

ARTIGO/DOSSIÊ

SALVE A TODOS OS POVOS DA AMAZÔNIA!

CAROLINE BARRONCAS DE OLIVEIRA
FANUELA DE OLIVEIRA VASCONCELOS
DANIELA FRANCO CARVALHO
MÔNICA DE OLIVEIRA COSTA

Caroline Barroncas de Oliveira

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, em Pesquisa Narrativa, pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora da Universidade do Estado do Amazonas, no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências na Amazônia.

Vice-líder do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em In-tensões – subjetivações, culturas e educações.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7898558694581023>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8430-2855>.

E-mail: cboliveira@uea.edu.br.

Fanuela de Oliveira Vasconcelos

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação, em Ciências na Amazônia, em Educação antirracista, pela Universidade do Estado do Amazonas.

Graduada em Pedagogia, em Educação antirracista, pela Universidade do Estado do Amazonas.

Bolsista pela FAPEAM na Universidade do Estado do Amazonas.

Membro do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em In-tensões.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5999372800761277>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-3147-664X>.

E-mail: fdov.mca24@uea.edu.br.

Daniela Franco Carvalho

Doutorado em Educação, pela Universidade Estadual de Campinas.

Doutorado em Educação, pela Universidade Estadual de Campinas.

Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

Líder do grupo de pesquisa ampla – amálgama em educação, ciência e arte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8974289881139128>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4476-7903>.

E-mail: danielafranco@ufu.br.

Mônica de Oliveira Costa

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, Amazônia e estudos foucaultianos, pela Universidade Federal do Mato Grosso.

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, Amazônia e estudos foucaultianos, pela Universidade Federal do Mato Grosso.

Professora da Universidade do Estado do Amazonas, no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências, na Amazônia.

Líder do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em Intensões – subjetivações, culturas e educações.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0219564272293424>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3771-3955>.

E-mail: mdcosta@uea.edu.br.

Resumo: Este ensaio, sonhado como uma gira-escrita, se propõe em mobilizar as poéticas dos encantos Amazônicos em fruição com os encontros afectuais de todos os povos em composições de gentes ancestrais. Compõe-se na ideia do portal do encontro das águas, entre Rio Negro e Solimões, e nas encruzilhadas da(s) Amazônia(s), nos posicionamos em aprender a ser gente ancestral em processos de descolonização e em composições poéticas de um cotidiano amazônico de encantarias e constituições tempo/espço circulares. Problematizamos de que modo esses saberes nos trazem elementos vitais para sobreviver as fixações de ideias

coloniais, por uma abertura da gira-escrita em processos de descolonialidade na invocação de uma mente circular. Sonhamos em compor mundos em poéticas de presença contando uns com os outros, friccionando a experiência de nós mesmos, num coletivo uníssono, em composições circulares. Nos percebendo no meio, entre eternos começos, mediante à urgência de um cotidiano ancestral. **Palavras-chave:** Ancestralidade. Encantarias. Afetos. Encontro. Confluências. Literatura menor. Composições poéticas.

Abstract: This essay, dreamed up as a whirlwind of writing, aims to mobilize the poetics of Amazonian charms in fruition with the emotional encounters of all peoples in compositions of ancestral people. It is made up of the idea of the portal where the waters meet, between Rio Negro and Solimões, and at the crossroads of the Amazon(s), we position ourselves to learn to be ancestral people in processes of decolonization and in poetic compositions of an Amazonian daily life of enchantments and circular time/space constitutions. We problematize how this knowledge brings us vital elements to survive the fixations of colonial ideas, through an opening of the spin-writing in processes of decolonization and invocation of a circular mind. We dream of composing worlds in poetics of presence counting on each other, rubbing the experience of ourselves, in a unison collective, in circular compositions. Perceiving ourselves in the middle, between eternal beginnings, through the urgency of an ancestral daily life.

Keywords: Ancestry. Enchantment. Affections. Minor literature. Meeting. Confluences. Poetic compositions.

LICENÇA, AOS ENCANTADOS! E AS BENÇÃOS INICIAIS...

*“Ô abre-te mesa, abre-te Vajucá, ô abre-te mesa,
ciência do Juremá, ô abre-te mesa, ciência do Vajucá”.*
(Ponto cantado do Tambor de Mina)

A bênção aos mais velhos. A bênção aos mais novos. Salve nossa ancestralidade! Salve! Viva Mãe África, embrião de Gaia! Viva!

Os versos que abrem essa gira-escrita fazem parte de um dos pontos cantados mais tradicionais entoados pelos sacerdotes do Axé, no início dos rituais de reza, que chamamos de mesa de cura. Aqui nos prostramos ao Tambor de Mina como um espaço da encantaria fundada na Amazônia. Assim, pedimos:

A licença, a todos os povos da Amazônia – povo planta e a todos que habitam a terra; povo do fogo; povo da água; povo do ar!

A bênção, a toda encantaria que habita este lugar!

Agora podemos nos falar, que por aqui não há um mistério a se desvendar. Muito menos a se revelar e ser entendido. Aqui temos um mistério a ser sentido e muitas histórias/sonhos a se contar. Numa terra de encantaria nos aproximamos das amazônias vividas. De um povo gente, povo mata, povo água, povo ar e o povo dos encantados que se misturam a profetizar uma vida em tempos circulares e múltiplos em caminhos de tantas literaturas singulares/menores. “Só o que é menor é grande e revolucionário” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 54-55).

Profanamos em sacralizar o menor, numa dimensão de incorporar o dito por enredos escutateados de quem está no terreiro e de quem sonha e vivifica a matéria presente nestas relações. O menor está singularizado e “se faz: nas brechas, na sacralidade dos encontros, nos sambas e terreiros, no miúdo da vida” (VARGENS; SOLIS, 2021, p. 11). Maceramos ervas, escutam os que nos dizem e nos aconselham. Tomamos banhos feitos de encantos entoados por quem faz e quem sente em seus corpos os amansos dos microafetos co-implicados entre

os povos nesta interação. É nessa profusão de vidas que nos postamos nestes escritos em mobilizar as poéticas dos encantos Amazônicos em fruição com os encontros afetuais de todos os povos em composições de gentes ancestrais. Gentes plantadores de florestas, de nascentes sensíveis em territórios-invenções de pulsações vitais dos nossos ancestrais. Nos fazemos de sonhos, pois eles são feitos de matéria viva. Sentir a mata em nós, conexão corpo-ancestralidade, pisar na terra, pés descalços, entrar na mata – render-se ao encontro/encanto, fechar os olhos, deixar-se guiar. Somos guiados pelo respiro, cada ser o seu dizer, encantarias, pajelanças, feitiçarias, esta é a Amazônia.

Entre corpos feitos de múltiplas partículas constituídos em substâncias imagéticas. Cada elemento um ser vivo, trocas de pensamentos pelas porosidades capilares, nos intuindo sensibilidades que se transmutam em cheiros, cores e formas. Temos raízes nos pés que nos posicionam no lugar e hora certa. O certo é para sermos certos. Pois, somos filhas do flecheiro. Temos a destreza e o farejo para sentir a necessidade de saber pausar, agir ou se retirar. Assim, nosso pai *Oxóssi* nos ensina. De que modo esses saberes nos trazem elementos vitais para sobreviver as fixações de ideias coloniais?

Como mobilizar fissuras e balançar as redes à nova-mente, isto é, desconstruir a colonialidade tão presente nos processos educativos, formativos da nossa gente? A flecha que lançamos para a circularidade da vida é de nos posicionarmos nesta gira-escrita em meio às encruzilhadas amazônicas, onde encontramos um portal no grande encontro das águas, situado entre rio negro e solimões, entre um mundo materialmente visível e invisível, e convidamos a todes a se atreverem a sentir e a viver.

QUANDO ENTRAMOS NO PORTAL DO ENCONTRO DAS ÁGUAS [...]

“Banzeiro grande, Averequete é rei do mar, ele vem de longas terras pra seus filhos abençoar”. De acordo com os chegados culturais afrodiaspóricos em terras de Abya Yala (Continente Americano), vindo do reino africano de Daomé, na atual república do Benin, o vodum Averequete, força dos trovões e oceanos, apeou na Amazônia “pra modo de” abrir as matas e o rios, na intenção de preparar um habitat espiritual para os caboclos e encantados, que alcançariam essas paragens.

Formaram-se correntes invisíveis que implantaram forças misteriosas, em bandas da natureza descritas como locais de presença de muita energia, lugares de mironga e segredo: as encantarias.

Abriram-se, então, alguns portais e em um encruzo de arte natural, o encontro das águas, um deles foi assentado.

Nossos mais velhos contam que quando a gente quer fazer um pedido para a Mamãe Oxum, a doce guardiã das águas doces, a gente pega uma canoa ou motor de rabeta, vai lá no meio do encontro do Rio Negro e Solimões, trava um diálogo sincero e cheio de fé com ela e a salva, jogando flores amarelas: Ora ieiê!, Aiêê Mamãe Oxum!

É muito difícil o pedido não se realizar.

O universo mítico da cosmologia afroindígena ensina que as águas negras e as águas amarelas passaram a se encontrar e se resolver em suas posições compondo o mais potente de todos os portais encantados da Amazônia.

Com a morada preparada e sacramentada, começaram a pisar no airoso território as forças encantadas que ficariam no aguardamento dos seus escolhidos porvindouros. Porque, nesse mundo material, o

processo de conexão da pessoa com a entidade não acontece do nada, o elo já existe, é ancestral. O que parece coincidência, parafraseando Nêgo Bispo, é apenas uma confluência.

