estranhar” a presença de determinados aspectos anímicos nas produções africanas e, dessa forma, tenderá a classificá-la como sendo pertencente a alguma ramificação do Realismo Fantástico. Daí a necessidade de um trabalho como este que busca, por

meio de operadores teóricos e críticos específicos, oferecer a outros pesquisadores instrumentos que possibilitem uma leitura adequada, que o auxilie na construção de uma compreensão de que, no contexto literário africano de base animista, muitas narrativas e produções poéticas “fazem parte de um mundo em que o “sobrenatural” é palavra ausente, já que é no “real” que o visível e o invisível” estão em plena interação (Paradiso, 2015, p. 272).

Um exemplo dessa vertente literária – cabível neste tópico da tese – é o romance intitulado *O Outro Pé da Sereia*. Texto de grande vigor narrativo, a obra foi publicada em 2006 pelo escritor, biólogo e jornalista moçambicano Mia Couto. O romance narra duas histórias com alguns paralelos: a jornada marítima da expedição jesuíta de Dom Gonçalo Silveiro com destino à Monomotapa, no século XVI; e a história protagonizada, no século XXI, pela jovem Mwadia Malunga, que possui como missão abrigar, em Vila Longe, a imagem de uma santa encontrada à margem de um rio por seu marido Zero Madzero, que corre perigo. Comum a ambas as histórias, a santa – que recebe nomes como os de Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu – é o centro do enredo que instaura, no leitor ocidental, o caos mediante a um projeto literário cujo mundo representado não apenas desconstrói as noções temporais e espaciais em vigência no ocidente, mas, como, pela mesma via, dilui as fronteiras entre os planos material e espiritual.

Neste romance, é possível observar o amalgamento dos planos espiritual e material, por meio das relações que alguns personagens “vivos” nutrem com os “mortos”. Zero Madzero, por exemplo, é daqueles a quem o leitor (ocidental) e outras personagens como Dona Constança duvidam da sua existência carnal: “- Pois escutei que seu marido já tinha morrido” (Couto, 2006, p. 60). Responde Mwadia: “- Mãe, pense o seguinte: Zero trata de mim como nunca ninguém cuidou. Que importa se está vivo ou morto” (Couto, 2006, p. 61). Situada em um contexto em que as fronteiras da vida e da morte inexistem, é natural para Mwadia conviver com seres desprovidos de materialidade. Em outra passagem, sua Tia Luzmina, também falecida, apresenta-se em visita:

Desta vez, porém, não eram as mãos de Zero Madzero. Estreitou os olhos para fixar o vulto que dançava ao sabor das chamas do xipefo. De repente, faltou-lhe a alma e gritou:

— Tia Luzmina?

Não são os mortos que ressuscitam, são os vivos. De todo o modo, não podia ser a Tia, ausente em parte mais que certa. Em Vila Longe, todavia,

só o impossível é natural, só o sobrenatural é credível. Por isso, Mwadia ganhou coragem e falou:

— Tia, voltou? Pensei que tinha morrido.

— As duas coisas são verdade: eu voltei para morrer. Para morrer junto com vocês (Couto, 2006, p. 62, grifo meu).

Conforme se observa no fragmento acima, em *Vila Longe*, o impossível e o sobrenatural são entes indissociáveis do cotidiano das personagens. Os mortos e os vivos estabelecem relações mútuas, como também sugerem outras duas passagens do texto: “[...] não é de flores que os mortos necessitam. Carecem é de companhia” (Couto, 2006, p. 63); “Fico a fazer companhia aos mortos” (Couto, 2006, p. 12), teimara Lázaro Vivo. O romance apresenta, assim, vários indícios de que tais manifestações são provenientes de uma cosmovisão animista a sustentar, filosoficamente, as religiões tradicionais africanas, que, na trama, expressam-se por meio de “experiências mais práticas, comportamentais e/ou cognitivas” (Paradiso, 2020, p. 100).

A partir da compreensão do pensamento que justifica o entrelaçamento dos planos mencionados acima, outras correspondências anímicas poderão, mais à frente, ser observadas nas obras elegidas para análise. Por hora, importa aqui compreender outros aspectos do animismo no romance em apreço, como a presença de objetos (imagens etc.) dotados de vitalidade, por exemplo. Zero Madzero, quando do seu primeiro contato com a imagem da santa, abraçou a Virgem e “sentiu-se tomado por uma tontura e zonzou pelo espaço como um bêbado” (Couto, 2006, p. 25). Jesustino Rodrigues, padrao de Mwadia, ao transportar a imagem para dentro da casa, “cambaleou, como se uma tontura o tivesse subitamente enfraquecido” (Couto, 2006, p. 59). Como posto anteriormente, é importante o leitor tomar nota de que, na filosofia anímica, objetos aparentemente inanimados, como um vaso ou imagem, são dotados de energia e vitalidade: são fetiches³² que emanam energias capazes de enebriar os sujeitos em sua volta.

A possessão é outro evento recorrente em *O Outro Pé da Sereia* (2006). As transformações que os corpos de diversos personagens experimentam em muitos momentos da narrativa correspondem àquelas manifestações presentes nas religiões afro-brasileiras e que poderão, também mais adiante, serem observadas nos textos

³² Nesta tese, utilizo o termo fetiche no sentido empregado por Paradiso (2020a), para o qual o referido conceito passa a ser ressignificado para operar, teoricamente, em via oposta aos termos apregoados pelos colonizadores europeus.

literários analisados. No romance, de Mia Couto, *Nimi Nsundi é quem*, ao repicar dos atabaques, oferece ao leitor a possibilidade de se defrontar com uma incorporação espiritual “— Pára de tocar, Nimi Nsundi!, ordenou D. Gonçalo. — Os seus dedos já estão em carne viva, avisou Antunes. O homem, em transe, não escutava. (...) — Não é ele que está a tocar, disse o escravo Xilundo (...) — Há alguém tocando através do seu corpo” (Couto, 2006, p. 138-139). Noutra ocasião, é a vez de Mwadia ser atravessada pelo espírito ancestral: “— Está possuída, ela já está possuída, concluiu Casuarino, ordenando silêncio aos restantes ocupantes do pequeno quarto. Mwadia se exibia de meter medo: olhos revirados, cabelos hirsutos, braços ondeando como se vogassem entre águas e nuvens” (Couto, 2006, p. 158).

Os fenômenos da incorporação são, com muita recorrência, observados nas religiões tradicionais africanas e, por extensão, nas religiões brasileiras de matriz africana, como no Candomblé, na Umbanda e no Jarê. De igual modo, a crença na magia e na possibilidade de sua manipulação figuram no imaginário animista e permeiam as religiões tradicionais africanas e afro-diaspóricas. Em *O Outro Pé da Sereia* (2006), Dona Constança lembra a filha de que, em outros tempos, ela certamente passaria por rituais em que seres vivos e vegetais eram manipulados para se livrar das más energias e obter a purificação.

- Fosse no meu tempo não era com estas águas que você era banhada.
- Eu sei, mãe.
- Não sabe, não. Você era banhada com sangue de galinha. Para a lavar do sangue desse homem que se passeou pelo seu corpo.
- Mas isso não é só água, mãe. O que é que deitou nesse balde?
- Nada, filha, apenas uns cheiros” (Couto, 2006, p. 49).

O romance de Mia Couto é daquelas obras que ensejam, certamente, estudos mais profundos como dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Isso porque é possível entrever, sob o tecido ficcional, uma multiplicidade de elementos provenientes do pensamento real animista, como, a exemplo, a presença de seres místicos extraordinários; a crença nos espíritos; o culto à ancestralidade; dentre tantas outras ocorrências que desaguam na estética do Real-Animista – tão difundida por escritores como Pepetela, Paulina Chiziane, Chinua Achebe etc. O exemplo literário que subtraio da obra do autor moçambicano – que me lembram, em muito, as experiências vivenciadas na roça de Umbanda Omolocô de minha avó, frisa-se – dão, por certa via, grandes indícios de que a literatura afro-brasileira, em suas formas e

temas, manejam tais vivências afrorreligiosas cujos traços animistas se fazem presentes no âmbito das diegeses.

Apesar de sua grande proximidade e significativas semelhanças, a Literatura Afrorreligiosa Brasileira não pode, também, ser confundida com os projetos literários vinculados à estética Realista Animista por alguns fatores. Primeiro porque esta poética está assentada nas vivências/experiência de diversos escritores que possuem uma vinculação profícua com diversos territórios africanos, onde a cosmovisão animista abarca, mesmo que com alguma variação, as etnias de diversos autores (*bantus, igbos, xonas, iorubás* etc.). Autores para os quais “nem toda a sorte de fenômenos presentes nos textos literários africanos são, necessariamente, “religião”, mas muitas vezes apenas uma manifestação comum do dia a dia daquela comunidade” (Paradiso, 2020a, p. 103). E esta é uma diferença fundamental: o Realismo Animista diz respeito a uma estética vinculada a uma cosmovisão própria, que é, em sua essência, comum aos povos africanos (da região subsaariana). Cosmovisão esta, vale lembrar, que possui contornos culturais e espirituais particulares, descompromissada com uma lógica ocidental de compreensão do mundo.

Segundo porque o Realismo Animista se constitui enquanto projeto estético ainda em processo de formulação, como aponta o escritor Pepetela: “ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente (...) Esperemos que os críticos o reconheçam” (Pepetela, 2015, p. 452 *apud* Paradiso, 2020b, p. 106). Embora haja um número significativo de dissertações, teses e artigos científicos – de pesquisadores brasileiros e africanos – que se debruçam sobre a matéria em pauta, percebe-se que uma sistematização mais objetiva da corrente ainda carece ser formulada. Analiticamente, esses estudos vigentes, de modo geral, buscam apresentar ao leitor a existência de tal pensamento (animista) nas literaturas africanas e a sua intersecção com as teorias pós-coloniais das quais não está dissociada. São, portanto, discussões críticas realizadas por pesquisadores de grande estofa que trouxeram, até o presente momento, contribuições significativas. Ao lado destes, encontram-se, também, muitos escritores africanos que entendem a necessidade de se posicionar ante a sua escrita, com vistas a endossar a presença de um pensamento animista como ente que sustenta suas tramas ficcionais – vide os casos dos romancistas já mencionados anteriormente neste tópico de discussão.

Em terceiro lugar, a Literatura Afrorreligiosa Brasileira nasce dentro de um contexto próprio: ela se desenvolve, evidentemente, no território brasileiro – e não (no território) africano onde a cosmovisão animista perpassa e sustenta a vida cotidiana de comunidades étnicas inteiras -; ela surge com autores brasileiros filiados à estética da Literatura Afro-brasileira, que acessam parte do pensamento animista por meio das religiões de matriz africana. Em outras palavras, quero dizer que, enquanto o animismo é parte constituinte do imaginário social da África Negra e os escritores africanos se apropriam dela para constituir uma poética pautada nessa realidade, no Brasil, a cosmovisão regente é a judaico-cristã e alguns traços do pensamento animista se encontram confinados ao âmbito das comunidades de terreiro, as quais são numericamente diminutas quando comparadas aos templos católicos e protestantes/evangélicos.

Ora, se no continente africano *Òsùmàrè*, a grande serpente, é uma divindade que se apresenta como um colossal arco-íris, em terras brasileiras, para maior parte da população de origem cristã e católica, este fenômeno nada mais é do que um arco luminoso resultado de reações físicas e meteorológicas. Somente algumas comunidades de terreiro, principalmente aquelas descendentes dos povos de origem iorubás e *fon*, por exemplo, estabelecerão uma correspondência de ordem espiritual. Mas é a partir desse *locus* territorial, dessa paisagem (das casas de axé) que os escritores contemporâneos articulam suas produções, apropriando-se, coerentemente, de elementos tidos como místicos e sobrenaturais aos olhos das culturas influenciadas pelo mundo euro-ocidental. Por esta razão, o tópico a seguir se reserva em demonstrar de que forma e em que medida o animismo, enquanto uma cosmovisão/sistema de pensamento, opera neste país a partir dos contornos (territoriais) estabelecidos pelas religiões de matriz africana.

3.2 Religiões de matriz africana: a cosmovisão africana no Brasil

Se é possível reivindicar a presença de certos aspectos da cosmovisão africana no território brasileiro, tal fato se deve à existência de múltiplas religiões afro-brasileiras, as quais, cada a uma a seu modo e em devidas proporções, salvaguardam

diversos elementos da forma cultural negra³³ de existir enquanto sociedade ontologicamente organizada a partir de princípios anímicos e éticos próprios. Não se trata, neste caso, de um pretense resguardo de uma memória (coletiva) idealizada do continente africano ou até mesmo de um desejo utópico de retorno a ele. Ao contrário, tem-se, por meio das religiões de matriz africana, a presença de “aspectos civilizatórios característicos da cultura negra, reconstruída no contexto brasileiro, preservando, entretanto, sua matriz” de origem, conforme acentua Eduardo Oliveira (2021, p. 98). A este respeito, complementa o autor:

Pensar a cultura negra é pensar a reterritorialização dos negros no Brasil. O território afro-brasileiro não é o espaço físico africano, mas a forma como os negros brasileiros singularizam o território nacional. O espaço físico reterritorializado é um espaço simbólico cultural. Este território, singularizado pela cultura negra, por seu real vivido, por sua filosofia imanente, por sua dinâmica civilizatória, marcou definitivamente a formação social brasileira. Foram os aspectos civilizatórios africanos que, reinterpretados no Brasil, desenharam o projeto étnico-políticos dos afro-brasileiros (Oliveira, 2021, p. 99).

Em consonância com o autor ora referenciado, é notório o fato de que as religiões de matriz africanas, mais precisamente o Candomblé, não intentam reproduzir, fidedignamente, em seus respectivos espaços, uma cosmovisão essencialmente africana. Trata-se, muito antes disso, de uma reinterpretação dos valores civilizatórios, em que pese parte significativa do pensamento animista. Embora tenha provocado uma cisão violenta contra os valores civilizatórios africanos, a diáspora fez com que a comunidade negra, mesmo dispersa por diversas regiões do país, ressignificasse, por outra via, tais valores religiosos e civilizatórios e os atualizasse em plena consonância com a realidade a qual estavam submetidos. Dessa forma, não se pode, deliberadamente, afirmar que o Brasil é, em sua integralidade, um país de cosmovisão africana assentada em pressupostos animistas apesar de seu significativo contingente populacional formado por pessoas negras.

A possibilidade de incorporação de espíritos (entidades, encantados, divindades etc.); a presença de objetos dotados de *ânimas* (assentamentos, instrumentos musicais, imagens etc.); a ressignificação dos espaços físicos e fenômenos naturais que são tidos como sagrados (ruas, rios, mares, florestas,

³³ Ver Oliveira, Eduardo. **A cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. 1 ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

pedreiras, cachoeiras, pastagem, tempestades, trovoadas, ventos etc.) encontram sua ancoragem no seio das comunidades religiosas afro-brasileiras. Nesse contato, os terreiros passam a ser, portanto, “um microcosmo, uma síntese de várias instituições sociais africanas”, onde o sujeito iniciado apreende determinados valores civilizatórios (ressignificados no território) – como o princípio da coletividade e da ancestrolatria, por exemplo; e os negociam, posteriormente, em outros espaços sociais que não sejam, necessariamente, constituídos por membros de sua comunidade.

Conforme assinalado anteriormente, são inúmeras as religiões de matriz africana assentadas no Brasil. O Candomblé, a Umbanda e o Jarê, apesar de possuírem ritualísticas que diferenciam entre si – e, em muitos casos, distanciam-se das práticas religiosas africanas – preservam, em sua estrutura cosmogônica, traços significativos do pensamento animista. No que concerne à primeira religião, isto é, ao Candomblé, pode-se afirmar, em consonância com Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2020, p. 29), que esta é a religião formada por pessoas negras (ex)escravizadas provenientes de diversas localidades da África (subsaariana, sobretudo). Refere-se, aqui, a uma religião “que tem como função primordial o culto às divindades – inquices, orixás ou voduns –, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e, também, seus administradores. Religião possuidora de muitos simbolismos e representações que ajudam a compreender o passado” e, com isso, interpretar o presente numa lógica que irrompe as dimensões binárias de um pensamento cartesiano. É o que ilustra um conhecido ditado iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só lançou hoje”.

Tributária de práticas africanas salvaguardadas na memória coletiva do povo negro em terras brasileiras, o culto candomblecista é constituído por rituais complexos nos quais se perfilam a música, a dança, a comida e, é principalmente, a invocação das divindades que podem ser, a depender das características de origem étnica do grupo, Orixás, Inquices ou Voduns. No Brasil, convencionou-se a cultuar dezesseis divindades, com destaque para aquelas situadas em meio aos descendentes do povo iorubá, quais sejam, Exu, Ogum, Oxóssi, Omolu, Ossaim, Oxumaré, Nanã, Oxum, Obá, Ewá, Oyá, Logunedé, Iroco, Iemanjá, Xangô, Oxalá³⁴. Prevalece, nos cultos

³⁴No Candomblé Angola, de origem bantu, cultuam-se as seguintes divindades: *Pambu Njila*, *Nkosi*, *Roxi Mukumbe*, *Ngunzu*, *Kabila*, *Mutalambô* (Lambaranguange), *Gongobira* ou *Gongobila*, *Mutakalambô*, *Katendê*, *Nzazi*, *Luangu*, *Kaviungo/Kavungo*, *Nsumbu*, *Hongolo/Angorô* (masculino) e *Angoroméa* (feminino), *Kindemba*, *Kaiangu*, *Bamburucema Nvula*, *Matamba*, *Dandara*, *Kisimbe*,

abertos à comunidade externa à *egbé*, a mutualidade entre sagrado e o profano: essas divindades e os seres humanos congregam no mesmo espaço (o do terreiro) e o tempo (cronológico) é suspenso em favor da celebração votiva. O corpo, em pleno movimento (dança), viabiliza a presença do sagrado por meio do fenômeno da incorporação, que é regido por cantigas de origens africanas. No xirê, isto é, na celebração de louvor aos ancestrais, tudo é mistério, todavia, tudo é real e possível.



Imagem 1: Saída de iaôs no Ilê Asè Osun Kare, na cidade de Jacarezinho, em maio de 1984. Na ocasião, Vodum Kpó (Pai Toninho) conduz a cerimônia na casa de Candomblé de seu filho de santo, Piazinha. As vestimentas indiciam a nação do culto praticado, o Nagô-Vodum. Talvez seja o único culto afro-brasileiro que mais se aproximou do Candomblé Jeje nesta cidade.

Fonte: Ìyá Odecy (Mãe Gláucia de Oxóssi). Arquivo Pessoal, 1984.

Ndanda Lunda, Kaitumbá/Mikaiá/Kokueto, Nzumbarandá, Nvunji e Lembá Dilé ou Lembarenganga ou Jakatamba ou Nkasuté Lembá ou Gangaibanda (HORA FILHO, 2016). No Candomblé Jeje, de origem fon, por sua vez, as divindades também conhecidas como Voduns, são *Agé ou Agué, Agbê, Aizã, Ajágunsí, Akorumbé ou Aklongbé, Aziri, Badé ou Gbadé, Bessém Dã, Djó ou Jó, Fá, Gu, Hoho, Lebá, Lissá, Mawú, Nanã Buruku, Odé Dana Dana, Possum, Hevioosô ou Kevioosô, Sapatá, Azunsun ou Sakpatá Aiyann, Sohokwê, Sogbô, Yewá.*



Imagem 2: Xirê em honra à Ogum, no Ilê Asê Opô Omolu e Oxum. Trata-se de um culto de Candomblé de nação Ketu, dirigida pelo babalorixá Eduardo Maskovithy na cidade de Cornélio Procópio.

Fonte: Elisa Baraldi Canales. Arquivo Pessoal, 2022.

Para além do culto (aberto e) festivo em honra às divindades, não se pode desconsiderar, entretanto, o cotidiano de uma casa de candomblé. É no dia a dia, aliás, que os adeptos vivenciam sua experiência religiosa, seja no espaço do terreiro, seja em suas respectivas residências ou nos espaços sociais por onde estão habituados a circular. Quando na *egbé*, é comum a manipulação de comidas: do acaçá à imolação de um animal, tem-se a crença de que os alimentos são dotados de energias (*anima*) capazes de estabelecer um estreito vínculo com as divindades que irão receber a oferta. Ainda nos limites da geografia do terreiro de Candomblé, sacraliza-se espaços e objetos: há determinadas espacialidades em que somente os iniciados podem adentrar (o roncó) quando o axé está em função. As louças e as ferramentas de metais que se espalham pelo ilê passam por um processo de sacralização e, após isso, tornam-se assentamentos, ou seja, ponto de contato com a energia presentificada da divindade. Obedecendo à mesma lógica, atabaques, guias, fios de conta, jogo de búzios, patuás, *adjás*³⁵ e uma multiplicidade de objetos também passam por rituais de sacralização e, por este motivo, os membros das comunidades de terreiro estabelecem uma relação de respeito e devoção para com eles.

³⁵ Espécie de sineta que são tocadas por sacerdotes e sacerdotisas durante o culto.

A ancestrolatria – valor civilizatório africano, como se viu anteriormente – é um dos elementos fundantes do Candomblé. Dentro ou fora do terreiro, é possível observar, com singular notoriedade, a importância que as pessoas mais idosas, principalmente as iniciadas, detêm para toda a comunidade de axé. Eis um contraponto importante a se fazer: se na sociedade (brasileira) capitalista marcada sobejadamente pela exclusão da pessoa idosa por sua “não produção”, é no cerne de uma *egbé* que ela se assume um papel de protagonista não somente de sua existência, mas, sobretudo, de toda comunidade que fica, na maior parte dos casos, dependente de todos os seus saberes. Quanto mais velho o sujeito, mais autoridade ele congrega sobre o terreiro por ter se tornado, ao longo dos anos, um importante conhecedor dos mitos e dos segredos do culto. Nas palavras de Eduardo Oliveira (2021, p. 102): “por isso existe o processo de iniciação e os princípios que regem, como o da ancestralidade, para garantir o acesso controlado aos segredos do culto” envolto por diversos elementos mágicos.

É por meio da oralidade que os mais velhos promovem a transmissão dos saberes e dos segredos do culto. A palavra para os africanos – e para os afroreligiosos brasileiros, pode-se afirmar – “é portadora de força vital. Portanto, seu uso é vital para a promoção de sua tradição. A palavra, sendo arte do pré-existente, deve ser controlada ritualisticamente” (Oliveira, 2021, p. 102). Dessa maneira, não é possível reivindicar a existência de um culto candomblecista por meio de qualquer material (livros, cartilhas etc.) que utilize a grafia como possibilidade de perpetuação de seus ritos, embora, atualmente, observa-se, principalmente na internet, diversos anúncios de vendas de apostilas de cantigas, rituais e ebós para os que desejam “adentrar” ao culto. Por parte de diversas comunidades de terreiro, há, evidentemente, uma reação a esse movimento mercadológico, pois se reconhece, internamente, que

A palavra é principal meio para adquirir conhecimento, e, como para se ter poder é preciso ter conhecimento, todo processo de iniciação e toda a vida de santo será regida por rígidas normas religiosas que visam manter o segredo e apenas revelá-los aos poucos, para um grupo restrito de iniciados, nos mistérios dos orixás (Oliveira, 2021, p. 102).

Outro aspecto que julgo pertinente ser abordado no âmbito das discussões sobre o culto do Candomblé é o de magia. Não se trata, neste caso, de uma terminologia dissociada do contexto africano, em que pese, no pensamento euro-ocidental, a ideia de que é possível influenciar o curso de determinados eventos por

meio da intervenção de seres tidos como fantásticos. Ao contrário, a magia, nessa religião, está vinculada à manipulação de diversos elementos provenientes da natureza, como ervas, alimentos, minerais, animais, que, somados às invocações orais (rezas, cantigas etc.) cumprem a objetivos como os de restituir a vitalidade de um sujeito (ebó) e estabelecer conexões espirituais com fins congregacionais – como já sinalizado anteriormente. Nesta expressão religiosa, para tudo – ou quase tudo – recorre-se à magia, uma vez que é ela o meio pelo qual se procura transformar a realidade que se apresenta.

É árdua a tarefa do pesquisador que enseja, de alguma maneira, sistematizar os elementos do pensamento animista no contexto africano ou afro-brasileiro, visto que eles estão intrinsecamente interligados. De qualquer forma, são estes os principais aspectos do anímicos e os valores civilizatórios africanos presentes nas roças de Candomblé. Eles se apresentam, com algumas variações, também na Umbanda e no Jarê – religiões brasileiras de matriz africana sobre as quais pretendo fazer alguns apontamentos em virtude das controvérsias existentes em relação às suas origens. E tal empreendimento é necessário na medida em que a discussão de suas respectivas fundações enquanto entes religiosos podem descortinar a proximidade ou o distanciamento da cosmovisão africana das práticas ritualísticas contemporâneas.

Indubitavelmente, a origem da Umbanda é a mais controversa do que a do Jarê. Há divergências salutareias entre muitos pesquisadores quanto à origem daquela. Há quem defenda que o seu surgimento tenha se dado no início do século XX, com o médium Zélio Fernandino de Moraes, quando este incorporou, pela primeira vez, o Caboclo das Sete Encruzilhadas em um Centro Espírita no Rio de Janeiro. Outros, por sua vez, atestam que a referida religião tem seu início ainda no século XVII e é tida como uma herdeira das primeiras manifestações religiosas africanas no território, o Calundu. Hulda Silva Cedro da Costa, autora da tese de doutoramento intitulada *Umbanda, uma religião sincrética brasileira* (2013), é uma das pesquisadoras que possui este entendimento. Posiciono-me ao lado dela por também considerar as expressões religiosas do povo negro como ponto de partida para o desenvolvimento de uma religião orientada por princípios anímicos e valores civilizatórios africanos – traços eminentemente marcantes desta religião.

Se o Candomblé se construiu a partir da sincretização de valores culturais e religiosos dos povos bantu, iorubá e *fon.*, a Umbanda reconhecerá, no Calundu, parte

significativa da cosmovisão indígena que passará a ser incorporada, gradativamente, em seu culto, justificando, por sua vez, a presença de entidades espirituais (Caboclo Sete Flechas, Caboclo Pena Branca, Caboclo Pena Verde, Cabocla Jurema, Seu Tupinambá, Caboclo Arranca Toco, dentre outros), bem como os saberes provenientes das culturas de diversas etnias originárias (conhecimento de folhas, remédios naturais, profundidade das matas, das águas e do território). De antemão, verifica-se a força – e a necessidade – do sincretismo no processo de formação dessa religião. A este respeito, Costa (2021) possui uma consideração pertinente:

Estes primeiros movimentos sincréticos recém-formados, durante o século XVII, no período do Brasil colonial, surgiram em decorrência dos inúmeros conflitos sociais e religiosos existentes entre os colonizadores e os escravos. Neste contexto, o sincretismo serviu como um instrumento de mediação face às diferenças culturais e religiosas advindas do encontro ocorrido entre os portugueses, os africanos e os afrodescendentes (Valente, 1976 *apud* Costa, 2021, p. 111).

Do Calundu à Cabula: na primeira metade do século XIX, Costa (2021) afirma ter surgido uma nova religião de origem banto, conhecida como a Cabula, que, mais uma vez, refletia o sincretismo dos calundus, marcando a segunda fase desse processo sincrético. No princípio, vale frisar que a Cabula representava uma verve de resistência da comunidade negra situada no espaço rural, o que levou os colonizadores a tomarem ciência de que suas manifestações de fé poderiam consistir em uma ameaça ao sistema de dominação existente. Enquanto expressão religiosa, no curso do tempo, a Cabula incorporou elementos do Kardecismo – vertente filosófica criada na França pelo médico Allan Kardec – em seus rituais, como uma estratégia que intentava escapar da perseguição da Igreja e do Estado, demonstrando uma resistência cultural e a preservação das raízes africanas (Costa, 2021). Ainda em conformidade com Hulda Costa (2021), essa fusão de tradições prenunciou o surgimento de um sincretismo estritamente maleável, logo, capaz de se adaptar às mudanças sociais e políticas de seu tempo. Entre o último quartel do XIX e o primeiro quartel do século XX, a Cabula se ameahou à Macumba – expressão religiosa situada, sobretudo, nas periferias do Rio de Janeiro –, dando origem, portanto, a uma terceira fase do processo sincrético contínuo.

Esta última vertente, isto é, a Macumba, tornou-se a precursora direta da Umbanda, que herdou elementos simbólicos das fases anteriores, remodelando e

reinterpretando sua estrutura religiosa. A Umbanda, em seu processo de estruturação, buscou se legitimar como uma religião socialmente aceita, adaptando-se aos conceitos de modernidade em um contexto de grandes transformações sociais, econômicas e políticas. Segundo Costa (2021), para alcançar essa legitimidade, seus adeptos empregaram estratégias veladas, com intuito de infiltrar-se na classe dominante para subverter as estratégias do sistema vigente. Essa trajetória evidencia um processo de desconstrução e reconstrução de práticas e significados, moldando-se às novas realidades sociais e culturais.

Ainda em conformidade com os postulados de Costa (2021), não há possibilidade de negar que nesse processo de reinterpretação de sua cultura a Umbanda buscou se aproximar das classes dominantes, com intento de obter proteção e aceitação. Daí a justificativa para, assim como na Cabula, introduzir elementos provenientes do Espiritismo Kardecista em seus rituais, visando ser percebida como uma prática inofensiva pelas autoridades governamentais. Neste contexto, é importante que se diga que tal movimento também representou, em suma medida, um afastamento das tradições africanas, vistas como práticas estranhas e repugnantes pela mentalidade europeizada e positivista da época. Tem-se, portanto, uma singular tentativa de embranquecimento de uma expressão religiosa que encontrou, na figura de Zélio e de seus seguidores, uma possibilidade de viabilizar tal distanciamento, conforme acentua a pesquisadora abaixo:

A religião Umbanda ao buscar a sua legitimação social o faz em conformidade com os valores ditados pela sociedade brasileira, que vivia um processo de rejeição às práticas religiosas afro-brasileiras que eram consideradas atrasadas, avessas à ideologia do modelo político que permeava a classe dominante. Portanto, para que pudesse ter o seu reconhecimento, enquanto religião aceita socialmente, era preciso se livrar daquilo que lembrasse a magia negra praticada na Macumba pelos negros africanos, tidos como miseráveis, proletários e seres inferiores. Para Bastide (1985, p. 439), a ideia do negro bêbado, da negra ladra, da prostituição de cor, do negro ignorante e grosseiro, preguiçoso ou mentiroso. Como então aceitar que semelhante gente, depois da morte, se transforme em espíritos de luz, capazes de guiar no caminho do Bem não somente os irmãos de raça (o que, a rigor, seria compreensível) mas também os brancos? (Costa, 2021, p. 115).

Na Umbanda iniciada por de Zélio Fernandino de Moraes, o distanciamento da cosmovisão negra se dava, dentre outros fatores, por meio da ritualística e pela orientação “doutrinária” das entidades que precisavam, por intermédio dos médiuns, buscar a evolução espiritual. Sobre o primeiro aspecto, isto é, sobre ritualística, pode-

se falar da não utilização dos atabaques – que no candomblé passam por um processo de sacralização e assumem uma função primordial no culto (de invocar os orixás). Da mesma forma, os cantos deixam de ser ecoados nas línguas iorubá e bantu para dar vazão à língua portuguesa. Divindades como Orixás, Inquice e Voduns cedem seu protagonismo aos caboclos, pretos velhos, marinheiros, baianos e boiadeiros. O sacrifício animal para reestabelecimento do axé do consulente deixa de existir em favor dos passes mediúnicos praticados por entidades incorporadas na sessão. No que tange à orientação doutrinária dos espíritos, prevalece o ideário cristão (de bondade/benevolência): eles devem se distanciar substancialmente de qualquer tipo de moralidade transgredida com a intenção de alcançar, incessantemente, a evolução espiritual.



Imagem 3: Zélio de Moraes em sessão mediúnica de Umbanda na Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, no Rio de Janeiro. A reunião, que se dá ao entorno de uma mesa (branca), ocorre em um espaço característico de um Centro Espírita de orientação Kardecista. Nestes casos, não é possível observar elementos provenientes da cultura africana – há somente, do lado esquerdo da composição fotográfica, um quadro de um preto velho e do lado direito, caboclo. Ao centro, isto é, no altar, é visível a quantidade de imagens de santos católicos. A presença de pessoas negra, todavia, não é observável entre os médiuns e consulentes.

Fonte: BBC News, 2018.

A este pensamento e prática religiosa marcada majoritariamente por pessoas brancas, desvinculadas ou alheias à cultura africana ou afro-brasileira – vide a imagem acima – reagiu um importante intelectual negro do início do século XX: Tancredo da Silva Pinto. De acordo com o pesquisador e sacerdote do Templo Espiritual Pantera

Negra, awo Oníwindé Ifáşólá Ifárinú Olúsójí Oyékàlè – Mário Silva Filho –, Tancredo, por meio de todo o seu projeto intelectual e religioso, fez uma frente à tentativa de desafricanização da Umbanda, conforme se observa abaixo:

Foi significativa a posição de Tancredo da Silva Pinto contra as propostas de desafricanização da Umbanda, divulgadas nas palestras do 1º Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda (1941). Tancredo dizia que achava graça quando ouvia os “líderes da Umbanda Branca” dizendo que a religião sofre influência das tradições africanas. Para ele “a Umbanda é africana é um patrimônio da raça negra” (Freitas; Pinto, 1957, p. 58). Esse viés africanista da Umbanda pode ser visto em uma de suas afirmações: “Terreiro de Umbanda que não usar tambores e outros instrumentos rituais, que não cantar pontos em linguagem africana, que não oferecer sacrifício de preceito e nem preparar comida de santo, pode ser tudo, menos Terreiro de Umbanda.”⁴ Para afirmar a característica africana da Umbanda e dar uma formação intelectual aos praticantes do Omolocô, organiza no Rio de Janeiro o primeiro curso de língua e cultura lorubá (Silva Filho, 2010, p. 03).

Tamanha é a contribuição de Tata Tancredo para o enfrentamento ao processo de embranquecimento da Umbanda que ele, diante do cenário que à época se apresentava, propõe a criação de um culto umbandista que recuperasse as cosmovisões africanas (da Cabula, do Calundu, do Candomblé) e afro-ameríndias (Terecô, Catimbó, Jurema, Encantaria, Barquinha etc.), já que elas apresentam, entre si e com expressiva força, algumas correspondências cosmogônicas (incorporações de entidades e divindades, uso de magia e de instrumentos sagrados, culto à natureza e aos ancestrais etc.). Trata-se da Umbanda Omolocô – a mesma vertente praticada por minha avó, como assinalado no início deste trabalho.



Imagem 4: Festa em Louvor à Xangô na Roça de Umbanda Omolocô Xangô Ayralecy com Iansã – “Terreiro da Mãe Carmem” – Jacarezinho, Paraná, 2023.
Fonte: James Rios de Oliveira Santos, Arquivo Pessoal.

Se de alguma forma me posiciono ao lado de outros intelectuais para ratificar a importância da cosmovisão africana para o culto de Umbanda, tal fato está muito além de qualquer mera correspondência saudosista que venho a fazer a partir do convívio que tive com minha avó e, mais tarde, no Terreiro de Mãe Carmem de Xangô³⁶. Reside, neste caso, uma razão epistemológica importante e, para mim, intransponível: qualquer tentativa de promover o branqueamento das manifestações religiosas de matriz africana e afro-indígena, por meio da introdução de uma cosmovisão judaico-cristã que venha sobrepular, ou ainda, escamotear as práticas provenientes dos povos originários, incorre na prática objetiva do racismo aplicada em sua dimensão religiosa.

Pela mesma via, posso falar, em consonância com Filho (2010), que Umbanda são muitas e que nem todas se vinculam à ancestralidade de matriz africana. Ora, se a proposta deste trabalho é atestar a tese de que há uma produção literária afroreligiosa – da qual a Umbanda é parte integrante – os textos literários que foram eleitos para análise se situam no âmbito de um culto umbandista afrocentrado, no qual uma cosmovisão africana se apresenta com suas variações no território brasileiro. Eis o motivo de trazer, à baila deste tópico, essa discussão.

O Jarê – religião afro-brasileira que se apresenta com expressivo vigor em *Torto Arado* (2019) – carece, ainda que em menor grau, de algumas ponderações com intuito de dirimir quanto à sua filiação à cosmovisão africana. Ocorre que, recentemente, é possível observar a existência de alguns estudos que têm procurado distanciar a prática dessa complexa religião de sua matriz africana, sob argumento de que ela deva ser entendida enquanto culto “autenticamente” brasileiro, logo, desprovido de qualquer vinculação com a matriz africana e de sua orientação cosmogônica. A pesquisadora Cristiane Andrade Santos, em seu artigo intitulado “O curador do Jarê: Saberes e Práticas Tradicionais na Chapada Diamantina” (2021, p.

³⁶A Roça de Umbanda Omolocô Xangô Ayraley com Iansã foi fundada na década de 1980 pela senhora Maria do Carmo Craveiro, ou, para os mais próximos, Mãe Carmem de Xangô, na cidade de Jacarezinho. Trata-se de uma mulher negra que teve sua trajetória marcada pela incisiva participação no N'zo de Candomblé Oxóssi Lodomin N'kayá, e nas diversas atividades culturais negras da cidade de Jacarezinho. Em seu terreiro, era evidente, assim como na Imagem 2, a presença de símbolos católicos em seu Peji – vide as imagens de São Sebastião, São Jorge, Nossa Senhora Aparecida, a exemplo. Apesar disso, é preciso ponderar que o culto praticado é sustentado por uma cosmovisão africana (de origem bantu e nagô), em que se vislumbram cantigas e rezas em línguas africanas (quiconco e iorubá). Diferentemente da sessão mediúnic de Zélio de Moraes que se dá entorno de uma mesa, prevalece, nas giras e xirês de Mãe Carmem, a ideia de circularidade - meio pelo qual o corpo adpeto se volta à ancestralidade.

08), é uma das estudiosas que tem defendido que essa religião deve ser entendida “como criação original, autêntica, fruto de diferentes ressignificações que ao seu acorreram”. Neste trabalho, ela se apoia em outros postulados críticos que têm contestado a noção conceitual de “matriz africana”, tendo por entendimento de que este termo possui um viés essencialista:

De acordo com Lima (2019), supor uma matriz africana é o mesmo que acreditar em uma essência africana, em uma África-mãe, una. Constitui-se algo da ordem do imponderável considerar uma religião de matriz africana, porque não existe algo comum no plano da cultura entre os diferentes povos do continente africano.

Ainda segundo este autor, o conceito de “matriz africana” faz um apelo homogeneizante que recai para a ideia de raça. Os estudos africanos contemporâneos, como aborda Pereira (2011) e Lima (2018) referem à invenção de uma África a partir de si, de representações constituídas no imaginário brasileiro, a partir de referências europeias, das correntes historiográficas fortemente marcadas pelo discurso colonial europeu, o qual apresenta o africano, negro e escravo como sinônimos (Santos, 2020, p. 105).

Observo com muita cautela as leituras sobre as expressões culturais afro-brasileiras que se enviesam por este olhar. Em outro momento, nesta tese, corroborarei os postulados de outros estudiosos, como Duarte (2014) e Oliveira (2021), os quais possuem a plena compreensão de que essencialização das identidades africanas é um equívoco de primeira ordem e que sua aplicabilidade em qualquer estudo comprometerá, certamente, a leitura ou discussão pretendida. Ao lado destes pesquisadores, posiciono-me por entender que, ao reivindicar uma expressão religiosa ou à própria literatura as qualificações de “matriz africana” ou “afro-brasileira” ratifica-se o entendimento de que, na África tradicional, “há uma estrutura comum entre as sociedades, sobretudo nos três Impérios Negros: Gana, Mali e Songai (...). **Estas estruturas comuns das sociedades africanas foram aqui consideradas sob o prisma religioso**, que podemos dizer, hegemoniza práticas culturais dessas populações” (Oliveira, 2021, p. 87, grifo meu).

A hegemonia de que trata Oliveira (2021) refere-se, na verdade, à cosmovisão africana que atravessa as sociedades mencionadas, inclusive, as comunidades de terreiro no Brasil. Desta feita, não constitui equívoco algum conceber o Jarê como uma religião de matriz africana, uma vez que ela é constituída por elementos culturais que podem ser observadas tanto em grupos étnicos africanos quanto nas religiões que aqui se organizaram a partir de uma cosmogonia comum, como aquela avistada nas nações de Candomblé, na Umbanda Omolocô (ou naquelas que se intitulam como

“africanizadas”) etc. Ora, até mesmo um estudante das ciências das religiões, em estágio inicial, é capaz de observar, seja na constituição do espaço sagrado (o terreiro) seja na ritualística, a presença de divindades incorporadas, objetos sacralizados (tambores, imagens, assentamentos, guias de contas e oferendas), conforme as imagens listadas abaixo.



Imagem 5: Peji do Terreiro Ogum Guerreiro, em Lençóis, Chapada Diamantina, Bahia.
Fonte: Jornal Correio da Bahia, 2021.

Nessa imagem, é possível observar a presença de imagens de santos católicos e divindades pertencentes ao panteão umbandista, como Caboclos, Pretos Velhos e Cosme e Damião. Sobre o altar, encontram-se, também, velas, minerais e guias de contas utilizadas como proteção por seus adeptos. Todos estes objetos testemunham a conjugação de elementos culturais pertencentes, sobretudo, ao catolicismo popular e a outras religiões de matriz africana, sobretudo, o Candomblé. Mas é a presença incorpórea de divindades africanas que nos permite compreender, com maior agudez, a vinculação dessa manifestação religiosa à cultura africana ou mais precisamente afro-brasileira, conforme se visualiza na fotografia abaixo.



Imagem 6: Festa em honra à Oxalá – divindade pertencente ao panteão nagô – em um terreiro de Jarê, na Chapada Diamantina.
Fonte: Sítio Trilha do Griô.

Nesta composição, duas pessoas se encontram incorporadas. Na ritualística, observa-se a presença de oferendas arriadas ao chão, defronte às divindades, evidenciando a proximidade do culto do Jarê com os ritos provenientes dos povos bantus, nagôs e *fons*. A presença de pessoas negras – diferente do registro fotográfico da sessão mediúcnica de Zélio – endossa a proximidade e identificação do povo negro com o rito de origem africana que afere sentido aos cotidianos de suas comunidades. Mas talvez seja o tambor o ente mais africano desse culto, uma vez que é ele que dita a dinâmica das cerimônias, conclamando, por meio dos sons emitidos, a presença das entidades e aferindo movimento aos corpos dos praticantes (a dança), que associado à voz, palavra cantada, – constitui aquilo que o teórico Paul Zumthor (2007) compreende como performance. Assim como em outras religiões afro-brasileiras, os instrumentos de percussão assumem, portanto, uma função espiritual primordial. As fotos que seguem abaixo enquadram os curimbeiros – nome que se atribui aos

sacerdotes que dominam os tambores – em festividades realizadas pelos terreiros da Chapada Diamantina.



Imagem 7: Curimbeiros do Jarê
Fonte: Sítio Cantigas do Jarê, 2020



Imagem 8: Curimbeiros do Jarê
Fonte: Sítio Cantigas do Jarê, 2020

É evidente a importância dos curimbeiros no culto do Jarê, pois, em conformidade com o estudioso Gean Paulo Santana, seus respectivos instrumentos, ou seja, os tambores, possuem um “poder misterioso (...) Um poder que convoca à luta, um olhar para si, pois o corpo, ao escutá-lo, estremece. No tambor, ideologia e teogonias foram consolidadas, por isso ligação viva com o negro, pois nele assenta a força embrionária e ativadora de memórias” (Santana, 2020, p. 106). Neste caso, somente um culto assentado em uma ancestralidade negra poderia recuperar, em solo brasileiro – com a incorporação de outras nuances culturais, é verdade – a memória coletiva e religiosa de diversos povos africanos e afro-brasileiros. Pelo exposto, o Jarê é, em minha concepção, uma religião de matriz africana, ainda que pese a forte presença de outras culturas, sobremaneira as indígenas. Em termos de formulação

estético-literária, sua representação pode, sem nenhum equívoco, ser concebida enquanto produção Afrorreligiosa Brasileira.