[...] Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 4)

Nesse sentido, o elo se consuma nessa fascinante confluência da vida na matéria com a vida na ancestralidade. Por isso não há fim. A gente rende em matérias de sonhos, pois ao sonhar com as metamorfoses da vida nos reconhecemos como rio, água que corre e anda pelas vias a margear tantas fronteiras e às vezes a corredeira é tão forte que cria fissuras nas rochas ou barrancos das costas do rio. Confluir é fluir enquanto água em interseção com quem bebe dela, é um incessante compartilhar entre nós, o eu-existência só existe no Nós-ancestral. Assim como o escritor quilombola nos ensina, rompendo com um modelo do sistema da finitude quando nos apresenta o ensinamento filosófico do ciclo: Começo, Meio e Começo. Há vida quando se movimenta em confluências (entre línguas) que germinam em outros inícios/começos.

A vida tem seu início, segue seu fluxo e, em certo momento a caminhada não termina, ela reinicia em um novo começo. Na vida de terreiro, um filho de santo principia sua missão, vai cumprindo em sua caminhada e no que se pensa ser o fim da linha, uma outra pessoa, da mesma ascendência, da mesma fonte, do mesmo DNA cultural herda

as raízes, cultura, legado e fica encarregada de continuar a missão, que não acaba, não tem fim. Isso é a ancestralidade.

Quando da morte do corpo biológico, faz-se a cerimônia do Axêxê, momento de despachar nas águas correntes de um rio, ou em um local encantado todos os objetos ritualísticos, com o carrego da pessoa. Simbolizamos, assim, a devolução de tudo que a natureza proporcionou àquela existência vital na passagem por este mundo.

Mas sempre haverá continuidade, pois um da ascendência será herdeiro dos encantos. Essa herança já nasce nos destinos do escolhido.

E o encanto da vida continua [...]

Na (cosmo)lógica do Axé, não se deve lutar com o princípio magnético que atrai suas gentes até os encantados. É uma pujança que vem e que puxa, ainda que seus filhos e filhas não queiram seguir missão de terreiro, mas eles arrumam um jeito mágico de se fazer presente, de aparecer.

Xangô, aonde o senhor está?/ Xangô, aonde o senhor está?/ Ô Santa Bárbara, Rainha do Jacundá/ Ô Santa Bárbara, Rainha do Jacundá/ Segura a pomba que eu quero ver, se filho de umbanda já tem querer/ Segura a pomba que eu quero ver, se filho de umbanda já tem querer. (Ponto cantado do Tambor de Mina)

Essa cantiga fundamenta a potência da força desse magnetismo quando cita Xangô e Iansã, considerada Santa Bárbara no sincretismo religioso. O axé de Xangô está nas pedreiras. Ele é o Orixá da concretude, das leis, da ética, da retidão. Quem chama por Xangô chama pela justiça.

Na história, Xangô sincretizou-se com São Jerônimo. Nos terreiros é comum se ver a imagem deste Santo segurando, a

pedra esculpida pelo fogo do Criador, a tábua de Moisés, com os 10 mandamentos, sentado ao lado de um leão. Essa simbologia remete à justiça divina. O leão representa a razão acima do instinto animal. Sem o equilíbrio e a justiça, nenhuma conquista vale a pena. Invocamos Xangô para devolver o autodomínio e a conoscenza aos seres insensatos e desequilibrados.

O poder manifesto de Iansã está nas ventanias e tempestades. Irradia-se na luta para defender os seus, nas batalhas do cotidiano. Ela vai em busca da conquista, seja no furor das guerras, seja na arte do amor com a sua alegria afetuosa na mesma medida que manifesta sua raiva. Força, magnetismo, arte, intenção, firmeza no pensamento, Vida, assim nos escre(vi)vemos e, com isso, concebemos essas potências em força de pertencimento, lembramos da escrita e vivência enquanto existência. A Escrevivência dita por Evaristo Conceição, na qual ela amalgamava vida e Arte em sua personagem Ponciá Vivêncio quando diz:

[...] Andava em círculos, ora com uma das mãos fechadas e com o braço para trás, como se fosse um cotoco, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá Vicêncio punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências, que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem, contudo, se descuidar das mãos. Andava

como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir. (EVARISTO, 2017, p. 110-111)

Circularidade, ancestralidade, cotidiano que se faz pela maestria de trilhar tudo pela encantaria da/na Vida. Arte-Vida como num ato só, em um ato de adiamento do fim do mundo (KRENAK, 2020), confiando nas mãos do tempo um corpo em flecha manuseado por uma força circular entre o meio e os começos. Sob essas forças, se torna custoso fugir dos circuitos que habita o encanto que permeia a existência das pessoas que sentem e enxergam seus envolvimento com a ancestralidade. E os encantados se atraem. E quando se encontram a magia acontece “naturezalmente”.

NAS ENCRUZILHADAS DA(S) AMAZÔNIA(S): APRENDENDO A SER GENTE ANCESTRAL

Sabedoria Ancestral, escutas vivas pelos afetos de uma composição de caminhos circulares. Saberes fundados nos ensinamentos poéticos do cotidiano amazônida, dos povos das matas, das águas e das encantarias, vivenciadas nos terreiros e em lugares mais longínquos que os encruzos das Amazôniaas possam sentir e viver. São nestes encruzos entre curvas e bifurcações que nasceram/nascem as encantarias sonhadas e nos pontos entoados pelos aprendentes de gente-ancestral. Dentre as composições de um corpo-ancestral amazônida, se fez movimentos de fugas das ideias antropocêntricas fundamentais em um pensamento instituído. Com esses discursos instituídos que o ser gente-ancestral se constitui instituinte pelo encontro descolonizador e entendeu-se que:

‘Encontro’ é a palavra-chave. É só num encontro que um corpo se define. Por isso, não interessa saber qual

a sua forma ou inspecionar seus órgãos e funções. Individualmente, isoladamente, um corpo tem pouco interesse. É na intersecção das linhas dos movimentos e dos afectos que ficamos sabendo daquilo de que um corpo é capaz. (TADEU, 2002, p. 53-4)

Aqui, paramos para pensar na potência dos encontros em composições com o corpo e seus afetos, no gesto de escutar e nas aprendizagens singularizadas. É na confluência, nas intersecções das linhas dos afectos que substanciamos o corpo em vida. O discurso colonizador nos limita a ver as margens como fim, tudo em prol de um indivíduo, isolado a seu funcionamento do real, já na sabedoria afroindígena aprendemos a ver a margem como um grande tempo/ espaço para sonhar e criar em matérias de artesanias feitas de mãos em mãos em infinitos começos. “Aprender é encontrar-se com esses sinais. Mas Deleuze tira o acento da emissão dos signos (o ensinar) para colocá-lo no encontro com os signos (o aprender), não importa por quem ou pelo que eles tenham sido emitidos” (GALLO, 2012, p. 3). Singularizar-se em movimentos fluídos, sem margens rígidas de uma educação sensível em trilhas vivas de andanças com todos os povos que habitam aquele tempo/espaço. Encontros estes potencializados pela mata, pelos pássaros, pelas águas, por todos os povos que habitam este lugar. É na fricção entre os afetos corporais que a educação (do) sensível acontece,

este erigido pelo nosso corpo por meio das relações harmoniosamente inteligentes que mantém com as coisas do mundo, estabelecendo como estesia o mais fundamental dos saberes humanos [...] saber primeiro [*ancestral*] que alicerça a nossa vida, saber esse predominantemente carnal, sensorial e sensível, e sobre o qual se constroem todas as outras formas de conhecimento. (DUARTE JR, 2010, p. 14, grifos nossos)

Remetemo-nos aos ancestrais e suas danças que nos trazem a cosmopercepção em composições vivas, entendendo a Terra como um grande organismo vivo entrelaçando-nos uns com os outros, como algo que vive em nós e que nós imbricamente vivemos nela. Isso nos evoca o pensamento segundo o qual a Terra, “em algumas culturas, continua sendo reconhecida como nossa mãe e provedora em amplos os sentidos, não só na dimensão da subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência” (KRENAK, 2020, p. 43).

O encontro com esse corpo-ancestral nos conduz a um escutar diverso, amazônida, uma soma que potencializa o corpo como elemento problemático, onde variadas formas e modalidades de relação consigo mesmo constituem uma relação de mobilidade a novos conhecimentos e saberes. Durante a caminhada da vida nos (re)compomos em ambiências sonoras que transitam em vibrações vitais entre todos os povos que constituem o grande cosmo. Isto é, “somos uns com os outros, somos sons orquestrados na grande sinfonia do mundo [...]. A música que somos recompõe o conhecimento que adquirimos sobre o mundo e sobre nós mesmos nas relações com outrem” (PASCUCCI, 2017, p. 572-573). É pelo gesto de escutar que nos afetamos e assim nos conectamos com a rede vibracional que tudo é, composições inaugurais a todo o momento mobilizam as ressonâncias formativas.

Aprender a ser gente-ancestral é de ordem acontecimental, requer presença de corpo inteiro e atenção ao que se passa para então criarmos composições outras e neste aprender “exige relação com o outro. Entrar em contato e sintonia com os signos é relacionar-se, deixar-se afetar por eles, na mesma medida em que os afeta e

produz outras afecções” (GALLO, 2012, p. 6). Somos seres afectuais, isto é, nos compomos enquanto matéria viva de afecções não-lineares, como uma grande rede vibracional entre os efeitos dos afectos ali encontrados. Com essa perspectiva de uma cosmovisão planetária nos substanciamos de aprendizados circulares, pois carregamos os afetos de quem veio antes e os que virão também. É aprender um tempo, um espaço e uma constituição diferente das ideias antropocêntricas, colonialistas, fixadas nas ideias de dentro e fora, pensamento feito pela dualidade do que habita a vida.