Conhecidas as especificidades dos cultos de matriz africana sobre as quais emergem as proposições estético-literárias, vale destacar, a título de organização deste trabalho, os elementos que compõem um dos indicadores textuais da poética, isto é, o ponto de vista autoral, que absorve o inconsciente animista afro-brasileiro. Indiscutivelmente, todas as obras elegidas para análise apresentam, sobre o tecido ficcional, tais elementos que se vinculam às religiões de matriz africana, mais especificamente à Umbanda, ao Candomblé e ao Jarê. Há, entre todas essas expressões afrorreligiosas, uma coerência, um veio que atravessa suas práticas e que se situa no âmbito do sobrenatural, conforme indicam as tabelas abaixo:

Título da Obra	Gênero	Autoria	Vinculação afrorreligiosa
<i>Torto Arado</i>	Romance	Itamar Vieira Junior	Jarê
<i>As Ayabás do Rei</i>	Romance	Cleo Martins	Candomblé
<i>Pedrinhas miudinhas</i>	Crônicas	Luiz Antonio Simas	Umbanda Omolocô, Candomblé
<i>O corpo encantado das Ruas</i>	Crônicas	Luiz Antonio Simas	Umbanda Omolocô, Candomblé, Tambor de Mina
<i>Um Exu em Nova Iorque</i>	Contos	Cidinha da Silva	Candomblé, Umbanda
<i>Sortilégio</i>	Teatro	Abdias Nascimento	Umbanda Omolocô
<i>Omo-Obá</i>	Narrativa infantojuvenil	Kiusam de Oliveira	Candomblé

Tabela 1: Vinculação das obras às expressões religiosas de matriz africana. Fonte: Elaboração do autor, 2024.

Presença de Divindades	Presença de Entidades	Oferendas	Objetos Sacralizados	Rituais de Ebó	Manipulação de Magia
<i>Torto Arado</i>	<i>Torto Arado</i>		<i>Torto Arado</i>		<i>Torto Arado</i>
<i>As Ayabás do Rei</i>		<i>As Ayabás do Rei</i>	<i>As Ayabás do Rei</i>	<i>As Ayabás do Rei</i>	<i>As Ayabás do Rei</i>
<i>Pedrinha Miudinhas</i>	<i>Pedrinha Miudinhas</i>	<i>Pedrinha Miudinhas</i>	<i>Pedrinha Miudinhas</i>	***	<i>Pedrinha Miudinhas</i>
<i>O corpo encantado das ruas</i>	<i>O corpo encantado das ruas</i>	<i>O corpo encantado das ruas</i>	<i>O corpo encantado das ruas</i>	***	<i>O corpo encantado das ruas</i>
<i>Um Exu em Nova Iorque</i>	<i>Um Exu em Nova Iorque</i>	***	<i>Um Exu em Nova Iorque</i>	***	<i>Um Exu em Nova Iorque</i>
<i>Sortilégio</i>	<i>Sortilégio</i>	<i>Sortilégio</i>	<i>Sortilégio</i>	<i>Sortilégio</i>	<i>Sortilégio</i>
<i>Omo-Obá</i>		<i>Omo-Obá</i>	<i>Omo-Obá</i>		<i>Omo-Obá</i>

Tabela 2: Entes anímicos presentes nas obras afroreligiosas brasileiras. Fonte: Elaboração do autor, 2024.

A bem da verdade, todos esses entes anímicos sumariamente arrolados acima permeiam muitas sociedades africanas, bem como se constituíram como elementos referenciais para a construção da proposta estética Realista Animista, conforme se pôde observar anteriormente. Poder-se-ia falar, à primeira vista, que esses entes acima poderiam, sem malabarismos, ser enquadrados nesta vertente literária. Ocorre, entretanto, que tais narrativas estão situadas em outro continente (América Latina), em um país específico (Brasil) e estão vinculadas às religiões afro-brasileiras que não perderam de vista a cosmovisão africana que, em verdade, as sustentam. Dessa forma, discutir o território, ou melhor, a paisagem na qual se inserem essas obras é de fundamental importância, pois é justamente este o ente balizador capaz de propor uma primeira e significativa diferença entre uma literatura Real Animista e uma Literatura Afroreligiosa Brasileira propriamente dita.

3.3 As paisagens (literárias) afroreligiosas brasileiras

*O ko lodo sin sa lè wá
A rin kú ma oun rè
O ko lodo sin sa lè wá
A rin kú ma oun rè³⁷*

Desde o início deste trabalho, tenho utilizado o termo “paisagem” em várias ocorrências. Não se trata de um emprego terminológico aleatório que possa ser substituído por qualquer outro sinônimo que não alcance o seu sentido pleno, mas de um construto teórico matizado por Michel Collot (2013), Augustin Barque (2009), Merleau-Ponty (2006), Muniz Sodré (2019) e outros, que consegue – em muito – superar os estudos tradicionais (da poética do lugar/território) que não consideraram, no vértice dessas formulações, a importância do sujeito no processo de construção de um ponto de vista capaz de aferir significado concreto àquilo que se vê – e, sobretudo, àquilo que se percebe e sente. A paisagem, nesta tese, é, assim,

³⁷ Cantiga da Orixá Nanã Buruku. Tradução minha: “Ela está na terra úmida do rio. Traga seu poder até nós/Para todos nós que caminhamos sempre em direção à morte/ Ela está na terra úmida do rio. Traga seu poder até nós/Para todos nós que caminhamos sempre em direção à morte”.

concebida como “um fenômeno, que não é pura representação, nem uma simples presença, mas produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013, p. 18). Para falar na perspectiva de Collot (2013), a paisagem é lida como uma categoria espacial que envolve outros três importantes componentes não dissociáveis, quais sejam, o “local”, o “olhar” e a “imagem”.

Diferente de África onde muitas sociedades se orientam por uma cosmovisão africana, no Brasil, o pensamento animista está, ao menos num primeiro momento, circunscrito ao espaço do terreiro, o qual, na compreensão de crítico Muniz Sodré (2019, p. 77), “não deve ser entendido como um espaço técnico, suscetível às demarcações euclidianas”. Em outras palavras, quero dizer que é preciso haver o entendimento de que um terreiro de Candomblé, Jarê ou Umbanda é, *per se*, um território complexo. Isto porque ele não se confina, necessariamente, no espaço visível: ele funciona, na prática “como um “entrelugar” – uma zona de interseção entre o invisível (orum) e o visível (aiê) – habitado por princípios cósmicos (Orixás) e representações de ancestralidade à espera de seus “cavalos”, isto é, de corpos que lhes sirvam de suportes concretos” (Sodré, 2019, p. 77).

Tem-se, neste caso, um espaço que conclama a presença de um sujeito que, para além da de lançar seu olhar sobre o próprio terreiro, carece de perceber e apreender os sentidos ali depositados – isto é, os componentes do axé, os princípios vitais que estão assentados. Não obstante, a “percepção” de que trato aqui não se reduz, conforme apregoa Michel Collot (2013), a uma mera soma de dados sensoriais que poderiam, em maior ou menor grau, ser conferidas ao sujeito por associação ou por significação. Mais do que isso, ela é uma construção de significante por si mesma. Nas palavras do pesquisador:

Tal percepção, com efeito, não somente reúne os dados dos sentidos, mas integra o que não lhe é dado diretamente: por exemplo, a face oculta dos objetos, seu horizonte interno. Esta dialética da coisa e de seus horizontes faz, particularmente, com que todo visível, segundo Merleau-Ponty, comporte uma parte invisível, e isso vale também para a paisagem, que jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de luz e sombras (Collot, 2013, p. 24).

A bem da verdade, Michel Collot e Merleau-Ponty falam da percepção a partir de uma realidade objetiva que se orienta por intermédio do campo visual: ainda que algo no horizonte não se possa ver – porque naturalmente é ocultado do olhar – é possível, no entanto, “pressentir sua presença, fazendo com que nosso aqui se

comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável” (Collot, 2013, p. 24). A percepção, no terreiro, é algo que está, em minha compreensão, além daquilo que a percepção orientada pelo campo visual possa alcançar, uma vez que o invisível que habita esse espaço possui uma dimensão espiritual que somente uma evocação do pensamento animista é capaz de conferir sentido pleno. É o que corrobora o pesquisador Muniz Sodré, o qual, na obra *O terreiro e a cidade* (2019), afirma que a *egbé* convida a pessoa inserida nesse contexto a refazer constantemente os esquemas ocidentais de percepção do espaço, ou seja, os esquemas convencionais de ouvir e de ver. Segundo o autor, ele (o espaço percebido) “fende, assim, o sentido fixo que a ordem industrializada pretende atribuir aos lugares e, aproveitando-se das fissuras, dos interstícios, infiltra-se. Há um jogo sutil de espaços-lugares na movimentação do terreiro” (Sodré, 2019, p. 77).

Um exemplo vivo dessa percepção de espaço-terreiro é o relato da senhora Rosalina Duarte, sacerdotisa de Umbanda conhecida na cidade de Jacarezinho como Mãe Rosa de Ogum. Ela comenta sobre suas percepções quando seu corpo, *in presentia*, coloca-se diante de seu terreiro ou quando visita outra comunidade de axé. Considerando, pois, a natureza deste tópico que versa sobre a percepção – que requer um olhar sobre uma determinada espacialidade – procuro proporcionar, aos leitores deste trabalho, um testemunho autêntico de um corpo-sujeito que se percebe em um lugar sagrado dotado não somente de simbologias litúrgicas, mas, sobretudo, de elementos espirituais que podem, por vezes, não serem perceptíveis aos leitores não vinculados às experiências religiosas de matriz africana. Para ter acesso ao relato, aponte a câmera de seu celular para ser redirecionado ao vídeo. Para melhor experiência sonora, utilize fones de ouvido e assista a partir do minuto 28:19



Vídeo 1: Depoimento de Mãe Rosa de Ogum. Fonte: James Rios, acervo pessoal, 2024.

O relato de Mãe Rosa de Ogum sinaliza que a relação dos praticantes das religiões de matriz africanas com a paisagem do terreiro não dissocia – para falarmos nos termos de Michel Collot (2013, p. 28) – “seus componentes físicos de suas ressonâncias existenciais e simbólicas”, e, acrescento, “espirituais”. Ora, a percepção da existência dos espíritos, que não se apresentam necessariamente ao campo visual da sacerdotisa, é capaz de absorver diferentes sensações provenientes do campo espiritual: a figura do Marinheiro, que traz com consigo toda aquela água sobre o corpo; e o som do tambor que se irradia pela sola dos pés e proporciona a ela a energia necessária para a continuidade do culto de Umbanda são, a exemplo, sinais inteligíveis da complexidade de um espaço que não pode ser entendido a partir de esquemas perceptivos convencionais, que não alcançam suas especificidades anímicas.

Se a “paisagem é um espaço percebido e/ou concebido, logo irredutivelmente subjetivo”(Collot, 2013, p. 51) é possível afirmar que o terreiro é, assim, uma paisagem porque se constitui enquanto uma espacialidade física (um local), que requer um olhar (do sujeito que evoca uma consciência animista presente nas mitologias religiosas) para construir uma imagem plenificada de significado de um lugar dotado de elementos simbólicos (imagens devocionais de santos e entidades, assentamentos, fundamentos plantados no chão etc.) onde se encontram depositadas as energias essenciais para a manutenção e vitalidade da tenda/terreiro etc. Energias estas, vale frisar, que não são visíveis por situarem-se no plano espiritual.

Ora, se não é possível que mesmo alguém que seja iniciado no culto do Candomblé tenha uma visão objetiva de Nanã Buruku – Orixá com profunda ligação com terra e com a morte – este sujeito, no entanto, terá, certamente, sensações diferentes quando se deparar com o assentamento da divindade no âmbito do terreiro. Este espaço, que é unicamente consagrado à senhora dos pântanos e da terra úmida, está dotado de elementos enérgicos que farão com o que o corpo do sujeito as perceba. Experiências sensoriais como estas dão cabo de atestar a proposição de que a “a experiência da paisagem não é, portanto, unicamente visual, e o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade” (...) e que tal experiência nos “convida

a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento” (Collot, 2013, p. 51).

3.3.1 As paisagens dos terreiros na vida e na prosa Afrorreligiosa Brasileira

Como se pôde observar, o terreiro se constitui enquanto espacialidade de suma relevância para o culto das religiões de matriz africana. Não se trata, como dito anteriormente, de um local objetivo, de orientação cartesiana. Mais além disso, trata-se, conforme pontua Muniz Sodré (2019, p. 53), de um lugar onde se efetiva uma síntese do(s) pensamento(s) animista(s) e da(s) e das Religiões Tradicionais Africanas, visto que, no grande continente negro, o culto aos Orixás não se condensava num único espaço, mas em localidades diferentes. A este respeito o pesquisador ora referenciado nos apresenta um dado importante:

Na condensação do terreiro, transpõe-se muito da concepção espacial contida na cosmovisão nagô. Ali se acham presentes as representações dos grandes espaços em que se assenta a existência: *orum* (o invisível, o além) e o *ayê* (mundo visível). Visível e invisível são como duas metades de uma cabaça (*igba nla meji*), antes unidas, depois separadas pela violação de um tabu – segundo um mito de origem. *Orum* e *ayê*, embora diferentes, interpenetram-se, coexistem (Sodré, 2019, p. 53).

Pode-se falar, portanto, que, por meio do terreiro, tem-se no Brasil grande parte do patrimônio imaterial do negro africano – e inclui-se, aí, toda consciência anímica, pois, uma vez situado num contexto de extrema violência em que fora apartado de seu território, o sujeito negro teve buscar estratégias de se reterritorializar na diáspora, por meio do acesso a um “patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais” (Sodré, 2019, p. 52). A bem da verdade, devido ao intenso processo de urbanização que se deu no século XIX, muitos terreiros brasileiros estão situados no contexto urbano e tiveram de se adaptar à nova realidade. Se em África cada Orixá era cultuado em cidades específicas, quase sempre no meio rural, no Brasil eles estão aglutinados dentro do mesmo espaço, ainda que se procure promover uma separação, por meio dos cômodos, das divindades que possuem energias dissonantes.

No âmbito da ficção, é possível observar tal realidade em *Torto Arado* (2021), romance de Itamar Vieira Junior. A casa do curador Zeca Chapéu Grande e de sua família constitui-se, também, um terreiro (de Jarê), cujo espaço sagrado não está desvinculado do lar de sua família: “Ao se aproximarem da nossa casa, Crispina tombou no chão (...) Não era a primeira, nem a segunda, nem a terceira vez que chegava alguém desvairado. E certamente não seria a última que se internaria em nossa casa, como diziam que faziam num hospital da capital (Vieira Junior, 2021, p. 33). As filhas do Zeca Chapéu Grande, Bibiana e Belonísia, são duas importantes personagens que tiveram a percepção das dimensões espirituais que envolviam suas casas. Bibiana, a certa altura de sua narração dos fatos, afirma:

Desde cedo, havíamos precisado conviver com essa face mágica do nosso pai (...). Ao mesmo tempo que me orgulhava de deferência que lhe dedicavam, sofria por ter que dividir a casa com visitas nada discretas, gritando suas dores, seus desconhecimentos, impregnando-a do cheiro de velas e incensos, das cores das garrafas e remédios de raízes, das pessoas boas ou ruins, humildes ou inconvenientes, que se instalavam por semanas em nosso pequeno lar. Minha mãe era a que mais sofria, porque precisava permanecer em casa, atentas aos horários dos remédios, acompanhando os parentes que também se acomodavam com o doente – era uma condição para a “internação” – no intuito de auxiliar nos cuidados aos perturbados (Vieira Junior, 2021, p. 33).

De acordo com os postulados teóricos de Michel Collot (2013, p. 51), a paisagem não se reduz a um puro espetáculo que se encerra na visão do sujeito. Para ele, ela (a paisagem) “se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma (...)”. Sua distância se “mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluídos aéreos e dos eflúvios” (...), na “qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido”. O excerto literário destacado acima permite ao leitor observar que a narradora, Bibiana, é uma personagem que evoca todos os seus sentidos para perceber a paisagem de um terreiro de Jarê. Os gritos de dores, o cheiro das velas e do incenso, as cores das garrafadas medicinais são, por assim dizer, mais do que a composição cenográfica de um espaço qualquer: eles indiciam a existência de uma paisagem religiosa percebida, cujos elementos descritos indiciam a intersecção dos planos material e espiritual e todo o seu amplo significado cosmogônico.

Neste caso, é possível afirmar que a junção desses planos cumpre a um objetivo muito específico: exercer o cuidado das pessoas de seu entorno – algo muito comum para as religiões de matriz africana, as quais, segundo Eduardo Oliveira, “não estão

preocupadas com a metafísica – ao menos não na concepção ocidental do termo. Elas se relacionam com os problemas completos da comunidade” (Oliveira, 2021, p. 86). Apesar de Bibiana apresentar, aos leitores, seus desconfortos em dividir sua casa com outras pessoas “perturbadas” – leia-se aqui problemas espirituais – prevalece, em seu intento, o princípio da solidariedade, do cuidado com outro, com o coletivo, em suma, um valor civilizatório africano ressignificado na paisagem de um terreiro em terras brasileiras. Outro exemplo dessa natureza pode ser observado nas cerimônias religiosas, denominadas na narrativa de brincadeiras de Jarê, as quais se davam na casa do curador Zeca Chapéu Grande e que reuniam uma quantidade significativa de pessoas, dentre elas, autoridades que “prestigiavam” o culto, como aponta o excerto abaixo:

Nessa noite, em particular, estava presente o prefeito. Havia cinco anos, meu pai tinha atendido um de seus filhos. **Vieram buscá-lo de carro, um Gordini vermelho, coisa nunca vista em Água Negra.** Até então só conhecíamos a Ford Rural da fazenda e os carros que vimos na estrada quando fomos para o hospital por causa do acidente. Desde então o prefeito aparecia na festa de Santa Bárbara. **Da primeira vez, meu pai não aceitou seu pagamento, mas pediu que trouxesse um professor da prefeitura para que desse aula às crianças da fazenda.** Contava que viu um tanto de constrangimento no rosto de Ernesto, que, sem escapatória, fez a promessa. A gratidão por meu pai e pela encantada era grande, por isso teve que cumprir o que prometeu. Havia também o medo de que o encantamento se desfizesse. Então, meses mais tarde, viria uma professora no carro da prefeitura, três dias na semana, para dar três horas de aula na casa de dona Firmina (Vieira Junior, 2021, p. 65, grifo meu).

Santa Bárbara, que em outras denominações religiosas pode ser lida como lansã (*Oyá*), emerge na cena ficcional como entidade que, ao manifestar em terra, surge para amparar a comunidade em uma demanda de ordem social: o acesso das crianças negras à Escola, que deveria constituir um direito garantido, mas não é. A interação entre os seres espirituais e os seres humanos atua, neste caso, como possibilidade de viabilizar uma crítica efetiva a um violento sistema de exclusão sociorracial, que relega a população negra à sorte, com diminuto acesso aos serviços básicos como educação, saúde, segurança etc. É essa postura crítica assentada num ponto de vista anímico que institui, a meu ver, a tônica da obra: a espiritualidade assume um papel relevante na vida social da comunidade representada ao interferir, sistematicamente, no destino dos personagens e de todo o coletivo constituído por pessoas majoritariamente negras (quilombolas).

A presença de uma autoridade municipal, o prefeito – que se desloca com um “Gordini vermelho” nunca dantes visto nas paragens de Água Negra –, marca a posição de dois mundos, quais sendo, o primeiro, o da esfera oficial, cujos membros não estão, supostamente, acostumados e se situar nas paisagens do terreiro, onde os “presentes suavam e enxugavam o suor com as costas ou a palma das mãos, sem deixar os lábios vacilarem na prece” (Vieira Junior, 2021, p. 63); e o segundo, o universo religioso, logo, cosmogônico, da comunidade, que aciona a espiritualidade de matriz africana como uma das poucas possibilidades de garantir a subsistência do grupo ante a uma sociedade racialmente excludente.

É em torno da força espiritual assentada na casa-terreiro de Zeca Chapéu Grande que se observa aquilo que Sodré (2019, p. 106) assertivamente atribui como “socialização clandestina em torno do jogo simbólico do terreiro”, pois, após rogar à Santa Bárbara uma graça para o filho do prefeito – e este ter seu pedido atendido – meses mais tarde “viria uma professora no carro da prefeitura, três dias na semana, para dar três horas de aula na casa de dona Firmina (Vieira Junior, 2021, p. 65). Sobre este “jogo de acerto” ou “negociação” explicitamente presente na obra, parece-me sugestivamente válida a proposição de Sodré (2019), mesmo que esteja se referindo a um terreiro de Candomblé:

Em função dela [da negociação em torno do jogo simbólico do terreiro], dá-se a conversão analógica ensejada pela força. Os espaços de “aldeia” na cidade moderna (o terreiro e seus desdobramentos litúrgicos festivos) caminham no sentido da transação, da negociação ou do “acerto” (termo bastante comum entre os “antigos” dos terreiros baianos), como estratégia popular. Em vez de questionar ou brigar, negocia-se, faz-se um acordo à maneira paradigmática dos Ketu. Não se trata da negociação monetária entronizada pelo universo burguês, pela qual todas as coisas se submetem ao princípio do valor de troca e se dissolvem num equivalente universal, mas da instituição de uma troca sem finalidades absolutas, em que qualquer ente é suscetível de participar. Negocia-se com os deuses, as coisas, os animais, os homens, tudo capaz de realimentar a força (Sodré, 2019, p. 106).

O terreiro, como se tem demonstrado nessa obra, é um espaço imanentemente vivo devido às manifestações mágicas e espirituais percebidas pelos sujeitos que fazem parte da comunidade Água Negra. É um lugar que não apenas acolhe as cerimônias religiosas – como foram àquelas tomadas como meras manifestações folclóricas, seja à moda de um Floriano Fernandes, em *Lixo*; seja à moda de um Sabino de Campos, em *Catimbó* – mas, efetivamente, uma paisagem que possibilita, ao leitor, o acesso a uma cosmovisão integrativa, anímica, onde (quase) tudo é

passível de culto, inclusive, a materialidade da casa de Zeca Chapéu Grande que é dotada de “forças”, conforme pode ser observado no fragmento que segue:

(...) Na casa velha havia vivido um homem poderoso que movimentava energias entre o mundo dos vivos e dos mortos. Moveu sentimentos bons e ruins, curou a terra, curou pessoas, evocou espíritos da natureza. **Então tudo que havia vivido, todo o movimento de seu mundo de fé estava pairando naquele espaço, e deveria ser encaminhado a um destino.** Ela seria desmanchada. Retiraram portas, janelas e o junco que recobria o teto. O pai de santo bateu com ervas nas paredes e entoou cantigas que nunca havia escutado nas brincadeiras do Jarê (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 194, grifo meu). **“Se tiver alguma força nesta casa, a senhora vai querer, dona Salustiana? Para seguir a sina do seu marido?”**, perguntou o velho (Vieira Junior, 2021, p. 195, grifo meu).

De acordo com Sodré (2019) e em consonância com a passagem acima, fica evidente que o patrimônio simbólico das comunidades de terreiro de Jarê recupera, em seu bojo, a memória cultural africana, e, por este motivo, tais paisagens podem ser consideradas, sem equívoco algum, um território “político-mítico-religioso” que encontra, entre os próprios membros, a ressonância necessária para preservação e perpetuação de sua forma cultural. A mesma compreensão pode ser atribuída aos terreiros de Candomblé, apesar de suas diferenças litúrgicas. Se nas casas de Jarê prevalecem, na disposição de suas acomodações, as “velas acesas e uma profusão de cores das imagens e bonecas”; as “imagens de gesso e madeira de diferentes tamanhos e estados de conservação”, e “pequenos quadros de cores vivas” (Vieira Junior, 2021, p. 63) – como aquelas demonstradas na Imagem 2 –, em um espaço candomblecista, entretanto, a ausência de estátuas de santos católicos ou de entidades sincréticas dá lugar aos assentamentos dos Orixás. De qualquer modo, é importante que se frise, a sacralidade-mítica-litúrgica se faz presente, de igual forma, em ambos os espaços.

Prova disto é a paisagem do Ilé Axé Oluadê, cuja representação se encontra na obra *As Ayabás do Rei* (2017), de Cléo Martins. A espacialidade dessa *egbé* é, por sua própria natureza, tão (ou mais) complexa quanto a casa-terreiro de Zeca Chapéu Grande, pois ali se constitui o *locus* referencial de toda uma cosmovisão africana (nagô), cujo pensamento animista opera sobre o espaço e se desdobra em forma de pensamento para os adeptos, neste caso, da religião dos descendentes do povo de Ketu no Brasil. Isto não quer dizer, por outra via, que a casa do curador de Jarê também não constitua uma espacialidade sagrada onde há – como já fora demonstrado – uma cosmovisão africana operante no seio da comunidade. Ocorre,

entretanto, que os terreiros de Candomblé sincretizaram, em menor proporcionalidade, os elementos atinentes ao catolicismo (ainda que popular) quando comparado a outras religiões como a Umbanda e o Jarê.

Obra de grande vigor narrativo, o romance de Martins (2017) também se destaca pelas descrições precisas do terreiro que somente o olhar de uma escritora plenamente identificada e inserida no culto dos orixás é capaz de oferecer ao leitor. A condição de ialorixá no Ilê Axé Asiwaju, em Santana do Paranaíba, bem como suas vivências no Ilê Axé Opô Afonjá, na Bahia, conferem ao Ilê Axé Oluadê uma fidedignidade descritiva que está longe de se constituir uma mera referência espacial de um local religioso, tal qual fizeram os escritores mencionados anteriormente, como Xavier Marques, a exemplo. Desta feita, a descrição do Oluadê, nesta obra, cumpre o objetivo não apenas de situar o espaço diegético, mas, sobretudo, de vincular o destino das personagens, principalmente da protagonista, ao terreiro, como se verá. Por hora, importa-nos perceber a dimensão sacramental do território e toda a sua composição mítico-religiosa:

O Ilê Axé Oluadê – a exemplo da maioria dos antigos terreiros da Bahia fundada em tempos em que ser do santo restringia-se àqueles que não temiam as porradas da política – é pequenino. Diferente dos enormes Opô Afonjá e Bate Folha – o Mansur Banduquenqué – na Mata Escura – com seus, ainda, respeitáveis parque ecológicos: terreiros tombados pelo Patrimônio Artístico Cultural (Martins, 2017, p. 158-159).

É significativamente válido o posicionamento de Sodrê (2019, p. 54), que, em suas reflexões sobre o espaço das comunidades de matriz africana, não tem atribuído importância à “pequenez (quantitativa) do espaço topográfico do terreiro, pois ali se organiza, por intensidade, a simbologia de um Cosmos”. Em consonância com o pesquisador, posso afirmar que apesar de diminuto, o Oluadê é a representação coerente de uma África qualitativa, reterritorializada ficcionalmente sobre o tecido narrativo em que os personagens se inscrevem num polo de irradiação de forças divinas – dos Orixás – que estão literalmente assentados em seus respectivos quartos: “Ao longo dos anos, as invasões dos sem teto reduziram o Oluadê a alguns poucos espaços para o culto dos Orixás: o barracão de festas, o quarto de axé, os quartos de santo e as pequenas casa de Exu e dos ancestrais” (Martins, 2017, p. 158). Na mesma direção, o narrador do romance prossegue com prodigiosa descrição do Ilê:

Os outros, a exemplo do quarto de Oxalá, o senhor da criação – todo branquinho – têm altares – pepelê ou peji – para os assentamentos dos Orixás: a representação sagrada mística das divindades.

Na Casa, há três décadas sob responsabilidade espiritual de Mãe Damásia, obedecendo-se à tradição dos ancestrais, os assentamentos permanecem no pepelê, cobertos por belos tecidos e objetos litúrgicos, ocupando toda a extensão da parede do recinto sagrado.

O quarto de Xangô e das duas esposas: Oiá, Oxum e Obá – as aiabás do rei, como são chamadas – é o principal; o maior e mais bonito, enfeitado com jarros de flores, em geral angélicas – as favoritas de Feliciano – substituídas todas as quartas-feiras (Martins, 2017, p. 159).

O quarto dos Orixás é, ao lado do *rondêmi*³⁸ (também conhecido como roncó), um dos principais espaços do terreiro, já que acolhe os *ibás*/assentamentos dos orixás. Numa definição mais precisa do que a já dada anteriormente, os *ibás* podem ser concebidos como verdadeiros receptáculos em que os praticantes da religião veneram e estabelecem uma conexão com as suas respectivas divindades. Não se tratam, neste caso, de meros vasos ou recipientes decorativos, mas, ao contrário, de objetos que passam por um processo de sacralização, ou seja, “por certas liturgias, como a lavagem com ervas, recebimento de sangue de animais imolados, temperos etc.” e, por tudo isso, tornam-se “animados” por fazer emergir as energias dos Orixás (Odé Kileuy; Vera de Oxaguiã, 2009, p. 101).

Nessa direção, é evidente que o quarto de santo é um espaço sagrado, onde as divindades, quais sejam elas, estão vivas na percepção dos sujeitos que assimilaram, via transmissão oral de seus mais velhos, aspectos da cosmogonia africana. Na ficção de Martins (2017), observa-se que é justamente pela vivacidade (anímica) das divindades presentes nos assentamentos que os cultos são prestados aos Orixás em seus respectivos dias votivos: “Às segundas para Exu, Ogum, Obaulaê, Oxumarê, Nanã e Ewá; às terças para Ossaim, às quartas, para Xangô, Oiá e Obá e Ibeji; às quintas para Oxóssi, Enrilé e Logunedé; às sextas para Oxalá, aos sábados Oxum e Iemanjá” (Martins, 2017, p. 159).

Nestes casos, o ato de voltar-se para os assentamentos, entoar rezas e cantigas constitui uma parte singularmente importante da prática religiosa, já que é diante dos Orixás, com *obi* e/ou *orobô* nas mãos, que o sacerdote ou sacerdotisa procura estabelecer uma comunicação com os deuses. É o caso de Feliciano, babalaô

³⁸ O *rondêmi* é um lugar sacralizado e preparado para acolher as pessoas que irão passar por um processo de iniciação no Candomblé. É, segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009, p. 103), “o local de nascimento dos filhos do egbé, e, por isso, chamado de ‘maternidade’ ou ‘útero’ da casa de Candomblé. Lá são realizadas as grandes obrigações do Axé”.

do Oluadê, que recorreu à Xangô e Oiá para investigar a situação que se passava com a protagonista Cláudia: “– Hoje de manhã, quando parti o orobô prá Xangô, ele não respondeu. Mandou que falasse com Oiá (...) – Fui partir um obi para ela e fiquei preocupado... Ela somente falou “*bojutonã*” – e fiquei sem entender pela primeira vez, desde que sou babalaô... (Martins, 2017, p. 160). É na casa do grande Obá Xangô, inclusive, que Feliciano consegue, após larga súplica às divindades, apurar com precisão o imbróglio que envolve Cláudia e seu marido:

Ajoelhou-se, novamente, pedindo *ajebé* à dona dos ventos e tempestades; mãe dos nove céus; *aiabá* guerreira que seguiu Xangô até os confins da eternidade.

- *Afiedeno*, Oiá, *Eparrey!* Perdoe este seu filho burro de cabeça dura...

O vento derrubou a quartinha de barro perto do assentamento de lansã.

A quartinha não quebrou, mas a água esparrou-se (...)

Feliciano permaneceu de olhos fechados, por volta de dez minutos. **Damásia contemplava o movimento das flores, nos jarros.** “Parece dança daqueles bonequinhos engraçados” – reconheceu com admiração – referindo-se às marionetes (...)

lansã está falando no jogo. Diz que a moça ficou assim porque o marido foi infiel a ela... (Martins, 2017, p. 161, grifo meu).

Um leitor atento às questões afrorreligiosas certamente dará conta de que o cenário que se desenha na narração acima é fruto de uma percepção orientada por uma cosmovisão animista. Quando a quartinha de barro é derrubada e a água se esparrama pelo chão, próximo ao *igbá* de Oiá, não há aqui uma fatalidade proveniente de uma manifestação da natureza: o vento que sopra no quarto de Xangô – provocando uma alteração na paisagem percebida com admiração por Mãe Damásia – é a própria manifestação da Orixá lansã, que não apenas passa a responder no jogo búzios com muita firmeza, como passa a indicar que outras divindades estão se levantando bravamente contra uma das antagonistas, Etelvina, até então orientadora espiritual de Cláudia Esther. No fragmento que segue, Feliciano traz agora a mensagem de Obá, uma das esposas de Xangô: “- Veja isso, minha filhinha; Obá, sua mãe, tá falando no jogo. E tá falando no caminho mais duro da guerra, minha velha (...) – Obá está de pé contra a mãe de santo da russa” (Martins, 2017, p. 161).

Como se observa, é no do Oluadê que os problemas da protagonista do romance são apurados; e neste mesmo espaço que o ritual de ebó é realizado com vistas a restituir seu equilíbrio, visto que ela estava sendo atravessada por inúmeros problemas de ordem espiritual: “A senhora vai tomar *banho de rua* e ser defumada. Vou lhe emprestar uma roupa minha, para depois do ebó, enquanto ponha esta na

máquina para lavar. É jogo rápido, tá quente (...) Cláudia compreendeu que estava no quarto de Axé do terreiro” (Martins, 2017, p. 168, grifo da autora). Dessa forma, vale ratificar que, diferente de muitos romances voltados para representações das cerimônias festivas – inclui-se aí também as obras de Jorge Amado anteriormente mencionadas– há aqui uma declarada intenção de demonstrar, aos leitores, o chão do Candomblé, o dia a dia das funções religiosas capazes de alterar o dinâmica de vida dos personagens e desejos de resolução para seus conflitos³⁹.

A paisagem do terreiro também aparecerá com igual intensidade e força em *Sortilégio* (2022), obra de Abdias Nascimento destinada ao teatro. Evidentemente, em se tratando de um texto voltado para uma representação cênica, não pode o leitor esperar por alterações abruptas de espaço durante a leitura – ou, se for o caso, durante a exibição de um eventual espetáculo. Por este motivo, não me estenderei muito sobre essa espacialidade, já que cenograficamente ela é diminuta. De qualquer forma, é importante que se diga que toda a cena dessa dramaturgia fora projetada para ocorrer defronte a um peji de Exu, isto é, uma espécie de altar onde se encontram os *ibás* e outros objetos pertencentes aos orixás. A didascália orienta, portanto, a constituição minuciosa de um cenário que pode, sem qualquer equívoco, ser compreendido como sendo um terreiro onde o personagem (negro) Emanuel busca refúgio após assassinar sua esposa Margarida – uma mulher branca. Observemos a indicação do cenário:

CENÁRIO

Bosque no alto do morro. Ao fundo, na metade esquerda do palco, há uma elevação de cerca de um metro e meio de altura, ligada, por um caminho irregular, ao primeiro plano embaixo. **Na elevação do segundo plano, existe uma pedra de mais ou menos um metro de altura por 35 centímetros de largura, lembrando a lápide marmórea de um túmulo: é a pedra do sacrifício, o templo de Ogum. No nível inferior, lado direito do palco, localiza-se uma espécie de pequena e rústica capela, o peji de Exu. À esquerda da cena se ergue a gameleira sagrada, árvores que limitará o espaço de cerca de um terço do palco onde ocorre a macumba e cujos componentes se perdem pelos bastidores; o ritual da macumba está em permanente penumbra, às vezes sob completa escuridão. Ao pé da árvore descansa enorme lança (machete) de Ogum, de forma estranha, quase uma zagaia africana (...).** Ao abrir-se o pano, a cena está mergulhada na semiescuridão, como se velada por finíssima tela de filó. Pela folhagem, filtra-se uma circunferência de luar poroso, que ilumina as três filhas de santo, de cócoras, em volta da ialorixá (babalorixá) sentada num tronco baixo,

³⁹ Ao final da trama, Cláudia Esther, a protagonista, tem os seus problemas resolvidos: ela restitui a união com o ex-marido, com quem possui um filho e encontra, em sua família de matriz judaica, a aceitação para a prática de sua religiosidade que até então não era bem-vista.

meditativa. Vestem roupas rituais: a ialorixá em tons predominantemente azuis, pano branco na cabeça, ou Babalorixá de calça branca e blusão azul. As filhas estão de branco e usam pano da costa (...) (Nascimento, 2022, p. 30, grifo meu).

O leitor que tomar contato com *Sortilégio* (2022) logo tomará nota de que se trata de uma obra cujo conteúdo temático se diferencia, em significativa escala, de *As Aybás do Rei* (2017) e de *Torto Arado* (2021) – o que demonstra, já antecipando um de nossos tópicos, que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira é tematicamente plural. Prevalece, no entanto, a título de uma singular similaridade, a paisagem do terreiro que, assim como nas demais narrativas estudadas, assume uma dimensão anímica, seja pela composição de todos os assentamentos no cenário, seja pela convivência e interferência direta de entidades e divindades dos panteões candomblecista e umbandista na vida do protagonista, que se vê atravessado por dilemas internos, quais sejam, a fragmentação de uma identidade racial que o levou a cometer uma atrocidade durante o curso de sua existência. Advém daí outra dimensão (política) da obra que procura descortinar, por meio da percepção de Emanuel sobre o espaço, o racismo religioso impetrado no inconsciente coletivo brasileiro e que é capaz de atingir, sorrateiramente, até a mesmo a população negra, cujo representante é o próprio protagonista. Em rota de fuga, Emanuel deixa escapar seu olhar (preconceituoso) sobre o terreiro:

Agora nunca mais hão de me agarrar de novo. (*Volta-se para continuar a fuga.*) Deve haver um jeito de escapulir. (*O Orixá desce do segundo plano ao primeiro, e desaparece magicamente no tronco da gameleira.*) Jesus! O que será isso? Assombração? (*Aproxima-se cautelosamente do tronco; vê o despacho; toca-o medrosamente com a ponta do pé.*) **Ah... é um despacho. Até galo preto! Então é despacho para Exu. Quanta porcaria...** (*observa o peji*). Isso deve ser o peji... (*volta-se para a grande árvore*) ... a gameleira sagrada deles... **Neste caso, o terreiro é aqui mesmo!** (*preocupado*) **Que azar! Como é que vim para um lugar como esse? Isso aqui é perigoso... Que imprudência! A polícia costuma dar batidas nos terreiros. Prendem tambores sagrados, os crentes, até as mães de santo** (Nascimento, 2022, p. 38, grifo meu).

A paisagem dos terreiros de Candomblé e Umbanda é, ainda, um tabu para aquelas pessoas que desconhecem, substancialmente, não somente o culto, mas, sobretudo, a cosmovisão a sustentar todos os meandros das práticas religiosas. Tal fato pode ser mais bem compreendido à luz dos estudos pós-coloniais em que se é possível entrever todo o projeto imperialista forjado para descartar, discursiva e ideologicamente, todas as práticas culturais – inclusive religiosas – dos povos tidos

como “subalternos”, a saber, os negros e os indígenas (Bonicci, 2012). O discurso de Emanuel ilustra, em suma medida, uma forma explícita de racismo religioso: todos os elementos que compõem a paisagem (o galo preto, a gameleira e o peji) figuram, certamente, boa parte do imaginário coletivo brasileiro engendrado sob uma égide teologicamente cristã e com ideais de pureza, que sugere que esse espaço é um lugar onde se pratica a “magia negra” e todo o tipo de maldade.

Nessa mesma perspectiva, pode-se subtrair, por meio dessa voz ficcional de personagem consciente da repressão policial, uma crítica que autor atribui às instituições vinculadas a uma agenda colonialista que, segundo o pesquisador e babalorixá Sidnei Nogueira (2020, p. 54), está voltada para a “dessacralização ou restrição da expressão do fenômeno do sagrado na territorialidade (relação com o espaço) e da temporalidade (relação com o tempo)”, numa evidência de que “as comunidades e movimentos ancestrais” (...), com certa frequência, “têm seus saberes desqualificados e seu ser confrontado, seja militar, seja pedagogicamente”.

Cientes, portanto, de que é essa visão de mundo que faz Emanuel desprezar um território sagrado que se vincula às suas origens, é importante o leitor se atentar para o fato de que é a própria espacialidade do terreiro, com toda a sua lógica animista, que proporcionará a mudança de sua percepção sobre a ancestralidade que o acompanha. A cena que projeta essa transição perceptiva não só do espaço, mas da própria cultura, é constituída por todos os elementos que compõem sonora e visualmente uma ritualística de matriz africana em uma casa de axé. A didascália aponta, no texto, os entes sensoriais que vão contribuir com este processo, quais sejam, o canto e a dança: “*O canto sobe, a dança dos iaôs atinge o clímax. Emanuel está sugestionado. Entra o Orixá, põe resina no defumador e benze o negro com fumaça, depois dança alguns instantes, sem tocar o corpo de Emanuel, o Orixá executa a saudação final, fingindo lhe tocar num e outro ombro*” (Nascimento, 2022, p. 64).

Não acredito em macumba, já disse. (*Pausa longa*). Sempre debochei dessa canjira... (*pausa longa*) Mas... e se tudo for verdade? Se as coisas que estou vendo e sentindo estiverem acontecendo mesmo? Afinal de contas... é o culto do meu povo... Só porque me diplomei na universidade devo desprezar a religião do meu sangue? Se algum Orixá estiver tentando me livrar da cadeia dos brancos? (Nascimento, 2022, p. 64).

Outras passagens do texto dão cabo de demonstrar que Emanuel passa por um longo e conflituoso momento de questionamento sobre sua identidade negra e, pode-se dizer, religiosa, pois ele é claramente identificado ideologicamente com a branquitude e com todo o discurso cristão que o acompanha. A restituição da situação de seu equilíbrio emocional e a sua identificação com a cultura religiosa negra só ocorrerá, a despeito do que se verifica em *As Aybás do Rei* (2017) com Cláudia Esther, por meio de sua submissão a um ritual realizado no peji que se pode, sem nenhum prejuízo semântico, chamar de ebó. Para conferir sublimidade à cena, os Orixás e entidades de Umbanda são, por este motivo, invocados para situarem na paisagem do terreiro e atender às súplicas que as Filhas de Santo dirigem à espiritualidade em favor de Emanuel:

FILHA I: Oh! Exu Tranca-ruas, Senhor dos caminhos e das encruzilhadas!
 CORO: Abre os caminhos para Emanuel!
 FILHA II: Oh, Exu Pelintra, possuidor de todas as malícias! Rogo para Emanuel um pouco da sua astúcia, ligeireza e picardia!
 CORO: Malícia, astúcia e picardia para Emanuel.
 FILHA I: Senhor Barabô, faça crescer o entendimento de Emanuel; na cabeça, no coração, no pulso firme!
 CORO: Pulso firme, coração lícido, cabeça amorosa...
 FILHA III (completando): ...até o terrível instante de enfrentar o que ninguém conhece... Desafiar o mistério oculto lá nas dobras do horizonte.
 FILHA II: Oh, negro mistério, mistério negro do negro Emanuel!
 IALORIXÁ: Disse antes e repito, Emanuel compreendeu por si mesmo. Exu apenas ajudou. Mas foi no amadurecimento que ele se uniu e se tornou um só com Ogum. Os dois deram um nó aos fios desunidos...
 Foi isso que aconteceu. Emanuel deixará de ser...
 FILHA I: Oh, sereno Obatalá, conceda a Emanuel paciência no sofrimento!
 CORO: Paciência no sofrimento! (Nascimento, 2022, p. 90).