Nossas vidas pautadas em coletivos, percepções biocêntricas, constituidores de gentes por composições, um entre tantos encontros de corpos-amazônidas múltiplos, aterrados nos saberes ancestrais afroindígenas. Isso nos faz ir aos encontros com os outros pelas encruzilhadas, pois ela “é o tempo-espaço que comporta sete saídas, seja pra frente, pra trás, para os lados, para cima e para baixo. Há uma sétima saída, dentro de nós” (RUFINO, 2021, p. 26). A gente-ancestral amazônica se posiciona nesta encruza, entre os saberes africanos, indígenas, de uma encantaria criada e friccionada nestas águas do Rio Amazonas e seus afluentes. Em cada cruzo cultivamos alteridades em tempos e espaços que nos diferenciam e nos coletivizam enquanto uma sabedoria que advém dos encantos das matas, águas, fogo e ar.

As pessoas vão acontecendo enquanto composições vivas de línguas-mães. Línguas de gentes das águas, do vento, do ar, do fogo, do visível e do invisível oniricamente nano-afetual. Línguas plurais. línguas-pacha dos arranjos múltiplos que nos fazem acontecer acontecendo na caminhada da vida. (DANI-VI, 2023, p. 423)

Aprender a estar gente-ancestral é sentir o cruzo e caminhar com as errâncias dos caminhos e ver/sentir o tempo/espaço como

tessituras corporais pelas vibrações afectuais de cada povo que nos encontra. Sentir o cruzo dos caminhos é multiplicar as existências pela sensibilidade da Vida, cada suavidade e/ou caotização do entorno, da curva. É ver as curvas, escolher as várias direções que o caminho nos possibilita viver. Assim como

Orunmilá e Exu nos permitem pensar no tempo/ espaço como algo multidimensional e a formação dos seres como algo que pode vir a ser alterado, perspectivando a potencialidade da existência como um viver pleno, que deve se atentar para a busca do caminho da suavidade (Iwápele), a responsabilidade, a ética e a diversidade como modo de coexistência e inteligibilidade mútua. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 41)

A responsabilidade de dedilhar o tempo com suavidade e a ética em permitir-se coexistir a partir da escuta dos sonhos e das sonoridades vibracionais é uma arte poética, uma literatura a se encantar. Debruçar-se em simbioses corporais e imaginários do aqui, da presença do momento, do instante, de um tempo que planta floresta de sensibilidades outras que coabitam múltiplas existências. Isso nos faz sonhar e escutar as ressonâncias que nos compõe em gentes constituídos de pássaros (leveza e som), de água (grandes nascentes de vida), de metamorfoses entre seres que em sonho materializa o tempo circular. Isto é, “um tempo em espiral, um tempo Òkòtó. O tempo do pião, que não tem fim” (RUFINO, 2021, p. 19).

Pisar nas folhas, conectar, fechar os olhos, escutatear os silêncios, estar na força do agora, no miúdo do hoje, do cotidiano das andanças, observando, falar só o necessário e escutar as vibrações que nos compõe, sentir arrepiar, inaugurações inaugurais pelos encontros corporais. “Podemos pensar no movimento de desfocar para ver

o que não é visível; ver além do visível; ver além do que os olhos estão ensinados a ver” (VARGENS, SOLIS, 2021, p. 475). Processos de descolonização do ser gente que só veem pelos olhos, ver é além de enxergar. Ver vem do encontro entre o enxergar e o sentir pela escuta. Ver é do campo do sensível que se faz dos encontros, das alteridades, das confluências, das escrevivências, dos processos de incorporação.

A propositura das autoras em desfocar para ver é abrir os portais do corpo-sensível-ancestral para a encantaria, estar na força da mata, das águas, da ancestralidade em nós. É deixar-se sonhar. Como o xamã Yanomami nos diz: “Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA; ALBERT, 2019, p. 468). Tudo há vida e nela nos constituímos gente, como gente-planta que nos ensina a conviver com as diferenças e a manter os movimentos regenerativos de olhar a frente. Somos um grande sonho, moventes em ciclos de artesanias de “um pulular de sentimentos, sentidos, impressões como num salto no conhecido/desconhecido de carne e sonho” (BARROS; MENDES, 2021, p. 492). Somos poéticas de presença circular.

COMPOSIÇÕES EM POÉTICAS DE PRESENÇA CIRCULAR: COMEÇO, MEIO E COMEÇO

“É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (KRENAK, 2020, p. 27). Como compor mundos em poéticas de presença contando uns com os outros se, muitas vezes, não temos a percepção de quem são os outros?

Como friccionar a experiência de nós mesmos, num coletivo uníssono, em composições circulares?

Como se perceber no meio, entre eternos começos, mediante a urgência do cotidiano?

Alguns meses do falecimento da minha mãe, ela me apareceu num sonho. Descalça, com um vestido rendado branco, e um turbante verde azulado na cabeça. Ao fundo, um paredão em ruínas de uma construção muito antiga em meio a uma vegetação exuberante. Amazônica. Borboletas amarelas por toda parte. À sua frente, um jardim com flores coloridas num gramado de musgos, cogumelos e plantas rasteiras. Quando me olhou, sorriu, e se abaixou. Pegou por entre as mãos uma serpente robusta, amarronzada, com padrões circulares em branco e vermelho de escamas largas. À medida que ia acomodando a cobra em seus braços, foi dando vida a um sapo. Um bufo enorme, verde esmeralda com a língua para fora que ia circundando todo o corpo da minha mãe. Suas unhas dos pés se transformaram em imensas raízes. Seu rosto, se configurou em um ninho de passarinhos. Cada olho, agora, era um ovo. Seus cabelos, teias de aranhas. E do seu peito, brotaram peixes (Sonho de uma das autoras, 2024).

Figura 1 – Colagem digital do sonho



Fonte: Autoras, 2024.

Encantaria de composições entremeadas de tecidos vivos de um corpo etéreo. Co-existências em manifestação onírica que nos convocam a pensar de que “estamos cercados por muitos projetos de fazer-mundos, humanos e não humanos” e o quanto “nos mostram como olhar ao nosso redor, em vez de olhar para frente” (TSING, 2022, p. 66).

Ser-manifestação-coletiva-de-múltiplas-existências.

Essa força convocatória de nos sabermos humanos em codependências, em alteridades.

María Bellacasa nos convida a uma exploração especulativa do significado do cuidado para pensar e viver em mundos mais do que humanos, que abarcam “não-humanos e outros seres além dos humanos, como coisas, objetos, outros animais, seres vivos, organismos, forças físicas, entidades espirituais e humanos” (BELLACASA, 2023, p. 1).

Conectar as ações ecológicas cotidianas, com a noção feminista de cuidado, desloca as moralidades biopolíticas permitindo-nos visualizar a alterbiopolítica como uma ética de empoderamento coletivo que coloca o cuidado no centro da busca das lutas pelo florescimento esperançoso de todos os seres, da bios entendida como uma comunidade mais que humana. (BELLACASA, 2023, p. 22)

Força-mulher-coletiva-multiespécies.

Viva.

Morta.

Viva.

Em ciclos infinitos de renascimentos e mortes que alimentam outros ciclos infinitos de vidas, numa eterna composição circular.

Existência ritornelo.

A formação-ritornelo é uma circularidade, o constante movimento em busca do que se repete, mas que se repete ritmadamente produzindo a diferença, assim nunca é um retorno do mesmo, mas uma constante chegada do estrangeiro ou ao estrangeiro. Um eterno voltar para casa (território conhecido), o que corresponde ao retorno da/o estrangeira/o, pois já não somos mais as/os mesmas/os (primeira tríade); ou retornamos a uma casa ainda por vir (segunda tríade). Esses movimentos não se dão separadamente, acontecem todos ao mesmo tempo. (GOBATTO, 2017, p. 45-46)

Deleuze e Guattari (2012 p. 139) apontam que “o grande ritornelo se ergue à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos”. E se esse afastar de casa for o “olhar ao nosso redor”, mencionado por Tsing, para que possamos fazer mundos mais que humanos quando retornarmos na companhia de inúmeras outras espécies, coisas e entidades?

Quais forças convocatórias nos arrepiam em processos imersivos para que possamos enxergar nossa indissociabilidade com todos os seres? Como criar possibilidades de nos percebermos no meio, em ritornelos, em ciclos?

Keila Sankofa¹, artista visual manauara, em meio a performances e produções audiovisuais os provoca a perceber o entorno.

O projeto de pesquisa artística *Ancestralidade de Terra e Planta* é uma ocupação que traz obras em fotografia, videoinstalação e performance, juntas ou separadamente. Utilizando plantas como cura

1 Disponível em: <https://www.premiopia.com/keila-sankofa/>.

e terra como memória, o projeto é um banho para renascimento, onde o contato se torna um elemento transmissor de informações enterradas pelo apagamento histórico. Manter esses usos e costumes tradicionais é estabelecer relações com o sagrado. Sendo esses processos ritualísticos mecanismo de curar males, trazer equilíbrio físico e emocional. Alta tecnologia ancestral guardada pelas rezadeiras, xamã, yalorixás e babalorixás².

Por entre buzinas, sirenes, carros em movimento e transeuntes em ruas de Manaus (AM), ela anda descalça com uma folha seca de palmeira na cabeça. Dentro, terra úmida que passa a ser friccionada em seu corpo e amontoada em seus pés, num enterrar-se. Em outro momento, aparece toda de branco com maços de ervas nas mãos. Lava as plantas em painéis de alumínio e as coloca sobre a cabeça coberta com um véu.

A voz da artista ecoa pensamentos.