Após ter passado, com o auxílio das divindades, pelo ritual ao qual fora submetido, *“Emanuel sai do peji vestindo pele animal. Na cabeça, a coroa de Ogum – o Akoro –; no pescoço, o colar de contas de ferro de Ogum. Até o instante final, Emanuel fala calmo, tom de profunda dignidade e compaixão”* (Nascimento, 2022, p. 92). Todavia, engana-se o leitor – ou o expectador – esperançoso por um final que lhe confortaria ao vislumbrar um destino prodigioso para o protagonista: Abdias Nascimento oferece uma solução mítica e espiritual para Emanuel que poderia ser lida, sem algum esforço, como um movimento trágico, tão comum a muitos personagens negros perfilados no curso de nossa história literária.

No entanto, é preciso lembrar que, dentro de uma proposta estética afrorreligiosa, um personagem como Emanuel, um negro que durante sua existência

foi embranquecido e “esquecido de si, só existe na cultura branca colonial, para ser sacrificado. Ele é o carrasco do seu próprio sacrifício”. (Oliveira, 2022, p. 113). E é inclusive na paisagem do terreiro, diante do *igbá* de Ogum, que “Emanuel abre os braços como se fosse levantar voo” e o “Orixá lhe desce a espada que atravessa seu pescoço” (Nascimento, 2022, p. 101). O protagonista, morto, vive agora consubstanciado na recuperação de uma identidade que se viabiliza “no mistério do oculto, nas dobras do horizonte”, ou seja, dentro de uma cosmovisão cujo sentido está imbricado numa lógica anímica.

A partir das três obras arroladas neste tópico, é notório que o terreiro, seja de Candomblé, seja de Umbanda ou de Jarê não é, conforme já afirmou Muniz Sodré (2019), um espaço objetivo, de orientação euclidiana. Mais do que isso, o terreiro é, em minha acepção, uma paisagem por ser uma espacialidade percebida – e aqui falo nos termos de Michel Collot (2013) – pelos adeptos das religiões de matriz africana, os quais, por sua vez, compreendem-na como uma geografia sagrada, mítica e real por acolher, preservar e perpetuar, por meio de todos os objetos sacralizados e de seus agentes religiosos (ialorixás babalorixás, entidades, divindades etc.), todo o axé⁴⁰ fruto de uma cosmovisão africana baseada em pressupostos animistas, como aqueles já demonstrados por meio dos estudos empreendidos por Paradiso (2020a) (2020b).

Desta feita, cumpro reafirmar que é a paisagem do terreiro que garante a operação de um pensamento animista no Brasil, justamente pelo fato de não ser um país africano cuja população organicamente reproduz, na forma de um *habitus*⁴¹ (Bourdieu, 2005), esquemas de percepção anímicos. Mas é nela e a partir dela que os praticantes das religiões recuperam tal forma de pensamento e o desdobram, por extensão, a outros lugares que passam a ser percebidos de maneira diferente do que a população brasileira convencionou olhar. É justamente isso que faz a Literatura Afrorreligiosa Brasileira diferenciar-se de uma estética Real Animista: nossas

⁴⁰ Sobre a vinculação do axé ao terreiro, é digna de nota uma importante citação de Muniz Sodré: “Compreende-se assim por que o axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil. Axé é algo que literalmente se “planta” (graças as suas representações materiais) num lugar para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido. Existe axé plantado nos assentamentos dos orixás, dos ancestrais e no interior (*inu*) de cada membro do terreiro (Sodré, 2019, p. 92).

⁴¹ Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2005) o *habitus* pode ser compreendido enquanto conjunto de estruturas perceptivas que estabelece, *tout cour*, esquemas de condutas e de comportamentos que passam a gerar práticas individuais e coletivas.

produções literárias tratam de fenômenos espirituais (anímicos) vinculados às esferas das religiões afro-brasileiras que redimensionam os olhares de seus personagens e os fazem estabelecer relações profícuas, sobretudo, com a natureza e com as ruas. O próximo tópico se ocupará do exame das demais obras a partir desse prisma.

3.3.2 A natureza do povo de santo e a paisagem dos Orixás

Qualquer praticante de religião de matriz africana, principalmente das que são mote de discussão nesta tese, compreende a imprescindibilidade da natureza para viabilização dos cultos nos quais está inserido. Ocorre que, na cosmovisão africana, os entes naturais são partes constituintes de uma lógica em que a natureza, as divindades/entidades e os seres humanos são elementos indissociáveis, conforme já tivera acentuado Paradiso (2020a). Em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), Michel Collot dedica um tópico exclusivo para discorrer sobre “natureza e cultura”. Segundo o pesquisador, houve um tempo em que o homem se considerou parte inerente à natureza: ele pensava com ela e não sobre ela, não havendo, portanto, nenhum tipo de distinção entre o ente natural e a cultura. Sem qualquer malabarismo de ordem teórico-crítica, é possível conciliar seu entendimento sobre a percepção da natureza pelo povo de santo. Explica-se: para as comunidades tradicionais africanas e de matriz africana radicadas no Brasil, o “sentimento da natureza” constitui uma relação vital para os seus membros”. Para todos eles, o

corpo, sede de nossos sentimentos e de nossos pensamentos, é também a natureza em nós, e é através dele que nos comunicamos com ela: Eu sou uma parte da Natureza e funciona como qualquer acontecimento da natureza: eu sou, pelo meu corpo, parte da natureza” (Collot, 2013, p. 40).

Uma razão que justifica essa visão (de mundo) integrativa do povo de terreiro é mais bem delineada pelo pensador Eduardo Oliveira na obra *Cosmovisão Africana no Brasil* (2021): segundo ele, é a forma cultural negra, própria dos africanos e dos afro-brasileiros, que privilegia, em sua gênese, a relação homem-natureza-deuses. Há, neste caso, uma forma cultural ecosófica empenhada em não fazer da natureza um ente passivo cuja dominação se dá por parte do homem – como se observa, nos dias de hoje, nas sociedades onde imperam os “valores cristãos/capitalistas” que privilegiam a instrumentalização da natureza e sua consequente exploração” (Oliveira, 2021, p. 116). Essa percepção ecosófica pode, com algumas variações, ser

encontrada nos mitos de criação dos povos situados na região subsaariana da África – e hoje nos terreiros brasileiros –, principalmente entre os nagôs e seus descendentes, os quais compreendem que suas divindades encontram, na própria natureza, a possibilidade de existência e sua indissociabilidade com os seres humanos. Para o pesquisador, é “na natureza que os Orixás encontram elementos que lhe dão existência. A natureza é a essência do Orixá” (Oliveira, 2021, p. 116). Nessa direção, é digno de nota um relato trazido pelo estudioso ora referenciado:

Um sacerdote de Ifá, outrora filho de santo de Yemanjá, certa feira me confiou a seguinte história. *Dizia ele que, defronte ao mar, quis saber da origem da vida. Tomado de emoção, ouviu a resposta de Olokun e Aziri Tobossi. A água, diziam as Yamis, é a origem da vida (...). E o que é orixá? Orixá é a proteção do princípio fundamental que é a diversidade. Eles sustentam a diversidade porque interagem entre si. É vento, folha, raio, trovão, árvore, terra, água. Todo um círculo de elementos naturais que, integrados, movimentam a vida (...). Ifá, protetor da ética, ensina que a natureza de deus é a natureza das folhas. Ensina que homem não é um ser acima dos outros seres. O homem é parte da natureza e faz parte do todo orgânico. É um ser vivente entre os outros* (Oliveira, 2021, p. 123, grifo meu).

Essa percepção assentada numa cosmovisão iorubana – que poderia, de alguma forma, também ser encontrada junto aos povos *fons* e *bantus* – aparecerá na Literatura Afrorreligiosa Brasileira como uma filosofia de vida imanente aos personagens. *Omo-Oba: histórias de princesas* é uma narrativa infantojuvenil de Kiusam de Oliveira que recupera mitologias africanas, cujos protagonistas são os Orixás femininos: Oyá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Odudua. A escrita dessa autora é eminentemente feminina não apenas pela representação das personagens do mesmo gênero, mas, sobretudo, pelo discurso que descortina a potência e as particularidades das divindades sagradas do Candomblé, as quais, por meio de suas próprias histórias, oferecem explicações para as diversas questões que atravessam a existência humana.

Nesse sentido, é importante que diga que cada uma dessas divindades está intrinsecamente relacionada à natureza. Um dos contos da obra que recebe o título de “Iemanjá e o poder do mundo” traz uma das versões da criação do mundo segundo a cosmovisão nagô e explicita que a origem da vida não partiu, como pontua Oliveira (2021), de uma fonte criadora única – como se apregoa nas mitologias euro-ocidentais – e de que somente o princípio da diversidade é capaz de gerar movimentos capazes

de criar e integrar seres divinos, humanos e entes naturais. Tomemos, pois, nota desse conto:

lemanjá era uma linda princesa menina que vivia sozinha do *òrun*, no céu. Não tinha com quem brincar, não tinha com quem conversar e não tinha com quem se alimentar. Viviam sozinha entre vapores, labaredas de fogo e rochas. Olodumare-Olofim olhava para ela e não gostava do que via: a solidão da princesinha lemanjá.

Certo dia, Olodumare pensou: “Vou dar um presente à princesa lemanjá para que ela não se sinta tão só”.

Estendeu as mãos sobre a barriguinha da princesa e ela começou a aumentar.

- O que está acontecendo comigo, Olodumare?

Ele respondeu:

- Não fale nada, apenas abra a boca.

Quando a princesa lemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de estrelinhas. Eram estrelinhas de todos os tamanhos. Estrelinhas que brilhavam mais e estrelinhas que brilhavam menos.

Não durou muito e a alegria de lemanjá acabou, porque as estrelinhas nasceram e foram todas embora rapidamente para o *òrun*, para o céu mais distante ainda de lemanjá. Olodumare não desistiu: estendeu novamente as mãos sobre sua barriguinha da princesa e ela começou a aumentar. lemanjá, desta vez, já sabia que nada deveria falar.

Quando a princesa lemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de nuvenzinhas. Eram nuvenzinhas. Eram nuvenzinhas de todos os tamanhos. Nuvenzinhas que foram fofinhas nuvenzinhas que eram fofonas.

Não durou muito e a alegria de lemanjá acabou, porque as nuvenzinhas nasceram e foram todas embora rapidamente para o *òrun*, para o céu mais distante ainda de lemanjá.

Olodumare pensou: “Preciso ser mais firme e mudar esta paisagem local”.

Batendo palmas com força, provocou uma rachadura numa rocha e dela começou a sair muita água. A água cortava a rocha com violência e ocupava diversos espaços. A água jorrava para todos os cantos.

Assim, criaram-se rios, lagos, mares e oceanos. Sem contar a porção de terras que água não conseguiu ocupar.

- Que *odara*! Que bonito! – murmurou a princesa lemanjá. -É lá que eu quero morar.

Olodumare pegou nas mãos da princesinha lemanjá e a levou para um lindo local entre a areia e onde as ondas já chegavam enfraquecidas com suas espumas brancas.

- **Aqui, minha princesinha, será a sua morada. Para que não fique sozinha, estou lhe dando ofertando saudáveis algas marinhas, diversas estrelinhas do mar, madrepérolas sem-fim para que enfeitem seus cabelos e seu corpo; inúmeras conchas de todos os tipos, os mais puros corais, fios de prata para tecer sua nova roupa, enfim, tudo do que você precisa. Cuide bem deste seu tesouro – disse Olodumare.**

Como presente final, Olodumare estendeu novamente as mãos sobre a barriguinha da princesa lemanjá e ela começou a aumentar. Quando lemanjá abriu a boca, saíram diversos seres protetores, os orixás, com a incumbência de povoarem o planeta Terra.

Nasceram Ossaim, Oxóssi, Ogum, Xangô, Obaluaiê e os Ibejis. Assim, a princesinha lemanjá não ficaria mais só.

Todos os novos parentes da princesa lemanjá, felizes por dela terem saído, fizeram uma grande roda, dizendo:

- Princesinha lemanjá, a Rainha do Mar. Princesinha lemanjá, a rainha do nosso ori, da nossa cabeça. Odô, Iyá! (Oliveira, 2009, p. 26-29, grifo meu).

Ainda que seu trabalho seja destinado para o público infantojuvenil, Oliveira (2009) não se exime de constituir um conto a partir de uma concepção anímica que se apresenta no bojo das comunidades de terreiro, sobretudo, nas de Candomblé de nação Ketu. Dentro de uma lógica cartesiana de entendimento de mundo, é bem verdade que a criação do universo e de todos os seus seres – inclusive os espirituais, não seria possível. Nesse viés, é importante aqui observar de que forma e em que medida o mito atribui, à paisagem, um caráter mítico. Ora, se de acordo com o conto as estrelas, as nuvens, as águas e a terra nascem da barriga de uma divindade, logo elas assumem uma dimensão espiritual, sacralizada. Não obstante, é válido lembrar que os demais Orixás presentes na narrativa estão intrinsecamente vinculados à natureza e possui domínio de determinadas esferas naturais, conforme aponta a literatura especializada (Oliveira, 2021) (Prandi, 2001). É dessa maneira que Ossaim é a divindade responsável pelas olhas; Oxóssi, aquele que domina as matas e o domínio das caças; Ogum é a divindade do ferro e de todos os instrumentos de trabalho de sua comunidade; Obaluayê, o senhor da terra e da cura; e Iemanjá, principalmente, a senhora das águas e de todas as cabeças humanas.

Não há nenhum dissenso quanto ao fato de o conto em tela ser um objeto esteticamente elaborado, com todos os atributos que o permitem ser classificado enquanto texto literário. Seus atributos não o afastam, entretanto, da concepção anímica presente na tradição oral do povo iorubá, da qual a autora se valeu para a escrita da obra. E isso é importante na medida em que, por meio da literatura, uma concepção de mundo alternativa é ofertada a muitos leitores, os quais mesmos não vinculados às comunidades de terreiro, poderão estabelecer uma relação diferente com o meio ambiente, já que essa e as demais narrativas presentes na publicação de Oliveira (2009) corroboram uma visão ecosófica. É a partir dos mitos e dos (re)contos que se consolida e se difunde a paisagem da natureza compreendida pelo povo de santo: as águas, os rios, as matas, as pedreiras deixam ser meros sistemas ecológicos para se tornarem um espaço percebido com devoção e singular respeito por aqueles que possuem o entendimento de que “força e fé, a *nginya*, o *nganga*, constituem momento de uma forma de relacionamento com o real que supõe uma visão global, uma cosmovisão, por sua vez articulada com as marcas tradicionais de um dado território, no qual se associam os ambientes físico e humano” (Sodré, 2019, p. 94).

pedrinhas miudinhas (2019)⁴², de Luiz Antonio Simas, é um livro de ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros e apresenta, por meio de uma escrita elaborada artisticamente, contributos significativos para esta tese, porque as reflexões propostas na coletânea trazem à baila do discurso a afroreligiosidade brasileira. Em um de seus ensaios, que se intitula “a morada do rei dos índios” – sim, a grafia do título inicia com letra minúscula mesmo – é evidente a interação entre os seres humanos e a natureza que passam, em um determinado momento, a ser entes tão indissociáveis a ponto de se tornarem um só elemento. O texto versa, por meio de uma prosa deleitante, sobre a experiência da mãe carnal do narrador com o caboclo Japetequara – um indígena que passou por uma experiência terrena e se tornou, por meio daquilo que se pode chamar de méritos próprios, uma entidade “poderosa”, um encantado⁴³. Segue o relato:

Minha mãe carnal trabalhava com Japetequara (Jabetequara, segundo alguns), um exemplo de encantado. Reza a tradição que Japetequara, conhecido também como rei dos índios, **foi um turco que chegou no Brasil no século VII e encantou-se numa árvore de sucupira, castanho-escura, pesada e resistente da floresta amazônica.** Quando vem na guma, dança curvado, como um velho honorável, e é recebido por alguns cantos fabulosos. É por isso que não conheço coisa mais bonita que os mistérios do encanto. **Enquanto o mundo se consome em um desvario produtivista que enxerga o grande rio – um Orixá –** como um potencial gerador de energia para grandes empreendimentos e restringi a isso o seu papel, **eu, com um olhar insistente de menino que cresceu na guma, digo que a coisa estaria muito melhor se todos vissem a natureza com o respeito do povo do tambor.**

Como podem derrubar a sucupira amazônica onde vive, ajuremado no encanto, o mestre turco, rei dos índios e caboclo do Brasil, o velho Japetequara, que eu vi dançar pelo corpo de minha mãe? É ele, o índio velho encantador de mundos, que brada quando floresce e abrande de suavidades e dureza do tronco escuro (Simas, 2019, p. 48/49, grifo meu).

Se para os candomblecistas a natureza se apresenta como manifestação viva das divindades, para outras expressões religiosas de matriz africana, como na Umbanda, Jurema Sagrada, Pajelança etc., é possível observar uma correspondência semelhante: as entidades que compõem esses panteões foram pessoas que tiveram uma experiência terrena e tal foram suas relações com a natureza que, em alguns

⁴² O título da obra é grafada com iniciais minúsculas.

⁴³ No entendimento de Simas (2019, p. 48), “o encantado é aquele que não conheceu a experiência da morte, transformando-se, em vida, num vento, numa rocha, numa praia, numa árvore, numa folha, nas areias do fundo do mar, dos desertos e das serras. Encantou-se ou ajuremou-se, como alguns antigos preferem dizer”.

casos – sobretudo no âmbito da Jurema –, passaram eles próprios por um processo de encantamento e se tornaram árvores, folhas, rochas, rios etc., logo, seres divinizados e passíveis de culto. Pode-se falar, assim, que a paisagem para os umbandistas, juremeiros, pajeleiros é “configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos [e acrescento: seres divinizados] em interação constante” (Collot, 2013, p. 43).

Quando o narrador do ensaio afirma “eu, com um olhar insistentemente de menino que cresceu na guma, digo que a coisa estaria muito melhor se todos vissem a natureza com o respeito do povo do tambor” (Simas, 2019, p. 49), emerge de seu discurso, mediado por uma percepção de alguém que conhece suntuosamente sua cultura e todos os seus contornos anímicos, uma postura coerente diante da natureza que pode, sem qualquer prejuízo, chamá-la de vida. Desta feita, a paisagem construída por esse narrador é a mesma dos praticantes das religiões afro-brasileira, que procuram – ou no mínimo se esforçam – para não reduzir a paisagem a um “puro artefato, como o fazem os grandes partidários da artialização” (Collot, 2013, p. 43). Há, portanto, neste caso, uma paisagem constituída por um olhar humano que compreende a natureza como bem inalienável, pois está inserido nela, é parte dela, e o faz estar em comunhão consigo mesmo e com as divindades, tudo ao mesmo tempo, numa lógica somente possível quando situado numa cosmovisão de origem africana.

Em *pedrinhas miudinhas* (2019) há ainda dois outros ensaios que trazem a paisagem da natureza no primeiro plano das narrativas, quais sejam, “a lição do sono do rio” e “iemanjá e o ano novo”. São dois textos em que as águas tidas como entes divinos: no primeiro caso, o sono rio – um mito ribeirinho – oferece ao narrador a possibilidade de aprender a respeitar os ciclos da natureza, fazendo emergir uma crítica aguda ao imediatismo desenfreado da sociedade contemporânea que “acelera a vida e nos desacostuma dos homens” (Simas, 2019, p. 22); e o segundo, por sua vez, produz um contestação não somente do uso indeliberado da praia por aqueles que não compreendem a sacralidade dessa paisagem para os umbandistas, que gradativamente foram excluídos dos festejos: “É necessário, porém, colocar um pouco de água nesse chope dos entusiastas da festa atual e lembrar que o Rio de Janeiro tem um dívida enorme com o povo da umbanda, que hoje se encontra praticamente excluído do fuzuê” (Simas, 2019, p. 32).

Retomado as obras anteriormente analisadas, seja em *Torto Arado*, seja em *Sortilégio* ou em *As Ayabás do Rei*, a paisagem da natureza, apesar de importante

para constituição de suas respectivas tramas, apresenta menos força quando comparada à paisagem do terreiro e, por este motivo, não fora desenvolvido com profundidade neste tópico, que procurou demonstrar o quanto a natureza é fundamentalmente percebida e o quanto essa percepção baliza as relações entre o lugar, os seres humanos e as divindades em *Omo-Oba*⁴⁴ e *pedrinhas miudinhas*. Compreendida a importância da paisagem natural para a Literatura Afrorreligiosa Brasileira, é necessário, ainda nesta seara das discussões sobre a paisagem ficcional, discorrer sobre imprescindibilidade das Ruas enquanto espacialidades sagradas, sobremaneira, para os praticantes da Umbanda cujas representações podem ser encontradas, com significativa precisão em um conto de *Um Exu em Nova Iorque* (2018), de Cidinha da Silva, e em duas crônicas *O corpo encantado das ruas* (2020), também de Luiz Simas e *Arreda homem, que aí vem mulher!*⁴⁵

3.3.3 As Ruas do Povo da Rua

Foi numa segunda-feira quando pisei pela primeira vez na roça de Mãe Carmem, em Jacarezinho. À época, a mulher de Xangô era uma senhora na altura de seus 60 anos e dispunha, com toda sua altivez, de muita energia para tocar sua gira. Mestre Capoeira – também conhecido como Mestre Capu– já dobrava o couro do atabaque e embalava pontos/cantigas dedicados ao Povo da Rua – leiam-se, aqui, Exu, Pombogira e Zé Pelintra. O vídeo que trago abaixo permitirá, ao leitor deste trabalho, obter uma experiência sonora das cantigas que versam sobre as referidas entidades e suas relações com as paisagens da rua. O depoimento e as músicas que seguem são interpretados por Mestre Capu. Para melhor audição, utilizar fones de ouvidos.

⁴⁴ De *Omo-Oba*, é possível afirmar que as demais narrativas presentes na obra recuperam a paisagem da natureza e seus personagens – todos Orixás –, estão estritamente vinculados a elas. Não me atarei a cada um destes textos porque todos eles estão assentados numa visão ecosófica tão evidente quanto o conto aqui examinado.

⁴⁵ Ponto/Cantiga de Pombogira.



Vídeo 3: Depoimento de José Pereira da Paz. Fonte: James Rios, acervo pessoal, 2024.

Quem vai ou teve a oportunidade de visitar um terreiro de Umbanda ou de Omolocô num dia de gira, impressiona-se com a paisagem ou com as entidades que baixam da Aruanda para “saudar filho de fé”. Naquela noite – ainda não era hora grande – eu me impressionava não só com o virtuosismo do Mestre na curimba, mas com as cantigas, as quais, de forma alguma, traziam paisagens e personagens que me geraram algumas inquietações quando entoadas, visto que elas não possuíam uma coerência dentro de uma lógica cartesiana de pensamento: “para onde foi e onde mora essa Pombogira que leu a mão da moça e foi-se embora caminhando a pé?”; “e esse Zé que vem de Alagoas e que deve tomar cuidado com o balanço da canoa?”. Todos esses questionamentos, confesso, tomaram minha atenção à época. E, como disse na introdução desta tese, há coisa que talvez só o tempo explique e, caso não explique, explicado está. Mas o que há de importante nesse presságio e que (explica e) interessa a este trabalho são as paisagens das Ruas comuns a todos os pontos cantados e comuns ao conto de Cidinha da Silva em ao menos duas crônicas situadas em *O corpo encantado das ruas* (2020).

Até então tenho me atido às espacialidades dos terreiros e da natureza como enquadramentos de uma paisagem que se constitui a partir de um ponto de vista anímico dos personagens vinculados a uma poética literária afrorreligiosa. Ocorre, como indiciam as próprias cantigas, que as Ruas, no escopo das religiões de matriz africana, mais precisamente da Umbanda, têm dono e se chamam Exus e Pombogiras⁴⁶. Neste caso particular – é importante frisar isso – são elas e eles que atribuem o “encantamento” (o viés anímico) às encruzilhadas, às esquinas, às vielas,

⁴⁶ Aqui me cabe fazer uma ressalva: os Exus e Pombogiras dos quais falo, neste momento, pertencem ao panteão umbandista e não possui relação – ao menos em termos energéticos e de prática de culto – com o Exu Orixá, que é louvado no ritual do *ipadê* que antecede os xirês de Candomblé. Na mesma direção, cumpro ressaltar que essas entidades são, a título de rápido conhecimento, seres humanos desencarnados que, segundo a cosmovisão religiosa, atuam no plano terreno.

aos morros e aos becos por estarem estritamente vinculados a esses lugares desprestigiados socialmente, bem como às pessoas que, situadas no contexto de vulnerabilidade social e risco, encontram-se nas ruas das periferias e de todos os lugares desenhados à margem dos centros urbanos. A este respeito, vale o ensinamento de Rufino (2019):

Malandro, prostitutas, cafetões, ladrões de toda estirpe, assassinos, excomungados, bêbados, eternos caminhantes, fugitivos, achacadores de otários, toda a sorte de miseráveis que, em seus corpos e práticas, forjam um inventário tático de modos de ser e praticar a rua. Arquivos corporais que codificam e enunciam nas práticas uma contracultura do civilismo colonial. São sujeitos comuns, praticantes munidos de saberes que disferem golpes imprevisíveis, oportunos produtores de ações rebeldes que inventam os cotidianos como possibilidade de sobrevivência. Grita a máxima daqueles que poetizaram a noção de sobrevivência como o sambar no fio da navalha: “Vida de malandro não é fácil” (Rufino, 2019, p. 110).

A paisagem da rua desenhada por Rufino (2019) é, certamente, fruto de uma imagem produzida, sem qualquer desvio ou equívoco de ordem histórica, por um projeto colonial (português-brasileiro) cujo interesse foi relegar o Outro, o diferente – o negro e o indígena, pois o branco sempre constituiu a norma (Woodward, 2014) – às margens da geografia espacial e social das cidades. Na mesma direção, a leitura da obra *O terreiro e a cidade* (2019), de Muniz Sodré, permite avaliar a influência da segregação espacial do Rio de Janeiro (pautada no binômio raça e cor) no processo de geração de miséria e violência que passou a ser praticado, sobretudo, pelos sujeitos despojados à própria sorte após a “abolição” da escravatura. É diante desse contingente populacional, situado às ruas das favelas e periferias, que se apresentam entidades como Zé Pelintras, Exus e Pombo-giras para atender aos apelos daqueles e daquelas que demandam por quaisquer de seus préstimos: amor, trabalho, dinheiro, sorte, saúde etc. Mais próximos, portanto, dessa população e plenamente identificados com seus lugares habitacionais e de trânsitos, essas entidades são, por todas estas razões, chamadas Povo de Rua.

Para os umbandistas – e candomblecistas – é com intuito de “ter caminho” que se oferta à Rua: a ela dá-se, literalmente, de comer e de beber: padês⁴⁷ de todos os tipos, água, vinho, cachaça, champagne etc. Saúda-se a ela e se paga, com

⁴⁷ Farofa geralmente produzida com farinha de mandioca e azeite de dendê. Para as Pombogiras, a oferta pode levar mel, bebidas doces e/ou outros ingredientes alinhados à finalidade do pedido/demanda.

moedas e notas a certa altura das encruzas encontradas pelo chão, em troca do caminho tranquilo e apaziguado. São as energias geradas pelos movimentos do dinheiro e da comida que criam e se geram, num ciclo ininterrupto, outras energias necessárias para viabilização/materialização de algum pedido/desejo de seus praticantes. Já neste contexto, os adeptos à Umbanda, imbuídos de uma cosmovisão anímica adquirida, certamente, em algum terreiro, possuem o entendimento de que a “fiscalidade da rua é apenas um dado em relação à complexidade do que está compreendido em sua espiritualidade, ou seja, em sua dimensão metafísica” (Rufino, 2019, p. 109-110). Há, neste caso, um espaço percebido, uma paisagem construída a partir de um olhar assentado no signo de Exu, ou seja, numa cosmo-percepção afro-brasileira da qual comungam nossos seres ficcionais dos textos ora discutidos.

Um Exu em Nova Iorque (2018) pareceu-me, justamente por seu título, uma obra emblemática. O que faria um Exu nas encruzas de um país marcado, sobejadamente, pelo protestantismo das religiões históricas? Bem, em contato com o primeiro conto – o livro contém outros dezoito - ative-me ao desdobramento de um pensamento anímico o qual, embora formulado e assente no Brasil, foi plasmado em outro território que guarda, em termos culturais, poucas correspondências com o Brasil. A narradora-personagem do conto “I have shoes for you” é, por sua caracterização, uma mulher (brasileira) negra identificada com as religiões de matriz africana, visto que concebe ler os desígnios das Ruas como entes sagrados. Em algum momento de sua narração, ela, que vestia um casaco velho e morava na periferia do Harlem, encontrava-se na esquina da Martin Luther King com a 29th, ou seja, numa encruzilhada. Foi neste lugar – tida pelos umbandistas como ponto de força (energética) e como paisagem que possibilita os caminhos espirituais – que ela deu algumas moedas a uma mulher de cabelos lisos que, com algum mistério em seus olhos e em sua voz, ofereceu-lhe sapatos:

Quando olhou para meus pés, depois de agradecer, disse: eu tenho sapatos para você. Eu não tinha certeza de ter ouvido a frase e perguntei: o quê? Eu tenho sapatos para você. Ela repetiu com a voz doce que eu já contei que ela tinha. Mensagem entendida, agradeci e assegurei que estava bem com meus sapatos. Seguiu seu caminho e eu percebi um andar torto, sapatos grossos e pés que pareciam carregar o dobro de seus setenta quilos (...)

(...) No momento em que a mulher saiu andando, escrutinei meus pés, arrepiei quando ergui a cabeça em sua direção e não a vi mais. Observei os lugares à volta a ver se descobria alguma porta, algum buraco onde ela pudesse ter se metido. Avistei um segurança particular de quarteirão fumando e acertando a touca na cabeça. Quis perguntar a ele pelo paradeiro da mulher, tentada a receber os sapatos.

Como o gênio da lâmpada, a mulher apareceu de novo. Ufa! Ela existia. Era de carne e osso. Pediu dinheiro às colegas e elas mal olharam na cara dela para dizer que não tinham. **A voz amável era um canto atraente e afinado, e a vontade de segui-la foi quase incontrollável.** Dessa vez ela não falou comigo, seguiu caminho oposto ao anterior (Silva, 2018, p. 14, grifo meu).

Retomando o romance *O Outro Pé da Sereia* (2006), é evidente que a protagonista africana, Mwadia, não possui nenhuma dúvida quanto à presença de seu marido Zero Madzero em seu dia a dia, ainda que ele esteja morto. Recuperemos um diálogo entre ela e sua mãe já apontado anteriormente: “- Pois escutei que seu marido já tinha morrido”. Responde Mwadia: “- Mãe, pense o seguinte: Zero trata de mim como nunca ninguém cuidou. Que importa se está vivo ou morto” (Couto, 2006, p. 60-61). Pode-se afirmar, neste e em outras situações vislumbradas na obra de Mia Couto, que, em muitos países africanos, lidar com a presença de espíritos ou conceber a presença do invisível é uma experiência comum para muitos africanos.

Para muitos brasileiros, ainda que estes estejam de alguma forma vinculados às experiências afroreligiosas, em algum momento, poderá surgir alguma dúvida, algum questionamento quanto à presença de uma entidade/divindade, ainda mais se esta manifestação ocorrer em alguma encruzilhada dos Estados Unidos da América. Se no imaginário afroreligioso brasileiro alguma dúvida dessa natureza emerge, é porque, nos países latino-americanos – e neste caso em particular, norte-americano – os praticantes dessas expressões religiosas precisam conviver com outras formas de pensamentos que colocam naturalmente em dúvidas as manifestações do invisível.

No curso da narrativa, tomada pela dúvida, a narradora de Cidinha da Silva intui que a “pessoa” que lhe ofereceu e lhe deixou sapatos na porta da casa de suas colegas poderia, por que não, ser uma Pombogira: “Por que diabos aquela sem-teto queria me dar sapatos? Era a pergunta que me corroía. Ela me achou com potencial de compradora, isso sim. Queria vende-los. **Ou não, pois, se tudo é dádiva na negociação com Exu, eu dei primeiro** (Silva, 2019, p. 15, grifo meu). Ora, se as Pombogiras - que recebem nomes como os de Maria Farrapo, Maria Molambo, Maria Navalha etc. – são as versões femininas de Exu e estão diretamente ligadas às ruas e às mulheres, a protagonista atesta sua intuição no final do conto, enquanto prepara a oferenda justamente para o “homem” das Ruas:

Considerando meus *dreads*, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogo com o Harlem *roots* de onde ela vinha, talvez

os sapatos fossem um código ou senha para uso ou tráfico de coisas que poderia me interessar.

Não. Ainda não era a resposta.

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!

Ao preparar a comida do homem, quando minha mão tocou o dendê, encontrei a resposta, a chave. **Recebi os sapatos-presente para firmar o pé na estrada e fazer o caminho** (Silva, 2019, p. 16, grifo meu).

No âmbito dos estudos das religiões de matriz africana, é possível falar, hoje, de uma epistemologia de Exu. *A pedagogia das Encruzilhadas* – texto com o qual tenho dialogado nesta tese, é uma experiência bem-sucedida que traz à baila de suas elucubrações filosóficas, uma reflexão contundente sobre a relação intrínseca entre Exu (seja este Orixá ou Entidade) e a Encruzilhada (enquanto espacialidade objetiva ou espiritual): “A noção de caminho enquanto possibilidade inscreve-se nos termos de Onã, o Senhor dos Caminhos. Dessa forma, adentrar a rua a partir de seu encanto nos permite ir além de sua concretude” – diz Rufino (2019, p. 109). É a partir de discussões assentadas nessa experiência exuística que o leitor não situado às simbologias religiosas da Umbanda poderá atribuir uma interpretação (mais concreta) ao conto: se a encruza possibilita caminho e se “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”, talvez a Pombogira que tanto a inquietou quisesse avisá-la de que talvez fosse a hora de deixar as encruzilhadas do Harlem ou, numa atitude densamente existencial, a provocasse para refletir sobre sua vida, sobre o seu caminhar. Mudar a rota nas paragens da vida é preciso e são para orientações dessa natureza que Padilhas, Quitérias, Navalhas e tantas outras Marias existem na vida das que lhes pedem auxílio.

Como se vê, a paisagem das Ruas é viva. É viva não somente porque há sujeitos que por elas transitam, mas, para além disso, porque há multiplicidade de seres espirituais que nelas habitam e orientam, feito bússolas espirituais, aquelas e aqueles situados num contexto de vulnerabilidade. São vivas também porque há sujeitos, como a narradora do conto analisado, que as percebem na relação intuitiva com as suas respectivas Pombogiras. Nessa direção, vale a máxima do narrador da crônica “Marias”, de Luiz Simas: “As Marias das ruas sabem trabalhar”. E sabem mesmo. São elas que, por escolherem as ruas como território de trabalho, optam por romper qualquer senso de moralidade convencionalizado no bojo das normas judaico-cristãs: “Pombagira é mulher de sete maridos porque quer ser” (Simas, 2020, p. 23).

Eis aí outra faceta dessa entidade tão controversa no imaginário brasileiro e que, por este motivo, carece ser mais bem conhecida.

Nessa crônica de Simas (2020), o narrador procura, como quem conversa com o leitor na mesa de um botequim assentado em alguma encruzilhada do subúrbio do Rio de Janeiro, apresentar a natureza dessa entidade, numa tentativa, quem sabe, de desviar a pecha demoníaca geralmente atribuída a ela devido aos comportamentos reprovados por uma sociedade hipocritamente moralizada, como bem denunciaram nossos escritores realistas já no século XIX. Sobre as donas das Ruas, pode-se afirmar que elas são, portanto, o resultado do

do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam, presente no inquite dos bantos, e a trajetória performática de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras (a corte das pombagiras é vastíssima), tiveram grandes amores e expressam a energia vital através de uma sensualidade afluída e livre. O corpo pecador não faz o menor sentido para as donas da rua (...) A energia pulsante das entidades cruzadas, como se o domínio já não fosse as encruzilhadas, é libertadora, mas nunca descontrolada. Ela é sempre controlada pela potência do poder feminino e se manifesta em uma marcante característica da entidade: a pombagira é senhora dos seus desejos e manifesta isso em uma corporeidade gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo (Simas, 2020, p. 22, grifo meu).

A bem da verdade, e em plena consonância com os postulados críticos de Reginaldo Prandi (2010), entendo que, enquanto encarnadas, as Pombogiras não foram “educadas por mulheres, no seio de seu destino normal”, tendo por fim o casamento que as subordinariam praticamente às vontades homem (Beauvoir, 1967, p. 07). Em via oposta, foram mulheres de “baixos princípios morais, capazes de dominar os homens com suas proezas sexuais, amantes do luxo, do dinheiro e de toda sorte de prazeres” (Prandi, 2010, p. 146, grifo meu). Não tiveram, portanto, compromisso com a moralidade cristã já assinalada acima, tampouco se importaram com os ditames do patriarcado. Em conformidade com outros estudos que tomam a Umbanda como matéria de investigação científica (Camargo, 1961; Prandi, 1996; Augras, 2000; Prandi, 2005), avento a hipótese de que – salvo as exceções que estão longe de constituírem a regra – as Pombogiras alcançaram o estatuto da “individualidade plena”, a sua “autonomia”; afastaram-se “do individualismo possessivo” e das amarras que o individualismo burguês impunha às mulheres no século passado (Silveira, 2014, p. 160) e, por que não, do tempo presente.

Dessa forma, desconfio, como o narrador de Simas (2020, p. 23), “de que a nossa sociedade tem muito medo da junção entre a potência de Aluviaí e o poder da mulher sobre o próprio corpo”. Corpo este, vale ressaltar, forjado na paisagem das Ruas, já que elas, Pombogiras, – e parte das mulheres que as incorporam – são dinâmicas e polissêmicas. São expressões autênticas (e é aí que reside o medo social) daquilo que nos parece ser fruto da melhor integração dos “sentidos vivenciados nas experiências de cotidianidade e sexualidade”, que resulta “num deslocamento expressivo de novas configurações de “mulher”, cindidas **anteriormente entre ser mãe ou ser amante/ mulher de rua (que trabalha fora), ser “santa” ou ser puta/ “satanizada”** (Barros; Bairrão, 2015, p. 15, grifo meu).

Em suma, são elas, por suas naturezas anímico-religiosas e por tudo que expressam socialmente, as paisagens das Ruas que não ignoram a presença de outros (importantes) personagens em sua composição: os malandros. Mas a conversa sobre esses “compadres” deixarei para os próximos tópicos, pois já é hora de “cantar pra subir”: *“Botequim, botequim! Cabaré lhe chama! / Botequim, botequim ela é mulher de fama/Se chegou cedo, quer saber por que chegou/ Se chegou tarde, quer saber pode onde andou! / O seu homem, quer lhe ver trancada/ Mas ela é mulher da vida e não tem hora marcada”*⁴⁸.

3.4 Intervalo do Xirê: breves conclusões sobre as paisagens afrorreligiosas brasileiras

O terreiro, a natureza e as ruas demarcam as paisagens da Literatura Afrorreligiosa Brasileira, sem delimitá-las, contudo. O primeiro espaço, isto é, o do terreiro, é, em minha concepção, a espacialidade mais importante porque é nele e a partir dele que a cosmovisão africana, com seus valores civilizatórios e sua consciência anímica se faz presente, passa por um processo de resignificação e contribui para formulação de um pensamento-paisagem que, em consonância com os postulados de Michel Collot (2013), desdobra-se, a partir do olhar e da percepção dos sujeitos para outros lugares, quais sejam, nestes casos, para a natureza e para as ruas.

⁴⁸ Ponto de subida de Pombogira.

Fundamentalmente, a demarcação desses espaços é, como se viu, de suma importância para compreensão de uma poética produzida no território brasileiro, a partir das experiências das religiões que são não africanas, mas afro-brasileiras. Portanto, emerge, aqui, a diferença entre uma poética Real Animista e a Literatura Afrorreligiosa Brasileira: a primeira, desenvolvida em território africano, por autores africanos a representar uma multiplicidade de manifestações espirituais, invisíveis que operam, com robusta naturalidade, no bojo das sociedades onde estão inseridas; a segunda, por sua vez, produzida em território brasileiro, por escritores identificados com a cultura afro-brasileira e cientes de que uma representação coerente de uma consciência anímica presente nas vivências de seus personagens (afrorreligiosos) devem tomar a paisagem do terreiro como *locus* referencial de seus pensamentos.

4. A POÉTICA AFRRRELIGIOSA BRASILEIRA: INDICADORES TEXTUAIS

Obà Eléèkó a já sodi
Obà Eléèkó a já sodi
Olúwo Obà a òpó
*Obà ayaba Eléèkó a já sodi*⁴⁹

Reza um *itan* do povo iorubá que, após vários dias de batalha, os Orixás, liderados por Ogum e Obatalá, estavam enfraquecidos pela guerra. Obá, insatisfeita em reunir apenas as mulheres de sua época, conclamou todas as fêmeas do reino animal, e, quando os inimigos a viram chegar acompanhada, fugiram, resultando na vitória. Nos terreiros de Candomblé, mais precisamente nos de origem Ketu, acredita-se que Obá mantém uma ligação profunda com os animais, refletindo uma antiga imagem do tempo em que os primeiros seres humanos acreditavam encantá-los por meio de desenhos, numa época em que os caçadores se confundiam magicamente com a própria caça (Geledés Instituto da Mulher Negra, 2018).

O culto a Obá, na África, é representado por cores escuras, especialmente o vermelho encarnado, que aparece em seus rituais. No Brasil, uma canção recupera a força dessa divindade cuja representação está associada à caça, à liderança pungente do sagrado feminino que luta para manter íntegra a sua comunidade: “*Obà Eléèkó a já sodi/ Obà Eléèkó a já sodi/ Olúwo Obà a òpó/ Obà ayaba Eléèkó a já sodi*”. Em *As Ayabás do Rei* (2017), de Cléo Martins, a Orixá surge com tamanha força e resiliência advogando a favor da protagonista, Cláudia, que se encontra em uma situação de desequilíbrio provocado pelas antogonistas da trama. Neste romance de trato fino com a matização de deidades africanas, Obá é quem, junto de Oyá e Oxum, proporciona a restituição do equilíbrio da personagem, conferindo, dessa forma, um tom afrorreligioso à narrativa.

Esse “tom afrorreligioso” a que refiro é concebido não somente pela mobilização de actantes⁵⁰ vinculados às religiões afro-brasileira, mas, sobretudo, pela articulação dos indicadores textuais ancorados na estética afro-brasileira. Ora, a

⁴⁹ Cantiga da Orixá Obá. Tradução minha: “Obá lutou e fortificou Eléèkó/ Obá lutou e fortificou Eléèkó/ Obá é senhora do culto e nosso suporte/ Obá, a rainha que lutou e fortificou Eléèkó”.

⁵⁰ O conceito de actante foi desenvolvido pelo semiólogo Algirdas Julien Greimas dentro da Semiótica Discursiva e da Teoria Ator-Actante. Diferente da noção tradicional de personagem, um actante não se refere apenas a indivíduos ou seres animados, mas a qualquer elemento que desempenhe uma função essencial dentro da narrativa.

simples presença dessas divindades – como Obá, Oxum, Oyá, Xangô – ou a mera representação de ialorixás, babalaôs, ogãs e ekedes não dariam cabo de enquadrar esse romance enquanto proposta estética afrorreligiosa. Essa obra e as demais analisadas neste capítulo apresentam índices textuais importantes para caracterização de uma poética que reúne, no bojo de sua estrutura, um ponto de vista autoral (anímico-religioso), uma linguagem marcada por oralidades expressivas, autores identificados às religiões de matriz africana, um público-alvo a quem se direciona – mas não se limita – tais produções, e temas (diversos) que se interseccionam às pautas do povo negro no país. Tratemos, pois, do ponto de vista autoral.