O meu legado não está nos contextos.
Quem sabe de mim são as plantas.
Quem conta a minha história é a terra.
Meu suor e meu sangue escrevem nesse chão o desejo
de reparação.
Existo, e muitas existiram antes e depois de mim.
O que você vê quando olha dentro dos meus olhos?
Um dia eu plantei esse lugar, junto com essa terra que
agora eu piso.
A força necessária para se construir terreiros, prédios
e cidades.
As plantas guardam os meus segredos e eu continuo
existindo por meio delas.
A natureza entende muito mais de reparação do que
a história.

2 Ancestralidade de Terra e Planta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1jb9Vt2hh98>.

Nasço a cada dia por meio das plantas que crescem.
 Viro adubo e sou adubada por elas.
 Dentro de cada pedaço de chão desse lugar, eu existo.
 Estou viva e minha voz pode ser ouvida em cada grão
 de terra.
 Eu sou semente, planta e terra.
 E a minha história grita por reparação³.

A arte nos convocando à presença, ao sentir, às pausas em meio à agitação urbana para que seja possível um sentir com os outros: plantas, pulseiras, solo, ar, deslocamentos, renda, corpos, insetos, bactérias, fungos, anéis, componentes químicos, ancestrais, asfalto, cheiros, tecido, água, cores e uma infinidade de tudo que não se vê.

Tornamo-nos outras a partir do encontro com Keila.

Percebemo-nos em ritornelo, em comunhão, com a artista.

Em improvisação de mundos.

Em entendimentos, com Gil (2008, p. 136) desse “vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se. A improvisação é um ritornelo. A improvisação é criação”.

Ai minha mãe
 Minha Mãe Menininha
 Ai minha mãe
 Menininha do Gantois [...]
 Tomar conta da gente
 E de tudo cuidar
 Olorum quem mandou ô ô
 Ora iê iê ô...⁴

Olorum, Olodumarê, Olódumarè, Senhor do Orum, criador do universo.

Panteão dos orixás.

3 Frames 3:47 a 4:51 do audiovisual Ancestralidade de Terra e Planta.

4 Oração da Mãe Menininha/Maria Bethânia.

Olorum é o todo.

Borboletas, flores, musgos, cogumelos, plantas, sapo, mulher, pássaros, aranhas, peixes.

Cobra em fruição.

Em composições/improvisações de vidas.

E com a força de criação, ela apareceu levitando por sobre a superfície da água. A cada passo, os dedos dos seus pés produziam ondulações em tons de rosa e lilás que se mesclavam ao ar. E nós, respirávamos as cores, em luz.

Figura 2 – Colagem digital da energia



Fonte: Autoras, 2024.

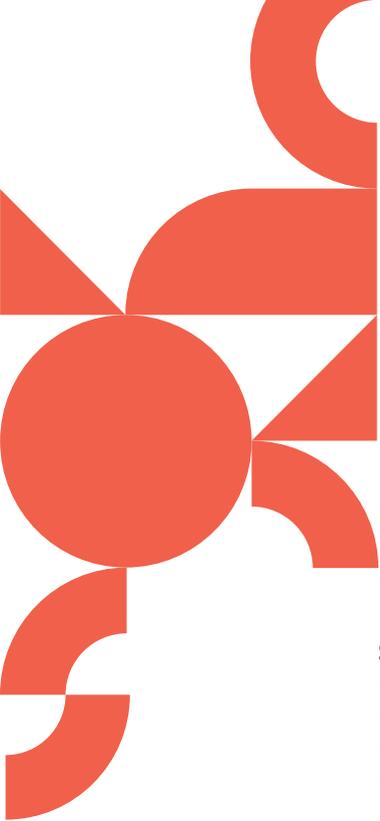
E é essa energia de uma constituição encantada... sem fim... que circula entre começos, meios e começos.

Infinitamente.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Kellen Dias de; MENDES, Leila de Carvalho. A arte como suspiro: (in) visibilidade do corpo sensível na docência. In: *Revista educação e cultura contemporânea*, n. 54, v. 18, p. 478-493, 2021.
- BELLACASA, Maria Puig de la. *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*. London: University of Minnesota Press, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu editora, 2023.
- DANI-VI. *A Corpacha da Educação com Manoel de Barros – encantações ameríndias e nomadismos cosmocorporais*. 2023. 471f. Dissertação (Programa de Pós-graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DUARTE JR, João Francisco. *A Montanha e o Videogame*. Escritos Sobre Educação. São Paulo: Papirus, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- GALLO, Silvio. As múltiplas dimensões do aprender [...]. In: *Anais do COEB 2012 – Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo*. Florianópolis, 2012.
- GIL, José. Ritornelo e imanência. In: LINS, Daniel; GIL, José. (Orgs.). In: *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Fortaleza/CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.
- GOBATTO, Marcia Regina. *Improvisações formativas em encontros com professoras/formadoras*. 2017. 180f. Tese (Doutorado em Educação, na linha de pesquisa Educação em Ciências e Matemática) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

- PASCUCCI, Maria Verônica. Sobre a escuta como acolhimento do outro: fragmentos de uma poética da escuta como caminho de formação humana. In: *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, n. 3, v. 22, p. 561-575, set./dez., 2017.
- RUFINO, Luiz. Epistemologia na Encruzilhada: política do conhecimento por Exu. In: *ABATIRÁ – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*. Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Campus XVIII, n. 4, v. 2, jul./dez., p. 1- 861, 2021.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- TADEU, Tomaz. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. In: *Educação & Realidade*, n. 2, v. 27, 2002.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*. Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorgge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- VARGENS, Paula; SOLIS, Dirce Elenora Nigro. Feitiço da racionalidade e pensamento epidérmico. In: *ABATIRÁ – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*. Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Campus XVIII. n. 4, v. 2, jul./dez., p. 1-861, 2021.



ARTIGO/DOSSIÊ

“OFEREÇO-TE EXU/O EBÓ DAS MINHAS PALAVRAS”: A ENTIDADE EM UM POEMA DE ABDIAS DO NASCIMENTO

SANDRO ADRIANO DA SILVA

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Letras, pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá.

Professor efetivo da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, *campus* Campo Mourão.

Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC (Unespar); Membro do Grupo de Pesquisa “Poéticas do Imaginário e Memória” (Unioeste); Membro do Grupo de Pesquisa “Poesia Brasileira Contemporânea”, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2018674592523037>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>.

E-mail: sandro.silva@ies.unespar.edu.br.

Resumo: O artigo analisa o poema “Padê de Exu libertador”, de Abdias do Nascimento, da obra *Axés do sangue e da Esperança (orikis)*, publicada em 1983, a partir de aspectos poético-formais, estilísticos, discursivos e míticos. Consideraremos a dimensão ritualística e evocatória do orixá *Exu*, bem como suas figurações. Busco realizar uma leitura de aproximação e diálogo com os pontos cantados, tomados como uma das chaves intertextuais e de imaginário do referido poema.

A fundamentação do trabalho ancora-se em teorias e críticas de literatura e poesia, mitologia dos orixás, aspectos sociológicos e simbólicos.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Sagrado. Pontos cantados. Religiões afro-brasileiras. Exu.

Abstract: The article analyzes the poem “Padê de Exu Libertador” by Abdias do Nascimento, from the collection *Axés do Sangue e da Esperança (orikis)*, published in 1983, focusing on its poetic-formal, stylistic, discursive, and mythical aspects. We will consider the ritualistic and evocative dimension of the orixá Exu, as well as its representations. I aim to conduct a reading that approaches and engages with the sung points, taken as one of the intertextual and imaginative keys of the poem. The foundation of the work is supported by theories and criticisms of literature and poetry, orixá mythology, and sociological and symbolic aspects.

Keywords: Brazilian poetry. Sacred. Sung points. Afro-Brazilian religions. Eshu.

FIRMANDO A TRONQUEIRA E ABRINDO A GIRA

*“É laroyê, é laroyê, é mojubá. Ê mo jubá, ê mojubá,
ê mojubá.*

*Ele é odara, quem tem fé em Tranca-Rua
É só pedir que ele dá”.*

(Ponto cantado de Exu)

“Tronqueira” ou “casa de Exu” é o local junto à entrada do terreiro, onde se assentam oferendas de velas, flores, e as ferramentas-símbolos, conservadas no azeite e na cachaça, deste que é tido como o orixá mais controvertido e dúbio do panteão dos cultos afro-brasileiros (CACCIATORE, 1988, p. 241; MAGALHÃES, 2003, p. 92). “Gira”, conforme Costa (1987), a *engira* permanece viva na reunião de caráter semelhante que ocorre na Umbanda e Quimbanda sob o nome aportuguesado de “gira”.

Ainda segundo o autor, o termo também se refere ao fato de que a cerimônia umbandista pode ocorrer em forma de um círculo de adeptos em movimento (formação, portanto, que gira) ou ao fato de que iniciados podem entrar em transe girando círculos em torno do próprio corpo. Gira, neste caso, torna-se verbo e ganha o mesmo sentido da ação de rodar. Girar, assim, é sinônimo de rodar e, igualmente, gira é o mesmo que roda. Por sua vez, tem sua origem etimológica na língua *umbundo*, onde aparece como *tjila* ou *chila*, no sentido de “dança” ou “dançar” (LOPES, 2003, p. 110); na umbanda, refere-a ao culto, no qual um repertório musical, mais propriamente de cânticos denominados *pontos cantados*, acompanhados de instrumentos, compõe a ritualística do sagrado (CINTRA, 1985, p. 20). Partimos dessas metáforas que remetem a uma topografia do sagrado afro-brasileiro, para “consultarmos” as relações entre poesia e pontos cantados, tomados aqui como formas poéticas e discursivas e, especialmente, alguns exemplos tomados da poesia brasileira contemporânea agenciam as figurações de Exu. A intenção é promover uma abertura, como “oferenda” (ou partilha), também através de uma noção de “encruzilhada” entre literatura, mais especificamente de poesia, e de um modo de interpretação capaz de criar e trilhar caminhos novos, como aponta Bataille (2015, p. 22), ao “incensar” a essência do literário:

É a literatura, livre e inorgânica, que é sua via. Por isso, ele tende [...] a transigir com a necessidade social, representada muitas vezes por convenções (ou seja, abusos), mas também pela razão. Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independente de uma ordem de criar [...] A literatura é mesmo, como transgressão da lei moral, um perigo. Sendo

inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo.

A “demanda” de aproximação e comparação entre poesia e pontos cantados que propomos aqui pode ser compreendida a partir de duas noções que Nunes (2009) considera nucleares, ao abordar alguns matizes do cenário poético brasileiro mais recente:

Em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones. Ora, a compreensão canônica exige a hermenêutica, que é interpretação das possibilidades da linguagem, prolongada numa interpenetração das línguas por via da tradução. Dois os resultados principais, indissociáveis, dessa união – um misto de *contingência histórica* e de *inteligência poética* [...] (p. 66, grifos nossos)

O crítico deixa entrever que os dois princípios, “contingência histórica” e “inteligência poética”, possam ser tomados na perspectiva do enlace entre contexto de produção, recepção e circulação da obra literária e seu conteúdo, bem como da consciência pela pesquisa e/ou experimento formal, posto que

o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, também são indissolúveis para a análise estética [...]. O poeta toma a palavra já estilizada, mas interpreta o elemento estético como pertencente à essência da própria palavra e assim transforma-a numa grandeza mítica ou metafísica. (BAKHTIN, 2014, p. 37-45)

Os argumentos acima ficam melhor delineados, se considerarmos algumas questões de nosso objeto de reflexão: a) a questão autoral, uma vez que se trata de poetas negros/as e b) a temática em comum, no caso, as figurações de Exu. Tratando-se de poetas negros,

incontornavelmente, a poesia assume um caráter de resistência (BOSI, 2002), diante do apagamento historiográfico contra o qual esse nicho autoral se insurge, de maneira categórica e expressiva, pelo menos desde o surgimento dos *Cadernos Negros*, na década de 1970, constituindo uma literatura negro-brasileira (CUTI, 2010). Algumas linhas de força da literatura de minorias étnico-raciais assentam-se em questões relativas à ancestralidade de sua afro-descendência, o que inclui a dimensão do sagrado como elemento constitutivo da representação identitária, individual e coletiva, que, por sua vez, embora não tenha sido visualizado por Nunes (2009, p. 172), de forma mais explícita, igualmente

[...] encarnaram um *ethos* grupal, revolucionário, afirmativo, empenhado em realizar hoje a poesia de amanhã, à conta de um processo histórico de transformação social e cultural, de que esse empenho seria a necessária força coadjuvadora.

Poetas negros/as desbravadores/as, como Abdias do Nascimento (1914 – 2011), Carlos de Assumpção (1927), Conceição Evaristo (1946) e Miriam Alves (1952), entre outros/as, que integraram o *Quilombhoje Literatura*, coletivo que fomentou os *Cadernos Negros*, reverberam em sua lírica temas caros à condição do sujeito negro, a partir de um trabalho com a palavra poética, a contrapelo do silenciamento editorial e da guetização literária. Sobretudo, a partir da emergência dos movimentos negros e suas pautas políticas em torno de direitos civis e identitários, das novas configurações políticas oriundas da Constituição de 1988, da implementação da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, alterada pela Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade

da temática história e cultura afro-brasileira, o status da literatura negra vem sofrendo alterações importantes. Além disso, o mercado editorial, outro componente crucial do “campo literário” (BOURDIEU, 1996), já acena para a publicação de poetas negros/as com mais atenção; paralelamente, vimos o surgimento de iniciativas mais robustas, como a da editora *Malê*, cujo escopo foca em publicar exclusivamente autores/as negros/as. O papel das mídias sociais na disseminação de literatura de maiorias minorizadas, incluindo autores/as desconhecidos ou que ainda não publicaram pelos meios mais legitimadores, como o livro impresso, também é um fenômeno a ser considerado nesse “sistema literário”, como propôs Candido (2011), na tríade autor-obra-público.

A segunda questão a se discutir relaciona-se mais propriamente ao aspecto formal.

Nunes (2009) defende que a cena poética contemporânea brasileira é caracterizada por

[...] diferentes pautas de linguagens e línguas, ao mesmo tempo que operando dentro de uma nova tradição ou de tradições novas [...] resultante do que podemos chamar de esfolhamento das tradições, inclusive da própria tradição moderna [...], para identificar a *oscilação entre o pessoal e o impessoal, o sentimento do cotidiano e a visão cósmica* [...]. (2009, p. 178, grifos nossos)

Aplicada à poesia de autoria negra, da qual os poemas a serem estudados nesse artigo são exemplares, é possível projetar a visão de Nunes (2009) sobre o efeito que essa produção incide sobre o questionamento do cânone literário e, mais especificamente, poético. Trata-se, como o próprio autor explicita, de uma

conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos [...] (NUNES, 2009, p. 179)

Um traço dessa diversidade de alternativas, diz respeito à “tendência mitogônica, ascendente nos últimos anos e extremamente diversificada [...], por vezes à beira do regionalismo, manifesta-se igualmente no reaproveitamento de ritmos primitivos, como os das cantigas e danças afro-brasileiras”, como identifica Nunes (2009, p. 182).

Moisés (2014), ao refletir sobre o que haveria de mais “atual” e “inovador” na poesia contemporânea brasileira – tomando o adjetivo “contemporâneo” como uma aporia, dado que, em princípio poderia ser considerado em algum ponto do hiato que vai da neovanguarda concreta dos anos 1950 aos últimos dez, vinte anos, do século XXI. Não se trata de realçar a relatividade de uma injunção puramente cronológica, sobretudo, se considerarmos a literatura de autoria negra em uma espécie de nicho no qual se acomodam questões como as apontadas acima. Para o crítico, a poesia brasileira atual é caracteriza por uma

[...] ebulição extraordinária, auspiciosa; o país nunca teve tantos poetas em atividade; nunca houve entre nós tanto interesse por poesia; a cena poética brasileira jamais conheceu tal diversidade, tal heterogeneidade, tal mistura de timbres, formas e estilos [...]. (MOISÉS, 2014, p. 55)

No limite, essas breves elucubrações poderiam “abrir outros caminhos” sobre as demandas da poesia contemporânea, seus riscos, invenções, alteridades, gestos, espaços. Acredito que elas possam oferecer-nos outras interrogações e, por conseguinte, diferentes

modos de compreensão do texto poético, tendo ele nascido ou não com a intencionalidade de sê-lo, potencializando, dessa maneira, a força inventiva da poesia, por meio das corporificações que opera no presente cenário e, que, como tentaremos defender a seguir.

PONTOS CANTADOS: POESIA E IMAGINÁRIO

Ô, gira, deixa a gira girá.
 (Ponto cantado)

Lopes (2003) informa que os pontos cantados fazem parte do repertório musical da ritualística das religiões de matriz afro-brasileira, acompanhados de instrumentos musicais sagrados. Em geral, são de autoria popular, desconhecida, sofrem apropriação e variantes na letra e na disposição melódica, quando entoados. Cacciatore (1988, p. 94) registra o termo *corimba*, *curimba* e *curima* como sinônimos de pontos cantados, cuja etimologia advém do *iorubá*: *ko* (“cantou”); *orín* (“canção”); *bá* (“realmente”); ou do *quimbundo*: *ku* e *imba* (“cantar”). Valente (1976, p. 61) destaca nos pontos cantados um caráter de “fórmulas evocativas verbais, e que correspondem sincreticamente aos cantos litúrgicos católicos. [...] Tais cânticos, [...] são, às vezes, enxertados com palavras africanas, jejes, nagôs, e principalmente bantos”. A letra e a melodia de cada ponto-cantado difere em relação à entidade a qual serve como elemento cultural. Por outro lado, guardam em comum a característica de

prece evocativa cantada que tem por finalidade atrair as entidades espirituais, homenageá-las quando ‘descem e despedi-las quando devem partir. Assim, os

pontos podem ser apenas louvor aos orixás e entidades (ponto de abertura dos ‘trabalhos’), ou cantados com finalidades mágico-rituais durante determinadas cerimônias. (CACCIATORE, 1988, p. 213)¹¹

Em uma perspectiva mais propriamente confessional, Saraceni (2017 apud PAES; CORRADI; ASSUMPÇÃO, 2020, p. 74) indica que os pontos cantados classificam-se de acordo com sua origem e finalidade: quanto à origem, dividem-se em *pontos de raiz*, quando inspirados pelas divindades e marcados pelo interdito, em relação a alterações; e *pontos terrenos*, quando criados artisticamente, podendo ser aceito ou recusado pelas entidades. Em relação à finalidade, os pontos cantados distinguem-se de acordo com os momentos ritualísticos (pontos de chegada e partida das entidades, de vibração, defumação, descarrego, fluidificação, contra demandas, abertura e fechamento de