4.1 O ponto de vista autoral: aspectos (religiosos) anímicos

*Ewá ewa ma jô ewa ewa
Ewá ewa ma jô ewa ewa
Ewá Olorun lésé
Ewá ewa ma jô ewa ewa⁵¹*

Em se tratando de Literatura Afro-brasileira, o ponto de vista autoral pode ser concebido como a visão de mundo que o autor possui e que se traduz ficcionalmente na forma de texto, sendo necessária, portanto, “a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população” (Duarte, 2014, p. 35). Refinando este conceito e transpondo-o para o esfera da Literatura Afrorreligiosa Brasileira, o ponto de vista autoral é, em meu entendimento, a assimilação de uma cosmovisão africana ressignificada pelas expressões religiosas negras em território brasileiro. Nessa esteira, cabe ao autor do texto assimilar o animismo enquanto forma de pensamento e forma particular de interpretar o mundo no bojo da prática religiosa. Trata-se, neste caso, do elemento mais importante da poética afrorreligiosa brasileira por congregar todos os valores axiológicos assentes na esfera das comunidades de terreiro.

Assim, o fazer religioso das comunidades de terreiro não pode passar incólume

⁵¹ Cantiga da Orixá Ewa. Tradução de Ogã Robson Ogumsola: “Ewa a bonita não viajou a bonita a bonita/ Ewa a bonita não viajou a bonita a bonita/A bonita está entre os que cultuam o senhor do céu/ Ewa a bonita não viajou a bonita a bonita”.

ao olhar do autor, que deverá traduzi-lo no arranjo de seu texto ficcional, recuperando, dessa forma, aspectos anímicos importantes, como o fenômeno da incorporação/transe, a manipulação da magia, a presença de objetos sacralizados, a interferência das entidades e divindades no plano terreno (presença do “invisível”), a realização de oferendas e ebós como possibilidade de alterar o destino do sujeito/personagem. Recorrentemente representados nas obras de Xavier Marques, Floriano Fernandes e Sabino de Campos outros aspectos religiosos, quais sejam, a dança (balé dos Orixás), a comida (culinária), a música (embaladas pelos toques dos atabaques), as festividades (das roças de Candomblés) etc. embora não sejam dispensáveis à modalidade de literatura aqui defendida, estes, sozinhos, não são suficientes para esteiar uma poética afrorreligiosa.

Dito isso, é necessário reiteirar que, nessa esfera literária, a representação pela representação não é o bastante: trazer à baila das tramas elementos religiosos de maneira isolada, sem nenhuma vinculação à realidade concreta dos personagens/comunidades pode constituir mais uma tentativa mal sucedida de validação de religiões de matriz africana. É desse modo que podem emergir os estereótipos e eventuais caricaturas de divindades/entidades e/ou de outras figuras inerentes aos cultos como os babalorixás e as ialorixás, a exemplo⁵². Com efeito, este tópico se ocupa em demonstrar, ao menos, três aspectos anímicos presentes no Candomblé, no Jarê e na Umbanda, quais sejam, a incorporação de entidades, a presença de Orixás e sua relação com os seres humanos, a presença de objetos sacralizados e a manipulação da magia.

Contudo, é preciso que o interlocutor deste trabalho tenha a compreensão de que todos esses elementos (anímicos) são tão interligados de modo que, por vezes, é custoso ao empenho intelectual sistematizá-los de maneira fragmentada. Por isso, diferente dos tópicos a seguir que serão mais suscintos, há uma demora necessária neste ponto específico desta discussão e eventuais digressões acerca do assunto se fazem pontualmente necessárias. Um exemplo evidente disso é o processo de

⁵² Em *Macunaíma* (2014), de Mário de Andrade, uma religião de matriz africana, sem muitos contornos precisos, apresenta-se. O ritual de macumba descrito no capítulo VIII não avança em termos de uma representação assentada na realidade concreta seja do Candomblé seja da Umbanda. Exu, nesta obra, recebe o estereótipo do diabo: “Porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom, porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando” (...) (Andrade, 2017, p. 45). Em outra passagem, a maldade é um atributo ratificado e caracteres animalescos são atribuídos ao personagem divino: “Porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando: — Uúum!... Exu! Nosso padre Exu!...” (Andrade, 2014, p. 45).

incorporação ou transe.

4.1.2 Orixás e Entidades em terra: incorporação e transe

Esse fenômeno, embora não seja exclusivamente um atributo dos povos africanos, é significativamente presente no seio de muitas sociedades assentadas na região subsaariana da África. No Brasil, ela se efetiva no âmbito da paisagem do terreiro, acompanhado da presença de objetos litúrgicos sacralizados e envolto por música e dança durante os cultos. Religiões de matriz africana como o Candomblé, o Jarê e a Umbanda recuperam, por meio de uma memória ancestral coletiva, estas manifestações, as quais, via de regra, objetivam aproximar os seres divinos da comunidade. No viés dos estudos das religiões de matriz africanas, com alguma recorrência, pesquisadores procuram definir o fenômeno a partir da diferença entre aquilo que se entende por mediunidade e por aquilo que se estabelece por incorporação.

Mas precisamos diferenciar os termos incorporação e mediunidade. A mediunidade faz o médium escutar, escrever e receber mensagens dos espíritos/almas que são transmitidas aos homens. Sendo assim, o médium é o intermediário entre os seres vivos e as almas dos mortos, bem explicado pelo espiritismo, por meio dos livros de Alan Kardec.

A incorporação no Candomblé é produzida pelas divindades sagradas que tomam posse do nosso corpo. Neste momento, elas voltam momentaneamente ao aiê e retomam a sua antiga personalidade. Trazem então à tona suas qualidades e seus defeitos, seu caráter, seus gostos, sentindo-se inteiramente à vontade nessa relação com os homens. Também se utilizam dos movimentos para lembrar e contar histórias, mostrar o seu prazer pela dança. Trazem seu instinto guerreiro ou sua graciosidade, sua serenidade ou sua vivacidade, retornando, desse modo, aos tempos imemoriais (Odé Kileuy; Vera De Oxaguiã, 2009, p. 49-50).

Atendo-nos ao conceito de mediunidade, este pode ser aplicado às manifestações de Santa Rita Pescadeira – e outros encantados – em *Torto Arado* (2021). Segundo Soares (2015), no Jarê, esse fenômeno envolve um estado de transe profundo em que o médium permite que sua consciência e, por extensão, o seu corpo, sejam tomados temporariamente por uma entidade espiritual. Para além dessa unidade simbiótica sobejadamente marcada pelo encontro do sagrado com o profano, a presença de uma entidade cumpre, segundo Mattos (2013), a importante finalidade de estabelecer a coesão social e oferecer algum suporte para a comunidade. Na mesma direção - como já apontado anteriormente – em terra, os guias espirituais

podem aconselhar, propor soluções para conflitos, contribuir com o processo de cura de enfermidades, abrir caminhos profissionais e amorosos àqueles que os procuram, dentre outras possibilidades. No romance de Itamar Vieira Júnior são evidentes os propósitos dos guias junto ao Quilombo Água Negra:

Foi naquele período, nas festas de jarê que continuavam a acontecer, mais modestas, mas na esperança de se mobilizar o panteão de encantados para que trouxessem a chuva e a fertilidade à terra, que apareceu uma misteriosa encantada, de quem nunca havíamos ouvido falar (...) Dona Miúda, viúva que morava sozinha num descampado no final da estrada para o cemitério da Viração, e que sempre acompanhava as brincadeiras em nossa casa, foi quem recebeu o espírito. Quando ela se anunciou como Santa Rita Pescadeira, os tambores silenciaram e uma comoção tomou conta dos presentes (...).

A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria (...).

No meio das evoluções, enquanto o fiapo de voz da velha entoava a canção que parecia ter sido composta ali mesmo para a ocasião, ela segurou meu braço com força. Não tentei me desvencilar, estava acostumada com a presença dos encantados nas brincadeiras de jarê.

Ela falou sobre um filho, mas era uma frase sem nexos que não recorro com exatidão, algo como “vai de filho”. Falou também que eu estava para correr o mundo a cavalo, animal que a nossa família não tinha, o que me deixou ainda mais atordoada. Que tudo iria mudar. E a sentença que permaeceu mais exata em minha memória e resistiu aos golpes que minha vida sofreria nos anos vindouros foi que “de seu movimento virá sua força e sua derrota” (Vieira Junior, 2021, p. 80-81, grifo meu).

O fragmento acima descortina a importância e, porque não dizer, a dependência do mundo espiritual para resolução das questões vitais da comunidade, como a necessidade de chuva sobre uma terra já atravessada não somente pela estiagem, mas, sobretudo, por todos os problemas decorrentes da escassez gerada pelo garimpo na Chapada Diamantina. A evocação dos encantados, por meio das festas de Jarê, neste caso, sugere a complementariedade e indissociabilidade dos planos material e espiritual apresentados por meio de um ponto de vista autoral que acessa a memória coletiva⁵³ e religiosa de um povo e, por meio dela, oferece ao leitor a possibilidade de observar as tradições culturais negras plenamente vivificadas em contextos sociais adversos.

Na linha de Umbanda, ao menos outras duas crônicas de Luiz Simas ratificam a presença de entidades no estrato ficcional. Em *O corpo encantado das ruas* (2020)

⁵³ Conceito utilizado nos termos de Maurice Halbwachs. Ver: Halbwachs, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

uma galeria de seres espirituais com Pombagiras e Caboclos ganham as paisagens das ruas. Uma das crônicas, “Flechas invisíveis”, a exemplo, o narrador, em tom declaradamente jocoso, ironiza a incorporação de uma Pombogira por uma pessoa de profissão de fé católica:

Uma cena de Ano-Novo inesquecível para mim é da vizinha católica que na noite da virada tomava uns biricoticos a mais, virava na d. Maria Padilha, saía gargalhando com uma garrafa de sidra de macieira pelas escadas do prédio em que eu morava e despachava na esquina para garantir a sorte no novo ciclo. Depois de aprontar, a Padilha dava passagem para o caboclo da dona, que metia esporro em todo mundo e lançava flechas imaginárias para tudo quanto é lado, garantindo matar as coisas ruins do ano que findava (Simas, 2020, p. 129).

Aspecto caro à Umbanda, o sincretismo religioso é também um dos traços marcantes da obra de Simas (2020), mais precisamente n’*O corpo encantado das ruas*, por interseccionar religiões com matrizes cosmogônicas relativamente diferentes, quais sejam, neste caso, o Espiritismo e o Catolicismo, descortinando, dessa forma, a complexidade de uma espiritualidade forjada no Brasil. Espiritualidade esta, aliás, eminentemente complexa e emblemática devido à força com que rompe com os padrões religiosos determinados, sobremaneira, pela religião Católica: ora, a personagem que se apresenta como católica incorpora uma Pombogira, isto é, o espírito de uma pessoa desencarnada, contrariando o mais importante princípio cristão, a ressurreição.

O tom jocoso conferido pelo narrador em nada desqualifica a presença das entidades de Aruanda⁵⁴. Ao contrário, ele satiriza a incorporação desses espíritos pela protagonista – que, em tese, não deveria acreditar na existência de seres “mortos” junto ao plano terreno, tampouco incorporá-los – e vincula tal presença espiritual a uma realidade concreta, num contexto temporal (Ano Novo) em que as pessoas, de diversas religiões, sensibilizam-se pelo rito de passagem. Desta feita, a presença incorpórea de Maria Padilha não é gratuita: ela está intimamente associada a uma força ancestral feminina que visa aferir proteção e sorte para o novo ciclo, independente da confissão religiosa do sujeito.

De igual forma, a incorporação do “caboclo da dona” – pode também ser lida como reflexo da dinâmica das forças espirituais presente no dia a dia de muitos

⁵⁴ Para os umbandistas, a Aruanda é o plano espiritual onde se encontram as entidades que trabalham como guias nos terreiros.

brasileiros (adeptos ou “simpatizantes” das religiões de matriz africanas), em que práticas individuais e coletivas se interseccionam, ratificando a assertiva de que, para um autor/narrador imbuído de um ponto de vista anímico, os planos materiais e espirituais estão amalgamados e seus personagens estão, com alguma naturalidade, habituados com a ideia de que o sagrado e o profano coexistem com vistas a promoverem, neste caso específico, o espírito de esperança e renovação por dias melhores. Já em *pedrinhas miudinhas* (2019), Seu Sete Rei da Lira – poderoso Exu que trabalha na Quimbanda – e o naturalista Charles Darwin – o cientista britânico – quase cem anos após terem falecidos, foram seres fundamentais para a resolução de uma querela de dimensões internacionais, como foi a Guerra da Lagosta que envolveu Brasil e França na década de 1960.

Segundo o narrador da crônica “seu sete da itera e charles darwin – diplomatas do brasil”, o “furdução começou quando um barco da nossa Marinha flagrou uns conterrâneos espertinhos da Madame de Pompadour pescando lagosta em águas territoriais brasileiras, sem autorização para tal. Botamos, evidentemente, os mariolas para correr” (Simas, 2019, p. 89). Dado os fatos, prossegue o narrador da crônica relatando o intenso debate travado sobre a regulamentação da pesca nas águas de jurisdição brasileira, a ponto de a discussão ganhar os espaços no Conselho de Segurança da ONU. A mobilização das Forças Armadas foi uma realidade para ambos os países e o assunto aparentemente resolvível em instâncias menores ganhou contornos de maiores dimensões.

A população discutia apaixonadamente a questão momentosa: é a lagosta um peixe? Velhos marinheiros foram consultados e acalorados debates na televisão tinham o crustáceo como tema. Foi aí que um paranormal de Sete Lagoas, Minas Gerais, incorporou, via satélite, o naturalista Charles Darwin, dando razão ao Brasil. **Darwin disse, em bom português, com sotaque britânico, que a seleção natural não deixava dúvidas – a lagosta era mesmo verde e amarela. Pediu, logo depois, um cocar e um charuto. Deu, entre baforadas, passagem ao caboclo Urubatão da Guia.**

A coisa sujou de vez para a França quando, em entrevista ao Reporter Esso, com voz cavernosa e ameaçadora, o Exu Sete da Lira, famosa entidade da quimbanda que dava consultas em um terreiro na Zona Oeste carioca, amaldiçoou os franceses, disse que ia castigar Charles de Gaulle e vaticinou a vitória brasileira em caso de conflito armado. De Gaulle afirmou em nota oficial que não temia as provocações do Seu Sete. O Rei da Lira ameaçou a ir a Paris para colocar um despacho com penosas, marafo e efó no Arco do Triunfo.

O argumento absolutamente genial da nossa chancelaria – se a lagosta é um peixe, o canguru é um pássaro – desarticulou completamente o discurso francês e garantiu a vitória brasileira na contenda (...).

Seu Sete e Darwin estavam certos (Simas, 2019, p. 90-91, grifo meu).

Em tom presunçosamente irônico e humorado, o narrador da crônica em tela mobiliza dois importantes personagens: Charles Darwin e Exu Sete da Lira, que se apresentam, como sugere o próprio título, diplomatas do Brasil. Suas presenças, inclusive, descortinam ao leitor a possível intersecção existente entre uma espiritualidade de matriz africana e a ciência ocidental em par de equivalência. A figura do cientista britânico, recorrentemente associada ao racionalismo e à ciência, vê-se reinterpretada no contexto brasileiro, e evidencia como a sabedoria ancestral e a modernidade podem estabelecer um diálogo, a exemplo, por meio da construção ficcional de figuras como a de Exu Sete da Lira e a do caboclo Urubatão, os quais representam, cada um ao seu modo, aspectos da luta contra a opressão colonial e, por conseguinte, ratificação de uma identidade afro-brasileira.

Desta feita, mais uma vez, a incorporação de entidades espirituais são matizadas enquanto estratégia de construção ficcional oriundo de um ponto de vista autoral, em que a “lógica animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica” (Paradiso, 2015, p. 277). Darwin e Exu Sete da Lira, enquanto espíritos de pessoas desencarnadas e portadores de vozes (culturais/discursivas) distintas, podem coexistir com normalidade dentro de um universo ficcional afrorreligioso, e, dadas suas respectivas condições “sobrenaturais”, podem fazer, neste caso específico, uma crítica às novas formas de colonização – como bem pretenderam os franceses ao lançarem suas redes às águas brasileiras para capturarem as lagostas.

Se as narrativas elegidas para análise (*Torto Arado* (2021), *O corpo encantado das ruas* (2020), *pedrinhas miudinhas* (2019), *Sortilégio*⁵⁵(2022)) apresentam uma multiplicidade de entidades da Umbanda, da Quimbanda e do Jarê tomando os corpos de seus adeptos, não se pode afirmar que o mesmo processo de incorporação se dá com as divindades que permeiam o panteão do Candomblé em outros textos. Nesse sentido, embora *Omo-Oba* (2009) e *As Ayabás do Rei* (2017) sejam duas narrativas

⁵⁵ Ainda que em *Sortilégio* (2022) alguns seres espirituais se apresentem como Orixás dentro de um processo de incorporação, não se pode afirmar, entretanto, que estes são efetivamente divindades vinculadas ao panteão iorubá. Explico: os espíritos que trabalham nos terreiros de Umbanda, ainda que assumam a “forma” de um Orixá, eles não o são. Tratam-se, neste caso, de espíritos humanos desencarnados que passam a trabalhar na vibração energética de uma divindade. É o que ocorre no teatro de Abdias Nascimento, com as presenças de Ogum e Xangô, a exemplo. A mesma ocorrência pode ser observada no Jarê de *Torto Arado* (2021): Iansã, Orixá dos ventos, é sincretizada na figura de Santa Bárbara e, por este motivo, não pode ser tomada como sendo as mesmas divindades.

que se estruturam a partir das mitologias iorubás e, por este motivo, os Orixás se apresentam como divindades, estas não tomam posse do corpo de outros personagens ao longo de suas respectivas tramas. Este dado, apesar de ser inabitual – já que a produção literária (afro)brasileira, como vimos anteriormente, está permeada de divindades que se apresentam incorporadas nos terreiros – pode sugerir a ideia de que tão importante quanto a incorporação é a presença dessas divindades inseridas em uma realidade concreta.

No romance de Cléo Martins, Oxum, Obá e Iansã apresentam-se, por meio de um sonho, de maneira autônoma, sem carecer de um corpo físico para sua manifestação. O ponto de vista da qual se serve a autora – plenamente identificada com o Candomblé – possibilita à narradora apresentar os movimentos das Ayabás no plano espiritual. É deste lugar imaterial dotado de energias cósmicas que elas se articulam para interferir no plano material com intuito de apresentar uma resolução aos problemas de Cláudia Esther, a protagonista, conforme aponta o fragmento a seguir:

Oxum continuou.

- Cláudia também teve nossa ajuda para que chegasse à casa de Feliciano e sua esposa, a olobá. Você não está nesta causa, minha filha Iansã...

A senhora dos ventos e tempestades torceu o nariz. – Agradeço as boas palavras, mas quem vocês pensam que conduziu Oiá Tuedê até a casa do babalaô, no Pero Vaz? Esqueceram que sou a sua mãe, a senhora dos ventos e das tempestades que põe fogo pela boca com Xangô? No que é meu, ninguém toca!!!

Oxum deu um sorriso.

- Minha menina esquentada; não se esqueça de que a oloíá está esperando neném e deste departamento cuido eu... Se ela não tivesse desmaiado, tudo estaria perdido. A velha Damásia junto com minha oloxum Lindinalva saberão cuidar dela muito bem. Aliás, já estão cuidando...

Obá não controlou a irritação.

- Vocês duas têm tiro curto. Todas as duas! Não percebem que coração dos outros é terra que ninguém passeia?! Cláudia cometeu asneiras, mas agiu de coração limpo! Sempre teve amor pela ialorixá que a traiu – e a tantas outras pessoas – por duas moedas de ouro -; que velha descarada!

Apontou o dedo para Iansã.

Axé é coisa de berço. A ialorixá ou o babalorixá reconhecem o axé de alguém e alimentam esse axé, mas é de berço!

Oxum pediu que Obá esclarecesse.

- Axé se alimenta de amor e zelo que uma pessoa tem pelo seu Orixá. Com o tempo, pode diminuir ou crescer: depende do comportamento de cada...

- Mesmo tendo sido feita por uma mãe de santo que vinha perdendo o axé recebido de Detinha de Ossain por causa de seus atos, Cláudia alimentou o próprio axé e este axé a protegeu dos feitiços da velha descaradas...

Oiá concordou.

A amazona socou a própria mão.

- O pior feitiço é a inveja. Etelvina está sendo julgada com rigor! Faço parte do grupo de juizes presididos por Ogum, o terrível, junto com Nanã, a Ialaxé: Senhora da justiça (Martins, 2017, p. 182-183).

No excerto acima, é possível observar como os Orixás têm uma presença ativa e influente na vida dos seres humanos. A narrativa destaca o modo como esses seres espirituais femininos não apenas intervêm nos acontecimentos cotidianos, mas, sobretudo, orientam o destino e a moral de seus filhos descortinando, dessa forma, uma relação íntima e contínua entre o mundo espiritual e o mundo físico. Tal fato corrobora a assertiva que os Orixás são seres dinâmicos, cujas vontades se manifestam não apenas em grandes eventos ou rituais, mas no cotidiano de seus devotos. Eles orientam seus seguidores por meio de sinais, sonhos ou sensações, atuando como guias permanentes na vida (Bastide, 2001, p.). 305). Ora, o diálogo entre as Orixás Oxum, Iansã e Obá demonstra como essas deidades estão dispostas a apresentar uma resolução ao problema de Cláudia Esther. Oxum, deusa das águas doces e da fertilidade, a exemplo, situa o leitor que é ela a responsável pelos aspectos relacionados à maternidade e à continuidade da vida, por isso, procura garantir que a criança que está sendo gerada tenha condições adequadas de sobrevivência.

Já Iansã, senhora dos ventos, apresenta-se com uma postura mais firme sem deixar de ser, no entanto, protetora de sua filha, a protagonista do romance. A passagem que apresenta um recorte do seu comportamento exibe um caráter forte, pungente, típico de sua natureza guerreira, o que remete à ideia de que os Orixás são seres espirituais complexos e podem trazer consigo tanto forças construtivas quanto destrutivas, numa perspectiva ambivalente – e não binária. A fala dessa personagem divina reflete a noção de que os Orixás também são figuras de autoridade e que suas decisões são respeitadas tanto por outras deidades quanto pelos seres humanos. Na mesma direção, observa-se que a presença de Obá introduz uma perspectiva mais crítica e filosófica sobre as relações sociais, fazendo emergir, em sua fala, a importância do axé como energia vital necessária para promover o equilíbrio da vida do ser humano, inclusive, de Cláudia, que foi acometida por uma traição que a desestabilizou.

A mobilização dessas divindades, ainda que por meio do sonho da protagonista, cumpre uma finalidade estética de situar os Orixás como elementos que visam aferir movimento às narrativas. Dessa forma, suas participações não se dão de maneira meramente figurativa, visto que estão situados em uma realidade concreta do Candomblé, pois prevalece um ponto de vista autoral que recupera as mitologias dos Orixás e as intersecciona à vida dos personagens que assumem a sua dimensão

humana. A partir desse prisma, a religiosidade de matriz africana ganha contornos profundos por apresentar um discurso ficcional que se distancia do tom folclórico atribuído por diversos escritores ao largo de nossa história literária, sobretudo por aqueles mencionados anteriormente.

Outro aspecto importante a ser recuperado por um ponto de vista autoral é a manipulação da magia como possibilidade de restituir o equilíbrio à alguma pessoa ou à comunidade, de modo geral. O filósofo africano John S. Mbiti, em sua obra intitulada *African Religions and Philosophy* (1969) pondera que nas sociedades tradicionais africanas, a magia é utilizada como ferramenta de comunicação e controle de forças naturais e espirituais a fim de obter um resultado de ordem prática. Nas palavras do pesquisador:

A magia é considerada uma ferramenta prática pela qual o homem pode manipular as forças invisíveis para seu benefício. Ela é um instrumento de poder nas sociedades tradicionais africanas, onde desempenha tanto funções sociais quanto religiosas. Em muitos casos, complementa os ritos religiosos, mas também se apresenta como uma força autônoma, profundamente conectada à crença em seres espirituais e nos ancestrais⁵⁶.

Considerando, pois, o fato de que as religiões de matriz africana estão assentadas numa cosmovisão animista e são ressignificadas na espacialidade do terreiro, é evidente que a magia – enquanto atributo anímico – faça-se presente nas práticas litúrgicas de religiões como o Jarê, a Umbanda e, sobretudo, o Candomblé. O sentido magístico está, como em muitas comunidades tradicionais africanas, associado “à ideia de axé, essa força vital que permeia todo o universo. Quando os sacerdotes, como o babalorixá ou a ialorixá, realizam um ritual, estão manipulando o axé para trazer equilíbrio ou mudanças na vida dos fiéis” (Bastide, 2001, p. 276).

4.1.3 Ebós: rezar as ervas, alimentar o axé

Nas narrativas analisadas, a manipulação de ervas e de comidas é utilizada, com significativa recorrência, como possibilidade de transformar uma determinada

⁵⁶Tradução minha: Magic is regarded as a practical tool by which man can manipulate the invisible forces for his benefit. It is an instrument of power in African traditional societies, where it serves both social and religious functions. In many cases, it complements religious rites, but it also stands as an autonomous force, deeply connected to the belief in spiritual beings and the ancestors (Mbiti, 1969, p. 169)."

realidade. Tratando primeiramente da utilização das folhas, observa-se, em consonância com os postulados críticos de Verger, que elas “têm um poder fundamental não só nas cerimônias religiosas, mas também na medicina tradicional. Muitas dessas folhas possuem propriedades terapêuticas comprovadas, usadas para tratar diversas enfermidades” (Verger, 1981, p. 125).

Em *Torto Arado* (2021) é possível observar o manuseio das ervas para estas duas finalidades: no primeiro capítulo do romance, Bibiana sofre um pequeno acidente (corte no pé) com um casco de caramujo. Após ir até o rio para lavar os pés, “Salu colheu uma erva, uma folha e outra, para esmagar entre os dedos e pôr em cima do ferimento, até chegarmos a casa e saber o que meu pai iria fazer” (Vieira Junior, 2021, p. 51). Na cena em apreço, pode-se afirmar, que o ato de colher ervas, esmagá-las entre os dedos e aplicá-las sobre a ferida remete a uma sabedoria ancestral e ao conhecimento popular que compreende a importância da natureza como fonte primordial de cuidado e, porque não dizer, de sobrevivência dos membros da própria comunidade quilombola.

Em outra passagem, as folhas são utilizadas em uma finalidade litúrgica: “O pai de santo bateu com ervas nas paredes e entoou cantigas que nunca havia escutado nas brincadeiras do jarê” (Vieira Junior, 2021, p. 194). Este excerto evidencia o poder simbólico das plantas, que são elementos recorrentemente utilizados para fins de intermediação entre o mundo material e o mundo espiritual. O batimento de folhas na casa de Zeca Chapéu Grande possui a finalidade de apaziguar as energias que ainda pairavam sobre as estruturas materiais dessa edificação que será, mais tarde, desconstruída. Já no romance de Cléo Martins, ou seja, em *As Ayabás do Rei* (2017), o banho de folhas compõe o ebó que deverá restituir o equilíbrio de Cláudia, conforme aponta o fragmento a seguir:

Lindinalva bateu nos calcanhares de Cláudia – costume da religião dos Orixás para acordar alguém. A ruiva abriu os olhos. Tinha dormido sono profundo.

- Voinha e vouinho disseram que a senhora tem de fazer ebó, minha irmã. As coisas já estão prontas, lá no fundo do quintal. Preciso que venha comigo.

Sorriu-lhe.

(...)

- Então, venha, não podemos perder tempo. Sorriu novamente.

- A senhora vai tomar banho de rua e ser defumada. Vou lhe emprestar uma roupa minha, para depois do ebó, enquanto ponho esta máquina de lavar. É jogo rápido, tá quente...

Cláudia respondeu-lhe que não tinha muito tempo. Precisava partir correndo para o Aeroporto. Dormira muito.

- Foi seu avô, mesmo, quem ritou este ebó – perguntou, meio sem jeito.

- Lindinalva limitou-se a sorrir, fazendo sinal para que a acompanhasse. Seguiram até o final da casa. **A bandeja, com as coisas do ebó, estava no chão, encostada no minúsculo sanitário de blocos sem pintura. A mulher mais jovem concentrou-se na limpeza espiritual. Cláudia começou a abrir a boca: um bocejo atrás do outro. Foi conduzida até o banheiro, onde trajes limpos e o balde com banho de folhas aguardavam-na, sentia-se melhor; com muito sono** (Martins, 2017, p. 167-168, grifo meu).

Uma leitura atenta à passagem da narrativa de Martins permite ao leitor observar que a manipulação das ervas, seja para a defumação seja para o banho é dotada de ânima (energia vital). Ora, a sensação de sono que acomete Cláudia após o início da limpeza espiritual é fruto da combinação de energias que exerce uma influência sobre o corpo da protagonista e o estado de sonolência, neste caso, pode ser lido como símbolo de renovação espiritual e física. Conforme salienta Roger Bastide (2021), o cansaço é uma resposta imediata e muito comum durante rituais no Candomblé, uma vez que o corpo, após receber o ebó, passa a liberar tensões e energias negativas, e o sujeito, a partir de então, está preparado para uma nova fase espiritual que contribuirá, a depender de fatores comportamentais, para mudança da realidade perturbadora que a acomete.

Outros importantes estudiosos das religiões de matriz africana, como Raul Lody e José Beniste, a exemplo, ratificam a imprescindibilidade das ervas para as religiões de matriz africana. O primeiro, em sua obra *Santos e Orixás* (2006), salienta que “elas são usadas para purificação, limpeza espiritual e cura, possuindo significados simbólicos e poderes intrínsecos, muitas vezes relacionados às divindades e aos ciclos da natureza” (Lody, 2006, p. 83). O segundo, por sua vez, corrobora a afirmação ao destacar, em seu livro *Orixás: Fundamentos da Religião dos Orixás* (2002, p. 54), que “as folhas têm grande importância dentro dos rituais do Candomblé, sendo vistas como portadoras de axé, a energia vital. Cada planta é escolhida com cuidado para a preparação de banhos e defumações que têm o propósito de limpar, proteger e curar” (Beniste, 2002, p. 54).

As narrativas literárias analisadas que apresentam as ervas como elemento necessário para prática da fé encontram, no âmbito acadêmico, endosso científico por meio das proposições dos pesquisadores arrolados neste tópico. Vale frisar, entretanto, que tais estudiosos buscaram, sobretudo nos mitos iorubás presentes no Candomblé, o fundamento para formulações críticas sobre o assunto. Embora *pedrinhas miudinhas* (2019) seja uma obra literária, algumas crônicas se

propõem a teorizar, com base na sabedoria popular dos povos de terreiro, sobre muitos aspectos das culturas afroreligiosas brasileiras. Na crônica “o segredo de Ossaim”, o narrador recupera um importante *itan* iorubá para oferecer, ao leitor, uma explicação que afere sentido aos usos das ervas. A passagem abaixo, embora seja uma realidade para cultura candomblecista de nação Ketu, seu sentido anímico que vincula as ervas ao plano espiritual, mais precisamente às divindades, pode, com algumas ressalvas, ser aplicadas a outras religiões como o Jarê e a Umbanda.

Dizem que Ossain – que vivia pelas matas ao lado de seu escravo Aroni – recebeu o poder de Olodumare para conhecer o mistério das folhas. Guardou as folhas todas numa cabaça pendurada no galho de uma árvore. Um dia, lansã, muito curiosa, enfeitou os ventos para que eles derrubassem o galho da árvores e espalhassem as folhas sagradas pela floresta. Os demais orixás, então, recolheram determinadas folhas e passaram a considerá-las como suas. (...)

Havia, porém, um problema. A folha, para se transformar em remédio, tem que ser potencializada pela palavra e o canto. Só o encantamento pelo verbo é capaz de dotar a folha de seus atributos de cura. A ausência da palavra não potencializa a folha. A utilização da palavra errada transforma em veneno o que era para ser o bálsamo.

Os orixás, então, mesmo tendo recolhido as folhas que o vento de lansã distribuiu, precisavam ainda de Ossain, porque só a ele Olodumare dera o conhecimento das palavras e dos cantos capazes de dotar as folhas do axé. É essa a função de Ossain desde então: potencializar a folha pela palavra e dotar a planta da capacidade de vida e morte (Simas, 2019, p. 51-52).

Se há, ainda, mais alguma consideração acerca do *itan* – dotado de entes mágicos, - que afere sentido e importância às ervas para as religiões de matriz africana, ela está ligada à indissociabilidade entre a natureza e a linguagem, que apresenta o “verbo”, a “palavra” como um elemento performativo, dotado de poder transformador. A palavra, nessas tradições, transcende a convencionalidade do meio de comunicação e atua como um agente capaz de intervir na realidade: para acessar o ânima das folhas faz-se necessário a condição humana, isto é, a verbalização da pronúncia correta. Paul Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral*, afirma que, em contextos rituais, a palavra manifesta seu poder de criação e interferência no real: “A palavra oral, em seu sentido performativo, é ação (...) modifica e interfere no real” (Zumthor, 1993, p. 45). Eis, mais uma vez, a prova da indissociabilidade entre os planos material e espiritual.

O ponto de vista autoral assentado no animismo como forma de pensamento permite ao leitor observar, nesse *itan*, a dinâmica de colaboração e dependência que permeia as relações entre as divindades do panteão africano, sugerindo que mesmo

os seres divinos reconhecem a necessidade de um elo com o conhecimento e a tradição. Essa relação demonstra não apenas a força da palavra, mas, principalmente, a relevância de se respeitar as fontes de saberes que fundamentam a prática religiosa, sendo o “verbo” o veículo de cura e transformação no universo espiritual. A intervenção do mundo espiritual no plano material – é importante que se diga – carece e depende da dimensão humana para existir.

No que se refere à comida para as religiões tradicionais africanas, é válido afirmar que ela possui uma finalidade litúrgica e, como haveria de ser, é considerada um meio de conexão com os Orixás e entidades espirituais. Os alimentos, ao serem ofertados, são dotados de um valor simbólico e espiritual que extrapola o seu caráter nutritivo. Dessa forma, a oferenda de alimentos constitui um ato sagrado que intenta estabelecer a relação entre os humanos e as divindades, tornando a comida um canal de comunhão espiritual. Para as religiões afro-brasileiras, por sua vez, o sentido anímico, isto é, a crença na existência de uma energia de força vital presente nos alimentos, é preservada. A crônica “Sabores Sagrados”, presente na obra *O corpo encantado das ruas*, de Luiz Simas (2020) oferece uma formulação sábia sobre a sacralidade da comida. O excerto que segue abaixo, embora seja um discurso ficcional, está plenamente alinhado ao entendimento sobre a importância do alimento no dia a dia da comunidade afroreligiosa brasileira:

AS RUAS comem quando a farofa do padê de Exu é arriada. Nos rituais afro-brasileiros, afinal, a comida é compartilhada entre os homens, os deuses e o ambiente em que eles vivem. A comida é portadora de energia e está presente em praticamente todas as divindades ritualísticas. Se o alimento certo fortalece o corpo e o espírito, o alimento errado age no sentido contrário. (...)

Para se compreender melhor a importância dos alimentos nos rituais, é necessário entender o significado do axé para os seus praticantes. O axé é energia vital que está presente em todas as coisas e pessoas. Para que tudo funcione a contento, a energia do axé deve ser constantemente potencializada. Nada acontece sem a reposição da energia, em um mundo dinâmico e sujeito a constantes modificações. Uma das formas mais eficazes de dinamizar o axé em benefício da vida é dando comida às divindades, que, por sua vez, retribuem a oferenda propiciando benefícios aos que ofertam (Simas, 2020, p. 41-42, grifo meu)

Em *O corpo encantado das ruas, Sortilégio* (2022) e em *Um Exu em Nova York* (2018) Exu, divindade responsável por estabelecer a comunicação com os demais Orixás, surge como personagem importante nessas narrativas e sua presença está vinculada ao alimento, ao padê. Nas cosmovisões africanas e afro-brasileiras, Exu

possui a função de ser o agente regulador do equilíbrio cósmico, pois, segundo Wande Abimbola, ao ser o primeiro a receber a oferenda, Èṣù protege os rituais, garantindo que as energias negativas sejam afastadas (Abimbola, 1976). Imbuídos desse ponto de vista anímico, os autores das narrativas em apreço matizam as ações de seus respectivos personagens a partir da ideia de que para qualquer movimento diegético é preciso invocar Exu. O padê (sua oferenda) é o veículo que possibilita o encontro entre o ser humano e essa divindade.

Ora, na crônica “Sabores Sagrados”, como se observou na passagem de Simas (2020), a comida dessa divindade sacraliza o espaço: “as ruas comem quando a farofa do padê de Exu é arriada”. A rua, mais uma vez, deixa de ser uma espacialidade de dimensões euclidianas para se tornar uma paisagem espiritual que está sob o domínio de Exu. Em *Um Exu em Nova York* (2018), rua e Exu são, novamente, signos indissociáveis no conto “I have shoes for you”: “Ao preparar a comida do homem, quando minha mão tocou o dendê, encontrei a resposta, a chave” (Silva, 2018, p. 74). Essa passagem ratifica a ideia de que a oferta desses alimentos à Exu proporcionou à protagonista do conto encontrar as respostas para as questões existenciais que a atravessavam desde o início da narrativa. Em *Sortilégio* (2022), de Abdias Nascimento, o ato cênico só pode e deve iniciar após o ritual do *ipadê*: “Mas essa não é a ocasião de falar nesse quebrador da ordem. Não devemos esquecer é que está na hora de dar comida a Exu. Não é bom fazer ele esperar. Comecemos o despacho... a obrigação” (Nascimento, 1959, p. 29). A cena do ritual prossegue com o sacrifício de uma ave:

FILHA I: Azeite de dendê... farofa...
 FILHA II: ...marafa... charuto...
 FILHA III: ...galo preto...
 Torcem o pescoço do galo que se debate ruidosamente até morrer; rufla as asas, cacareja, por fim, um pio agudo o espaço. Longo silêncio só perturbado pela batida do agogô.
 FILHA I: O despacho está feito.
 FILHA II: Despacho forte.
 FILHA III: Pronto! Obrigado cumprida
 TODAS: (juntas, devagar): Serviço bem-feito.

O fragmento acima, diferente de outros excertos que trazem à baila do discurso ficcional a oferenda às divindades, principalmente à Exu, por meio do padê, recupera um ponto sensível e importante para as religiões afro-brasileiras: refiro-me, aqui, ao sacrifício animal – ato veementemente criticado por fundamentalistas religiosos (quase sempre cristãos) que desconhecem ou ignoram o sentido imbricado nos rituais

de imolação. Nas palavras de Nogueira (2020, p. 100), a imolação de um animal constitui o cumprimento de um rito em que se espera, com ele, promover a “manutenção das relações entre as forças visíveis e invisíveis da natureza enquanto única comunidade”. Exu (ser invisível) precisa ser agradado para que o ato cênico inicie e que seus personagens (visíveis) cumpram seus destinos na trama.

Daí a justificativa para o abate de um galo preto – ave-símbolo que representa o poder de Exu sobre a encruzilhada, isto é, o lugar onde ocorrem as trocas e as tomadas de decisões. Há, aqui, uma vinculação simbólica dos elementos às insígnias da divindade louvada. Nessa direção, é importante salientar que a cena descrita é envolta por uma atmosfera ritualística e a representação do sacrifício é inserida numa realidade próxima às vivências de uma comunidade de terreiro. É por isso que, ficcionalmente, o abate animal não é apresentado de forma violenta que pudesse gerar, no leitor ou no expectador, qualquer tipo de repulsa. A sutileza dessa representação descortina o ponto de vista de um autor experiente no rito e, mais do que isso, ciente da lógica (do mercado, da troca) que sustenta a entrega de oferendas às deidades africanas.

As narrativas analisadas até o presente momento são atravessadas pela interação dos seres humanos com as divindades, os quais têm, no alimento, um ponto de mediação. Ocorre que, em muitos *itans*, os próprios Orixás são apresentados manipulando alimentos para alcançar algum objetivo. Considerando, pois, que *Omo-Oba* é um reconto africano, é possível observar que na narrativa “Oxum e seu mistério” – que também apresenta uma gama de divindades enquanto personagens, vale frisar – a senhora das águas doces faz uso de magia para resolver um problema existente na comunidade: Ogum, Orixá responsável pela fabricação de ferramentas de ferro e utensílios agrícolas, havia desaparecido e, “com o tempo, os objetos que só Ogum sabia fazer começaram a fazer falta na cidade e as pessoas já não tinham mais instrumentos para plantar e colher. Assim, todas as pessoas começaram a passar fome” (Oliveira, 2009). Para resolução do problema, Oxum encontra no mel a possibilidade magística de contornar o problema presente em sua comunidade:

Quando a princesa Oxum avistou a cabana de Ogum, fingindo não ter visto nada, começou a dançar com a graça das águas calmas, delicada... suave... num vaivém. Dos movimentos que seu corpinho de princesa fazia, um perfume delicioso exalava e este perfume chegou à cabana de Ogum.
- Que perfume delicioso é este?- perguntou-se o menino Ogum.
E saiu para ver de onde vinha o perfume. Eis que viu sua querida Oxum dançando lindamente com o vento. Mas Oxum fazia de conta que não estava

vendo seu amigo Ogum.

Conforme Oxum dançava para Ogum, que já estava escondido entre os arbustos, cada vez mais ela se aproximava dele. **Quando Oxum estava bem pertinho dele, já hipinotizado por tanta graça e beleza, viu uma colmeia de abelhas e disse:**

- Abelhas, abelhinhas. Derramem seu mel em minhas mãos para que eu possa adoçar o coração de um menino que precisa voltar para seus afazeres na cidade.

As abelhas, encantadas com a beleza de Oxum e com a delicadeza com que havia feito o pedido, abriram uma fenda na colmeia e o mel começou a escorrer nas mãos de Oxum. O mel brilhante como o ouro que escorria nas mãos de Oxum era passado na boca do menino Ogum, que estava adorando toda a doçura. Oxum cantava:

- Tome o mel, meu amigo, mas venha para a cidade comigo.

Todos os amigos do menino Ogum, crianças e adultos, começaram a aplaudir o seu retorno; assim, os utensílios voltariam a ser feitos e Ogum reassumiria suas funções de ferreiro (Oliveira, 2009, p. 21-22).

Como é observável no fragmento acima, mesmo uma narrativa infantil não se exime de apresentar, ao leitor, um dos traços importantes da cosmovisão africana: a magia. Ora, o mel utilizado é um elemento natural manipulado por Oxum para atenuar e adoçar a situação com Ogum, convencendo-o a voltar para a cidade e retomar suas funções. Mais uma vez, a manipulação de alimentos é recuperada por uma autora que, imersa na cultura de matriz africana, do Candomblé, não apenas conhece os mitos dos Orixás, como, pela mesma via, tem conhecimento da função energética de cada um dos alimentos. Ao trazer esse aspecto magístico para o discurso ficcional, rompe-se, naturalmente, com a ideia de que a magia é algo sombrio ou negativo e oferece-se, a um interlocutor que se encontra em plena fase de formação ideológica, a possibilidade de acessar a cultura afro-brasileira a partir de um ponto de vista diferente do que a nossa tradição literária tem demonstrado.

4.1.4 Figa de guiné, patuá, pé de coelho: bate tambor lá na Angola

Outro aspecto importante que se vincula à cosmovisão africana vigente nos terreiros de Candomblé é a presença de objetos (dos mais diversos tipos) que passaram por um processo de sacralização. Fios de contas, sementes, tambores, patuás e assentamentos (ibás) de Orixás e entidades de Umbanda são elementos indispensáveis para muitos cultos de matriz africana e se apresentam, como haveria de ser, nas produções literárias, em especial, nas narrativas analisadas nesta tese. É importante frisar, neste caso, que a mera presença desses objetos, ainda que como entes representativos de uma proposta literária, pode não ter muito a significar caso

não esteja efetivamente integrada à dinâmica da vida dos personagens e, mais do que isso, se não (ao menos tentar) romper com um discurso colonial que tomou tais objetos como meros “fetiches”.

Ora, não nos é novidade – e isso de alguma forma tenho tentado demonstrar nesta tese – que a análise das religiões afro-brasileiras tem sido historicamente marcada por um olhar distante de sua realidade concreta, impregnado de preconceitos e estereótipos, para não dizer, abertamente, de racismo religioso operado no âmbito dos discursos literário e científico. Um dos exemplos mais tangíveis desse viés colonialista é o uso do termo “fetiche” para designar objetos sacralizados, primeiramente, no âmbito das Religiões Tradicionais Africanas, e, posteriormente, na esfera dos cultos afro-brasileiros.

Marcio Goldman (2009, p. 111), em seu artigo intitulado “Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica”, pondera que “esse fetichismo consiste numa elaboração do termo ‘fetiche’, elaborado nos séculos XVI e XVII por navegantes e comerciantes europeus na costa ocidental de África. Termo este utilizado para designar os materiais que os diversos povos ‘africanos’ elaboravam e aos quais atribuíam propriedades místicas ou religiosas, passando então a tomá-los como objetos de culto. É evidente que essa categorização, impregnada de um olhar etnocêntrico, buscava deslegitimar as religiões africanas, classificando-as como práticas supersticiosas e irracionais. A este respeito, é válida, ainda, as contribuições de Silvio Paradiso (2020), que recupera outras vozes críticas acerca deste assunto:

Latour (2002, p.11), em seu texto *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fetiches*, discute a percepção dos povos colonizados em relação ao uso do termo “fetiche”. Ele aponta: “Eles [os europeus] partem em expedição a outras nações, apropriam-se conspurcando-as com as palavras: ‘fetiches! fetiches!’ que em sua língua bárbara parece significar ‘fabricação, falsidade, mentira’.” Latour (2002, p.16) revela ainda que o termo “fetiche” foi atribuído a essas peças justamente para sugerir sua ineficácia. O vocábulo deriva do adjetivo “feitiço”, por sua vez originado de “feito”, participio do verbo fazer, implicando algo artificial, fabricado. Segundo ele, a palavra “fetiche”, no sentido estrito, expõe tanto as crenças quanto os povos que a criaram e, conseqüentemente, suas crenças. O fetiche, originário da palavra portuguesa feitiço, seria um objeto para o qual é atribuído poderes mágicos e/ou sobrenaturais, dando-lhe caráter sagrado. Em tese, uma cruz em um contexto religioso é um fetiche. Contudo, o colonizador separou os objetos e a parafernália mágicos das religiões em dois grupos, relacionando-os às suas divindades: os objetos sagrados verdadeiros, de culto ao Deus tido como verdadeiro- no caso o Deus judaico-cristão - e os objetos falsos, os fetiches, ligados ao culto dos deuses tidos como falsos (Paradiso, 2020a, p. 97).

A bem da verdade, é preciso considerar o fato de que cada religião de matriz africana atribui um sentido específico (por vezes complexo) para as imagens/objetos. Para a Umbanda e para o Jarê, a exemplo, as representações de santos católicos feitas em gesso ou madeira podem ser tomadas como portais de conexão com as entidades espirituais. Tratam-se, nestes casos, de representações físicas de forças cósmicas, Orixás e Guias: Santa Bárbara pode ser concebida como Iansã, São Jorge como Ogum, São Sebastião como Oxóssi, São Lázaro como Obaluayê etc. Em *Torto Arado*, a exemplo, é possível verificar a presença dessa imagens na paisagem do terreiro. Mais precisamente num quarto de santo haviam, para além de velas acesas “imagens de gesso e madeira de diferentes tamanhos e estados de conservação. São Sebastião, Cristo Crucificado, o Bom Jesus, São Lázaro, são Roque, são Francisco, Padre Cícero” (Vieira Junior, 2021, p. 63).

É possível observar que a passagem acima evoca um espaço de culto do Jarê, identificado pela presença de diversos objetos de devoção. A materialidade desses objetos é destacada, mas sem a conotação negativa ou desqualificadora que acompanha o termo "fetiche". A cena de Vieira Junior (2021) sugere um sincretismo religioso, articula diferentes manifestações da fé, abre espaço para a compreensão das tradições afro-brasileiras dentro desse espectro mais amplo da religiosidade de matriz africana da Chapada da Diamantina. Nesse viés, pode-se inferir, mesmo nesse contexto sincrético, a presença de uma ontologia animista, na qual os objetos são portadores de força e significado.

Uma crítica mais aguda a essa ideia de “fetiche” pode ser encontrada no conto “Kotinha”, de Cidinha da Silva. Nesse conto, um terreiro de Candomblé é invadido por racistas religiosos: a demonização dos Orixás, a destruição de objetos sagrados e ameaças à mãe de santo emolduram a cena. O texto enfatiza a perspectiva da criança, que compreende a violência religiosa sofrida como uma agressão não apenas ao espaço físico, mas, sobretudo, à sua identidade cultural – sendo esta (perspectiva), em minha leitura, a maior virtude dessa narrativa.

A cena da destruição dos Ibás e da difamação dos Orixás descortina a violência simbólica presente na imposição do olhar colonialista: “Em pouco tempo eles destruíram Ibás, maldiserram orixás, deram lições de falsa moral e ameaçaram a senhora do terreiro” (Silva, 2018, p. 21-22). A tentativa de apagamento do sagrado, de redução dos objetos rituais a meros “fetiches”, encontrou resistência na reação da

"pequena makota", que busca reverter a situação: "Arquitetou: eu vou virar⁵⁷ ele, vou virar ele". Aqui, a utilização da palavra "Ibás", empregada pela autora, possui um papel relevante: ao utilizar o termo correto para designar o local sagrado, Cidinha da Silva se distancia da terminologia colonial e valoriza a nomenclatura e a cosmovisão do Candomblé. Nesse sentido, pode-se afirmar que a ideia de que os objetos sagrados são meros fetiches encontra sua ancoragem num olhar preconceituoso do agente colonizador do que no bojo das práticas religiosas afro-brasileiras.

As demais obras literárias em exame nesta tese corroboram essa análise, ao demonstrar a profundidade, a riqueza e a complexidade dos rituais e a profunda conexão com o sagrado que se constitui a partir das relações dos personagens com objetos sacralizados. Em *Sortilégio* (2022), é notória a descrição detalhada dos paramentos de Ogum: "Emanuel sai do peji vestindo pele de animal. Na cabeça, a coroa de Ogum – o Akoro –; no pescoço, o colar de contas de ferro de Ogum" (Nascimento, 2022, p. 92). Os objetos sacralizados, instituídos de poder vital, produzem uma simbiose entre o protagonista e Orixá: por meio do Akorô e do fio de contas, Emanuel e Ogum tornaram-se um e aquele, que negara sua ancestralidade, torna-se negro e, mais do que isso, um sujeito afroreligioso.

Em *As Ayabás do Rei*, é evidente a importância dos oráculos e da comunicação com as divindades. Feliciano buscava respostas para melhor atender Cláudia Esther: "Hoje de manhã, quando parti o orobô prá Xangô, ele não respondeu. Mandou que eu falasse com Oiá...". O orobô – fruto sagrado de origem africana – está muito mais além de um elemento do reino natural. Trata-se de um instrumento de comunicação com Xangô, Orixá da justiça, com quem o babalaô tentou se comunicar. Manipulada adequadamente e realizadas as devidas rezas, essa semente passa a ser imbuída de uma fonte de poder e, por esse motivo, é capaz de trazer as respostas e mudar o destino das pessoas/personagens.

Já em Simas, em duas de suas crônicas, os atabaques ganham protagonismo. O que aparenta ser, novamente, apenas objetos, instrumentos musicais, ganha contornos sagrados após passarem por um processo de sacralização no texto intitulado "alabês, runtós e xicarangmos" da obra *pedrinhas miudinhas* (2019). Os atabaques utilizados nos terreiros são o mote da reflexão lançada nesse ensaio, cujo narrador, por meio de uma linguagem acessível até mesmo para quem nunca tenha

⁵⁷ Virar alguém remete, neste caso, ao ato de fazer com que uma pessoa entre em transe.

pisado num chão de axé, trata de explicar a função litúrgica desses entes sagrados:

(...) Os instrumentos musicais que um terreiro utiliza são consagrados após vários procedimentos litúrgicos, conhecidos e realizados por apenas iniciados. O tambor, como costumamos falar na língua do santo, come. O atabaque, desta maneira, é dotado de axé – potência – que lhe dá o poder de ser a voz que vai até o Orum – a morada dos deuses ancestrais – e chama os orixás, inquices e voduns para que eles tomem as cabeças de suas filhas e dançam (Simas, 2019, p. 72).

A consagração dos instrumentos musicais, a crença de que o tambor "come" e é "dotado de axé" ratificam a dimensão animista presente nessas tradições afro-brasileiras e estão, como se pode presumir, em consonância com as tradições africanas, em que os objetos são reconhecidos como entidades ativas e portadoras de força vital. Tamanha a potência desses instrumentos que eles são capazes de invocar as divindades e trazê-las para o ayê (terra). Na crônica "Qual é o povo que não bate o seu tambor", Simas (2020), compreendendo a lógica vigente na cosmogonia das religiões de matriz africana, opta por iniciar seu texto com um ponto de Umbanda: "Tambor, tambor/ Vai buscar quem mora longe!/ Vai buscar quem mora longe!".

Esse ponto, que por si só é capaz de traduzir a importância do tambor enquanto veículo de mediação entre mundo material e o mundo espiritual: convoca-se os espíritos indígenas, os Caboclos, para trabalharem. Mas o narrador adverte: não é permitido a qualquer pessoa tocar o tambor e chamar as entidades. Segundo ele, essa pessoa, para cumprimento de tal ofício, deve ser educada "nos saberes da percussão para aprender os toques adequados para cada divindade. Há uma sofisticada pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta do corpo, fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais (Simas, 2020, p. 29).

Ainda que sejam apresentados enquanto textos literários, as crônicas de Simas (2019) e (2020) reforçam, enquanto ensaios, a seriedade e a profundidade de um estudo sobre o tema, indicando que a pedagogia do tambor é um campo rico em saberes e significados. Como argumenta Goldman (2009, p. 135), "essas teorias e práticas partem, ao contrário, do princípio de que lidamos com um mundo pleno, onde o fato de nada faltar não significa que nada haja a fazer — muito pelo contrário". Os rituais que envolvem os tambores seja na Umbanda seja no Candomblé, sobretudo, atualizam o sagrado preexistente, aferindo vida e sentido aos objetos e ratificam a

ideia de que a noção de "fetiche" – conforme pensaram os europeus – é completamente inadequada para compreender essa dinâmica que possui contornos míticos mais profundos.

Diante do exposto, os fragmentos literários apresentados, neste tópico da tese, apresentam-se como sugestivo instrumento de descolonização do olhar, pois desafia a noção pejorativa de "fetiche" e valoriza as cosmovisões africanas assentadas nos terreiros de Candomblé, Járê e Umbanda. Não obstante, é válido ainda mencionar que as obras de Martins (2017), Silva (2018), Simas (2019 e 2020), Vieira Junior (2021), Nascimento (2022)⁵⁸ descortinam a riqueza e a complexidade das tradições afro-brasileiras, ratificando a importância dos objetos sacralizados como elementos centrais na conexão com o sagrado e na manifestação/transmissão do axé. É dessa forma que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira oferece ao leitor a possibilidade de adentrar à realidade concreta das religiões de matriz africana e, assim, romper com os estereótipos que a própria literatura brasileira, ao longo de sua história, tratou de engendrar.

4.1.5 À guisa de conclusão: o olhar, o sagrado e a palavra

Este tópico da pesquisa demonstrou que o ponto de vista autoral é a assimilação do animismo enquanto forma de pensamento e interpretação do mundo e, por esse motivo, constitui o elemento mais importante dessa vertente literária, o que justifica, em suma medida, a necessidade de maior aprofundamento dessa discussão quando em comparação aos tópicos que estão por vir. Nessa direção, é válido ressaltar que é a partir dessa perspectiva que os autores traduzem, ficcionalmente, as complexas experiências religiosas afro-brasileiras, recuperando aspectos anímicos imprescindíveis, numa atitude silenciosamente combativa às representações estereotipadas ou folclóricas.

A análise das obras revela, ainda, que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira transcende a mera presença de elementos religiosos isolados. Ela se ancora na profunda conexão com a realidade concreta das comunidades de terreiro, estabelecendo um diálogo entre os planos material e espiritual. Justamente por

⁵⁸ Em *Omo-Obá*, ainda que alguns objetos litúrgicos se apresentem, como o *abebé* (espelho) de Oxum, por exemplo, eles não cumprem, diferente das narrativas, uma função relevante na diegese. Por esse motivo não foi trazida à baila da discussão deste tópico.

valorizar os saberes ancestrais, essa modalidade literária se configura como um espaço simbólico de resistência, assim como a Literatura Afro-brasileira, que, segundo Duarte (2014, p. 37), figura-se "enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva". Tal como Ewá, a Orixá que cultua o céu, o ponto de vista autoral dessa literatura é de base animista, pois reconhece a sacralidade intrínseca do mundo e celebra a ancestralidade como guia para interpretar a realidade e construir narrativas que desafiam e contrariam discursos hegemônicos.

4.2 A autoria: raça e religiosidade

*Oya Balé láàrin yò
Àdá má dé pà reagan bèhè⁵⁹*

Estou de acordo com a proposição de Eduardo de Assis Duarte (2014) de que um dos pontos mais sensíveis da discussão que abarca o conceito de Literatura Afro-brasileira - incluo aqui o de Literatura Afrorreligiosa Brasileira – é o binômio autor-raça e, também acrescento, o binômio autor-religião. Isto porque, em se tratando da questão racial, “tal fato implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes, e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca” (Duarte, 2014, p. 31). No que se refere à vinculação religiosa dos autores, tenho o entendimento de que a questão é tão quanto controversa e pode ser motivo de celeuma, já que, no Brasil, a presença de pessoas não negras adeptas às religiões de matriz africanas é significativa e, por isso, questionamentos sobre “pertencimento” e “ocupação do espaço do terreiro” são uma constante na esfera religiosa. Conhecidas nuances dessa discussão, tratemos, inicialmente, da questão racial.

O binômio autor-raça se apresenta ao estudante de literatura como um desafio ao exercício crítico, pois, ainda consoante ao que postula Duarte (2014), uma pergunta-problema é terminantemente necessária: para se produzir Literatura Afro-brasileira é necessário que o autor ou a autora sejam negros? Uma possível resposta pode ser encontrada no posicionamento do pesquisador ora referenciado: “no caso

⁵⁹ Cantiga do Orixá Oyá. Tradução minha: “Oyá Balé ficamos felizes em tê-la entre nós/ Pedimos que use seu facão para eliminar o mal definitivamente”.

presente, é preciso compreender a autoria não como um dado ‘exterior’, mas como uma constante discursiva integrada à materialidade da construção literária” (Duarte, 2014, p. 32). Na compreensão de Duarte (2014) – da qual corroboro – a autoria literária não deve ser vista apenas como uma característica externa ao texto, como a identidade social, a cor da pele ou a origem do autor, mas sim como um dado que está integrado à própria estrutura do texto. Neste caso, pode-se falar em um indicador que se manifesta na forma como o texto literário é elaborado a partir das escolhas estilísticas, temáticas e narrativas feitas pelo autor.

Ora, se a Literatura Afrorreligiosa é, como tenho defendido aqui, uma vertente da Literatura Afro-brasileira, a compreensão de Duarte (2014) sobre a questão autoral é plenamente aplicável sem qualquer malabarismo de ordem teórica. Dito isso, é evidente que, embora se tenha autores fenotipicamente não negros produzindo essas modalidades literárias, tais produções podem não ser um problema de ordem estética desde que a arquitetura interna da obra (linguagem, estilo, conteúdo temático) traduzam os valores culturais afro-brasileiros e das religiões de matriz africana que os escritores desejam expressar – daí a justificativa para o fato de o ponto de vista autoral, enquanto indicador textual, ser o elemento balizador dessa poética. Na mesma direção, não se pode deixar de frisar – o que parece ser óbvio, mas nem sempre é – que um texto literário, seja ele afro-brasileiro ou afrorreligioso precisa, além de não deixar margem alguma para racismo em suas mais diversas formas de expressão, assumir uma postura antirracista.

Apenas dois dos escritores cujos trabalhos são examinados nesta tese não são negros: Cléo Martins e Luís Simas⁶⁰. Suas produções, no entanto, são sobejamente marcadas pela profundidade com que representam as culturas afro-brasileiras, em especial, as religiões de matriz africanas como o Candomblé e a Umbanda. No tópico anterior, foram fartos os exemplos dessas religiosidades que se expressam a partir de um ponto de vista autoral que afere concretude à vida de personagens cujas vivências e destinos são matizados pela presença de uma espiritualidade que se faz presente no aiê (no plano terreno). Por esse motivo e também por não trazerem representações estereotipadas, *As Ayabás do Rei* (2017), *pedrinhas miudinhas* (2019) e *O corpo*

⁶⁰ A verificação fenotípica desses autores foram realizadas por mim por meio de suas fotografias dispostas na internet. O método para a avaliação é o mesmo utilizado pela Comissão de Heteroidentificação Racial da Universidade Estadual do Norte do Paraná (da qual faço parte), em processos de seleção de vestibular e/ou concursos públicos.

encantado das ruas (2020) são narrativas que, embora não tragam à baila de suas tramas questões de ordem racial (do ponto de vista político) de forma explícita – diferente de *Sortilégio* (2022), *Um Exu em Nova York* (2018), *Torto Arado* (2021), *Omo-Obá* (2009) a exemplo – podem ser consideradas obras afro-brasileiras e afrorreligiosas respectivamente pela arquitetura interna de seus textos.

De qualquer modo, ainda sobre a questão autoral e sua intersecção com o conceito de raça, é válido ratificar a predileção do termo “Literatura Afro-brasileira” em detrimento do conceito de “Literatura negro-brasileira”, sendo este último proposto por Luiz Silva, conforme assinaléi anteriormente. Ora, se o conceito proposto por Silva (2013) fosse aqui utilizado como operador teórico-crítico, as produções literárias de escritores como Cléo Martins e Luiz Simas, sobretudo as que foram analisadas, não receberiam a classificação nos termos que proponho, justamente pelo fato de não instaurarem, no âmbito da diegese, conflitos balizados por tensões raciais e, também, pelo fato de os autores não serem negros, logo, não reunirem as condições (fenotípicas) necessárias para uma tradução plena dessas experiências no plano ficcional.

Por outra via, escritores autodeclarados negros como Cidinha da Silva, Abdias Nascimento, Itamar Vieira Junior, Kiusam de Oliveira oferecem ao leitor, para além da mobilização das culturas afro-brasileiras e afrorreligiosas, uma dimensão política da pauta racial. Cada um a seu modo traduz suas vivências em personagens que buscam superar os desafios que uma sociedade estruturalmente racista impõe às pessoas negras neste país. O próximo tópico, que versará justamente sobre o conteúdo temático dessas obras enquanto indicador textual da poética afrorreligiosa, exporá essas nuances.

Tratando, pois, da questão religiosa e sua vinculação à autoria, também entendo ser esse um dado exterior ao texto. E sendo exterior – assim como o fator raça – deve o crítico se ater ao arranjo textual, ou seja, àquilo que o texto oferece enquanto possibilidade de uma representação afrorreligiosa que se plasma dentro de uma realidade concreta, em que os aspectos das religiões de matriz africana não sejam folclorizados ou tomados como meros panos de fundo a compor o quadro diegético. Em outras palavras, quero afirmar que, mais do que pertencer a uma religião afro-brasileira, deve o autor assimilar, com alguma segurança, o fazer religioso e, além disso, a cosmovisão africana com seus aspectos anímicos que orientam as práticas ritualísticas e conferem, ao sujeito/personagem, a possibilidade de alteração de seu

destino ou do destino de sua comunidade.

Todos os autores das obras examinadas atingiram esse feito, conforme visto no tópico em que tratei do ponto de vista autoral. Apesar de constituir um dado exterior à obra, não é possível desconsiderar algumas questões pontuais alinhadas à religiosidade dos autores porque, em alguns casos, pode-se evidenciar a universalidade de uma poética que não está restrita aos adpetos das religiões de matriz africana enquanto instância autoral. A maior parte dos autores dos textos analisados são ou estão vinculados às religiões afro-brasileira e outros, embora possuam alguma proximidade, não foram iniciados nos cultos.

Em consultas realizadas nos próprios livros, pesquisas acadêmicas, entrevistas e sítios de internet, foi possível levantar, com certa dificuldade, alguns desses dados. Na orelha do livro *As Ayabás do Rei*, Cléo Martins, que atualmente é ialorixá do Ilê Axé Asiwaju, é apresentada como

paulistana de Pinheiros. Viveu décadas em Salvador, no Axé Opô Afonjá. Advogada militante, formada pela USP, é autora de vários títulos e roteiros para filmes: “Orixás da Bahia”, “Cidade das mulheres”. Consagrada pelo romance “Ao sabor de Oiá (Editora Pallas, 2003). Sua mais recente obra é a “A Cruz, a espada e o agogô (Editora Metanoia, 2016) **onde partilha sua trajetória pela Religião dos Orixás e como monja beneditina durante quase sete anos, no sul do Brasil** (Martins, 2017, s/p, grifo meu).

Luiz Antonio Simas, no site do Grupo Editorial Record – plataforma que divulga suas obras, é apresentado da seguinte forma:

Luiz Antonio Simas é mestre em história social pela UFRJ, professor de história no ensino médio e babalaô no culto de Ifá. Tem diversos livros publicados sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro e suas comunidades. Recebeu o Prêmio Jabuti, em parceria com Nei Lopes, pela obra *Dicionário da história social do samba*. Pesquisador das culturas e religiões de matriz africana, publicou pela *Civilização Brasileira* *O corpo encantado das ruas* (Grupo Editorial Record, 2024, s/p., grifo meu).

Em entrevista à *Revista Quatro Cinco Um*, Kiusam de Oliveira, escritora de livros infantojuvenis assume sua ancestralidade afrorreligiosa:

Sou ativista do Movimento Negro Unificado (MNU) e uma ebomi (‘meu mais velho’, ‘pessoa que já cumpriu o período de iniciação’) no **Candomblé de Ketu**. Desde minha adolescência, aprendi a compartilhar informações e valores preciosos em prol do povo negro e da ancestralidade africana a fim de combater o racismo e desinformação (Oliveira, 2023, s/p.).

O que os três escritores possuem em comum são suas respectivas vinculações religiosas. As autoras Cléo Martins e Kiusam de Oliveira foram iniciadas no Candomblé de Nação Ketu. Seus conhecimentos acerca das mitologias dos orixás, bem como os fundamentos religiosos proporcionam, a elas, a possibilidade de traduzir a cultura candomblecista com mais agudeza. Ora, nos tópicos em que abordamos as obras *As Ayabás do Rei* (2017) e *Omo-Oba* (2009) as Orixás Oxum, Obá, Oiá (Iansã) foram, a exemplo, desenhadas com significativa profundidade: suas representações estão em plena consonância com as mitologias africanas onde estão aconcoradas e as passagens que descrevem determinados ritos também encontram sua coerência no bojo da prática religiosa das comunidades de terreiro de nação Ketu.

O mesmo se pode dizer de Luiz Simas: embora seja iniciado no Culto Tradicional Africano, mais precisamente no Culto de Ifá, o autor é um astuto pesquisador das culturas da diásporas africanas e, talvez o mais importante, “desde que se entende por gente frequente, com devido respeito ao povo da rua, terreiros, botequins e rodas de samba” (Simas, 2019, s/p). Os excertos que fazem referência às suas obras são, como já o disse, vinculadas às religiões como a Umbanda: zeladores de santos, Exus, Pombogiras, Caboclos, Pretos-Velhos, Erês são entidades ficcionais que ganham contornos precisos a partir de um ponto de vista autoral que reconhece, com naturalidade, a dinâmica das relações entre seres visíveis e invisíveis.

Nessa direção, a meu ver, isso significa que escritores autodeclarados afroreligiosos, logo, praticantes de determinados cultos, conseguem avançar significativamente nessas representações e oferecem, ao leitor, a oportunidade de adentrar os universos das culturas afro-brasileiras com segurança. Por outra via, entretanto, ser afroreligioso não é uma condição para a escrita dessa modalidade literária. Temos, nesta tese, exemplos de autores que não são, necessariamente, praticantes de uma religião de matriz africana e, nem por este motivo, suas obras deixam de reunir indicadores textuais suficientes que as classificam nessa vertente literária. O primeiro exemplo desse caso é Itamar Vieira Junior. Em entrevista concedida à Revista Veja em 2022, o escritor baiano declarou-se agnóstico:

Eu venho de uma família católica; quando criança fui crismado e fiz primeira comunhão. Naquele tempo a intolerância era um pouco diferente do que é hoje. O ambiente da minha casa era muito sincrético; as crenças de matriz africana estavam muito presentes. Nós participávamos das festividades e comíamos as comidas servidas nos terreiros de candomblé. Havia preconceito, mas era uma coisa orgânica que fazia parte da vida de todo

mundo e não incomodava quase ninguém. É bem diferente da intolerância dos nossos dias, a qual é muito mais radical. **Hoje me considero agnóstico, pois, acredito ser a posição mais coerente. Para ser ateu é necessária uma certeza que eu não tenho (risos)** (Vieira Junior, 2022, s/p. grifo meu).

Em linhas gerais, poderíamos definir o agnosticismo como uma doutrina ou posição filosófica que procura afirmar que a existência de fenômenos situados para além da experiência concreta/real, como a de Deus e/ou de outras divindades, figura-se num estágio inacessível ao conhecimento humano. Somente por esse posicionamento do qual comunga o autor de *Torto Arado* (2021), pode-se afirmar que ele não deposita nas religiões de matriz africana a sua fé. O Candomblé e o Jarê – esta última religião mobilizada por ele para construir o fio narrativo de sua premiada ficção – são, respectivamente, fruto de uma memória de infância e de pesquisa junto às comunidades onde trabalhou conforme aponta o relato a seguir:

Quando criança, eu morei em vários bairros de Salvador-BA. A minha família mudava com muita frequência. Por isso, sempre vivi em bairros populares onde havia a presença das religiões de matriz africana. Era muito comum, por exemplo, eu participar de festividades ou observar as coisas que aconteciam nos terreiros. Até o ano de 2019 eu morava numa residência que ficava atrás de um terreiro de candomblé. Com frequência eu escutava as músicas e via os rituais praticados naquele local de culto. Aquilo passou a fazer parte da minha vida e do meu cotidiano. Quando eu cheguei à Chapada da Diamantina, há mais de dez anos, para trabalhar como servidor público, tive contato com o jarê.

Como eu fazia parte da universidade e trabalhava como servidor, eu já tinha um grande interesse pelas manifestações religiosas populares. O contato com essas expressões de espiritualidade foi a forma que eu encontrei de fazer a minha leitura da sociedade. Após o meu contato com o jarê comecei a estudá-lo com mais profundidade. A pesquisa que conduzi com a comunidade quilombola lúna não é o ponto central da minha tese de doutorado, mas teve uma grande contribuição para que eu pudesse fazer a leitura social duma comunidade com ascendência negra, ligada à diáspora africana. **A partir disso, eu comecei a frequentar os encontros religiosos, a gravar entrevistas e a ler sobre eles. Sem dúvidas, esse contato com o jarê foi uma experiência muito importante na minha trajetória como escritor** (Vieira Junior, 2022, s/p. grifo meu).

Diante do exposto, vale ressaltar que, embora Itamar Vieira Junior não seja adepto de religiões de matriz africana, sua relação próxima com essas práticas, combinada a um processo rigoroso de pesquisa, possibilita uma representação autêntica do Jarê em seu romance. Sua infância, marcada pela convivência com terreiros e celebrações em bairros populares de Salvador, e, também, sua posterior vivência na Chapada Diamantina, onde aprofundou sua interação com comunidades quilombolas, foram decisivamente importantes para a assimilação dos aspectos

anímicos e rituais litúrgicos dessa tradição.

Ao frequentar encontros religiosos, registrar entrevistas e empenhar pesquisas acadêmicas sobre essas manifestações – de forma íntima, é verdade –, Itamar ampliou sua visão sobre as espiritualidades afro-brasileiras, e, pela mesma via, optou por uma abordagem literária que reflete, com singular sensibilidade, a profundidade e a complexidade dessas vivências. Da mesma forma parece proceder Cidinha da Silva, mulher negra, e autora de *Um Exu em Nova York* (2018). O relato abaixo, fruto de uma entrevista acadêmica ao pesquisador Sinei Sales, a escritora, que é questionada sobre a importância das religiões de matriz africana em sua obra, ratifica seu interesse na cosmovisão africana enquanto matéria para composição de sua literatura:

No começo de minha carreira eu tinha ligação mais forte com as religiões de matriz africana. Aos poucos fui compreendendo outras coisas e hoje me interessam mais os valores civilizatórios de matriz africana que têm uma perspectiva mais ampla do que os valores religiosos, têm uma conotação mais filosófica e que me ofertam mais liberdade de criação. Eles têm se constituído em fonte primária na qual me alimento e me fortaleço para construir e reelaborar continuamente a compreensão do que sejam africanidades na cultura brasileira. O que vem de África, o que é de África e o que é construído da diáspora africana, de um modo geral, tem sido apropriado pela indústria cultural como expressões exóticas, hipersexualizadas, desumanizadas, etc. Quando alguém se curva à indústria cultural não tem muito para onde correr, essa é a cartilha. Por outro lado há pessoas buscando fazer outras coisas, construir outras linguagens, reverberar outros valores. Esses produtores estão na contracorrente e nadam contra maré, logo, não têm vida fácil (Cidinha da Silva *apud* Sales, 2015, p. 5).

Nesta entrevista, Cidinha da Silva não se declara candomblecista, é verdade. Todavia, é notória, também em sua fala, que ela possui uma relação com as religiões de matriz africana, tendo mais se interessado pelos valores civilizatórios – nos termos que temos dialogado com Eduardo Oliveira (2021), por considerá-los mais amplos e filosóficos do que os próprios preceitos religiosos. Na ocasião, a escritora destaca a importância desses valores, que, para ela, oferecem uma liberdade criativa importante, alimentando e fortalecendo sua produção literária. Em sua obra, a escritora se apropria dos princípios e da visão de mundo afro-brasileira para compreender e resignificar as africanidades na cultura brasileira. Esta busca por uma abordagem mais filosófica e civilizatória se reflete de maneira contundente em *Um Exu em Nova York* (2018) em que ela explora as experiências do Orixá Exu, a divindade primeira das religiões de matriz africana, colocando-as em um contexto contemporâneo, urbano e, por vezes, estrangeiro. Por meio de uma narrativa densa e

poética – como vimos –, Cidinha, ao recuperar as cosmogonias africanas e afro-brasileiras, reconstrói e humaniza Exu, e propõe uma distorção da visão estereotipada e maléfica com que a nossa literatura brasileira – vide *Macunaíma*, a exemplo – tratou de pintar essa divindade.

Por fim, a biografia de Abdias Nascimento, enquanto autor de ficção afrorreligiosa, é interessante. Ele, assim como Cidinha da Silva e Itamar Vieira Junior, não foi iniciado em nenhum culto afro-brasileiro ou africano, muito embora tivesse tido contato com o Candomblé, no Brasil, e com o Culto de Ifá, em África. Na tese intitulada *Quem disse que Exu não monta? Abdias Nascimento, o cavalo de santo no terreiro da História*, Geraldo José Natalino (2018) recupera um importante depoimento do ficcionista acerca de sua religiosidade: “Nunca fui mais que um aprendiz do candomblé [...]. Frequentei para aprender, mas não cheguei a ser um iniciado, não fiz a cabeça [...] Ademais, acredito que posso prestar bons serviços aqui na vida leiga” (Nascimento, 1975, p. 50-51 *apud* Natalino, 2018, p. 41). Em outra passagem de sua tese de doutoramento, Natalino (2018) narra um encontro entre Mãe Senhora, do Ilê Axé Opô Afonjá e Abdias:

Sentada numa poltrona imponente como um trono, Mãe Senhora indicou-me um assento próximo a ela. Colocou suas mãos sobre minha cabeça e respondeu a minha indagação: 'Sim, você tem compromisso com os orixás; mas sua tarefa não é dentro do terreiro. Sua missão é trabalhar pelos santos lá fora (Nascimento, 1997, p. 62-65 *apud* Natalino, 2018, p. 99).

Ainda que Abdias Nascimento não tenha sido iniciado em um culto afro-brasileiro ou africano, pode-se afirmar, com base em seus relatos e, também, por sua produção ficcional – e crítica, acrescento – que seu pensamento filosófico assimilou profundamente a cosmovisão africana presente nas religiões de matriz africana no Brasil. A certa altura de sua vida, enquanto senador, Abdias Nascimento promoveu uma homenagem ao artista plástico Mestre Didi – importante intelectual negro do Brasil à época. Na ocasião, isto é, em 1997, o então político e escritor, ratificou a importância da religiosidade de matriz africana para a cultura brasileira:

Se a cultura africana é a principal matriz da cultura brasileira, a religião constitui o ponto focal de onde essa cultura se irradiou. Pois é na prática religiosa que se encontram os elementos constitutivos da visão de mundo e das cosmogonias africanas, onde se expressam com maior profundidade e clareza os traços fundamentais que caracterizam a maneira africana de ser e estar no mundo (Nascimento, 1997, s/p.).

Essa visão é o ponto de partida para compreender a obra de Abdias, que reconhece a prática religiosa como o núcleo irradiador da cultura e identidade africana, ressignificada, no Brasil, em resistência frente às opressões coloniais e pós-coloniais. Essa assimilação é suficientemente evidente em *Sortilégio* (2022), texto dramático que, à luz do exame aqui proposto, destaca-se como a melhor definição de uma poética afrorreligiosa dentre as demais narrativas analisadas. Isto porque o texto literário articula, por meio do ponto de vista do autor, a filosofia animista das religiões afro-brasileiras com as questões racial e social, consolidando-se como autêntico manifesto literário de resistência e espiritualidade.

Embora não "fizesse a cabeça", Abdias entendeu que sua missão era de levar os valores civilizatórios africanos para além dos contornos do terreiro, como reconhecido por Mãe Senhora. Tais valores civilizatórios deveriam – e, acredito, devem – fazer-se presente no âmago de toda pauta antirracista seja esta empunhada por coletivos negros seja este um empenho no âmbito individual, de cada sujeito. É por abarcar e assumir toda essa dimensão político-social-espiritual-religiosa que *Sortilégio* (2022) ressignifica elementos da espiritualidade afro-brasileira em ferramentas narrativas capazes de problematizar e denunciar as estruturas de opressão racial e social. Em suma, Abdias Nascimento, homem negro, escritor, não foi iniciado nas religiões de matriz africana. Mas foi determinantemente consciente da importância do papel dos cultos afro-brasileiros para a constituição de sua poética literária e, principalmente, para a cultura brasileira.

A epígrafe que abre este tópico e que evoca a força de Iansã simboliza a transformação e a resistência, elementos imprescindíveis para a literatura afro-brasileira, que desafia e irrompe as normas dominantes ao entrelaçar religiosidade, identidade racial e experiências vividas pela população negra. A reflexão sobre autoria e raça proposta por Eduardo de Assis Duarte (2014), ao afirmar que a literatura afro-brasileira não deve ser limitada aos autores negros, mas deve refletir valores culturais afro-brasileiros, é a chave para se compreender a literatura como um campo dinâmico em que as tensões raciais se fazem presentes. Na mesma direção, logo corroborando o posicionamento de Duarte (2014), ratifico a ideia de que a autoria não se restringe à identidade fenotípica do autor, mas à materialidade da construção literária que transmite as tradições afro-brasileiras, incluindo escolhas estilísticas e temáticas balizadas por um ponto de vista autoral.

A relação entre autor e religião é igualmente significativa, pois evidencia como a espiritualidade e os valores das religiões de matriz africana influenciam a construção dos textos. Escritores como Cléo Martins, Luiz Antonio Simas, Kiusam de Oliveira e Itamar Vieira Junior, embora possuam diferentes níveis de ligação com essas religiões, demonstram notável competência em representar as práticas e cosmovisões afro-brasileiras com profundidade. Evidentemente, não é requisito que o autor ou autora seja um(a) praticante religioso(a) para tratar esses temas com autenticidade. Exemplos disso são Itamar Vieira Junior e Cidinha da Silva, que, por meio de extensas pesquisas e vivências próximas a essas tradições, conseguem produzir obras literárias com abordagens sensíveis e coerentes. Portanto, a questão que deve ser posta não é necessariamente se o autor é negro ou praticante de uma religião afro-brasileira, mas sim o quanto esse escritor ou escritora conseguem traduzir as experiências e cosmovisões que permeiam essas tradições de maneira coerente.

4.3 A temática: religiosidades, racismo e questões de gênero

*Lóotun I' àbò, igbó Orisà a kofà awo
Lóòtun I' àbò, igbó Orisà a kofà awo⁶¹*

Duarte (2014, p. 29) afirma que o tema “é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira”. Estou de acordo. E acrescento: a temática é um indicador textual importante para também se definir uma poética afrorreligiosa brasileira. Sendo uma vertente da literatura afro-brasileira, que, enquanto tema, contempla “o resgate do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências (...), a Literatura Afrorreligiosa Brasileira não se desvencilha do compromisso de trazer as vivências do povo preto brasileiro seja no âmbito da denúncia do racismo seja na esfera da recuperação das tradições africanas ressignificadas na paisagem local.

Sobre a denúncia do racismo e outros problemas decorrentes do período escravagista na contemporaneidade, algumas das obras analisadas nesta tese, embora possam ser classificadas nos termos que defendo, não deixam de abordar

⁶¹ Cantiga do Orixá Logun Edé. Tradução minha: “Renove-nos e nos dê proteção, Orixá das matas e nós vamos pegar o arco e a flecha para cultuá-lo/ Renove-nos e nos dê proteção, Orixá das matas e nós vamos pegar o arco e a flecha para cultuá-lo”.

abertamente e com profundidade os problemas raciais. São os casos de *Sortilégio*, *Torto Arado* (2021), *Omo-Oba* (2009) e *Um Exu em Nova York* (2018) cujos desenvolvimentos desses temas discutirei ainda neste tópico. No que concerne à recuperação das culturas africanas no território, é digna de nota uma passagem – de fôlego – de Duarte (2014):

A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade. Autores como Mestre Didi, com seus Contos crioulos da Bahia, ou Mãe Beata de Yemonjá, com as narrativas presentes em Carço de dendê e Histórias que minha avó contava, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral.

Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e pombasgiras povoam Cidade de Deus, de Paulo Lins, enquanto os orikis transportados pelo Atlântico Negro fazem-se presentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo e tantos mais. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, traz para o palco não apenas o terreiro e o peji como cenário, mas o culto afro-brasileiro e a memória ancestral como fundamentos do processo de identificação do personagem negro, um dos pontos fulcrais da trama. E, para além da temática propriamente religiosa, observa-se a recorrência de textos em que se celebram vínculos com a ancestralidade africana, como em "Elo", de Oliveira Silveira: "Aqui meu umbigo túmido/ receptor de seiva/ neste lado do mar, / nesta longe placenta. / E África lá está/ na outra extremidade do cordão" (Silveira 1991, p. 30) (Duarte, 2014, p. 30).

Quando Duarte (2014) inclui a presença das tradições afroreligiosas como entes temáticos da literatura afro-brasileira não há, neste caso, nenhum equívoco. Ao contrário: um texto afroreligioso é antes de qualquer outra definição conceitual, um texto afro-brasileiro. Ocorre que à medida que as religiões de matriz africana são popularizadas em diversos veículos de comunicação (redes sociais, cinema, televisão) a literatura, enquanto espaço simbólico-discursivo, apresenta-se também enquanto possibilidade de manifestação de um discurso que permite ao leitor conhecer a cultura religiosa do povo negro a partir de outro prisma. As publicações cada vez mais frequentes de obras com essas temáticas indiciam a existência de contornos estéticos literários seguramente delimitados e assentados numa ancestralidade afroreligiosa como temos visto. Por este motivo, a criação de operadores teóricos, metodológicos e críticos fazem-se necessários para possibilitar leituras que alarguem a compreensão de uma modalidade literária que apresenta sua especificidade apesar de sua filiação à literatura afro-brasileira.

Nessa direção, é válido frisar que a literatura afrorreligiosa, enquanto tema, deve apresentar, como tenho observado, questões vinculadas às tradições religiosas de matriz africana. As análises empreendidas até o momento dispensam qualquer dúvida em relação à temática das narrativas: todos os textos abarcam aspectos anímicos do fazer religioso e da cosmovisão que a sustenta. No entanto, vale a ressalva: a poética afrorreligiosa – é o que as obras têm demonstrado – possui temas multifacetados, o que evidencia a natureza compósita dessa modalidade literária. Desta feita, pode-se seguramente afirmar: um texto afrorreligioso pode tratar dos mais diversos assuntos que balizam a vida humana desde que, em sua gênese, os aspectos religiosos estejam postos ficcionalmente enquanto tema. A tabela abaixo apresenta a interseccionalidade entre os temas presentes nas obras em exame:

TÍTULO DA OBRA	TÍTULO DA CENA/CAPÍTULO/ CONTO/CRÔNICA	TEMÁTICA	PASSAGEM DA OBRA
<i>Torto Arado</i>	“Fio de corte”	Território e identidade	Quanto mais criança via nascer, mais sentia como se meu corpo vibrasse, em movimento, pedindo para partir, como a terra úmida parece pedir para ser semeada (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 105).
<i>Torto Arado</i>	“Fio de corte”	Religiosidade de Matriz Africana	E não foi com espanto que vi naquela noite, antes de todos os outros encantados chegarem e se abrigarem no seu corpo, santa Bárbara girar, gritar e parar com sua espada apontada para o prefeito (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 66).
<i>Torto Arado</i>	“Fio de corte”	Racismo	Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercas de Água Negra. Mas ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 85-86).
<i>Sortilégio</i>	***	Religiosidade de Matriz Africana	Oh! Exu Tranca-ruas, Senhor dos caminhos e das encruzilhadas, abre o destino de Emanuel! (NASCIMENTO, 2022, p. 90).
<i>Sortilégio</i>	***	Racismo	Sinto meu fim próximo. Acabo como um estranho, estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Será mesmo uma cidade

			feliz? Não sei... Quem o saberá? Ninguém sabe de paz e liberdade. Somente sei que naquele mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo: eles, os brancos, de um lado. De um lado, não. Por cima. E o negro surrado, roubado, oprimido, assassinado. Até mesmo na África (...) (NASCIMENTO, 2022, p. 82).
<i>As Ayabás do Rei</i>	“Livro I – A viagem”	Empoderamento Feminino/gênero	Feliciano obedeceu. Pediu bênçãos de Mãe Aninha e de seu tio. De pé, ligeiramente curvado – o que agradou a ereta suma sacerdotisa, cujos olhos mostravam sentimentos (MARTINS, 2017, p. 29).
<i>As Ayabás do Rei</i>	“V Livro – A Temperança”	Religiosidade de Matriz Africana /Mitologia Iorubá	- Oré iê iê, Oxum! Adupé lami. Graças à sua misericórdia, minha filha vai voltar a permanecer no aiê – a terra – para lhe servir (MARTINS, 2017, p. 172).
<i>As Ayabás do Rei</i>	“V Livro – A Temperança”	Diálogo Inter-religioso	Seguindo os conselhos de Damásia, procurara o pai ainda na gravidez de sua primogênita. Davi Cohen, em lágrimas, acolhera-a de braços abertos. Ele e a esposa passaram a frequentar a casa do genro. O sogro e Théo tornaram-se amigos. De vez em quando o esposo de Cláudia ia ao shabat, no Beit Shalom, na condição de convidado de Davi ben Eliáhu, ainda presidente da sinagoga. E se sentia muito leve (MARTINS, 2017, p. 210).
<i>Omo-Oba</i>	“Iemanjá e o poder da criação do mundo”	Religiosidade de Matriz africana	Iemanjá era muito linda e também muito perfumada, mais conhecida como a Rainha do Mar. Desde criança, Iemanjá tinha tributo como a beleza, a maternidade, o equilíbrio e a determinação. Mas a princesinha Iemanjá tinha poderes especiais: podia criar, dentro dela, as estrelas, as nuvens e os Orixás. Suas cores preferidas eram prata e azul (OLIVEIRA, 2009, p. 24).
<i>Omo-Oba</i>	“Oxum e seu mistério”	Empoderamento Feminino/gênero	Oxum era muito linda e perfumada, e todos os meninos e meninas desejavam ficar perto dela. Desde criança, Oxum tinha como atributos a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade, a determinação e a maternidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 17).