1 Cacciatore (1988, p. 213) arrola e especifica um conjunto de pontos cantados, que exercem funções diferentes na ritualística dos cultos afro-brasileiros, tais como: “ponto de defumação” (cântico inicial, entoado durante a defumação do ambiente e das pessoas presentes); “ponto de abertura” (cantado no início da *gira*, logo após o ponto-de-defumação); “ponto de chamada” (cântico evocativo para a descida das entidades e sua incorporação nos médiuns); “ponto de descarrego” (tem a finalidade de invocar uma entidade para realizar a limpeza espiritual do ambiente ou da assistência); “ponto de subida” (designa o cântico de pedido às entidades para que se retirem do médium, do terreiro e retornem ao mundo espiritual) e o “ponto de encerramento” (entoado para agradecimento à proteção e bênçãos recebidas, ao mesmo tempo em que solicita licença para encerrar a *gira*). Importante salientar a existência do chamado *ponto riscado*, espécie de desenho feito com a *pemba*, um tipo de giz elaborado com substâncias consideradas sagradas e cola, em forma cônica, usado para identificar a entidade. É formado por um conjunto de sinais cabalísticos (mágico-simbólicos), combinando flechas, traços, cruzeiros, estrelas, entre outros elementos. O ponto riscado é desenhado antes da chegada da divindade, com o propósito de invocá-la; ou feito pela própria entidade no momento em que é incorporada pelo médium, como forma de comprovar sua identidade e presença na *gira* (CACCIATORE, 1988, p. 214; BORGES; 2006, p. 48; VALENTE, 1976, p. 61). Embora relacione-se, em certa medida, com a dimensão do conteúdo do ponto-cantado, por constituir-se um elemento de características propriamente semióticas, o ponto riscado não será analisado neste artigo. Para um aprofundamento do tema, remeto o leitor à obra *400 pontos riscados de caboclos, orixás, exus, pretos-velhos*. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora Eco, [198?]. Disponível em: <https://luzesdearua.com.br/wp-content/uploads/2024/02/400-Pontos-Riscados.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2024.

gira, de firmeza, doutrinação, de segurança e proteção, de cruzamento de linhas, de falanges, de consagração do *congá*, entre outros). Nesse aspecto, embora apresente algumas variações, a descrição de Saraceni (2017), que não esgota a classificação dos pontos cantados, é corroborada por fontes acadêmicas, como Valente (1976), Cacciatore (1988) e Cintra (1985).

Ao analisar a música e, especialmente, a música litúrgica, a partir de um viés antropológico, Merrian (1964) afirma que

Quando o fiel suplica, utilizando a música para se aproximar de seu deus, está empregando um recurso específico em conjunto com outros mecanismos como dança, oração, rituais organizados e atos cerimoniais. A função da música, por outro lado, é indissociável aqui da função da religião, que talvez possa ser interpretada como o estabelecimento de um sentido de segurança diante do universo. (p. 210)²

Essa noção pode ser rentável para a compreensão de aspectos poético-formais, estilísticos e discursivos dos pontos cantados e dos poemas a serem analisados, na medida em que revelam a função ritualística da música, o contexto e estrutura do ritual, o agenciamento, valoração e validação de aspectos sociais, culturais e religiosos, com vista à estabilização de normas e interditos, bem como à expressão de elementos simbólicos do sagrado afro-brasileiro. Borges (2006, p. 162) lembra que nos cultos afro-brasileiros o componente musical é um elemento no interior de um sistema no qual são presentificadas as representações simbólicas e mágicas do panteão de divindades,

2 When the suppliant uses music to approach his god, he is employing a particular mechanism in conjunction with other mechanisms such as dance, prayer, organized ritual, and ceremonial acts. The function of music, on the other hand, is inseparable here from the function of religion which may perhaps be interpreted as the establishment of a sense of security vis-a-vis the universe (p. 210, tradução própria).

o conjunto de preceitos religiosos (acrescentaríamos, inclusive, os ensinamentos de mistério), os padrões de comportamento dos praticantes (do “povo-de-santo”, ou iniciados, e da “assistência”, visitantes e/ou consulentes), os rituais, entre outros aspectos. Esse espectro de características põe em evidência, por um lado, o caráter polissêmico dos pontos cantados, no que concerne à linguagem; e, de outro, sua práxis sóciorreligiosa. Beaini (1995, p. 50), ao estudar o papel litúrgico no candomblé, afirma que “cantar é chamar um ente por seu verdadeiro nome, atingir o âmbito vital da designação, penetrando-lhe a identidade ou a medida simbólica”. A simbolicidade proveniente do canto torna-se a base cerimonial, “posto que revestido pelo Sagrado, o abriga e fixa para que este não retire a proteção que concede aos mortais” (BEAINI, 1995, p. 51).

Tendo essas noções no horizonte de nossa análise, e dada a necessidade de delimitação dos *corpora*, focalizaremos a abordagem em torno dos chamados *pontos de Exu*. Os pontos de Exu, assim como os pontos de Pombagira, fazem parte dos *pontos de abertura*, por conta do caráter das duas entidades e da função que exercem no preparo para o ritual. Os pontos de Exu são “puxados” pelo/a *ekéji* (em *iorubá*), auxiliares femininas, voluntárias e que não incorporam (PINTO, s.d., p. 73). Lopes (2003, p. 88) registra também o termo *curimbeiro* — designação do/a responsável pelos cânticos rituais nos terreiros; a palavra tem origem no *quimbundo* (*kuimba*), ou no *umbundo* (*okuimba*), ambos os casos significam “cantar”. Borges (2006, p. 165-166) indica que os pontos cantados de Exu apresentam duas classificações: a primeira diz respeito aos *pontos individuais*, cujas letras descrevem a história, a personalidade, o comportamento, entre outros aspectos, da entidade. Tais elementos estão materializados

em diferentes aspectos composicionais da textualidade e da melodia, além do que, acrescentaríamos, justificam-se em função de haver uma multiplicidade de entidades designadas como “exus”, cada uma delas dotadas de especificidades. A segunda classificação refere-se aos *pontos coletivos*, que apresentam um caráter mais genérico, uma vez que englobam todas as manifestações de Exu, indicando aspectos gerais de sua figuração, tais como espaços de habitação (encruzilhadas, ruas, cemitérios, estradas), dia e horário de atuação (segunda-feira, noite, meia-noite, madrugada), comidas e bebidas (farofa de dendê, pipoca, cachaça), entre outros componentes também configurados no texto dos pontos.

Um dos poucos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a análise descritiva das letras de pontos cantados, até o momento, é a pesquisa de Souza e Trindade (2001), contemplando um total de duzentas e vinte e uma composições sobre Exu e Pombagira, através das quais os autores estabelecem oito categorias, que operam como paradigmas analíticos sobre a figuração das entidades. Tais parâmetros, aqui são apresentados de forma sintética e esquemática, são igualmente rentáveis como coadjuvantes na análise e interpretação do que designaremos de *poemas-pontos*. São eles: 1. *Descritivos de poder e funções atribuídas*; 2. *Caracterização*; 3. *Identificação e saudação*; 4. *Relação hierárquica*; 5. *Personalidade*; 6. *Proteção*; 7. *Advertência*; e 8. *Morada* (SOUZA; TRINDADE, 2001, p. 107-113). Considerando a proposição de Merriam (1964, p. 210), segundo a qual a música na religião exerce, entre outras funções, a de mobilizar o acesso à divindade, poderíamos aventar que os descritores elaborados por Souza e Trindade (2001) resultam em uma relação *gnosiológica* em torno da entidade. Em outras palavras, além do valor mais

propriamente cerimonial do culto, os elementos composicionais da letra do ponto cantado evidenciam o imaginário em torno da imagem de Exu (o que vale para todas as entidades dos cultos afro-brasileiros) como agente de representações simbólicas, coletivas, históricas, sociais, culturais, bem como os modos de agenciamento da formação étnico-racial que está na base das expressões da religiosidade popular brasileira, como se vê no ponto cantado abaixo:

Exu tranca ruas das almas

quando o galo canta, as almas se levantam
 e o mar recua, é quando os anjos do céu dizem amém
 e o pobre do lavrador diz aleluia
 diz aleluia, diz aleluia, seu Tranca Ruas diz aleluia (2x)
 chegou na canjira de umbanda seu Tranca Ruas (2x)
 quem está de ronda, é meu pai (2x)
 seu Tranca Tuas me cubra com sua capa, quem tem
 sua capa escapa (2x)
 a sua capa é o manto da caridade,
 sua capa cobre tudo, só não cobre a falsidade!

Essas e outras questões, que fogem ao escopo deste artigo, apontariam para um complexo de outros fenômenos com os quais guarda íntimas relações, tais como a interfusão resultante do sincretismo religioso, com vistas a resolver uma situação de conflito cultural, mormente “à base de um ajustamento exterior, de efeito superficial, e modificação da experiência interior” (FERNANDES, 1937, p. 130 apud VALENTE, 1976, p. 13). Nessa perspectiva, outros fatores também são relevantes, como a aculturação, assimilação e suas múltiplas características racistas (OLIVEIRA, 2021), como operadores de leitura de pontos cantados e de poemas que versam sobre Exu. A demonização, perseguição e rarefação do terreiros de umbanda e barracões de candomblés, em função de novas configurações do

trânsito religioso no Brasil, especialmente em função do avanço do cristianismo de expressão pentecostal e neopentecostal, a partir das décadas de 1970 e 1980 (SILVA, 2020), constituem importantes chaves de interpretação, como tentaremos demonstrar a seguir.