<i>Omo-Oba</i>	“Oxum e seu mistério”	Identidade Negra	Oxum vestiu uma saia com cinco lenços pendurados e perfumados que, com o vento, esvoaçavam. Tirou seu adê, sua coroa, soltou seus lindo cabelos negros e crespos e colocou os pés em contato com a terra. E assim, foi em direção ao sítio onde Ogum estava acampado (OLIVEIRA, 2009, p. 17).
<i>Um Exu em Nova York</i>	“Mameto”	Empoderamento Feminino/ Gênero	Era aquele jeito de mulher mais antiga que não dá nome aos relacionamentos. Os filhos chamam a companheira de tia ou até mesmo de mãe. Elas dormem juntas em cama de casal e com a porta do quarto bem fechada. E ninguém fala no assunto (SILVA, 2018, p. 51).
<i>Um Exu em Nova York</i>	“Kotinha”	Religiosidade de Matriz Africana	Em pouco tempo destruíram Ibás, maldisseram orixás, deram lições de falsa moral e ameaçaram a senhora do terreiro. A menina, abraçada às pernas de Mameto, esticou o pescoço à procura dos olhos do homem que tinham Bamburucema às costas e estava possuído pelo demônio. Queria chamá-la a tomar conta do filho, para isso, dizia baixinho, eu vou virar ele, eu vou virar ele (SILVA, 2018, p. 22)
<i>Um Exu em Nova York</i>	“Farrina”	Diáspora Africana	<i>Dreads</i> criam certa irmandade mundo a fora entre pessoas negras que partilham o sentido de raízes que crescem para o alto e para fora, derramam-se pelos ombros e costas, totalmente expostas ao sol (SILVA, 2018, p. 46).
<i>pedrinhas miudinhas</i>	“exu tranca-rua, o zagueiro da seleção”	Religiosidade de Matriz Africana	Minha família é, quase toda, chegada numa curimba. O que tem de macumbeiro não está no gibi. Fui criado pela minha avó, mãe de santo de um terreiro no Jardim Nova Era, em Nova Iguaçu, onde o bicho pegava quase todo o sábado; com muita festa de encantaria e toque para os orixás (SIMAS, 2019, p. 39).
<i>pedrinhas miudinhas</i>	“entidade nossa”	Cultura Popular	Veio da noite profunda e do ventre maldito dos tumbeiros. Cruzou a Calunga Grande e, das entranhas da dor, vislumbrou nos céus de Tupã a mesma estrela a anunciar o retorno à Aruanda ancestral, a terra sem males do Morubixaba, seu irmão na mesma sina e guerreiro da mesma guerra (SIMAS, 2019, p. 75).

<i>pedrinhas miudinhas</i>	“subverter os mundos”	Racismo	Os versos “a imigração floriu nade cultura o Brasil” sintetiza, particularmente forte nas primeiras décadas da história republicana e ainda hoje entranhada no cordial racismo, de que a chegada do europeu ao Brasil – branco e cristão – foi, sobretudo, uma aventura civilizatória. O europeu trouxe, basicamente, cultura para uma terra de bárbaros ameríndios e africanos (SIMAS, 2019, p. 101).
<i>O corpo encantado das ruas</i>	“menino no cavalo de Jorge”	Religiosidade de Matriz Africana	As ruas, igrejas e terreiros são espaços de devoção a São Cosme e Damião. A celebração é dos médicos gêmeos, martirizados por Diocleciano nos cafundós do século IV, é marcada pela circulação entre os ritos do cristianismo popular, as múltiplas Áfricas e as encantarias indígenas (SIMAS, 2020, p. 37).
<i>O corpo encantado das ruas</i>	“Educação”	Racismo	Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador colonial, que não sejam nem adequados e nem contidos para o consumo e para a morte em vida (SIMAS, 2020, p. 37)
<i>O corpo encantado das ruas</i>	“Padê”	Território e Identidade	As ruas são de Exu em dias de festas e feira, dos malandros e pombagiras quando os homens e mulheres vadeiam e dos Ibêjis quando as crianças brincam (SIMAS, 2020, p. 9).

Tabela 3: Temáticas das narrativas analisadas. Fonte: Elaboração do autor, 2024.

Conforme indicia a Tabela 3, as narrativas em exame possuem múltiplas temáticas. Tal fato evidencia que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira não centra seus temas somente na questão religiosa de matriz africana. Pode-se afirmar, com isso, que essa modalidade literária não assume um compromisso proselitista com o seu próprio nicho religioso. Ao contrário, a natureza de temáticas compósitas dessas obras – justamente por abarcarem questões como racismo(s), território(s), identidade de gênero, diálogo inter-religioso, cultura popular – descortina a inserção, cada vez mais frequente, da cosmovisão afrorreligiosa brasileira em muitas esferas da atuação humana. As questões decorrentes dessas múltiplas experiências balizadas, por vezes, por tensões e desafios interpostos aos sujeitos/personagens validam a assertiva de que essa poética não é, necessariamente, monotemática.

Do ponto de vista científico, isto é, do estudo de literatura, cabe ao crítico interessado nessa matéria de investigação a articulação de outros operadores teóricos que possibilitem efetivar leituras que conciliem as interseções temáticas. As religiões afro-brasileiras, com seus ritos, mitos e, principalmente, cosmovisão – como bem haveriam de ser – são o ponto de partida para o desenvolvimento dos temas adjacentes por escritores de textos ficcionais. A tabela acima confirma essa proposição, pois em todos os casos a religiosidade de matriz africana se faz presente. Temas como racismos e identidade de gênero são, em segundo lugar, as questões mais discutidas nas obras analisadas e, por este motivo, é oportuno algumas considerações sobre eles, a fim de demonstrar que os textos em apreço podem ser lidos por diferentes chaves (teóricas e críticas afrocentradas) de leitura, a depender de suas temáticas.

4.3.1 De Água Negra à Emanuel: o racismo

No que concerne à temática “racismo” é de se esperar que uma obra – antes de tudo – “afro-brasileira” discuta, a partir de determinado prisma, questões dessa natureza. No romance de Itamar Vieira Junior, a questão racial está intrinsecamente relacionada à vinculação dos sujeitos ao território ou, melhor dizendo, à paisagem: a luta incessante pela terra e pela manutenção das tradições culturais dos quilombolas descortinam o racismo manifesto na exploração econômica de comunidades rurais como a de Água Negra.

Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercas de Água Negra. **Mas ali, nos limites da fazenda, sob domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar o gerente e dizer que não poderíamos fazer a casa de tijolo – e de Sultério, sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto. Vi minha mãe se movimentar, seus olhos se injetaram, indignados, mas se deteve ao perceber meu pai se sentindo incapaz de questionar e reclamar qualquer coisa.** Muito pelo contrário, ainda colaborava com sua liderança espiritual para manutenção da ordem entre as famílias que moravam ali (Vieira Junior, 2021, p. 86, grifo meu).

É evidente, no excerto acima, que Zeca Chapéu Grande, embora se encontre em uma posição de liderança dentro da comunidade, possui poucos meios para fazer frente à estrutura de poder representada pela família Peixoto. Essa dualidade demonstra uma das questões centrais da obra: a luta por autonomia e dignidade em

um contexto de opressão que encontra formas de se perpetuar no estrato da sociedade brasileira. Dessa forma, o romance evidencia como o racismo e a desigualdade social se apresentam não somente por meio da força física, mas, sobretudo, por meio da manutenção de hierarquias sociais e econômicas que podem aludir às novas formas de escravidão que atravessam o Brasil na contemporaneidade. Dessa forma, pode-se afirmar que o racismo se apresenta, nesta ficção, por meio “da exploração desavergonhada de um grupo de homens por outro que chegou a um estágio de desenvolvimento técnico superior. É por isso que, na maioria das vezes, a opressão militar e econômica precede, possibilita e legitima o racismo” (Fannon, 2018, p. 84).

A crônica intitulada “subverter os mundos” do livro *pedrinhas miudinhas* (2019), de Luiz Simas, também oferece, ao leitor, a oportunidade de refletir sobre o racismo situado numa dimensão coletiva e discursiva. Nesse texto, o narrador questiona a letra do samba de enredo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense do ano de 1989, que versa o seguinte: “A imigração floriu de cultura o Brasil/A música encanta e o povo canta assim/Pra Isabel, a heroína/Que assinou a lei divina/Negro, dançou, comemorou o fim da sina”. Ora, mesmo que a composição seja proveniente de uma agremiação carnavalesca – que se constitui a partir de um coletivo negro – prevalece, no nível do discurso, “a força entranhada da ideia de missão civilizatória do branco na formação do Brasil (Simas, 2019, p. 102).

Se de acordo com o pesquisador holandês Teun Van Dijk (2018) o racismo é um fenômeno que se perpetua por meio de discurso, questionar as representações midiáticas como a letra desse samba enredo é necessidade de primeira hora. E Simas (2019), enquanto escritor-pesquisador de temas afro-brasileiros proporciona a seu interlocutor a oportunidade de contestar o mito da superioridade branca e seus impactos no processo de construção de uma identidade racial. Apesar de ficção, o tom declaradamente científico-popular da crônica permite ao leitor refletir sobre os perigos desse pensamento, visto que, ele (o mito da superioridade branca), apresenta, conforme aponta a pensadora Lélia Gonzales, sua “eficácia pelos efeitos dos estilhaçamentos, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (limpar o sangue, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (Gonzalez, 2011, p. 73).

Se em *Torto Arado* (2021), *pedrinhas miudinhas* (2018) e *n’o corpo encantado das ruas* (2020) o racismo se plasma a partir de uma dimensão rural e coletiva, em

Sortilégio (2022), Abdias Nascimento transpõe a questão racial ao plano do indivíduo, a partir de uma ótica política e urbana, na qual o homem negro apreende a lógica (racista) vigente na sociedade. Na passagem a seguir, é possível observar como o mito da superioridade branca atinge, objetivamente, esse personagem que entende estar inserido numa sociedade estruturalmente hostil para os corpos negros:

Sinto meu fim próximo. Acabo como um estranho, estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei... Quem o saberá? Ninguém sabe de paz e liberdade. Somente sei que naquele mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo: eles, os brancos, de um lado. De um lado, não. Por cima. E o negro surrado, roubado, oprimido, assassinado. Até mesmo na África (...) (Nascimento, 2022, p. 82).

Personagem com contorno profundos, Emanuel, que se vê como estrangeiro em um país que nunca o reconheceu, descortina o lugar subserviência destinado ao negro, "surrado, roubado, oprimido", em um sistema que perpetua a dominação branca. Assim como Luiz Antonio Simas denuncia o "cordial racismo" que celebra o embranquecimento, a fala de Emanuel demonstra o impacto efetivo dessa lógica: a exclusão, a objetificação do sujeito negro e a busca por um lugar de dignidade que o racismo estrutural insiste em negar, seja no Brasil ou mesmo em alguns países africanos. Essa interseção ratifica que o enfrentamento ao mito da superioridade branca exige não apenas a desconstrução de narrativas históricas, mas a transformação radical das estruturas de poder que sustentam essa desigualdade. A despeito disso, é o próprio Simas, na crônica "menino no cavalo de Jorge", (*O corpo encantado das ruas* (2020)), que sugere uma alternativa: "Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador colonial, que não sejam nem adequados e nem contidos para o consumo e para a morte em vida (Simas, 2020, p. 37).

Para além do tema "racismo", a situação da mulher (negra e não negra) se apresenta enquanto temática dessas narrativas. Tais discussões são suscitadas, nos textos, por escritoras mulheres que possuem, a partir de suas vivências, legitimidade para traduzir muito de suas experiências em proposições estético-literárias. O romance de Cléo Martins, *As Ayabás do Rei*⁶², (2017) os contos de *Um Exu em Nova*

⁶² Dentre as narrativas que abordam questões de gênero, *As Ayabás do Rei* é, devido à sua condição romanesca, a obra que melhor oferece um aprofundamento nessa discussão. Por este motivo, irei me ater com mais atenção a ela, levando em conta as possibilidades ampliadas de análise e reflexão que sua maior extensão narrativa proporcionam.

York (2018), de Cidinha da Silva, e a narrativa *Omo-Oba* (2009), de Kiusam de Oliveira abre margem para leituras que se efetivam por meio de chaves teóricas vinculadas ao feminismo. Os estudos de Alexandra Kollontai, Pierre Bourdieu, Grada Kilomba, Djamilia Ribeiro podem, a exemplo, ser plenamente utilizados para explicação de fenômenos sociais que abarcam as questões de gênero nessas obras em que as mulheres são protagonistas.

4.3.2 Entre mulheres: Ayabás, princesas e “companheiras”

Em conformidade com os postulados teóricos de Alexandra Kollontai (1978), a realidade russa, no período compreendido entre 1870 e 1880, “produzia figuras do novo tipo de mulher que nascia para a vida, plenas de luminosidade e encanto” (Kollontai, 1978, p. 62). Estas, contudo, não foram assimiladas, sobretudo, pelos escritores homens que as consideravam, de fato, tão somente um desvio acidental do padrão estabelecido pela sociedade patriarcal. Isto porque segundo a autora, essas novas mulheres não eram puras, dóceis, encantadoras, tampouco se desolavam pelas decepções amorosas que colecionavam no curso de suas existências. Trata-se, portanto, de

um quinto tipo de heroína desconhecida anteriormente. Heroínas que se apresentam à vida com exigências próprias, heroínas que se afirmam a sua personalidade; heroínas que protestam a submissão da mulher dentro do Estado, no seio da família, da sociedade; heroínas que sabem lutar pelos seus direitos. São mulheres celibatárias, denominação mais apropriada que podemos dar a este novo tipo (Kollontai, 1978, p. 64).

O novo tipo de mulher que surge na literatura é, no contexto do qual fala Kollontai (1978), gerada no cerne do mundo ocidental, capitalista, marcado pelas tensões provenientes das lutas de classes. Mulher que busca melhores posições de trabalho nas fábricas e pretende ocupar espaços anteriormente ocupados apenas por homens. Pessoas que seguem a vida com indiferença quando “a lama e as baixezas da vida não mancham seu lindo vestido” (Kollontai, 1978, p. 66).

As mulheres de *Ayabás do Reis* (2017) são fortes, uma vez que nutrem “um valor próprio, com um mundo interior todo seu, personalidade que se afirma(m), ou seja, a(s) mulher(es) que arranca(m) as enferrujadas algemas que aprisionam o sexo (Kollontai, 1978, p. 82). Uma galeria de personagens desse tipo é apresentada, ao leitor, a partir das percepções de um sujeito masculino, Pai Feliciano:

Raimunda de Xangô, do candomblé do Engelho Velho... Éta baiana bem arrumada, meu Senhor do Bonfim!!! Dava gosto de passar pelo tabuleiro dela, a Raimunda do acarajé: sujeitcha arruaceira, como só, com a camisa de crioula meio caída, deixando aparecer os ombros
! Quem quisesse mexesse com a nega... Brigava feito macho. Mas era uma casa cheia, criou filho dos outros, matou a fome de muita gente e se acabou só, a bichinha... (Martins, 2017, p. 19).

Que nega porreta aquela, aquela Joana, filha de Xangô. Não levava desaforo para casa, mas tinha coração de ouro puro! Ajudava muitas iaôs se recolhem, mandando carroças e carroças de comida pros terreiros... Casada com Tavinho, um sujeitcho muito legal” (Martins, 2017, p. 20).

Sentia o peso dos anos. Minha Mãe Aninha sempre foi respeitada. Ela e tia Pulquéria do Gantois. D. Menininha seguiu o caminho da tia dela e as filhas Cleuza e Carmem – Dedé e Neném – também. Mesmo sendo do partido alto não esqueciam das outras que num tinham aquele prestígio todo (Martins, 2017, p. 20).

Emocionou-se. ‘Que saudade tenho de tudo isso, meu Deus. Hoje se fala em intolerância, em resistência, em ir falar com o presidente da república sobre o candomblé como se fosse novidade... Muito moderno se esquece que minha Mãe Aninha tomô o vapor pra Capital pra vê Getúlio... Que mulher, meu Deus! (Martins, 2017, p. 21). (...). A ialorixá era gente grande [...] Mãe Aninha tinha propriedade no Rio de Janeiro (Martins, 2017, p. 23).

Talvez resida aí, nas primeiras páginas do romance, a maior virtude da obra quando tomada como objeto de estudo sobre questões de gênero. Isto porque, a partir da perspectiva deste personagem, um homem tão temperamental quanto Xangô, a autora descortina uma comunidade dominada exclusivamente por mulheres, onde os homens, como o próprio babalaô, não só prestam reverência às matriarcas como são, por outra via, subordinados a elas, conforme o excerto que segue.

- Vosmecê, ioiôzinho, faça o favor de tomar a benção da lalaxé – a mãe grande – e depois a mim. É o que faz o mais novo quando recebe lição de mais velho, não se esqueça deste ensinamento! Na seita a gente aprende vendo e a vivendo, saiba disso!
Feliciano obedeceu. Pediu bênçãos à mãe Aninha e de seu tio. **De pé, ligeiramente curvado – o que agradou a ereta suma sacerdotisa, cujos olhos mostravam os sentimentos** (Martins, 2017, p. 29, grifo meu).

Em *A Dominação Masculina* (2012), Pierre Bourdieu faz entender que a supremacia patriarcal também está inculcada nos corpos dos homens por meio de um *habitus*⁶³, fazendo-os adotar algumas posturas que os confirmem em sua

⁶³ Termo cunhado por Pierre Bourdieu (2012) para se referir ao modo como as estruturas sociais são incorporadas pelos indivíduos da sociedade Cabila a partir de disposições mentais e/ou cognitivas que os orientam em seus modos de sentir, pensar, agir etc.

masculinidade, como, por exemplo, a atitude de colocarem-se sempre em pé com o corpo ereto, de cabeça erguida, em obediência a uma linhagem submetida às exigências da ordem simbólica. No romance em apreço, conforme se pôde observar, é o sujeito homem a ser curvar diante da lalaxé, com quem, ainda, selou o compromisso de “ralar muito feijão na pedra e limpar galinha e banheiro para aprender a ser respeitado como um Obá de verdade” (Martins, 2017, p. 29).

Neste e nos demais episódios que seguem, a ordem simbólica masculina é subvertida para dar vasão ao protagonismo das ayabás, que se colocam, em diversas ocasiões, distantes das atividades comumente atribuídas à “mulher do tipo antigo”, à “mulher somente eco, instrumento e apêndice do marido” (Kollontai, 1978, p. 64), ensinada a ralar feijão e a limpar galinhas e banheiros, por exemplo. Por meio das memórias afetivas de Feliciano, é possível entrever, conforme posto anteriormente, uma multiplicidade de mulheres como Nega Jaminajô, mãe de santo e “vendedora de vísceras” (Martins, 2017, p. 20); ou, ainda, como as baianas “vendedoras de antigamente, apregoando pelas ruas; as gamelas na cabeça: “– Olha o acarajé; o abará; acará; olelê o” (Martins, 2017, p. 19).

As matriarcas do Candomblé não são frutos do último século, tampouco foram gestadas no cerne de uma sociedade burguesa, branca. São mulheres de muito antigamente, que fazem parte de um contingente “que trabalharam **durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras (...)**. Mulheres que não entenderam nada quando as feministas [brancas] disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar” (Carneiro, 2003, p. 50-51, grifo meu). Se apareceram somente agora (fortes e independentes) em publicações como na de Cléo Martins, foi porque, na condição de escritoras, tiveram seu acesso à literatura escrita muito por conta mercado editorial paralelo.

Na condição de personagens, entretanto, é preciso ressaltar que sempre permearam a memória coletiva das comunidades de matriz africana, fazendo-se representar por Dandara, Tereza de Benguela, Aqualtune, Zeferina, Adelina Charuteira, Zacimba Gaba, Anastácia⁶⁴ – mulheres negras, religiosas ou não, que se tornaram heroínas e cujas histórias/trajetórias foram/são transmitidas de mãe para filha, de avó para neta, pela oralidade – recurso ficcional não impresso “tergiversado e até excluído das histórias literárias” (Fernandes, 2012, p. 137).

⁶⁴ Ver <https://www.geledes.org.br/17-mulheres-negras-brasileiras-que-lutaram-contras-escravidao/>.

As Ayabás do Rei (2017) nos permitem, ainda, uma leitura sobre as relações matrimoniais e celibatárias. Mãe Damásia de Obá “amava muito Feliciano”, seu esposo (Martins, 2017, p. 16). Segundo a narradora, “somente ela para botar nos eixos o coroa sacudido: de olho em rabo-de-saia - coisa de gente de Xangô. Mas ela, que de abestalhada não tinha nadica de nada, fazia valer seus direitos. Como diziam os antigos: “*Tem pau que traça pau*” (Martins, 2017, p. 16, grifo meu). À primeira vista poderia afirmar que ela é daquelas mulheres que “reivindicam a propriedade do seu amor” (Kollontai, 1978, p. 83), o que seria um engano. Em nenhum momento da narrativa é possível encontrar uma mulher dominada pelo ciúme – sentimento que “origina todas as tragédias da alma feminina” (Kollontai, 1978, p. 83). Ao contrário, vê-se uma mulher “duríssima na queda” (Martins, 2017, p. 70), gestora de uma relação dotada de cumplicidade, cuidado e afeto, conforme atesta o excerto a seguir: “A mulher idosa ordenou a Lindinalva que trouxesse o remédio. O avô começou a recusar. A velhota perdeu as estribeiras. Sua voz firme transformou-se em corda de violino desafinada (Martins, 2017, p. 147).

Na mesma perspectiva podemos situar as próprias Ayabás, ou seja, Iansã, Obá e Oxum. Na trama, as referidas personagens, juntas de Xangô, nutrem uma relação não monogâmica. Convivem pacificamente no Orum: “Era tempo de voltar para casa. – Vem comigo, lá? Oxum disse que não. Encontrar-se-iam depois. Iansã atirou-lhe um beijo, alçando voo até o palácio do rei, seu esposo, e, também, marido de Oxum e Obá, a amazona guerreira (Martins, 2017, p. 177). Mulheres milenares, ancestrais, que circulam na memória coletiva dos povos iorubás, essas Orixás, na trama, são as responsáveis por reestabelecer o equilíbrio de Cláudia Esther – uma mulher do tipo antigo, consumida pelo desespero devido à perda de seu marido Theodomiro, que a traiu com Sônia, sua funcionária.

Quando tinha dado o flagrante no Theodomiro e na puta no guichê de saída do motel, Cláudia havia partido para cima dos dois, valendo-se de sua pesada pasta de couro. Sônia abrira a porta do carro e dera no pé, tropeçando e perdendo um dos sapatos. [...] -
 “Se a gente tem um revólver atira” – reconheceu – olhando o movimento da avenida baiana (Martins, 2017, p. 95).

Cláudia é uma mulher judia e branca. Foi educada pela mãe, pelo pai e pela avó, na companhia de sua irmã Betina – todos judeus ortodoxos. Em uma ocasião celebrativa, “de olhos no infinito, a mulher recordava-se do último *pessach*, a Páscoa

judaica. A ausência de Théo a desmantelava.” (Martins, 2017, p. 54). Sentia-se péssima, “uma fracassada” (Martins, 2017, p. 55). Em diversas passagens do texto, é possível entrever que sua dor era elevava à enésima potência à medida que recobrava suas memórias: “A lembrança da foto do detetive desceu feito meteoro. Théo, seu grande amor... O seu marido, seu homem e companheiro – sem camisa – e a cadela de meia e sutiãs pretos – segurando a latinha de água tônica. Tremia. Berrou. A voz ficara estridente” (Martins, 2017, p. 39). Em outra ocasião,

Destruíra a xilogravura premiada que trouxera para ele de Paris e que Theodomiro adorava. Resgara almofadas e fizera furos no sofá e poltronas de couro. Programara o CD do pianista Daniel Pollak para repetir interminavelmente a “Marcha Fúnebre”.

Não sabe quanto tempo contemplara – catatônica – o retrato de casamento. O dia havia chegado, encontrando-a no mesmo lugar. Derrotada, adormecera despertando com a manga da blusa de seda molhada de saliva (Martins, 2017, p. 95)

Diante do exposto, Cláudia é, com notória evidência, a mulher ciumenta vencida pela mulher-individualidade (Kollontai, 1978, p. 85). Ela é vencida por Sônia, que tramou uma série de armadilhas materiais e espirituais que geraram consequências indesejadas à judia, dentre elas, a perda do marido e um caminho de morte, como diz o Oráculo à Feliciano: “– Xangô responde pela moça, Damásia, que é filha de Iansã... Tá exigindo justiça. Diz que ela foi vítima de gente que não vale nada a pena. Ela conviveu com gente ruim por muito tempo e tem feitiço de morte contra ela: caminho de Ikú...” (Martins, 2017, p. 161). Imersa, portanto, nesse contexto de profundo sofrimento, a protagonista encontra no Candomblé, ou seja, na religião regida por mulheres fortes, não só o acolhimento afetivo como, também, a resolução de seus problemas. É Mãe Damásia quem, após consulta oracular realizada pelo babalaô Feliciano, ordena Lindinalva, sua neta, a dar início aos cuidados espirituais de Cláudia.

Enquanto as mulheres de axé, Damásia e Lindinalva, cumpriam com suas partes no ayê, as Orixás, no Orum, arquitetavam a cura afetiva da judia. Elas pediam oferendas: “– Oxum está pedindo um omolocum bem bonito, com dezesseis ovos; nove acarajés para Oiá, seis acarajés para Obá e um ebô para Iemanjá da mãe de santo dela” (Martins, 2017, p. 163). O ebô surtira efeito, “tirara quilos de angústia de Cláudia. Ela sentia-se leve e com bastante sono” (Martins, 2017, p. 204). Com isso, a situação de equilíbrio, na narrativa, é retomada: Cláudia, situada agora no contexto

afrorreligioso, filha de lansã conforme assinalou o oráculo, reata com Theodomiro. “Théo abraçou sua mulher, pedindo-lhe perdão. Ambos choravam”. Perdoa-o. Perdoa-o pela infidelidade, sem aceitar, entretanto, “uma falta de atenção para com o seu eu espiritual, para com sua alma” (Kollontai, 1978, p. 86). Cláudia, a judia, tornou-se, como Mãe Damásia e Lindinalva, uma ayabá, filha de lansã, a rainha dos ventos e das tempestades. Cláudia se tornou uma mulher contemporânea, do tipo novo, como assevera Alexandra Kollontai (1978).

As Ayabás do Rei é uma escrita feminina de axé. Tal assertiva se justifica não só pela mobilização de uma galeria de mulheres, mas, sobretudo, por recuperar, nas figuras de Damásia, Lindinalva e Cláudia ecos de uma ancestralidade assentada no sagrado feminino. Essa intersecção entre sagrado feminino e ancestralidade se apresenta, também, no conto “Mameto”, de Cidinha da Silva. A autora busca apresentar a complexidade das relações espirituais e afetivas das mulheres negras de terreiro. É por meio da figura de Mameto – designação atribuída convencionalmente às mães de santo do Candomblé de nação Angola – que a escritora oferece, ao leitor, a oportunidade de refletir sobre a ressignificação de papéis sociais e religiosos. A protagonista desse brevíssimo conto é apresentada como uma figura de autoridade e respeito no terreiro, mas também como uma mulher que carrega dores e desejos reprimidos.

Diziam que ali as paredes gemiam. Maldade na língua do povo, modo de falar mal do terreiro que tinha muita roçona. A começar pela Mameto, que roçava à vera e não escondia de ninguém, mas não colocava letreiro na testa. Era aquele jeito de mulher mais antiga que não dá nome aos relacionamentos. Os filhos chamam a companheira de tia ou até mesmo de mãe. Elas dormem juntas em cama de casal e com a porta do quarto bem fechada. E ninguém fala no assunto (Silva, 2018, p. 51).

A narrativa dá vazão à voz e a essas emoções ao revelar os sentimentos intensos que surgem em relação à parceira de sua filha que foi levada ao terreiro: “Até que uma filha da casa lhe apresentou a nova namorada (...) A mulher que ela queria era a namorada da filha. Resistiu como pôde, mas a flecha acertou o coração da caça e escancarou a face abissal da paixão (Silva, 2018, p. 52). É evidente que a descoberta amorosa da protagonista é capaz de subverter as expectativas sociais, seja pelo tabu do relacionamento com a nova namorada (“Em pouco tempo formou-se novo casal no terreiro (Silva, 2018, p. 52)), seja pela rejeição ao papel de sacerdotisa infalível em seus comportamentos. É notável que a história pessoal da

protagonista demonstra as contradições que envolvem a construção social da "mãe negra". Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano* (2019), lança uma reflexão contundente sobre a forma como essa imagem foi criada para exercer um controle sobre os corpos das mulheres negras:

Essa imagem da mulher negra como 'mãe' vem servindo como um controle de 'raça', gênero e sexualidade. É uma imagem controladora que confina mulheres negras à função de serventes maternas, justificando sua subordinação e exploração econômica. A 'mãe negra' representa a relação ideal de mulheres negras com a branquitude: como amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada, que é amada pela família branca" (Kilomba, 2019, p. 142).

A leitura atenta do texto indica que a autora propõe uma desconstrução desse arquétipo ao representar Mameto como uma mulher que, embora seja assiduamente admirada por sua comunidade de terreiro por sua força e equilíbrio, é, antes de qualquer título social/religioso, também um ser humano imbuído de desejos, contradições e medos. Ao se relacionar afetivamente com a namorada de sua filha de santo, a protagonista rompe com a imagem idealizada de servidão materno-espiritual, ratificando, por outra via, a sua subjetividade, a sua humanidade.

A ruptura com os papéis idealizados do feminino também é encontrada nos recontos presentes em *Omo-Oba* (2009). Nesta obra, as figuras das princesas negras, que estão assentadas em valores ancestrais e espirituais, são representadas de forma a evidenciar sua humanidade plena. A autora, ao entrelaçar o sagrado com o cotidiano, propõe uma releitura das Yabás que se distancia sobejadamente dos arquétipos tradicionais, destacando suas forças, vulnerabilidades e complexidades.

Omo-Oba (2009) reconta a história de seis princesas negras – Oiá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá –, que, na verdade, são seis Orixás, ou Yabás, do panteão iorubano. As narrativas do livro se entrelaçam pela memória e pelo esforço de desmitificar os preconceitos que historicamente recaem sobre as religiões afro-brasileiras, reforçando sua relevância como práticas de resistência e identidade cultural. Nessa direção, Stuart Hall afirma, "a identidade cultural é uma produção contínua, nunca completa" (Hall, 2006), e, nesse sentido, Oliveira ratifica o valor do sagrado feminino ancestral e sua correlação com a natureza.

As Yabás são figuras que transcendem o imaginário tradicional das princesas ocidentais, frequentemente associado a castelos, carruagens e um padrão eurocêntrico de feminilidade. Em via avessamente oposta, as personagens de Oliveira

(2009) possuem uma beleza que dialoga com a ancestralidade negra e o sagrado feminino. A princesa das águas doces, a título de ilustração, é descrita como "muito linda e perfumada", e carrega atributos como vaidade, determinação e maternidade: "Oxum era muito linda e perfumada, e todos os meninos e meninas desejavam ficar perto dela. Desde criança, Oxum tinha como atributos a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade, a determinação e a maternidade" (Oliveira, 2009, p. 17).

A forma como essa personagem é descrita supera, subverte e rompe, certamente, com os padrões de beleza hegemônicos, reconectando a personagem à simbologia da fertilidade e do cuidado. Tal fato vai ao encontro do que a pesquisadora Djamilia Ribeiro compreende sobre a necessidade de se buscar, por diversos meios, "reafirmar os lugares de protagonismo ocupados por mulheres negras ao longo da história" (Ribeiro, 2017, p. 54). Oliveira (2009), enquanto autora negra que mobiliza um tema dessa natureza, o faz ao situar suas princesas em um espaço de potência.

Na mesma esteira, observa-se outro exemplo significativo: Ajê Xalugá, além de suas características de coragem e determinação, detém poderes específicos ligados às águas. Ela é capaz de "fazer cada onda brilhar a partir de sua espuma", um atributo que não apenas a conecta à natureza, mas também ilustra o papel das Yabás como guardiãs de segredos e conhecimentos ancestrais. Entretanto, o descontentamento de Ajê com as restrições impostas à sua autoridade – "ela era responsável por apenas uma parte do oceano e não se contentava com isso" (Oliveira, 2009, p. 36) – reflete questões sobre controle e autonomia feminina.

Nesse sentido, *Omo-Oba* (2009) dialoga com as análises de estudiosas do feminismo negro, sobretudo de Bell Hooks, as quais compreendem que o patriarcado não é somente um sistema de opressão masculina, mas, para além disso, constitui-se uma estrutura que regula e limita o poder feminino (Hooks, 2000). As punições que recaem sobre Ajê ao transpor os limites de seu espaço mostram como as narrativas ratificam a importância do equilíbrio e do respeito à hierarquia estabelecida entre as divindades, mas, sobretudo, não deixam de expor as tensões entre autoridade e liberdade para as mulheres negras.

Em suma, o protagonismo conferido à natureza enquanto espacialidade das personagens contrasta com o universo materialista das princesas ocidentais. O apreço/respeito, bem como a vinculação com a natureza reafirmam a perspectiva africana de que os Orixás são energias vivas, plenamente integradas ao meio ambiente. Oxum, a exemplo, deixa suas águas para buscar seu amigo Ogum nas

matas: “Senhores, eu quero ir à floresta tentar trazer meu amigo Ogum de volta para cidade” (Oliveira, 2009, p. 19). Tal movimento físico e simbólico reafirma a importância do feminino negro na mediação de conflitos e no cuidado coletivo. Desta feita, Kiusam de Oliveira oferece, em *Omo-Oba* (2008) uma releitura potente das Yabás, numa atitude de quem procura se deslocar do imaginário ocidental (eurocêntrico) para propor, enquanto tema, figuras de empoderamento, ancestralidade e resistência.

Um *itan* sobre o Orixá Logun Edé versa que ele é filho de Oxum – a divindade das águas doces, da beleza, fertilidade e riqueza – e, também, de Oxóssi, o Orixá da floresta, logo, da caça e da fartura. Por essa filiação, Logun Edé é uma divindade versátil por ser dual: segundo o mito, ele herda de sua mãe a doçura, o encanto e o domínio sobre as águas doces; e, de seu pai, a habilidade com a caça, a força e a ligação com as matas. Tal quanto Logun Edé, as narrativas em apreço, enquanto temática, oferecem, ao leitor, sobretudo ao leitor especializado, a possibilidade de aprofundamento na leitura sobre as questões raciais e de gênero que atravessam o Brasil. Tal fato demonstra a versatilidade da poética Afrorreligiosa Brasileira que pode abarcar temas distintos e interseccionais.

Há, evidentemente, muitas outras passagens e episódios nos quais personagens negros são envolvidos em situações sociorraciais e sexistas complexas, degradantes e sutis – sim, o racismo e o patriarcado também operam de maneira sutil – que exigem, por parte do crítico, um olhar atento. As chaves de leitura para textos literários dessa natureza, a meu ver, encontram sua ancoragem em operadores teóricos em disciplinas cujas abordagens se perfazem por uma via decolonial. Desta feita, pesquisadores como Lélia Gonzáles, Beatriz Nascimento, Frantz Fanon, Kabengele Muganga, Thomas Bonicci, Eduardo de Assis Duarte, Luiz Silva, Grada Kilomba, Alexandra Kollontai, Bell Hooks, Djamila Ribeiro apresentam-se como possibilidades significativamente interessantes para fundamentar o exame de qualquer narrativa afrorreligiosa que interseccione religiosidades de matriz africana, questões de gênero e racismo.

4.4 A linguagem: oralidade, performance e musicalidade

*Áyrà ójó mó pére sé
Á mó pére sé
Áyrà ójó mó pére sé*

A linguagem é outro indicador textual da Literatura Afro-brasileira e da Literatura Afrorreligiosa Brasileira. É comum observar, em ambas as vertentes estéticas, a presença da oralidade por meio da musicalidade e da mobilização de um léxico composto por palavras estrangeiras de origem africana. Nesse sentido, ao tratar especificamente da literatura afro-brasileira, Duarte (2014, p. 38) ratifica essa proposição ao afirmar que a “afro-brasilidade tornar-se-á visível a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador no Brasil”. Ainda nessa mesma direção pode-se observar, também, a presença de um discurso que enfatiza ritmos, semântica específica, entonações que está, via de regra, comprometido com ressignificação e a necessidade de desafiar os sentidos dominantes da língua (Duarte, 2014).

As obras examinadas nesta tese também apresentam, no âmbito da linguagem, esses dois aspectos linguísticos vinculados à oralidade: a musicalidade que se expressa, sobremaneira, por meio da presença de pontos (musicais) de Jarê e Umbanda, além de cantigas de Candomblé; e um vocabulário repleto de palavras africanas provenientes de troncos linguísticos como o iorubá, principalmente. Cada um desses aspectos de linguagem cumpre a um objetivo de ratificar as identidades religiosas de matriz africana que se constituem a partir da musicalidade e de laços vocabulares intrinsecamente vinculados aos idiomas de etnias africanas suplantadas no território brasileiro.

Há também, neste caso, por parte dos autores, uma tentativa de interpor um discurso descomprometido “com os contratos de fala dominantes” (Duarte, 2014, p. 40). Para tanto, recorrer às tradições orais seja no Brasil seja em África parece ter sido uma necessidade de primeira hora para esses escritores que intentam propor, com profundidade, representações literárias coerentes por meio de uma linguagem que não pare na superfície de um discurso fadado aos desencantos de um

⁶⁵ Cantiga do Orixá Ayrá. Tradução minha: “A chuva de Airá apenas limpa e faz barulho como um tambor/ Ela apenas limpa e faz barulho como um tambor/ *A chuva de Airá apenas limpa e faz barulho como um tambor/ Ela apenas limpa e faz barulho como um tambor*”.

pensamento colonialista. E essa, ao que parece, é uma estratégia ficcional utilizada por muitos escritores contemporâneos, como explicita o pesquisador Dejour Dionísio:

Nas culturas modernas africanas, a narrativa oral foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos com a luta de libertação das colônias. Serviu como palavra conscientizadora para o povo, foi a arma e estratégia de luta. No Brasil, encontramos, sobretudo na voz dos afrodescendentes, uma narrativa que rememora África, denunciando a condição de vida dos afrodescendentes, e que, nas últimas décadas, apresenta-se firmando um sentimento positivo de etnicidade (Dionísio, 2013, p. 58-59).

Sendo, pois, a oralidade um elemento vital para a manutenção das comunidades de axé do Brasil – e de onde subjaz o substrato para a produção de textos literários – é digna de nota o apontamento do pesquisador malinês Amadou Hampâté Bá sobre a tradição oral:

A tradição oral é a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (Hampâté Bá, 2010, p. 169).

O pesquisador ora referenciado, ao descrever a tradição oral como a “grande escala da vida” por integrar aspectos materiais e espirituais, permite a seu interlocutor a estabelecer um paralelo com as práticas religiosas dos terreiros. Ora, em outra oportunidade, já pontuei que, assim como em muitas culturas africanas – como essas descritas por Hampâté Bá (2010) – as religiões de matriz africana, no âmbito de sua paisagem, são espaços onde cultura, tradição, espiritualidade e arte coexistem de forma indissociável. Nas festas dos encantados do Jarê, nas giras de Umbanda ou nos xirês de Candomblé o sagrado não se dissocia do profano, ou seja, das ações que acontecem no cotidiano. Esse sagrado está, portanto, manifestado nos atos coletivos da comunidade, nas narrativas ancestrais e, porque não dizer, nas expressões estéticas como nos cantos e nas danças.

No Candomblé, a integração dos mundos – nos termos em que fala Hampâté Bá (2010) – se efetiva por meio da musicalidade, em que as cantigas do xirê,

acompanhados dos ritmos dos atabaques traduzem, em sons e ritmos, a memória ancestral. Roger Bastide (1978, p. 22) afirma que os cânticos “constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo poder evocador”. No romance *As Ayabás do Rei* (2017) é possível observar, em algumas ocorrências, a presença de cantigas destinadas aos Orixás. Cláudia, a protagonista, em meio a um sonho, foi levada ao Orum, e

contemplou-se caminhando majestosa pela aldeia. Todos de mãos estendidas: – Eparrei, Eparrei Oiá, Obinrin Xangô, Kabieci! Kabieci! Ela erguia e abraçava aqueles que se prostravam nos cumprimentos dobâle – dos homens – e o feminino icá. **O velho senhor cantou:**
“– Ê Loiá; Oiá xirê lojá ê Oiá”: **“Salve Oiá, a que se diverte no mercado”**
 (Martins, 2017, p. 172, grifo meu).

Uma questão oportuna de ser observada nessa passagem, em particular, é o fato de uma cantiga religiosa não ser plasmada durante um xirê de Candomblé – como convencionalmente é representada nas obras de Jorge Amado, a exemplo. Aqui, o cântico não se apresenta tão somente enquanto possibilidade de representar uma cultura rica em sua musicalidade. Mais do que isso, a cantiga, utilizada enquanto recurso estilístico, recupera um importante *itan* de Iansã, que se encontra assentada na memória coletiva do povo iorubá e cuja transmissão se dá por meio da oralidade.

Esse *itan* versa sobre a história de Iansã, que se transforma em mulher ao despir sua pele de búfalo e a esconde em um formigueiro antes de ir ao mercado – que, na cultura nagô, constitui-se como importante símbolo de trocas e interações. Ogum, que observava tudo, furtou sua pele e propôs a ela um casamento, levando-a, então, para sua casa com a condição de que algumas regras fossem rigorosamente respeitadas. No entanto, as demais mulheres de Ogum, movidas pelos ciúmes do encanto e beleza, procuram descobrir o seu segredo e a insultam. A senhora dos ventos e das tempestades recupera seus chifres e sua pele, transforma-se novamente em búfalo e castiga as suas rivais, deixando somente seus filhos ilesos, os quais passam a ser protegidos por ela sempre que houver necessidade.

A cantiga que carrega esse *itan* demonstra a força e resiliência de Iansã e a ligação que possui com seus filhos. Todo esse enredo está vinculado, também, à história de Cláudia, a qual, na condição de filha dessa Orixá, deverá, também, ser forte e resiliente diante dos desafios que a vida lhe apresenta. A protagonista, filha

dessa Orixá que não abandona seus filhos, é, assim como sua mãe espiritual, uma mulher de fibra, que supera os desafios interpostos no curso de sua existência. Uma vitoriosa. Dessa forma, vê-se que a musicalidade, nesse romance, não é mobilizada tão somente para aferir à narrativa um ritmo, uma cadência capaz de gerar no leitor algum efeito emocional ou sensorial. Para além disso, a cantiga emanada pelo “velho senhor” constitui, a meu ver, uma estratégica ficcional para vincular o mito à vida da actante, conferindo profundidade à diegese.

Aspecto concernente à linguagem, a utilização de palavras estrangeiras é uma constante na ficção de Cleó Martins. O excerto acima, que já prenuncia a utilização de vocábulos em língua iorubá, também pode ser atestado por meio de outras recorrências no âmbito da narrativa, em especial, nas epígrafes que inauguram cinco livros (partes do romance) que constituem o romance, conforme os exemplos que seguem:

Livro I: *Sàngo, Olúkòso Oko Oba, Oya, Osun Balé mi ogiri gbèdu* (Xangô, o rei vivo, esposo de Obá, Oiá e Oxum; Meu senhor, o dono dos tambores reais) (Martins, 2017, p. 09)

Livro II: *Obà, Obà, Obà/Ojòwu Orisa/Aya Sàngó* (Obá, Obá, Obá, Orixá ciumento, esposa de Xangô) (Martins, 2017, p. 68).

Livro III: *Osun só wá Ki Ó máa si wáhalá larin / Áwa omo re* (Oxum proteja-nos para que não haja conflito entre nós os seus filhos) (Martins, 2017, p. 116)

Livro IV *Oyá, a sòku ijó dáyé* (A que ressuscita os finados) (Martins, 2017, p. 142)

Livro V *Àse yaba metá Sàngó yóo ba o gbé láyè* (O axé das aiabás de Xangô o(a) seguirá pela vida) (Martins, 2017, p. 170).

O leitor de *As Ayabás do Rei* (2017) poderá, a partir de uma leitura atenta de cada uma dessas partes do romance, estabelecer uma correspondência significativa entre os *orikis* utilizados pela autora no início de cada livro e o desenvolvimento de cada um dos personagens. Neste caso, o *oriki*, escrito em iorubá, possui a finalidade de, assim como a cantiga citada acima, apresentar-se enquanto prelúdio poético que sinaliza ao leitor os temas abordados naquele momento específico da trama. Tem-se, portanto, mais uma vez, um recurso literário vinculado à linguagem que visa conectar a narrativa à espiritualidade de matriz africana, e, para além disso, conferir à diegese uma dimensão sagrada e profunda, por meio de um elo que se estabelece entre a escrita e a tradição oral (nagô).

As narrativas que circundam o universo do Candomblé são, conforme posto anteriormente, o romance de Cleó Martins e os recontos de Kiusam de Oliveira em

Omo-Oba (2009). A utilização de palavras em língua estrangeira – também em iorubá devido ao fato de a autora ser praticante de um terreiro de tradição *Ketu* – pode ser observada mesmo em textos destinados ao público infantil. *Adê*⁶⁶, *eukerê*⁶⁷, *órun*⁶⁸, *ordara*⁶⁹, *ori*⁷⁰, constituem um léxico que visa ratificar uma identidade afro-brasileira e, pela mesma via, demonstrar o compromisso com a memória ancestral da tradição *ketu*.

Na mesma direção, convém ressaltar que o empenho de um vocabulário permeado por palavras africanas acaba por valorizar a cultura afroreligiosa brasileira, já que tais terminologias são utilizadas, no Brasil, nos espaços de terreiro. E isso é importante por alguns motivos: primeiro porque oferece, ao leitor infantojuvenil, a possibilidade de expandir sua percepção sobre a diversidade linguística para além dos idiomas ensinados nas escolas⁷¹, como as línguas portuguesa, inglesa e espanhola. Em segundo lugar porque reafirma uma identidade afroreligiosa e possui a capacidade de provocar, no leitor vinculado a uma religião de matriz africana, um sentimento de pertença e, por consequência, de fortalecimento de sua autoestima. Em terceiro lugar, por fim, um léxico dessa natureza pode contribuir significativamente com a formação de leitores antirracistas. Isto porque, situadas em um contexto ficcional em que a religiosidade afro-brasileira está abertamente expressa, tais palavras – de fácil apreensão de sentido – desconstroem e desmistificam significados negativos erroneamente atribuídos à cultura do povo de santo.

Se em narrativas vinculadas ao Candomblé nagô o idioma iorubá se apresenta enquanto recurso estilístico não só para evocar divindades, mas, para além disso, para reafirmar identidades, as obras que estão vinculadas ao Jarê e à Umbanda recorrem aos pontos cantados, em língua portuguesa, para trazer à baila do discurso ficcional histórias, ensinamentos e evocações de seres espirituais que, em um dado momento, foram seres humanos e se apresentam como seus auxiliares. Nestes

⁶⁶ “Gostava muito de usar seu *adê*, isto é, sua coroa de palha da costa enfeitada com búzios” (OLIVEIRA, 2009, p. 12).

⁶⁷ “Também levava sempre em sua mão esquerda seu *erukerê*, seu cetro de princesa, que também servia para espantar os mosquitos e alguns espíritos” (OLIVEIRA, 2009, p. 12).

⁶⁸ “Iemanjá era uma linda princesa menina que vivia sozinha no *órun*, no céu” (OLIVEIRA, 2009, p. 26)

⁶⁹ “- Que *odara*, que bonito! – murmurou a princesinha Iemanjá. – É lá que eu quero morar” (OLIVEIRA, 2009, p. 28).

⁷⁰ “- Princesinha Iemanjá, a Rainha do Mar. Princesinha Iemanjá, a rainha do nosso *ori*, da nossa cabeça! *Odô, Iyá!*” (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

⁷¹ *Omo-Oba* (2009) é uma escolhida pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola no ano de 2011 e foi distribuída para milhares de escolas brasileiras.

casos, a musicalidade a atravessar os textos literários, acompanhada quase sempre de uma performance corporal, indicia que os escritores cujas obras são aqui examinadas apreenderam o sentido ancestral no qual se assenta a oralidade: e este sentido é o de que a palavra falada não se dissocia do corpo, logo, da performance. Nas palavras de Paul Zumthor (1993, p. 22): “a voz, na oralidade, não se reduz ao som. Ela envolve o corpo inteiro e produz sentidos que vão além das palavras”. Um exemplo (vivo) dessa proposição pode ser observado no caso da entidade de Dona Miúda, do romance *Torto Arado* (2021):

Santa Rita Pescadeira, cadê o meu anzol? Cadê o meu anzol? Que eu fui pescar no mar. A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria (...)

No meio das evoluções, enquanto fiapo de voz da valha entoava a canção que parecia ser ter sido composta ali mesmo para a ocasião, ela segurou meu braço com força (...) (Vieira Junior, 2021, p. 80, grifo meu).

O excerto destacado acima demonstra, novamente, a importância da oralidade para a estruturação da narrativa. O ponto cantado pela própria entidade, Santa Rita Pescadeira, pode ser compreendido como expressão fidedigna de uma memória coletiva que se apresenta viva, carregada de força e presença. De acordo com as proposições teóricas de Zumthor (1997, p. 21), enquanto linguagem, a oralidade é caracterizada, também, por sua dimensão performática, que pressupõe que texto, gesto e sons são partes constituintes do ato comunicativo. Ora, a personagem de Vieira Junior apresenta uma comunicação efetiva por evocar uma representação performática, para além do canto, pois, seu corpo, em movimentos gestuais concretos, indicam o lançar de uma rede e/ou o fluxo de um rio. Santa Rita Pescadeira é uma encantada do Jarê, logo, um espírito em vias de esquecimento pela comunidade e sua rememoração por meio da oralidade/performatividade pode ser lida como sinônimo de esperança já que, em outros momentos da narrativa, ela encoraja outros personagens a manterem suas tradições, além de prosseguir com o projeto de libertação do povo de Água Negra.

Um romance descompromissado com uma representação que capte o veio ancestral deixaria passar ilesa a performance de uma personagem como Santa Rita Pescadeira. Uma obra nesses moldes – como é o caso de *O Feiticeiro*, de Xavier Marques, a exemplo – daria vazão somente à voz e aos cânticos de seus actantes para, posteriormente, estereotipá-los. E mais: tais cantigas utilizadas sem nenhum

critério objetivo no curso da diegese – para além de atribuir um mero fundo musical à trama – estariam, mitologicamente, desvencilhados da vida dos personagens. Ora, a entidade que incorpora em Dona Miúda, como foi apontado anteriormente, assume uma função importante trama: o ato de lançar a rede ao rio transcende a materialidade da pesca e pode ser lido um trabalho de ordem espiritual que visa expulsar aquilo que é indesejado, e reestabelecer o axé do quilombo. Nesse caso, é evidente que sua presença recupera saberes ancestrais na trama, conferindo, ao romance, um compromisso com a tradição oral como meio de resistência.

O emprego da linguagem oral interseccionada a uma prosa poética de grande vigor narrativo também se faz presente no conto “Sá Rainha”, de Cidinha da Silva. O conto apresenta a história de uma personagem cujo nome é homônimo ao título do conto. Trata-se de uma figura mítica – para não dizer lendária – muito viva para a sua comunidade, devido a sua relação com a natureza e, mais especificamente, com as entidades com quem estabelece conexões espirituais. Por este motivo, a escolha da linguagem passa longe de ser uma opção casual. A autora recria, no fio narrativo, uma atmosfera ritualística ao utilizar pontos geralmente cantados nas giras de Umbanda ou, em alguns casos, nas rodas de Candomblé de Caboclo:

Caminha até a encruza central do Morro do Papagaio, abaixo da sede do Muquifu, prédio tombado pelos meninos do movimento (...)

Outras pessoas a acompanham a uma distância reverente e cuidadosa, caso ela precise de algo. Foi sempre assim no Morro, essa disposição para ajudar e estar junto. Às vezes chamam seu nome, pedem a benção. Ora ela responde, ora não. Ninguém estranha. O vento fagocita sua memória e deixa no vácuo o que foi vivido e não é mais lembrado. Seu trânsito pelo país dos ancestrais está mais constante a cada dia.

Chega à encruza, vê muita gente à volta. A mãe que iniciou o Reinado, as tias, os tios, irmãs, irmãos. O pai, companheiro de todas as horas da Rainha-mãe. Os olhos cansados se abrem e Sá Rainha busca os filhos, cinco jovens que deixaram esse mundo fora do tempo.

Mãe, oh mãe! Chama o primeiro, vestindo o mesmo agasalho branco de capuz usado no dia de sua morte. Mãe, minha mãe! Era o segundo, muito bem-vestido, terno branco impecável, próximo a um carro importado. Mãe, mãezinha, me ajuda! Era o terceiro, ainda tonto com o capacete da moto na cabeça. Mãe, ah, mãe, não deixa matarem a gente.

Todos limpos, sem furos nas roupas, sem manchas de sangue. Surpresos ao reencontrá-la ali no lugar onde vagam. Sá Rainha chora e agradece à Senhora do Rosário. Passa a mão pelo rosto de cada um dos filhos, beija-os. Fala da saudade. O povo vai se juntando. **Cerca a Rainha, os meninos. Tá caindo fulô / tá caindo fulô! / Lá no céu / cá na terra / oi lerê, tá caindo fulô!**

Sá Rainha sai do abraço dos filhos. Afasta-os, carinhosa. **Abaixa-se e risca o chão com um caco de telha. Pontos que ninguém ali sabe interpretar. Coloca o bastão no chão. Chora baixinho ao tirar a coroa, deposita-a na terra.**

Os filhos vão desaparecendo. O povo também. Ela fica sozinha com suas insígnias de realeza depostas. Aos poucos, Sá Rainha também some no tempo. Restam o bastão e a coroa à espera de alguém.

Êh Tempo! Êh Tempo! Zaratempô! Êh Tempo! Êh Tempo!
Zaratempô! Êh Tempo! Êh Tempo! Zaratempô! (Silva, 2018, p. 72-73, grifo meu).

Diante do exposto, pode-se afirmar que a narrativa em apreço ratifica a força ritualística da oralidade. Os pontos de Umbanda “Tá caindo fulô” – geralmente cantada para os Pretos-velhos – está associado, simbioticamente, à protagonista que, por sua idade, não deixa de ser, ela própria, uma preta-velha encarnada. É por esse motivo que esse ponto e a cantiga dedicada ao Inquice Kitembo (“Êh Tempo! Êh Tempo! Zaratempô!”) – são expressões musicais utilizadas enquanto recurso estilístico para promover, no âmbito do discurso literário, as convocações espirituais que traduzem o trânsito entre mundos. Assim sendo, os pontos de Umbanda presentes no conto instauram performaticamente o ritual no espaço diegético, transforma a encruzilhada em palco e, por extensão, cria uma atmosfera de comunhão entre vivos, mortos e ancestrais. É o que faz, também, Luiz Simas, na obra *O corpo encantado das ruas* (2020). O autor utiliza epígrafes, de pontos, cantigas, sambas e *oriki* como forma de conectar sua escrita às dimensões simbólicas, espirituais e culturais que permeiam o cotidiano brasileiro.

Das 42 crônicas que compõem a obra, cinco são precedidas por fragmentos de sambas-enredos de Escolas de Samba como Acadêmicos do Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos da Ponte, Acadêmicos do Grande Rio e Imperatriz Leopoldinense; oito são excertos de sambas de partido alto de diversos compositores; uma epígrafe traz um *oriki* dedicado ao Orixá Legbá (de nação *jeje*); e 28 crônicas trazem pontos de Umbanda. Destes pontos, quatro são dedicados aos Caboclos, quatro à Exu, quatro à Pombogira, quatro aos Pretos-velhos, dois à linha da Malandragem, três aos encantados, um ao Orixá Ogum, um à abertura de gira e cinco aos Erês. Todas as epígrafes são dispostas conforme ilustra a imagem de uma das páginas da obra abaixo:

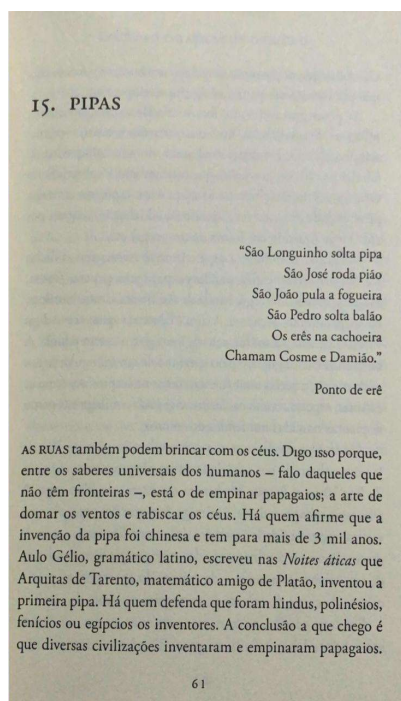


Imagem 8. Crônica “Pipas”. Fonte: Simas, Luiz. *O corpo encantado das ruas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

A crônica intitulada “Pipas”, de Simas (2020) não versa, objetivamente, sobre nenhum ritual de Umbanda. A epígrafe que inaugura o texto é, no entanto, um ponto de Erê – entidade que se apresenta enquanto criança nas cerimônias religiosas. O autor recorre à oralidade, mais precisamente a uma cantiga afrorreligiosa, para estabelecer, assim, uma conexão entre a ludicidade e a sacralidade das religiões afro-brasileiras. Na mesma esteira, a escolha dessa epígrafe, novamente, não é aleatória, visto que o ponto de Erê imprime ao texto um tom festivo e, numa relação de causa e efeito, evoca um repertório oral que atravessa a infância de muitas gerações.

Enquanto recurso estilístico, portanto, a cantiga carrega uma multiplicidade de significados em que o sagrado e o cotidiano se encontram e interseccionam elementos da cultura popular brasileira, como são os casos das pipas que “falam da memória dos tempos em que fomos capazes de transformar objetos militares de guerras em encantarias que, acariciando o azul, dançam e voam pelas mãos do guri na rua” (Simas, 2020, p. 63). Ao falar de um tema que remete à infância, o ponto de Umbanda dedicado aos Erês ratifica o fato de que, também nessa crônica, a oralidade contribui para estruturação da estética dessa obra e, porque não dizer, também do livro *pedrinhas miudinhas* (2019).

O leitor desse outro livro de crônicas, por sua vez, tão logo se deparará com uma linguagem marcada, neste caso, não somente pela presença de uma

musicalidade viva, mas, sobretudo, por uma coloquialidade em que o riso, a ironia, o sarcasmo e as gírias das ruas são partes constituintes de uma paisagem ficcional particular: o Rio de Janeiro e a cultura carioca. Na crônica intitulada “exu tranca-rua, o zagueiro da seleção”, o narrador relata os fatos como se estivesse *têtâtéte* com seu interlocutor na mesa de um bar, em Nova Iguaçu: “Minha família é, quase toda, chegada numa curimba. O que tem de macumbeiro não está no gibi. Fui criado pela minha avó, mãe de santo de um terreiro no Jardim Nova Era, em Nova Iguaçu, onde o bicho pegava quase todo sábado (...)” (Simas, 2019, p. 39). Prossegue o narrador, em outro momento:

Disse que quase toda a família era do babado, mas, em nome da verdade, preciso destacar que minha tia-avó, Dona Lita, era católica fervorosa, de rezar o terço e assistir na sessão da tarde, em todo o dia 13 de maio, um filme, velho pra burro, sobre o milagre de Fátima. A tia queria, por exemplo, que todas as crianças fizessem primeira comunhão e crisma. Lembro perfeitamente quando ela tentou me ensinar a música tema do filme “Marcelino Pão e Vinho” e não se conformou quando eu disse, zombeteiro, que preferia cantar “A perereca da vizinha” e “Arararuta”. (Simas, 2019, p. 39).

O excerto acima, que demonstra um tom descontraído permeado de expressões populares, humor e ironia, aproxima a narrativa do leitor numa atitude de quem, na condição de autor, Luiz Simas (2019) entende que a crônica, enquanto gênero literário, é um espaço discursivo em que a fala cotidiana encontra abrigo na escrita, desafiando, por certo, a visão tradicional de literatura que privilegia a escrita formal em detrimento da incorporação da linguagem oral. Nessa direção, é oportuno o posicionamento do pesquisador Luiz Antônio Marcuschi (1997) no que se refere a essa hierarquização entre fala e escrita

Do ponto de vista cronológico, como já observou detidamente Street (1985) a fala tem uma grande precedência sobre a escrita, mas do ponto de vista do prestígio social a escrita é vista como mais prestigiosa que a fala. Não se trata, porém, de algum critério intrínseco nem de parâmetros linguísticos e sim de postura ideológica. Por outro lado, há culturas em que a fala é mais prestigiosa que a escrita.

Mesmo considerando a enorme e inegável importância que a escrita, continuamos, como bem observou Ong (1987), povos orais. A oralidade jamais desaparecerá e sempre será, ao lado da escrita, o grande meio de expressão e de atividade comunicativa. A oralidade enquanto prática social é inerente ao ser humano e não será substituída por nenhuma outra tecnologia. Ela será sempre a porta de nossa iniciação à racionalidade. A oralidade é também um fator de identidade social, regional, grupal dos indivíduos (Marchuschi, 1997, p. 134).

A proposição reflexiva de Marcuschi permite compreender que a escolha de Simas (2019) em privilegiar linguagem coloquial – que provém da oralidade – trata-se, na verdade, de uma afirmação cultural para não dizer, também, política. Ora, ao trazer para o texto escrito uma linguagem sobejamente marcada por expressões informais, o escritor carioca faz tensionar a ideia de que a escrita deve, de algum modo, afastar-se da oralidade para ser considerada prestigiosa ou até mesmo legítima, conforme convencionou a tradição literária ocidental. Em *pedrinhas miudinhas* (2019), mais especificamente nessa crônica, observa-se uma opção do autor pela tradição oral devido aos valores culturais expressivos arraigados no seio da tradição afro-diaspórica e que se fazem presentes também no imaginário das camadas populares – com quem costuma, literária e informalmente, dialogar.

Por fim, a peça *Sortilégio* (2022) de Abdias Nascimento apresenta, em termos de linguagem, aspectos interessantes que carecem ser discutidos. Refiro-me, neste caso, à oralidade, à musicalidade e – não se deve desconsiderar – as imagens fotográficas que compõe a obra. A bem da verdade, *Sortilégio* (2022) é uma obra com três versões. A primeira, também conhecida por *Sortilégio: Mistério Negro*, foi escrita⁷² em 1951 e encenada somente em 1957, no Rio de Janeiro – momento em que seu autor atuava incisivamente na militância pela causa negra juntamente com o Teatro Experimental do Negro, o TEN, conforme pontua Elisa Nascimento (2022). Já a segunda edição foi publicada em 1979 e teve como título *Sortilégio II*. Nesta versão, que foi revisada e ampliada por Abdias Nascimento, propõe-se um aprofundamento das questões atinentes ao debate sobre identidade racial e afroreligiosa.

A terceira edição, por sua vez, é fruto de uma organização coletiva do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO). Publicado pela Editora Perspectiva, em 2022, a obra de Nascimento compila, atualiza e agrega, pela primeira vez, partituras e letras de músicas de Nei Lopes encomendadas para composição do texto. A edição ainda apresenta um ensaio de Jessé de Oliveira e entrevistas com Léa Garcia, atriz, e com Ângelo Zuhalê, diretor da montagem da peça encenada em 2014. Tais considerações acerca do contexto de produção dessa obra são particularmente interessantes, uma vez que o leitor, com os livros em mãos, estará diante de um produto literário constituído por uma linguagem, pode-se assim dizer, multimodal.

⁷² A publicação da primeira edição é de 1959.

Assim como nas demais narrativas analisadas, o texto de Abdias Nascimento também está estruturado na oralidade, até porque, sendo este destinado para o teatro, foi concebido para ser falado e projetado para o desempenho corporal dos atores em cena. Desta feita, é importante que se diga que a dimensão oral da obra não está limitada às falas das personagens, mas se estende para a presença de música enquanto elemento dramático. As músicas, fruto das composições de Nei Lopes e do próprio Abdias, ilustram esse fato, pois são sete canções dispostas nesta edição da obra e elas cumprem a função de criar uma aura litúrgica. Um exemplo desse caso pode ser visualizado no excerto abaixo em que Emanuel, o protagonista, encontra-se num terreiro e “*ouve-se o ponto de Obatalá, primeiro alto, depois em surdina*” (Nascimento, 2022, p. 40):

Ponto de Obatalá

Obatalá
 Infinito puro
 Serena brancura sem fim
 Orixá piedoso e soberano
 Criou a terra, o ser humano
 O arroz branco, o alecrim

Cidade de Ilê-Ifé
 Construção de Obatalá
 Coração da nossa fé (*coro*)
 Lar sagrado dos Orixá

Proibiu o vinho de palma
 Pra evitar embriaguez
 Que modela o corpo e a alma
 Com defeito e mesquinhez

Cidade de Ilê-Ifé etc. (*coro*)
 Foi paciente na prisão
 Só bondade e compaixão
 Resgatado da justiça
 Ao algoz deu amor e perdão

Cidade de Ilê-Ifé etc. (*coro*) (Nascimento, 2022, p. 40-41)

A canção acima evidencia a dimensão sagrada da cena, que reverencia Obatalá, o grande Orixá *fun fun* (branco) da pureza e da criação. Há, neste caso, o estabelecimento de um campo sonoro que visa preparar o espectador/leitor para o rito que prosseguirá na peça. Para além disso, é importante observar como o canto é utilizado como elemento que afere sentido à vida do personagem: esse ato está intrinsecamente vinculado à experiência de Emanuel, o qual busca por respostas para

sua existência. É na espacialidade do terreiro, ante ao rito de uma religião de matriz africana que ele se encontra com sua ancestralidade africana.

A letra da canção recupera o mito da divindade, que, por sua vez, pode ser lida como sendo um paralelo à trajetória desse personagem marcado por profundos conflitos identitários por negar sua cor e a cultura do povo negro. A cantiga, que traz em seu verso a mítica cidade de Ilê-Ifé “(Cidade de Ilê-Ifé etc. *(coro)*/Foi paciente na prisão/Só bondade e compaixão” (Nascimento, 2022, p. 40-41) trata de um prenúncio das provações que o actante irá experienciar no curso de jornada. Emanuel deverá encontrar em Obatalá a paciência necessária para se (re)alinhar ao seu destino e se reconciliar com sua própria história.

A natureza do texto ficcional de Nascimento (2022), cuja linguagem se encontra assentada na oralidade da cultura afro-brasileira, é constituída por uma dinâmica em que a palavra não somente conduz a narrativa, mas resgata memórias e ritos que excedem os contornos da cena teatral. É pela voz do protagonista que emerge o conhecimento da ritualística proveniente da cultura afrorreligiosa: “Invocam Obatalá... para eles o maior do Orixás. Depois vem Xangô.... Oiá [Oyá]-Iansã... Omolu... Iemanjá... É Deus demais para uma eternidade. À meia noite desce Exu. O pessoal vem cumprir a obrigação aí no peji (Nascimento, 2022, p. 41).

Outro aspecto de relevância dessa edição da publicação, é o hibridismo linguístico da obra. A edição da Editora Perspectiva incorpora, como já disse, fotografia e partituras musicais, fazendo, portanto, desse produto cultural, um objeto que transcende os limites da literatura escrita, aproximando-o muito de um conceito de obra multimodal – este aqui entendido como sendo “uma gama de recursos que se constitui de centros distintos e complementares de orientação para o leitor (...) (Iser, 1987; 1999) que oferece um contexto rico de referência para a compreensão da história” (Moraes, 2015, p. 248). Ao decidir por incluir as partituras completas das músicas compostas por Nei Lopes e Abdias Nascimento, a Editora atribui ao livro uma nova função estética e simbólica, possibilitando ao interlocutor que integre informações de diferentes gêneros do discurso para interpretar o conteúdo. Observemos a imagem abaixo:

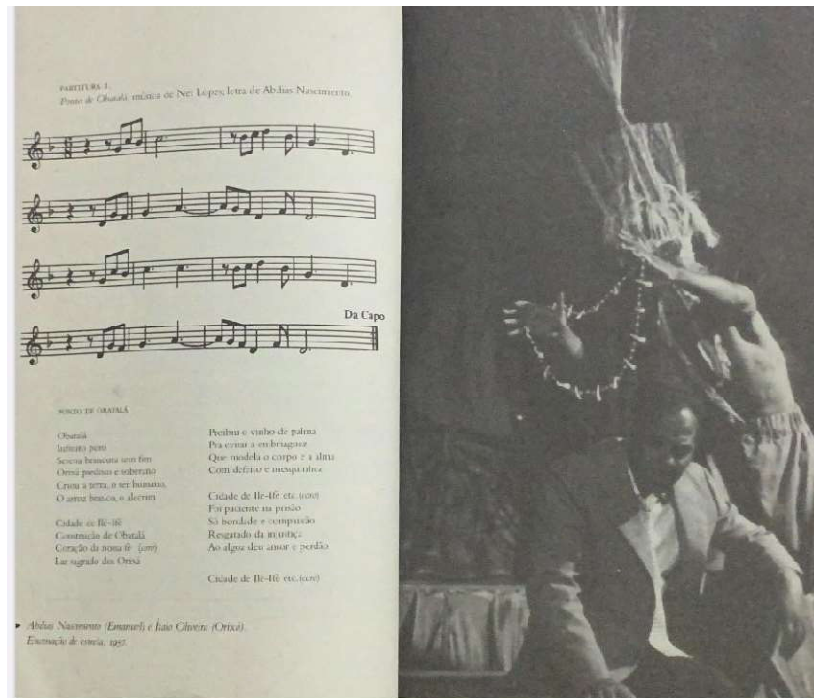


Imagem 9. Partitura do “Ponto de Obatalá” e Fotografia “Abdias Nascimento (Emanuel) e Ítalo Oliveira (Orixá). Encenação de Estreia, 1957. Fonte: Nascimento. *Sortilégio*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

Sortilégio (2022) se apresenta como uma obra diversamente rica em termos de linguagem: primeiro porque o autor estrutura o texto a partir da tradição oral afro-brasileira por recuperar *orikis* e, a partir deles, vincular os mitos aos estágios da vida de seu personagem; segundo porque, em termos de edição, o livro surpreende pela entrega de elementos (partituras e fotografias, principalmente) por sugerir uma abertura performática e visual, permitindo que a peça seja lida a partir de outras modalidades de discursos. Pela mesma via, em termos de montagem do espetáculo, essa edição possibilita que futuras encenações, ancoradas na oralidade, possam ser realizadas com alguma fidedignidade à sua proposta original, garantindo, assim, que os componentes imagéticos e sonoros – essenciais ao espetáculo – possam assim ser reconstituídos.

A linguagem das produções literárias afroreligiosas brasileiras está, como se viu neste tópico, assentada nas tradições orais africanas e afro-brasileiras. O emprego de um léxico composto por palavras iorubás – mas que podem ser *bantu* ou de outra língua –, bem como a mobilização de pontos, cantigas ou composições autorais são recursos estilísticos utilizados com frequência pelos escritores cujas obras foram aqui analisadas. A oralidade, nesses casos, estrutura as narrativas porque os mitos

evocados nos pontos de Umbanda, nas cantigas de Candomblé e nas composições inspiradas nos Orixás estão entrelaçados à vida dos personagens.

Essas expressões, é importante novamente salientar, atuam como uma força constitutiva da própria trama, pois estão imbricados os percursos e os dilemas dos personagens. Tal como no *oriki* de Airá – "A chuva de Airá apenas limpa e faz barulho como um tambor" –, a palavra ritualística comunica, reverbera, movimenta e provoca, marcando a relação entre os homens e entidades, homens e divindades, homens e ancestralidade(s). Essa indissociação entre oralidade e experiência vivida ratifica o papel dos mitos como estruturadores da realidade, o que corrobora a perspectiva do cientista religioso, Mircea Eliade (2004, p. 4), ao afirmar que, em sociedades tradicionais, "os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e vida e atividade do homem".

Em suma, essa linguagem, ao se inscrever no texto literário, propõe um rompimento com os códigos de fala e escrita convencionados no mundo ocidental e, por esse motivo, instaura um campo discursivo em que a oralidade está fundamentada em uma matriz de saberes e experiências ancestrais. Ao invés de operar dentro dos contornos impostos pela norma culta ou pelas convenções eurocêntricas, a Literatura Afrorreligiosa Brasileira reivindica, para si, a performance de um corpo que dá suporte à voz e recupera uma memória ancestral, conclama o emprego da musicalidade e requer um franco diálogo com os idiomas africanos para constituir uma estética capaz de questionar e tensionar o próprio conceito de linguagem literária praticada no mundo ocidental.

4.5 O público: a quem se destina a Literatura Afrorreligiosa Brasileira?

*Erú Iyá, Odôyá
Àwa ààbò a yó Iyémonjá
Àwa ààbò a yó Iyemonjá⁷³*

A pergunta que subscreve o título deste tópico poderia ser respondida objetivamente da seguinte forma: a Literatura Afrorreligiosa Brasileira é destinada a todos. Mas entendo que a questão pode soar capiciosa e, por este motivo, algumas

⁷³ Cantiga da Orixá Iemanjá. Tradução minha: Te saúdo! Estamos protegidos, nossa satisfação é completa, Iemanjá. Protege-nos e nos enche de satisfação. É Iemanjá.

considerações se fazem pontualmente necessárias. Vamos a elas: assim como a Literatura Afro-brasileira requer a “formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator próprio a essa literatura que a distingue do projeto que norteia a literatura brasileira em geral” (Duarte, 2014, p. 41), a poética afrorreligiosa também. Isso quer dizer que o escritor de literatura afrorreligiosa tem no seu horizonte um perfil de público com quem deseja dialogar prontamente: leitores pertencentes às comunidades de terreiro, os quais não se viam ou se veem representados com alguma coerência nos mais diversos gêneros literários em circulação no campo literário nacional.

Os romances apontados nos capítulos anteriores que trazem representações negativas das religiões de matriz africana ilustram esse quadro e mais exemplos são dispensáveis. Ora, se a literatura é um potencial veículo de propagação do racismo (Van Dijk, 2012), temos nesses casos, obras literárias que disseminam o racismo religioso. Evidentemente, os adeptos das religiões afro-brasileiras não se identificarão com elas. Ao contrário, em contato com esses textos, muito possivelmente terão sua dignidade ferida, tendo em vista o fato de o preconceito racial, seja ele em qualquer dimensão, possuir a nefasta capacidade de promover danos emocionais. É com esse público, historicamente marginalizado na sociedade e na literatura, que muitos desses escritores afrorreligiosos querem, certamente, dialogar. As análises empreendidas até o presente momento nesta tese indicam, abertamente, que as narrativas apresentam elementos culturais concretos do Candomblé, do Jarê, da Umbanda capazes de gerar processos de identificação no leitor.

Não entanto, cabe, agora, uma ressalva. Embora possa se depreender que no horizonte de recepção do escritor dessa modalidade literária estão os praticantes do Candomblé, da Umbanda, do Jarê (dentre muitas outras), não se pode atribuir a eles toda exclusividade. Primeiro porque uma obra, de natureza afrorreligiosa, destinada somente a esse público por conter nela a transmissão de fundamento ou saberes iniciáticos carece ser contestada, visto que, enquanto obra de arte, a literatura congrega sobre si concepções e valores capazes dialogar com experiências humanas mais amplas, atravessando contextos sociais, culturais, históricos e religiosos distintos. Nessa direção, ainda que pautada numa cosmovisão anímica, logo afrorreligiosa, a leitura de uma narrativa dessa natureza não deve exigir, por parte do leitor, nenhuma iniciação nos ritos ou até mesmo um conhecimento prévio sobre os fundamentos: basta ao interlocutor somente a predisposição em apreender outras

formas de compreender a vida, o mundo, respeitando suas diferenças e complexidades.

Em segundo lugar, presume-se que todo escritor almeja ser lido pelo maior número de leitores possíveis e suas obras devem, portanto, ser acessíveis a um público indistinto. Os contornos religiosos que estruturam a obra não podem – ou ao menos não deveriam – constituir um obstáculo para construção do sentido pelo leitor. As narrativas examinadas, ainda que sejam estruturadas a partir de uma linguagem, de um ponto de vista autoral e de temáticas com foco na afrorreligiosidade, não oferecem nenhum tipo de dificuldade para os leitores distantes do universo afrorreligioso brasileiro. O exemplo mais plausível deste caso é a obra de Itamar Vieira Junior. Até setembro de 2024, o romance *Torto Arado* (2021) teve mais de um milhão de exemplares vendidos⁷⁴ e, não bastando toda essa expressividade no Brasil, foi traduzido para 24 idiomas, conforme aponta o jornal *Correio Braziliense*⁷⁵. Tal fato evidencia que mesmo uma Literatura Afrorreligiosa Brasileira, quando escrita com propósitos artísticos, pode alcançar leitores de diferentes culturas, numa evidente demonstração de que, mesmo inspiradas em experiências particulares – como é o caso do *Jarê na Chapada Diamantina* – pode romper fronteiras e sensibilizar leitores de diferentes culturas.

Por fim, não posso deixar de mencionar a importância e a iminente necessidade dessas narrativas figurarem as estantes das bibliotecas públicas brasileiras. Se o discurso literário possui a capacidade de produzir e propagar o racismo ele tem, igualmente, a mesma possibilidade de contribuir com a formação de cidadãos capazes de respeitar as diferenças, num país cujos números de racismo/intolerância religiosa são muito expressivos (Nogueira, 2020). Em 2023, a obra *Amoras*, do escritor e rapper Emicida, foi vandalizada⁷⁶ por uma mãe de aluno de uma escola particular de Salvador, Bahia. O texto foi rasurado com frases bíblicas numa atitude de quem queria fazer valer a sua verdade religiosa sobre o outro.

⁷⁴Ver: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2024/09/itamar-vieira-junior-vendeu-1-milhao-de-livros-em-cinco-anos.ghtml>

⁷⁵Ver: https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/10/5131655-versao-em-ingles-de-torto-arado-e-lancada-em-nova-york.html#google_vignette

⁷⁶Ver: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/03/07/livro-infantil-de-emicida-e-alvo-de-intolerancia-religiosa-praticada-por-mae-de-aluno-em-escola-de-salvador.ghtml>

A bem da verdade, o livro de Emicida, enquanto objeto estético, não tem por objetivo promover qualquer tipo de proselitismo religioso a favor das religiões de matriz africana. Ao contrário, o texto tão somente cita o Orixá Obatalá – em par de igualdade com divindades advindas de outros panteões, como Alá – e conta a história de uma menina negra, de cinco anos, que está aprendendo a conhecer a vida, o mundo. Segundo a trama, em conversas com o pai, a protagonista possui acesso ao conhecimento de diversas culturas e religiões diferentes e se depara com personagens negras importantes, quais sejam, Malcolm X, Zumbi dos Palmares e Martin Luther King. Nada além disso.

Ainda que o texto de Emicida trouxesse à baila do discurso o desenvolvimento de personagens como Orixás – como faz, a exemplo, Kiusam de Oliveira ao trazer Iemanjá em um reconto de *Omo-Oba* (2009) – tratar-se-ia, neste caso, de uma obra literária, uma obra de arte cuja finalidade é estética. E é isso que carece ser elucidado aos sujeitos envolvidos no processo educacional: pais, professores e, sobretudo, os alunos precisam ter o entendimento de que a Literatura Afrorreligiosa deve ser lida e interpretada como expressão artística, sem qualquer intenção proselitista. Ainda que Iemanjá – a rainha do mar – para os adeptos de religiões africanas apareça em alguma narrativa, esta deve ser compreendida tão somente enquanto uma figura pertencente à cultura afro-brasileira – assim como Jesus, para os cristãos, aparece, com muita recorrência, em muitas narrativas sem que se tenha, também com isso, a finalidade de converter o leitor. Iemanjá e Jesus são, portanto, frutos de culturas distintas. E, como parte inerente a elas, não deixarão de figurar as páginas da literatura, do cinema, da televisão, da telenovela etc.

Em suma, vale, mais uma vez, ratificar a assertiva de que o objetivo da Literatura Afrorreligiosa Brasileira não é doutrinar, mas oferecer ao leitor um contato com a diversidade cultural, histórica e simbólica das tradições afro-brasileiras. Nesse sentido, sua presença nos espaços escolares deve ser valorizada – e não violentada, como ocorreu com a obra do rapper – como parte da formação cultural e literária dos estudantes, sejam estes do nível fundamental ou médio. Essa modalidade literária é, em suma, destinada a todos, indistintamente.

4.6 Por uma crítica iniciática

Awa dúpé ó Oba dodé
A dúpé ó Oba dodé
dddA dupé ni mòn oba e kú ale
A dupé ni mòn Oba e kú ale
Ó wá, wá nile
A dupé ni mòn oba e kú alé⁷⁷

Logo no início deste trabalho, enfatizei a importância de se recorrer, epistemologicamente, à encruzilhada para transgredir os regimes de verdades absolutas mantidos pelo colonialismo (Rufino, 2019). Tenho me esforçado para examinar às narrativas à luz de proposições críticas, teóricas e metodológicas por meio do cruzo de diversas epistemologias – afro-brasileiras, africanas e europeias. A Literatura Afrorreligiosa Brasileira é, por sua natureza compósita, muito diversa, o que justifica a necessidade de buscar em múltiplas searas do conhecimento as chaves de leitura adequadas para propor uma análise, no mínimo, honesta. Submeter uma poética dessa natureza à operadores teóricos e críticos tão somente euro-ocidentais – dissociados de uma ontologia africana ou afrorreligiosa, que seja – pode levar o leitor ou o crítico especializado a equívocos capazes de ratificar uma série de preconceitos no desenvolvimento do seu exercício intelectual.

Por isso, é preciso ir à encruzilhada, praticar o cruzo de saberes – lembremos de Luiz Rufino (2019). É no bojo de uma crítica literária afro-brasileira – como já afirmei anteriormente – que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira encontra a validação de suas matrizes simbólicas e estéticas. Nesse campo do exercício crítico afrocentrado, não posso, novamente, deixar de mencionar o despontamento de uma crítica que aqui chamo de iniciática justamente pelo fato de estar em seu caráter inicial em termos de volume produzido e, principalmente, porque o intelectual disposto a transitar por esta via de discussão carecer ser iniciado, de alguma forma, nos estudos que abarcam as religiosidades de matriz africana. Em outras palavras, quero dizer que, sobretudo na esfera acadêmica, é possível verificar pesquisadores e produtos intelectuais (dissertações, teses e livros) dedicados exclusivamente ao exame de produções literárias que abordem as questões afrorreligiosas enquanto tema e linguagem. São os casos dos estudiosos Sérgio Paulo Adolfo, Dejair Dionísio, Edmilson de Almeida Pereira e o próprio Silvio Paradiso.

⁷⁷ Cantiga do Orixá Xangô. Tradução minha: “Nós agradecemos a presença do Rei que chegou/ Nós agradecemos a presença do Rei que chegou/Nós agradecemos por conhecer o Rei/Boa noite a vossa majestade/ Ele veio, está na terra.

Sobre este último, dispensarei de mais comentários, visto que sua relevância já fora apontada no curso desta tese em meio as citações realizadas. Sobre Sérgio Paulo Adolfo, ex-professor da Universidade Estadual de Londrina, cabe dizer que se tratou um pesquisador de grande estofa. Foi ele, inclusive, o professor orientador de Paradiso e Dionísio, os quais, cada um a seu modo, deram prosseguimento ao seu tratado intelectual. Adolfo foi um especialista em Literatura Angolana, o que o torna ainda mais relevante para o campo dos estudos literários em virtude da carência de referenciais teóricos e críticos dedicados à cultura *bantu* no Brasil.

Sua produção acadêmica é ancorada em um rigoroso aparato teórico-metodológico e tem contribuído para a ampliação dos debates sobre como os textos literários incorporam, reinterpretam e ressignificam as práticas e crenças do Candomblé de Angola. O estudante de graduação e pós-graduação interessado nessa matéria poderá recorrer a uma gama de publicações como livros, capítulos de livros e artigos deixados pelo autor, dentre as quais, pode-se destacar *Nkisi - Tata dia nguzu* (2010) e o artigo “Simbi, Nkita e Nkissi – divindades cultuadas no universo cultural bakongo”. Nesses estudos, frisa-se, Adolfo examina a presença e a ressonância das cosmovisões africanas no texto literário, demonstrando como os signos e símbolos dessas tradições estruturam as ficções.

Dejair Dionísio, professor da Universidade Centro Oeste (Unicentro), tem também se enveredado pelas discussões atinentes às religiosidades de matriz africana no âmbito da literatura. A condição de pesquisador, babalorixá e, principalmente, de intelectual negro conferem às suas pesquisas o refinamento crítico para fazer leituras profundas de narrativas que, por vezes, podem escapar ao olhar de outros estudiosos. Seu repertório teórico, conjugada à sua vivência de terreiro – ele possui iniciação nos cultos de Angola, Ketu e *Ìsésé Làgbá* (Culto Tradicional Africano) – permite-lhe elaborar uma crítica assentada coadunada aos seus objetos de investigação.