LAROYÊ, ABDIAS! ENCRUZILHADA DO POEMA-PONTO

Vejamos o poema “Padê de Exu libertador”, de Abdias Nascimento:

Ó Exu
ao bruxoleio das velas
vejo-te comer a própria mãe
vertendo o sangue negro
que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece
nas veias humanas
no corrimento menstrual
à encruzilhada dos
teus três sangues
deposito este ebó
preparado para ti
Tu me ofereces?
não recuso provar do teu mel
cheirando meia-noite de
marafo forte
sangue branco espumante
das delgadas palmeiras
bebo em teu alguidar de prata
onde ainda frescos bóiam
o sêmen a saliva a seiva
sobre o negro sangue que circula
no âmago do ferro
e explode em ilu azul
Ó Exu-langui príncipe
do universo e último a
nascer receba estas aves

e
os bichos de patas que
trouxe para satisfazer tua
voracidade ritual fume
destes charutos vindos da
africana Bahia
esta flauta de Pixinguinha é
para que possas chorar
chorinhos aos nossos ancestrais
espero que estas oferendas
agradem teu coração e
alegrem teu paladar
um coração alegre é
um estômago satisfeito e
no contentamento de ambos
está a melhor predisposição
para o cumprimento das leis da retribuição
asseguradoras da harmonia cósmica
Invocando estas leis
imploro-te Exu plantares
na minha boca o teu axé
verbal restituindo-me a
língua que era minha
e ma roubaram sobre
Exu teu hálito
no fundo da minha garganta lá
onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche se
abrindo na flor do meu
falar antigo
por tua força devolvido monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico e
cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias do
nosso aiyê feito de terra
incerta e perigosa

Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
Teu punho sou
Exu-Pelintra
quando desdenhando a polícia
defendes os indefesos
vítimas dos crimes do
esquadrão da morte
punhal traiçoeiro da mão branca
somos assassinados
porque nos julgam órfãos
desrespeitam nossa humanidade
ignorando que somos
os homens negros
as mulheres negras
orgulhosos filhos e filhas do
Senhor do Orum
Olorum
Pai nosso e teu
Exu
de quem és o fruto alado
da comunicação e da mensagem
Ó Exu
uno e onipresente

em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição
transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos
esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana
na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação
Exu
tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro

há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada
Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus irmãos e irmãs em Olorum
nosso Pai que está no Orum
Laroiê!
(NASCIMENTO, 1983, p. 31-37)

O título, quando aparece, constitui sempre a primeira chave para se abrir um poema (como um ponto de abertura). Muito mais é no caso desse longo poema, em que o compõe múltiplas referências, que podem ser analisadas a partir dos descritores de Souza e Trindade (2001, p. 107-113). A primeira deles diz respeito à *caracterização*, especialmente, a partir de um elemento do ritual denominado “padê”. Nascimento vale-se de dois recursos expressivos, quais sejam, um, de natureza linguística, que reivindica do leitor conhecimento partilhado do léxico “padê” e seu sentido denotativo mais imediato. Cacciatore (1988, p. 205) e Pinto (s.d., p. 140) informam que “padê” refere-se ao rito propiciatório, com oferenda ou despacho para Exu, realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada. Sua finalidade é rogar à entidade – elemento dinâmico e de comunicação –, que proteja a *gira*. Consta de bebidas, alimentos, velas e outros elementos sacramentais, além do acompanhamento musical e pontos cantados de “abertura”, acompanhados de palmas. Nesse sentido, é sintomático que o poeta “abra” o poema invocando e saudando Exu, entidade mensageira, princípio de comunicação e abridor dos caminhos, como aponta Cacciatore (1988, p. 118). O outro recurso empregado

por Abdias do Nascimento é mais propriamente conotativo, uma vez que “padê”, no poema, constitui uma metáfora para “poesia”, que, ofertada a Exu, fornece ao texto um caráter metapoético, aproximando-o da natureza litúrgica dos pontos cantados e de sua linguagem. Esse aspecto é corroborado, logo de entrada, pela invocação à divindade, de forma simbólica, já no primeiro verso, “Ó Exu”; e pelos versos dispostos ao longo do poema: “Ó Exu-langui”; “Ó Exu”; “imploro-te Exu/plantares na minha boca/o teu axé verbal/ restituindo-me a língua/ que era minha/ e ma roubaram”; “Exu” e na saudação ritualística e individualizada, “Laroyê!”, ao final do poema. Trata-se do expediente da *apóstrofe*, figura que consiste em invocação ou saudação (CHERUBIM, 1989, p. 17), no caso, a Exu, caracterizando-se como elemento estilístico que aproxima, do ponto de vista da poética da composição, poema e ponto cantado, caracterizando-se, dessa forma, o que aventamos designar de *poema-ponto*. Exemplos significativos como se constata nos versos: “deposito este ebó” (“ebó”, como sinônimo de “padê”, constitui uma metonímia); “receba estas aves”; “faça chegar ao Pai/ a notícia da nossa devoção”; “dia ao Pai que nunca/ no trabalho descasamos/ esse contínuo fazer”; “exiba ao Pai nossos corações”; talvez, o mais expressivo de todos os versos metapoéticos, “Ofereço-te Exu/ o ebó das minhas palavras”; e, ainda, neste padê que te consagra”. Os versos reforçam o sentido de “rito propiciatório” a que o padê equivale, conforme Valente (1976, p. 80).

É nesse misto de invocação e oração que o eu lírico se faz profundamente ambíguo e conseqüentemente toda a mensagem. O sujeito da enunciação lírica, em primeira pessoa, parece identificar-se com o “eu congregacional” de que trata Hamburger (1975, p. 172), ou seja, um eu impessoal, pragmático e orientado para uma

relação com a divindade. Essa aparência do “eu congregacional” também aparece no ponto cantado e, no sentido discursivo, funciona como uma voz que traz à tona toda uma discursividade em torno da denúncia de uma realidade reificante. Ao mesmo tempo, como projeção da identidade de um poeta negro, marginalizado e militante, como foi Abdias do Nascimento, por trás desse recurso encontra-se um eu lírico que assume um “lugar de fala”, através da qual toda uma “maioria minorizada”, enquanto “subalterna” (SPIVAK), pode falar. Assim, a intencionalidade do poeta situa-o num sistema de enunciação da linguagem como manipulador do objeto (do poema e do rito), como ser pessoal, mas também como agente agenciador de demandas coletivas.

Ainda, um outro sentido recoberto de simbolicidade diz respeito a uma imagem circular que resulta da ligação entre o primeiro verso, “Ó Exu” e o último verso, pelo próprio valor semântico e cerimonial da expressão “Laroyê!”, no vocabulário iorubá, intensificada pelo recurso do ponto de exclamação que, na gira, contribui na carga de dramaticidade que a saudação assume. Senna e Souza (2002, p. 42), ao tratar da estrutura do imaginário em torno de Exu, refletem sobre a experiência do tempo místico, que caracteriza os cultos de matriz afro-brasileira, uma vez que “[...] o seu mundo transcendente que se faz objetivar através dos ritos. Este tempo se apresenta paradoxal, circular, reversível e recuperável”. Dessa forma, o poema de Nascimento e o ponto analisados, cada um à sua maneira poética, intencionalidade e finalidade, explicitam uma “espécie de eterno presente mítico que ele [o tempo] reintegra, periodicamente, pela *linguagem* expressa no ritual” (SENNA; SOUZA, 2003, p. 42, grifos meus). Tal aspecto de circularidade temática apresenta seu equivalente na forma, através de

mecanismos de reiteração, como a *anáfora* (repetições no início dos versos) e paralelismos de imagens. Os valores maiores de finalidade se dão na ênfase na imagem elaborada e, na busca de memorização, especialmente, em relação ao ponto cantado, por conta do estribilho.

Ainda sobre o processo estilístico, é importante considerar que, doravante, ao longo do poema, a analogia entre poesia e oferenda/culto será reiterada por uma densidade e variedade de procedimentos, dentre os quais, destacamos o campo lexical (especialmente por substantivos e verbos no imperativo) e semântico (sobretudo por metáforas, metonímias, hipérboles, paralelismo, ironias, sinestésias, entre outras figuras), além de outros recursos poético-expressionais, como a *écfrase* e o *enjambent*/cavalgamento. Na primeira estrofe, por exemplo, o campo lexical aponta para os descritores *caracterização*, *identificação* e *personalidade* de Exu: “bruxoleio das velas”, “sangue negro”, “enegrece”, “encruzilhada” e “ebó”. A partir das escolhas lexicais, um conjunto de procedimentos estilísticos são elaborados: “bruxoleio das velas”, por exemplo, contempla ao menos dele: uma *écfrase* (descrição) que remete a um elemento da gira; e uma ambiguidade, gerada pelo substantivo “bruxoleio”. Cunha (1997, p. 126) registra que o verbo “bruxulear”, do qual se origina o substantivo “bruxoleio”, além de significar “oscilar frouxamente (chama da luz)”, apresenta o sentido de “adivinhar”. Nesse sentido, de forma implícita, a ambiguidade remete à caracterização de feiticeiro que Exu assume, endossada pelo primeiro verso, da quinta estrofe: “Fecha o meu corpo aos perigos”, que indica uma cerimônia especial, com a finalidade de proteger uma pessoa contra o mal³.

3 No ponto “Ponto de Exú Marabô – O Bruxo”, uma estrofe anuncia sua função: “Ele é o bruxo que faz cura, faz feitiço/ Em macumba de catiço/ Ena Ena Mojubá!”. Disponível em: <https://www.pontosdeumbanda.com.br/exu/ponto-de-exu-marabo-o-bruxo.html>. Acesso em: 25 jul. 2024.

O verso “vejo-te comer a própria mãe” remete a um evento da narrativa mitológica de Exu, como recupera Prandi (2001, p. 73-75), e se relaciona com os versos da terceira estrofe, “Ó Exu-langui”; “tua voracidade ritual” e “alegrem teu paladar”. Segundo um mitema genético, desejando muito ter um filho, Orumilá procura Oxalá velho para que o abençoe e encontra Exu langui à porta de sua casa. Diante do aconselhamento de Orumilá, de que ainda não era tempo favorável para a chegada de um filho, Orumilá insiste em adotar e levar Exu. Tempos depois nasce Elegbara, filho de Orumilá, dotado de uma fome espantosa, a ponto de comer tudo à sua volta, incluindo a própria mãe. Tendo tentado comer também o pai e sendo perseguido por este por todos os cantos do Orum, pai e filho entram em acordo: Exu devolve tudo que havia devorado, incluindo a mãe, e passa a trabalhar para Orumilá, como mensageiro. Em troca, Elegbara seria saudado sempre antes dos demais orixás e teria o direito de comer primeiro.