O exemplo mais evidente desse caso é o livro *Ancestralidade bantu na Literatura Afro-brasileira: reflexões sobre o romance Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2013). A obra, cuja assinatura do prefácio é de Sérgio Paulo Adolfo, dedica-se ao desvendamento dos “segredos que, sob uma capa de aparente facilidade na escritura de Conceição Evaristo, escondia, na sua essência, as raízes de uma ancestralidade, aos poucos relavadas pelo autor” (Adolfo, 2013, p. 9). Ancestralidade esta que recupera aspectos de uma cosmovisão africana importante, como o

benzimento e o feitiço – elementos comuns nas religiões de matriz africana, principalmente para o Candomblé de Angola. Sobre as pesquisas de Dejair Dionísio é digna de nota, ainda, um estudo: sua tese de doutoramento intitulada *Entre falos e falácias: pertencimentos e discursos afro-brasileiros nas narrativas de homens de Tocaia Grande – a face obscura de Jorge Amado* (2014). Nesse trabalho, pesquisador investiga o narrar sobre as religiões afro-brasileiras e africanas na obra do escritor baiano.

Outro pesquisador de primeira grandeza nessa matéria é Edmilson de Almeida Pereira – professor pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pereira, que também é poeta e ensaísta negro, tem se interessado, ao largo de sua trajetória, pela intersecção entre literatura e religiões de matriz africana. Com formação nas áreas de Letras, Comunicação e Ciências da Religião também conferem a ele significativo trânsito pelas produções teóricas e críticas, favorecendo, substancialmente, sua produção intelectual que, assim como os outros dois pesquisadores citados, é também de grande envergadura. A bem da verdade, escreveu sobre cultura popular, literatura e religiões de matriz africana. E, de maneira particular, interessa-me destacar uma de suas últimas publicações em livro: a obra *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*, publicada em 2022.

Trata-se de um ensaio de fôlego que apresenta uma tese muito interessante “sobre a configuração de um modelo estético cujos desdobramentos na linguagem poética remetem a uma interpretação de mundo segundo as matrizes culturais iorubás articuladas em território brasileiro” (Pereira, 2022, p. 11). O pesquisador se detém a análise de textos poéticos que podem ser lidos a partir do prisma da dinamicidade/plasticidade de Exu, ou, como queira o próprio pesquisador, a partir de um “logos exuístico”. Produções de poetas como René Depreste, Abdias Nascimento, Jorge de Lima, Nancy Moréjon, Ricardo Aleixo, Salgado Maranhão são revisitados a partir dessa ótica e os frutos dessa análise proposta pelo pesquisador são robustos e endossam *ipso facto* a tese de que uma Literatura Afrorreligiosa Brasileira não só existe como há, pela mesma via, uma crítica iniciática se constituindo a partir dela.

Não obstante, entendo ser necessário um esclarecimento sobre a diferença entre o trabalho de Pereira (2022) e a tese que ora proponho: ainda que ambas estejam assentadas em proposições teóricas e críticas pós-coloniais, a pesquisa do professor da UFJF dedica o seu trabalho à poesia e, para tanto, debruça-se sobre as

especificidades desse gênero, considerando, evidentemente, sua musicalidade, seu ritmo e, o mais importante, a sua estrutura composicional como elementos primordiais na construção de sentidos. Já esta tese, como pôde bem o interlocutor observar até aqui, volta-se para as narrativas. E isso exige um olhar diferenciado para os elementos estruturais dessa forma de discurso, como enredo, personagens, espacialidades (paisagens) e como são atravessados por uma cosmovisão afrobrasileira a se inscrever no âmbito do desenvolvimento do enredo. Dessa forma, está o leitor diante de abordagens que, embora estejam situados no mesmo campo epistemológico, requerem métodos de análise ajustadas às particularidades de cada gênero.

É evidente que, na condição de pesquisador negro, afroreligioso, reivindico para a Literatura Afroreligiosa Brasileira um aporte crítico que seja honestamente condizente ao seu campo simbólico e a sua cultura. E isso, a meu ver, está para além de um gesto acadêmico de condescendência para com essa modalidade de literatura. Muito para além disso, entendo ser este um movimento, um compromisso com a justiça epistêmica. Ora, se Xangô, o grande Obá (rei), possui em seus domínios a reparação e o equilíbrio, entendo também estar sob sua égide a necessidade epistemológica de ler essa poética com pressupostos teóricos e críticos que reconheçam seus códigos, seus silêncios, seus ecos provenientes de uma espiritualidade habitante do invisível, daquilo que o ocidente não costuma ver, olhar, sentir, entender.

As tentativas de impor-lhe somente lentes euro-ocidentais constituem um erro metodológico, uma tentativa de silenciamento de uma cosmovisão afro-brasileira. Em suma, a crítica literária afro-brasileira existe. E a partir dela, surge o que chamo de crítica iniciática – por ser campo ainda em vias construção, que galga seus primeiros passos, e se apresenta como veio imprescindível para a leitura de textos afroreligiosos. Trata-se de um movimento que, embora tímido em volume de produção, assume um papel relevante na legitimação de uma poética que resiste à marginalização.

4.7 AxÉstético: a cosmovisão afroreligiosa em outras linguagens

*Ofururu l'orere o,
bàbá mi k'eye be l'ejigbo
Ilé ifòn bàbá t'iwa o
ejigbo rere bàbá ti bo o!
Olúwà ayé e ya wa wo*

*e ya wa woro
e wa wo ese o!*⁷⁸

No curso da escrita desta tese, enquanto pesquisador de literatura e carnavalesco de uma escola de samba local, ative-me à ampliação do meu horizonte de observação sobre a manifestação da religiosidade de matriz africana em outras artes, até porque, no desenvolvimento de um enredo carnavalesco o contato com outras formas de expressão é inevitável. Foi a partir de uma obra de CACosta – artista plástico (negro) merecidamente reconhecido pela crítica contemporânea no campo das Artes Visuais – que passei a pensar na hipótese de que a poética afrorreligiosa não seja um atributo exclusivo da literatura. A obra que segue abaixo, assinada por esse artista no ano de 2024, indicia a presença de uma cosmovisão anímica africana ressignificada no Brasil na contemporaneidade. Vale a observação da tela na maior dimensão que este formato permite:

⁷⁸ Cantiga do Orixá Obatalá. Tradução minha: “O senhor que vem de muito longe traz o bem / meu pai que é senhor de Ejigbo/Ele vem de Ifòn / A cidade de Ejigbo ficou boa com o pai /Senhor da vida é importante /venham ver o poder e a força da divindade!”



Imagem 10. Quadro “Ajeum n’Orum - churrasco na laje”. Óleo sobre painel. Fonte: acervo de Clovis Affonso Costa – CACosta, Ourinhos, 2024.

Ajeum – do iorubá *Wá jẹun!* – significa “vamos comer”. Orum – também do iorubá *Òrun* – é tradução de céu. Em linhas gerais, o título dessa tela, que em português pode r traduzida como “vamos comer no céu – churrasco laje” – descortina

a simbiose entre os planos material e espiritual. Homens e Orixás habitam a mesma espacialidade num ato de comensalidade. É na paisagem da periferia ou melhor, da favela (o quilombo contemporâneo), que uma forma de sociabilidade negra pode ser lida a partir de uma perspectiva ancestral ou, para melhor dizer, afroreligiosa: a música, a dança e a comida, que são elementos primordiais para realização dos cultos afro-brasileiros, estão dispostos na tela não somente como meros códigos simbólicos, mas, sobretudo, como agentes (anímicos) que reconfiguram e imbricam a experiência do sagrado no cotidiano. Pode-se observar o mesmo em "Comensalidade: vem à mesa ancestral", pintura que data o ano de 2020.



Imagem 11. Quadro "Comensalidade: vem à mesa ancestral". Óleo sobre painel. Fonte: acervo de Clovis Affonso Costa – CACosta, Ourinhos, 2020.

Seja em "Ajeum n'Orum", seja em "Comensalidade", CACosta elabora sua obra a partir de uma perspectiva animista – nos termos de Paradiso (2020a) – visto que a materialidade humana e o que é sobrenatural se realiza na concretude da vida comum. A comensalidade dada no ato das refeições - no churrasco na laje – constitui uma paisagem celebrativa e, porque não dizer, de uma resistência a transcender sua dimensão social para revelar um território onde ancestralidade se inscreve, conectando os vivos aos seus ancestrais. É a representação de um universo negro,

afrorreligioso plenamente possível, em que o alimento é mais que o sustento do corpo, é oferenda; em que a música está para além do entretenimento, pois é invocação; em que a dança não tem fim próprio no gesto, pois é reza, prece, oração. Trata-se, portanto, de uma estética que não separa o profano do sagrado, mas os conjuga, reafirmando que, na cosmovisão afro-brasileira, o Orum e o Ayê não são domínios apartados – eles coexistem, dialogam, nutrem-se mutuamente.

A partir das pinturas alocadas acima, é possível presumir que CACosta, enquanto artista negro, assume, para os seus trabalhos, um ponto de vista (autoral) animista. Talvez seja esta uma das razões que o fez transitar por outras áreas artísticas e propor outros projetos culturais que se enveredassem por uma via (estética) afrorreligiosa. Lembro-me de quando, certa vez, ele me convidou para um café em sua residência e, na ocasião, falou-me de uma proposta de viabilizar um projeto que há algum tempo estava elaborando: tratava-se do AxÉstético, que consiste em um show cênico-musical concebido e realizado por artistas negros de Ourinhos-SP e Jacarezinho-PR. Com financiamento do próprio artista e, também, com o apoio de algumas leis de fomento, como a Lei 13.017/2020 (Lei Aldir Blanc), o projeto saiu do papel e passou a circular por cidades como Ourinhos, Presidente Prudente e Adamantina – todas no Estado de São Paulo.



Imagem 12. Espetáculo “AxÉstético”. Presidente Prudente. Fonte: Tiago Angelo, 2023.

O espetáculo ganhou uma sinopse que prenuncia as linguagens artísticas, que possuem, em comum, uma poética afrorreligiosa. Vale a leitura:

Canto-imagem-conto. Arte-corporalidade afrodiáspórica assentada na memória ancestral. Reverberação do espírito essencial manifestado no CORPO IMAGÉTICO". O AxÉstético é, dentre suas tantas possibilidades de definição, uma rapsódia, um show-cênico-musical entremeado de **performances, narrativas orais, poesia, teorias, artes visuais e músicas** que marcam um potente encontro de artistas negros dos municípios de Ourinhos-SP e Jacarezinho-PR. Artistas estes que, transgredindo as fronteiras territoriais, encontram-se na **ancestralidade afro-brasileira o esteio para produção de uma estética que procura romper com o cartesianismo e as demais lógicas que regem o mundo ocidental**. Por isso, neste show-cênico-musical, Ancestralidade e Afro-futurismo são e estão amalgamados na Presencialidade de quem assiste, participa e sente.

O AxÉstético é, noutra via, o encontro de CACosta com Mestre Capu; de Tons Afro com Vanessa Machado e Willians Alexandre numa grande casa, a Iluaiê Agência Cultural. É, inclusive, neste espaço-simbólico-de-acolhimento, que **o público é convidado para imergir no cruzo entre passado-futuro-presente; entre arte e ancestralidade, entre a vida que pulsa, acontece e encanta**. Concebido pelo artista plástico e músico CACosta, o AxÉstético é, **em suma, um ebó arriado na encruzilhada dos corações sensíveis-para-outra** (CACOSTA, 2020, s/p, grifo meu).

Diante do exposto, é notório que o AxÉstético, enquanto proposição artística, está fundado sobre uma tessitura polifônica de linguagens que trazem consigo algo em comum: a poética afrorreligiosa. As músicas, os poemas, as teorias, os *orikis* estão assentados em uma memória ancestral e afrodiáspórica. O programa desse espetáculo é constituído por 12 composições musicais, nove citações textos teóricos, dois *orikis* e duas poesias. No que concerne às músicas, vale frisar que elas fazem parte do cancionário afro-brasileiro e da música popular brasileira. “Emoriô” (João Donato), “É d’Oxum” (Vevé Calazans), “Ao povo em forma de arte” (Nei Lopes), “Yayá Maseмба” (Roberto Mendes), “Carne” (Marcelo Yuca, Seu Jorge e Ulisses Capellette), “Canto das Três Raças” (Mauro D. de Oliveira e Paulo C. Pinheiro), “Romaria” (Renato Teixeira), “Canto guerreiro” (Renato Braz), “Deixa a gira girar” (Os Tincoãs), “Pelo telefone” (Djonga). Parte significativa dessas músicas trazem, em sua letra, referências aos Orixás e às entidades de Umbanda. É o caso da composição d’Os Tincoãs:

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é lansã.
Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é lansã.
Ô, gira, deixa a gira girá.

Ô, gira, deixa a gira girá.
 Ô, gira, deixa a gira girá.
 Ô, gira, deixa a gira girá.
 Deixa a gira girá...
 Saravá, lansã!
 É Xangô e lemanjá, iê.
 Deixa a gira girá...
 Iê...dururururu, lá, lálailá, lálaiálá.
 “Zambi, rô, Zambi (OS TINCOÃS, s/d *apud* CACOSTA, 2023).

Nessa música, assim como nas demais composições que integram o programa do espetáculo AxÉstético, verifica-se a existência de uma linguagem pautada na oralidade e, por meio dela, a presença de uma poética afrorreligiosa que se constitui a partir de referências diretas às divindades espirituais e às práticas rituais das religiões de matriz africana: lansã, Xangô, lemanjá e Zambi são, respectivamente, Orixás e Inquices que permeiam os terreiros de Candomblé de Ketu e Angola e se apresentam como divindades protetivas de seus adeptos. A letra da música evoca, ainda, outros elementos pertencentes ao culto candomblecista, por exemplo: o verso “Ô, gira, deixa a gira girá” remete à circularidade ritual da dança sagrada e a manifestação da espiritualidade no corpo. O mesmo se pode dizer dos *orikis* escolhidos pelo artista plástico na composição do roteiro do show. Exu é saudado e reverenciado como divindade portadora da esperança pelo eu-lírico: “Oh! Senhor do hoje! / Eu te saúdo! Ah! Exu, esse infinito para onde dirijo meu olhar. / Esse infinito que, iluminado pelo teu /olhar, a meus olhos se carrega de esperanças.” (Ibá de Exu, sem autoria definida). Oxum, a Senhora das águas doces – título concedido a ela no Brasil – também é louvada:

Oxum, Senhora das águas que fluem suavemente.
 Oxum, graciosa mãe, plena de sabedoria!
 Que enfeita seus filhos com bronze.
 Que fica muito tempo no fundo das águas gerando riquezas.
 Que se recolhe ao rio para cuidar das crianças.
 Que cava e cava a areia e nela enterra dinheiro.
 Mulher poderosa que não pode ser atacada.
 Oxum: Mãe Ancestral Suprema!
 Ventre continente da humanidade (Ibá de Oxum, sem autoria definida).

Ambos os *orikis* apresentam visões complementares dentro da cosmovisão iorubá. O primeiro *oriki* de Exu o reconhece e o reverencia como "Senhor do hoje" e enfatiza sua ligação com o tempo presente e sua terna capacidade de abrir caminhos e transformar realidades. A metáfora do infinito iluminado por seu olhar sugere seu papel enquanto mensageiro, isto é, como aquele que é o responsável pelas

mensagens entre os mundos. Os versos dedicados a Oxum, por sua vez, a retrata como a Senhora da fertilidade, do conhecimento e da riqueza. Evidencia-se, neste *oriki*, sua relação com os metais preciosos e prevalece, no solfejo da oralidade, o mistério da abundância e da prosperidade que dela emana. Desse modo, presume-se que esses *orikis* aferem uma dimensão espiritual ao espetáculo e, pela mesma via, reforçam seu objetivo de construir, discursivamente, um território de memória ancestral, resistência e renovação artística.

Outros dois poemas compõem o espetáculo: tratam-se “Memórias da Pele”, de Elisa Pereira, e “(ex)cravidão”, de minha autoria. Esses textos visam, no primeiro caso, afirmar uma identidade racial negra e, no segundo, contestar as novas formas de escravidão impulsionadas, sobretudo, pelo capitalismo. Não há, em nenhum desses poemas, uma alusão às religiosidades de matriz africana, o que demonstra, por outra via, a preocupação do autor em selecionar textos que também proporcionam, a seu expectador, uma reflexão sobre as questões raciais. Em momento anterior, já afirmei que isso é importante na medida em que o debate racial no país não deve estar desvencilhado de toda uma orientação cosmogônica que orienta o sentido da vida de uma significativa parcela da população brasileira negra. E essa, talvez, seja a maior virtude do AxÉstético enquanto show cênico-musical: imbricar crítica e ancestralidade em uma mesma esfera de comunicação.

Não posso deixar de comentar um fato inovador que compõe esse espetáculo: Axéstético inova ao incorporar, em sua estrutura cênico-musical, referências críticas e teóricas ancorados na ancestralidade negra, o que faz ampliar o alcance do pensamento afro-brasileiro para além dos espaços acadêmicos e literários. A montagem encontra ancoragem em obras como *Memórias Ancoradas em Corpos Negros* (2014), de Maria Antonieta Antonacci, que traz a centralidade dos corpos negros como repositórios de memória e resistência, e *O Terreiro e a Cidade* (2019), de Muniz Sodré, já referenciado nesta tese. A reflexão sobre a formação da sociedade brasileira sob a ótica afrodiaspórica está presente em *Leituras Afro-Brasileiras* (2018), de Ênio José da Costa Brito, enquanto *Existe um Pensar Teológico Negro?*, (1998), de Antônio A. da Silva, amplia a compreensão sobre a espiritualidade negra. Além disso, o espetáculo dialoga com as narrativas de resistência e travessia abordadas por Marcus Rediker em *O Navio Negreiro* (2011) e com a proposta pedagógica insurgente de Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) obra com a qual tenho dialogado.

O AxÉstético, como ligeiramente se viu, funda-se sobre uma tessitura polifônica de linguagens artísticas. CACosta, ao conceber esse espetáculo, reafirma sua trajetória como artista negro afroreligioso e instaura, discursivamente, um espaço onde a arte deixa de ser mero objeto de contemplação para tornar-se uma experiência sensível e espiritual. A indissociabilidade entre música, poesia, pintura, *orikis* e teoria, longe de configurar um amontoado de expressões artísticas justapostas, faz eclodir um campo de simbólico que evoca presença, memória e a continuidade de tradições religiosos que extrapolam as paisagens dos terreiros para ganharem os palcos. Enquanto espetáculo, o AxÉstético se define. No entanto, enquanto conceito epistemológico, o AxÉstético ainda está em desenvolvimento, sendo formulado pelo próprio CACosta, que também é filósofo.

A discussão que aqui se apresenta, neste último tópico, teve por objetivo afirmar que o conceito de Literatura Afroreligiosa Brasileira é fundamental para o entendimento do texto literário, mas não esgota a compreensão do atravessamento ancestral em outras linguagens. A presença de uma cosmovisão de matriz africana não é um atributo exclusivo da literatura, pois ela também se manifesta nas artes cênicas, na música, na dança e em diversas expressões culturais que incorporam elementos espirituais, simbólicos e ritualísticos.

Cada uma dessas manifestações exige aparatos teórico-metodológicos próprios, mas o AxÉstético, ao menos em sua formulação inicial, apresenta-se como uma possibilidade abrangente, capaz de englobar tanto a literatura quanto as demais expressões artísticas que compartilham esse fundamento ancestral. Vale destacar que este tópico não teve por objetivo analisar detalhadamente todo o programa do espetáculo, mas apenas apontar, de maneira sumária, a existência desse conceito, suas múltiplas linguagens e a presença dessa cosmovisão. Uma abordagem mais aprofundada exigiria outro trabalho, dada a complexidade imanente a cada uma dessas expressões de arte. Diante disso, aguardamos, com a serenidade de Obatalá, as formulações que CACosta está desenvolvendo sobre o próprio conceito de AxÉstético, na certeza de que contribuirão significativamente para a ampliação das discussões sobre estética e epistemologias afro-brasileiras.

Considerações Finais: meu ebó está arriado

(...) *Sou pau que ninguém arranca/
Fincado em chão de terreiro*⁷⁹

Hoje, 21 de fevereiro de 2025, uma sexta-feira dedicada à culto de Obatalá no Brasil, encerro este ciclo de escrita. Ao fundo, a voz ancestral de Glória Bonfim me embala, entoando as composições do mestre Paulo César Pinheiro no álbum “Chão de Terreiro”. As melodias e letras ressoam como um portal para memórias profundas, transportando-me para a casa de minha avó Leonora e para o terreiro de Mãe Carmem, espaços sagrados de afeto, resistência e ancestralidade que moldaram minha percepção de mundo. Essas paisagens de outrora, tomadas pelas fantasias festivas de um tempo de carnaval, hoje se transfiguram, em minha mente, em um cenário de reflexão e conclusões, permeado pela atmosfera de ebulição cultural que caracteriza esta época do ano.

A confluência de datas e sensações – a solenidade da escrita acadêmica em contraste com o burburinho de lembranças de um tempo de folia – não é mera coincidência temporal; ela revela uma interseccionalidade profunda entre minha trajetória pessoal, minha identidade e a pesquisa que ora apresento. A escolha do tema, a abordagem afrocentrada e a dedicação a desvelar as nuances da Literatura Afrorreligiosa Brasileira são um reflexo direto de uma urgência existencial e intelectual.

Trata-se, portanto, de um trabalho que objetivou reposicionar narrativas sobre a negritude e a africanidade em um território de saberes que, por vezes, ainda as marginaliza. Minha voz, neste espaço de produção de conhecimento, busca ecoar a potência de um universo que por muito tempo permaneceu à margem dos cânones e das análises dominantes, convidando ao lançamento de novos olhares para as raízes profundas da cultura (afro)brasileira.

Na condição de pesquisador negro e, preciso dizê-lo, macumbeiro – termo aqui ressignificado e utilizado em seu sentido mais ancestral e positivo, como aquele que lida com o sagrado, que “faz macumba” no sentido de produzir, de criar, de ativar forças e de tecer mundos – não poderia me esquivar de conduzir esta pesquisa. Ela se configura como um verdadeiro ebó epistemológico – tal qual propôs Luiz Rufino (2019), um ritual de oferenda e construção de conhecimento arriado simbolicamente na encruzilhada dos estudos literários brasileiros. Esta encruzilhada não é um lugar

⁷⁹ Música “Xangô Iroco”, de Paulo César Pinheiro.

de dúvida, mas de confluência e potência: o cruzamento entre os mundos visível e invisível, entre os saberes acadêmicos e os conhecimentos ancestrais.

Por meio deste trabalho, anseio ter contribuído para o entendimento profundo de que, em nosso campo literário, existe uma vertente poderosa e transformadora: a Literatura Afrorreligiosa Brasileira. Literatura esta que não apenas carrega a presença viva de uma ancestralidade negra inegável, mas também é permeada por uma consciência anímica que (re)faz e ressignifica as paisagens dos terreiros, da diáspora e da própria existência afro-brasileira, oferecendo novas chaves interpretativas para o universo ficcional e ampliando o escopo do que se entende por literatura em solo brasileiro.

Ao longo desta tese, cada capítulo foi construído para desvelar as camadas que constituem essa poética singular. No primeiro capítulo, lancei de bases conceituais para o entendimento da Literatura Afrorreligiosa Brasileira. Estabeleci um diálogo crítico com a fortuna crítica existente, revisitando conceitos e delineando um arcabouço teórico que permitisse a abordagem afrocentrada dos textos literários. Foi nesse espaço que, ancorado nas perspectivas de pensadores como Luiz Rufino (2019), que nos convida a pensar a cultura afro-brasileira a partir de uma ótica própria, distinguindo-a das lógicas ocidentais de linearidade, definimos e fundamentamos a emergência dessa vertente como um campo de estudo legítimo e urgente.

No segundo capítulo, procurei nas paisagens dos terreiros, desvendando como esses espaços sacros se manifestam não apenas como cenários pitorescos, mas, sobretudo, como elementos estruturantes e agentes ativos na tessitura das narrativas. Procurei demonstrar como a presença do terreiro atua como um polo de resistência, memória e recriação identitária, fornecendo aos personagens e às tramas uma base ontológica e epistemológica distinta da hegemônica. A constatação foi de que o terreiro, transposto para a ficção, assume a função de um dispositivo de reterritorialização, um conceito que encontra eco nas reflexões de Michel Collot (2019) sobre as paisagens literárias como espaços construídos e reconfigurados pela percepção e pela linguagem. Nesse sentido, os terreiros ficcionais são onde a agência dos sujeitos negros e de sua ancestralidade é afirmada e celebrada, descolonizando os espaços narrativos e oferecendo um *locus* de poder e pertencimento.

Já no terceiro capítulo, voltamos nosso olhar para a manifestação da oralidade, da corporeidade e da presença dos encantados nas obras literárias. Os resultados confirmaram que esses elementos estão para além de meros recursos estilísticos:

tratam-se, neste caso, de pilares que sustentam a própria lógica interna da Literatura Afrorreligiosa Brasileira. A oralidade, como haveria de ser, apresentou-se como um veículo primordial de sabedoria ancestral e de transmissão de conhecimento, resgatando a potência da palavra falada e performática. A corporeidade, por sua vez, emergiu como um espaço de encarnação do divino e de expressão identitária, rompendo com as dicotomias cartesianas entre corpo e espírito. Por fim, a presença dos encantados demonstrou transcender o plano do metafórico, atuando como forças vivas que interagem com os personagens e influenciam os enredos, conferindo às narrativas uma dimensão ritualística e interdimensional que é própria dessa vertente.

Coadunado aos pressupostos críticos de Eduardo de Assis Duarte (2014), no quarto e último capítulo, procurei aprofundar a dimensão política e de enfrentamento epistemológico que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira carrega. Este segmento da tese demonstrou como essas narrativas atuam na desestabilização de discursos hegemônicos e na proposição de novas formas de pensar e de ser no mundo – tal qual propõe a Literatura Afro-brasileira. Ainda na mesma esteira, foi discutido como a inserção de cosmovisões africanas nas páginas da literatura brasileira não é apenas uma questão de representatividade, mas um ato de insurgência e reexistência. O trabalho nesse capítulo evidenciou que essa literatura procura promover a "descolonização do pensamento", para dialogar com as proposições críticas Luiz Rufino (2019) e sua proposta de um saber insubordinado e ancestral.

Desta feita, o percurso analítico desta tese demonstrou que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira transcende a mera representação temática de elementos religiosos; ela se manifesta como uma vertente estética robusta e um campo simbólico singular. Nela, a memória coletiva da diáspora, a resistência ancestral contra as violências históricas e contemporâneas, e a espiritualidade (proveniente de uma cosmovisão africana/anímica) dos povos de terreiro se conjugam de forma intrínseca, indissociável, na tessitura de narrativas. Essas narrativas são dotadas de uma capacidade ímpar de reconfigurar ou mesmo desestabilizar as percepções arraigadas no bojo de uma cultura predominantemente euro-ocidental e secularizada, que historicamente marginalizou, exotizou ou demonizou as expressões religiosas e culturais africanas. A literatura aqui examinada pode atuar como um antídoto contra essa hegemonia discursiva, propondo novas formas de ver, sentir e compreender o mundo.

Nessa mesma direção, vale frisar que os textos literários analisados – por sua profundidade e elaboração estética – evidenciam um esforço consciente e potente de reterritorialização das experiências afrodiaspóricas. Não se trata apenas de descrever um mundo pré-existente, mas de ativamente recriá-lo e (re)inaugurá-lo nas páginas da ficção. Ao deslocarem os discursos coloniais e hegemônicos, essas obras instauram uma cosmovisão africana que é completa, complexa, multifacetada e que abarca, em sua totalidade, a encantaria do povo preto e de terreiro. É uma literatura que não pede licença para existir ou para narrar; ela simplesmente “é”, reivindicando seu espaço e sua potência discursiva. Ao mergulhar em suas camadas, o leitor é convidado a experienciar uma forma de conhecimento que transcende a lógica puramente racional e cartesiana, conectando-se a uma sabedoria que emana de milênios de tradição, oralidade e resistência, oferecendo uma perspectiva de mundo onde o sagrado permeia o cotidiano.

Se outrora a crítica literária ocidental e eurocêntrica tentou fixar as religiões de matriz africana no campo do exótico, do fetiche, do folclórico ou do incompreensível – reduzindo-as a objetos de estudo distantes e desprovidos de agência e complexidade filosófica –, as obras examinadas nesta tese se erguem como manifestações estético-literárias que possuem a capacidade disruptiva de desestabilizar essa visão limitante. Elas não apenas reivindicam um outro lugar para essas cosmologias, mas também constroem um **espato discursivo** em que o sagrado e o profano não são dicotomias rígidas, mas sim partes intrínsecas e complementares de uma mesma realidade experiencial. Essa expressão se dá por meio de uma palavra que é proveniente de uma oralidade viva, uma palavra que, em sua essência, é capaz de fazer da própria narrativa um ritual de evocação, cura, celebração e transformação. A literatura afrorreligiosa, portanto, não se limita a contar histórias; ela constrói pontes entre dimensões, resgata e projeta memórias.

Por fim, despeço-me deste trabalho acadêmico com a reverência, a gratidão e a leveza de quem se despede de um **xirê** – a roda sagrada onde orixás dançam e manifestam sua energia, onde a comunidade se conecta e celebra a vida. A gratidão é o sentimento que permeia este encerramento: aos ancestrais, homens e entidades, mulheres e divindades, que não apenas abriram, mas também pavimentaram um caminho de intenso exercício intelectual, cuidado de cada passo e permitindo que esta pesquisa florescesse em sua plenitude. Que este ebó epistemológico, agora arriado nas encruzilhadas de nossos estudos literários, possa apontar caminhos seguros,

férteis e inspiradores aos pesquisadores que desejam se debruçar sobre essa rica, complexa e vasta matéria.

Em meio a essa reverência final, reconheço que ainda há muito a ser explorado, compreendido e produzido acerca da Literatura Afrorreligiosa Brasileira. Este trabalho, contudo, assume o papel de ponto de partida — um gesto inaugural que convida à continuidade das reflexões e ao aprofundamento de suas expressões poéticas e simbólicas. Tal convite se justifica na medida em que essa modalidade literária revela uma potência singular: a de ancorar o conhecimento em uma cosmovisão que celebra a vida, a ancestralidade e a resistência. É justamente essa ancoragem que permite que vozes outrora silenciadas encontrem espaço para reverberar com firmeza, garantindo a permanência de suas narrativas. Por todo esse veio ancestral que afere os traços identitários de sua estética, é possível afirmar, com os versos de Paulo César Pinheiro, que a Literatura Afrorreligiosa Brasileira é “pau que ninguém arranca / fincada em chão de terreiro”.

REFERÊNCIAS

ABIMBOLA, Wande. **Ifá: An Exposition of Ifá Literary Corpus**. 2ª ed., Brooklyn, NY: Athelia Henrietta Press, 1997.

ALMEIDA, Sílvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 8ª reimpressão. São Paulo: Editora Martins, 2014.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGELO, Tiago. **Espectáculo AxÉstético**. Presidente Prudente, 2023. Fotografia. Acervo do autor

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 5. ed. São Paulo: Edipro, 2019.

AUGRAS, Monique. De Yíá Mi a Pomba Gira: transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Candomblé, religião do corpo e da alma**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. P. 17-44.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In: **História geral da África I**. ZERBO, J.K (org.). Brasília:MEC/Unesco, 2010.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANALIS, Elisa Baraldi. **Fotografia**. Arquivo pessoal, 2022.

BARROS, Maria Leal de; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher"? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 62, p. 126-145, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i62p126-145>. Acesso em: 13 mar. 2023.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. Difusão Europeia do livro, 1967.

BENISTE, José. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. Literatura Negra. In: JOBIM, José Luis. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

BERTOL, Rachel. "Em torno da crítica literária em jornal: sobre Lima Barreto e José Veríssimo. *Revista Matrizes*. V. 11 Nº 2 maio/ago. 2017 São Paulo.

BOCCATO, Vera Regina Casari. "Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação". **Rev. Odontol. Univ. Cidade São Paulo**, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006.

BONICCI, Thomaz. **Pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2.ed. Maringá: Eduem, 2012.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36 ed. Cultrix: São Paulo, 2006.

BOUZAS, Heraldo Costa; DADINHO; LIMA, Mateus Aleluia. Deixa a gira girar. In: OS TINCOÃS. **Os Tingoãs**. 1973. Faixa 1.

BERQUE, Augustin. **El Pensamiento Paisajero**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2012.

BRITO, Ênio José da Costa. **Leituras afro-brasileiras**. Paco Editorial: São Paulo, 2018.

CAMARGO, Candido Procópio Ferreira de. **Kardecismo e umbanda**. São Paulo: Pioneira, 1961.

CANTIGAS DO JARÊ. **Projeto Cantigas do Jarê**. Disponível em: <http://www.cantigasdojare.com.br/projeto.html>. Acesso em: 22 jul. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka empreendedores sociais: takano cidadania (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. Coleção valores e atitudes. Série valores; n.1. Não discriminação.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CORTAZZO, Uruguay. **Branquitude e Crítica Literária**. In: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/48-uruguay-cortazzo-branquitude-e-critica-literaria>>. Acesso em 03 de janeiro de 2022. UFMG, 2018.

CLAVAL, Paul. **Geografia Cultural**. Florianópolis: EDUSC, 1999.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. “Pontos de vista sobre a percepção de paisagens”. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e Paisagem em Diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COSTA, Clóvis Affonso. **Ajeum n'Orum - churrasco na laje**. 2024. Óleo sobre painel. Acervo de Clóvis Affonso Costa – CACosta, Ourinhos.

_____. **Comensalidade: vem à mesa ancestral**. 2020. Óleo sobre painel. Acervo de Clóvis Affonso Costa – CACosta, Ourinhos.

COSTA, Hulda Silva Cedro da. **Umbanda, uma religião sincrética e brasileira**. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2021.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Horizonte, 2012.

DANTAS, Beatriz Góis. “Repensando a pureza nagô”. **Religião e sociedade**, n. 8, 15-20, jul. 1982.

DIONÍSIO, Dejair. Ancestralidade Bantu na Literatura Afro-brasileira: reflexões sobre o romance Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

DIONÍSIO, Dejair. **Entre falos e falácias**: pertencimento e discursos afro-brasileiros nas narrativas de homens em *Tocaia Grande* – a face obscura, de Jorge Amado. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis de. **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária**. 1 ed. São Paulo: Nankin. Editorial, Parábola Editoria, 2016.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EVARISTO, Conceição. "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade". **Revista Scripta**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

FANON, Frantz. **Alienation and Freedom**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2018. Disponível em: https://books.google.com/books/about/Alienation_and_Freedom.html?id=6pNSDwAAQBAJ. Acesso em: 14 dez. 2023.

FRANÇA, Jean Carvalho. **Imagens do negro na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: **Obras Completas de Sigmund Freud**. Trad. Elias Davidovich. Vol. 7. Rio de Janeiro, Editora Delta S.A., 1913 [1958], pp. 361-485.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 34ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA. "Obá, líder da sociedade Elekô, comanda todas as mulheres guerreiras.". 1 nov. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GOLDMAN, Márcio. "Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica". **Análise Social**, v. 44, n. 190, p. 105–137, 2009.

GOMES, Heloisa Toller. **O negro e o romantismo brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Atual, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: _____. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GRUPO EDITORIAL RECORD. Luiz Antonio Simas. Disponível em: < https://record.com.br/autores/luiz-antonio-simas/?srsltid=AfmBOoqPVvNaA23PiPa6_wh0WQzZ2X_TVi28Blkqsr68s79Ppsz6Jpj7 > Acesso em 13 de nov. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HORA FILHO, Edmilton Amaro da. **Ecopedagogia no terreiro de Candomblé Angola**. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco (CE), 2016.

JOBIM, José Luís. **A crítica literária e os críticos criadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Caetés: EDUERJ, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOLLONTAI, Alexandra. **Autobiografía de uma mulher emancipada**. Trad. Elena Herrero e Juan del Solar. 3. Ed. Editorial Fontamara: Barcelona, 1978.

LODY, Raul. **Santo também come: cultura alimentar e patrimônio imaterial**. Salvador: Pallas, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e escrita. **Signótica**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 119–146, 1997. DOI: 10.5216/sig. v9i1.7396. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7396>. Acesso em: 30 jan. 2025.

MARTINS, Cléo. **As Ayabás do Rei**. 1 ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2017.

MARQUES, Xavier. **O Feiticeiro**. 3. ed. São Paulo: GRD, 2005. p. 29-39.

MATTOS, Luis Eduardo. **O Corpo e o Sagrado: A Experiência do Transe no Jarê**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

MBITI, John S. **African Religions and Philosophy**. London: Heinemann, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDEIROS, Mário. **Polifonias marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 80-97.

MORAES, Giselly Lima de. "Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças." **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 46, 2015.

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

MUNANGA, Kabengele *Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?* In: **Revista da ABPN**, Ouro Preto, vol. 4, n.8, p.06-14, 2012.

MURICY, Kátia. "A natureza filosófica da crítica". In: **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. Pronunciamento de Abdias Nascimento. **SENADO FEDERAL**. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos//p/pronunciamento/215413> >

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio**. 3 ed. São Paulo, Perspectiva: 2022.

NATALINO, Geraldo José. **A força motivadora e configuradora do orixá-Exu na trajetória de Abdias Nascimento** (1904-2011). 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/21981/2>. Acesso em: 10 de dezembro de 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. 1 ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, Kiusam de; MARINHO, Josias. **Omo-Oba**: histórias de princesas. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

OLIVEIRA, Kiusam. Um beabá para pequenos meditadores. **REVISTA QUATRO CINCO UM**. São Paulo, 29 de março de março de 2023. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/literatura/literatura-infantojuvenil/um-beaba-para-pequenos-meditadores/> > Acesso em 15 de nov. 2024.

OLIVEIRA, Marcelo Souza; ROCHA, Rafael Rosa da. Boto & Cia e O feiticeiro: Xavier Marques e suas narrativas sobre o Candomblé na Bahia (1890-1920). **Revista Nordestina de História do Brasil**, Cachoeira, v. 2, n. 4, p. 176- 196, jan./jun. 2020. DOI: 10.17648/2596-0334-v2i4-1928.

OPOKU, Kofi Asare. A religião na África durante a época colonial. In: **História Geral da África**, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935 / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

PARADISO, S. R. As religiões tradicionais africanas e as literaturas africanas. **Revista África e Africanidades**, n. 36, nov. 2020a.

PARADISO, S. R. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. **Revista Interfaces**. v. 11, n. 2, 2020b.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. 2 ed. São Paulo, Ática, 1993.

PINHEIRO, Paulo César; DUARTE, Mauro. *Canto das Três Raças*. In: _____. *Álbum Glória Bonfim canta Paulo César Pinheiro: Chão de Terreiro*. Rio de Janeiro: Acari Records, 2019.

PONTES, Heloisa. Crítica de cultura no feminino. **Mana [online]**. 2008, v. 14, n. 2 [Acessado 9 janeiro 2022], pp. 511-541. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200009>. Epub 12 Dez 2008. ISSN 1678-4944. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200009>.

RABASSA, G. **O negro na ficção brasileira**. Trad: Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

REDIKER, Marcus. **O navio negreiro: uma história humana**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROMERO, Silvio. “A questão do dia: a emancipação dos escravos”. **Revista Brasileira**, ano 2, tomo 7, janeiro de 1881, Rio de Janeiro: N. Midosi Editor, 1881, p. 192.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo, Global: 1985.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SALES, Sinei. Entrevista com a escritora Cidinha da Silva. **Revista Crioula**, n. 15, 2015.

SANTOS, James Rios de Oliveira. **Autoria e representação de personagens negras em narrativas infantojuvenis: acervos PNBE 2011 e 2013**. 194fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

SANTOS, James Rios de Oliveira. **Entrevista com Rosalina Duarte (Mãe Rosa de Ogum)**. 2024.

SANTOS, James Rios de Oliveira. **Entrevista com José Pereira da Paz (Mestre Capoeira)**. 2024.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Quando canto é reza, quando reza é canto: identidades negras e sacralidades poéticas**. R. Letras, Curitiba, v. 22, n. 38 p. 101-118, set. 2020. Disponível em: <https://revistas.utfpr.edu.br/rl/article/viewFile/12774/7950>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

SANTOS, Cristiane Andrade. O Jarê nas mídias: representações de África(s) e estereótipos. **Dados de África(s)**, v. 1, n. 1, p. 97-108, 2020. ISSN: 2675-7699.

SAYERS, Raymond. **O negro na literatura brasileira**. Trad. De Antonio Houaiss: Edições O Cruzeiro, 1958.

SCHNEIDER, Alberto Luiz Machado de Assis e Silvio Romero: escravismo, “raça” e cientificismo em tempos de campanha abolicionista (década de 1880). **Almanack** [online]. 2018, n. 18 [Acessado 03 janeiro 2022], pp. 451-488. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2236-463320181810>>. Epub Jan-Apr 2018. ISSN 2236-4633. <https://doi.org/10.1590/2236-463320181810>.

SCHWARCZ, Lília Motriz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. 13. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

SIMAS LUIZ ANTONIO. **pedrinhas miudinhas: ensaios sobre tuas, aldeias e terreiros**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, LUIZ ANTONIO. **O corpo encantado das ruas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SILVA, Antônio Aparecido da (org.). **Existe um pensar teológico negro?** São Paulo: Paulinas, 1998.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SILVA FILHO, Mário. **Campo religioso brasileiro é mestiço**. Trabalho apresentado ao Curso de Antropologia da Religião, do Curso de pós-graduação stricto sensu da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, pág. 03.

SILVA, Luiz. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SILVA, Luiz Maurício Azevedo. “A crítica literária marxista e a questão do preconceito”. **Revista de Estudos Literários da UEMS**. V.02, N. 07. dezembro, 2013.

SILVA, Luiz Maurício Azevedo. “Ideologias literárias da cor na reconfiguração do cânone brasileiro”. **Revista de Literatura Brasileira**. V. 33. N. 61. Porto Alegre, 2020.

SILVEIRA, Maria Lucia da. Apontamentos para uma trajetória teórica do feminismo. **Revista Comunicare: Dossiê Feminismo**. Volume 14 – Nº 1 – 1º Semestre de 2014.

SOARES, Marcio de Jagun. **Espiritualidade e Resistência: O Jarê da Chapada Diamantina**. São Paulo: Edusp, 2015.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. 3 ed. Rio de Janeiro Mauad X, 2019.

SOUZA, Eneida Maria de. **O discurso crítico brasileiro**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introducion à la littérature fantastique**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UFOCHUKWU, Chijioke P. **African Traditional Religion: A Source Book for the Study of Religion**. 1. ed. Enugu: Odeleye Publishers, 2014.

VAN DIJK, TEUN. **Racismo e Discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018.

VEJA. A minha religião é a literatura – entrevista com Itamar Vieira Junior. Revista Veja, São Paulo, 05 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/a-minha-religiao-e-a-literatura-entrevista-com-itamar-vieira-junior#google_vignette> Acesso em 4 de dezembro de 2024.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1981.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo, Cultrix, 1993.

WITTMANN, Tábita. (2012). **O realismo animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-20.

ÏYÁ ODECY (Mãe Gláucia de Oxóssi). **Fotografia**. Arquivo pessoal, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a Literatura medieval**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. Ed., Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosanaify, 2007.