A narrativa destaca a venialidade e violência com que Exu é por vezes retratado (MAGALHÃES, 2003, p. 92), fazendo dele “um orixá caluniado” (CARNEIRO, 1950, p. 344 apud VALENTE, 1976, p. 79), mesmo em algumas teogonias afro-brasileiras. Prandi (2001, p. 18), por exemplo, endossa a concepção de Exu como o coordenador de Lúcifer, na Umbanda, mas pondera seu aspecto maléfico, uma vez que a entidade é responsável também pelo transporte das oferendas no mundo dos orixás. Além disso, a entidade assume a função de mensageiro da comunicação entre o adivinho e Orumilá, a divindade oracular, que fornece resposta ao consulente. Valente (1976, p. 78), por seu turno, lembra que em alguns terreiros Exu é dotado de poderes malévolos; e Senna e Souza (2003), ao comparar três personificações da entidade, a saber, *Exu*, *Legba* e *Elegbará*, fazem notar uma

realidade multifacética de Exu desde quando ganha o poder sobre as encruzilhadas e, sendo o orixá mais novo, torna-se o mais velho onde, por respeitar o tabu do Euó, isto é, uma interdição religiosa, tabu ou quizila, torna-se o decano dos orixás. (p. 45)

Negrão (1966) aponta para uma espécie de aporia que marcaria de maneira paradoxal a compreensão e especulação sobre a identidade Exu, especialmente na mística umbandista, mormente sob a influência do espiritismo kardecista, uma vez que suspeita do caráter demoníaco dos Exus está sempre presente, mesmo nas insistentes negativas daqueles que os defendem desta acusação. [...] Mesmo que não sejam demônios, são por eles comandados ou, dada a sua forma de agir, têm com eles alguma afinidade. [...] carregando suas graves faltas cometidas quando encarnados, tornam-se espíritos sofredores, eguns (espíritos mortos) na tradição afro-brasileira [...]. Enquanto tal, aparecem nos terreiros com as marcas de sua condição quase demoníaca e inferior: arrastam-se feito cobras, bebem pinga jogada no chão, se eretos, andam cambaleando e com mãos retorcidas como se fosse garras. [...]. (p. 220-221)⁴

Verger (1992, p. 76), optando por uma leitura mais dialética e menos estanque da tradição, afirma que “Exu revela-se, talvez, desta maneira, o mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom. [...] É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”. Esta conclusão do antropólogo francês aponta, segundo Campo (2004,

4 Senna e Souza (2003, p. 45) destacam que a Quimbanda apresenta em seu panteão entidades original e nominalmente demoníacas, como Exu Belzebu, entidade que, segundo os antropólogos, não parece ser muito conhecida nos terreiros. Seu culto seria cercado de medos, interditos e respeito, muito em função das características de sua incorporação nos médiuns. No entanto, os autores destacam que essa figuração de Exu não foge à essência da entidade, agindo dentro de uma mesma lógica moral, ou seja, tanto no sentido de realizar ações benéficas quanto malévolas, dependendo, assim, do direcionamento de quem manipula essas forças espirituais.

p. 50) e Orphanake (1985, p. 39) a todo um imaginário contraditório em torno da figura de Exu, fruto do distanciamento das crenças e ritos iorubás e mais propriamente devido ao resultado do sincretismo religioso que se deu entre o Candomblé, a Umbanda e o espiritismo kardecista, resultando na identificação entre Exu e o demônio cristão. Bastide (1978, p. 174) direciona essa discussão, apontando que, em parte, a demonização de Exu é consequência da forma como os candomblés bantu passaram a representá-lo na forma de estatuetas, no início do século XX, portando tridentes, sendo pintados de cores vermelhas, botas de cano longo e chifres. Trindade (1988, p. 55) indica que essa identificação Exu/demônio foi sendo aceita paulatinamente por outro culto de matriz afro-brasileira, especialmente pela Umbanda, onde a entidade é considerada um espírito em evolução espiritual (CAMPOS, 2004, p. 52), representando uma distorção dos conceitos propagados pelo candomblé iorubá, que atribuem a ele um estatuto de controle das forças do bem e do mal.

Dos versos “vertendo o sangue negro/ que a teu sangue branco/ enegrece/ ao sangue vermelho/ aquece/ nas veias humanas/ no corrimento menstrual/ à encruzilhada dos/ teus três sangues”, que encerram a primeira estrofe, depreendemos alguns procedimentos poéticos e sua produção de sentido: primeiramente, a opção pela disposição gráfica visual, que cria um movimento de “zigue-zague”:

que a teu sangue branco
 enegrece
 ao sangue vermelho
 aquece. (NASCIMENTO, 1983, p. 31)

Esse recurso poético, denominado “*enjambement*”, “*encavalgamento*” ou “*cavalgamento*”, vale lembrar, como aponta

Goldstein (2008), trata-se de uma construção sintática especial que liga um verso ao verso seguinte, com a finalidade de completar o seu sentido, resultando em certa tensão e ambiguidade (p. 92-93), o que contribui na compreensão da significação do verso. Pucheu (2009, p. 25, grifos meus) propõe que o cavalgamento é “formulado como a disjunção entre o limite métrico e o sintático, como um íntimo dois *fluxos em movimentações tortuosas* compõe as linhas de fuga do poema”. A partir dessas proposições, é possível considerar uma “ênfase” na construção de sentido de movimento do verso, em que pese a relação entre a disposição gráfico-visual e o *enjambement* de tipo intravérsivo (entre um verso e outro da mesma estrofe) resultando em uma maior (diríamos, hiperbólica) dinamicidade, como alusão à personalidade e movimentos corporais ritualísticos assumidos por Exu na *gira* (MAGALHÃES, 2003, p. 92). Sentido semelhante aparece nos versos que conotam mobilidade de Exu e sua gestualia ritualizada, tais como “prenhas do teu andamento dinâmico” (estrofe 4); “transporta-me nas asas da/ tua mobilidade expansiva” (estrofe 5); em “Teu punho sou/ Exu-Pelintra/ quando desdenhando a polícia/ defendes os indefesos/ vítimas do crimes do/ esquadrão da morte” (estrofe 6), o eu lírico assume a condição de *cavalo* da entendida, através da incorporação; por fim, no verso “exiba ao Pai/ nossos coração”, da estrofe 7, indica o trânsito de Exu como mensageiro entre os mortais e os orixás.

Ainda sobre a primeira estrofe é relevante apontar o predomínio da metáfora cromática, formada, intencionalmente, pelas cores da entidade, quais seja, preta e vermelha (CACCIATORE, 1988, p. 118). Tal cromatismo é construído também pelos recursos da metonímia e pela associação do campo lexical e/ou sintagmas (“vertendo”, “sangue negro”, “sangue branco”, “enegrece”, “sangue vermelho”, “aquece”,

“veias” “corrimento menstrual”, “três sangues”). Esse expediente pode ser identificado em outros segmentos do poema, como se pode constatar na segunda estrofe (“sangue branco”, “negro sangue”); na estrofe sexta (“Exu-Pelindra⁵”, “negros”, “negras”); na sétima estrofe (“carne retalhada”) e na estrofe oitava (“coração de negro”). Todo esse colorismo semiótico comunicam o capital simbólico e sagrado de Exu e suas injunções, uma vez que remetem a aspecto de sua identidade: a indumentária vermelha e preta, composta por calça e capa pretas, *ojá* (faixa) e gorro vermelhos, cartola preta, colares de contas pretas e vermelhas, alternadas (CACCIATORE, 1988, p. 118; VALENTE, 1976, p. 80); o sacrifício de galo e bode, preferencialmente pretos; o horário da noite, meia-noite e/ou madrugada, a farofa vermelha – embora também possa ser branca –, (MAGALHÃES, 2003, p. 92). Por fim, parece rentável levantar em conta, uma conotação advinda do universo cromático-místico de Exu, materializado no poema: a relação com o Axé (Àsé), como princípio dinâmico e força, que permitem o acontecer e o devir na atividade e conduta rituais. Senna e Souza (2002) defendem que a dimensão gnosiológica e iniciática dão-se em função da absorção e agenciamento da consciência introjetada do sagrado, que, por sua vez, são inerentes a todo e qualquer elemento representativo do reino animal, vegetal e mineral e nas substâncias essenciais de cada ser, animado ou inanimado, que compõe o mundo, e agrupados em três elementos:

1. O sangue vermelho que compreende os elementos do reino animal, vegetal e mineral caracterizado no vermelho;
2. O sangue branco que compreende os mesmos reinos, mas em suas caracterizações brancas;

5 Considerando-se que a imagem se refira a um sincretismo com a entidade Zé *Pelindra*, representado na Umbanda como um homem negro e vestuário nas cores branca e vermelha (CINTRA, 1985).

3. O sangue preto compreendendo, também, da mesma forma em suas características escuras, do cinza ao negro. (SENNA; SOUZA, 2002, p. 86)

Nesse sentido, o eu lírico sugere o recebimento do Axé de Exu, ao incorporar seus elementos vitais e essenciais, uma combinação que o individualiza e permite uma significação determinada. Os versos da estrofe 2, “não recuso provar do teu mel/ cheirando meia-noite de/ marafo forte/ sangue branco espumante/”; “bebo em teu alguidar de prata”; “o sêmen a saliva a seiva”; os da estrofe 4, “imploro-te Exu/ plantares na minha boca o teu axé verbal”; “sobre Exu teu hálito/ no fundo da minha garganta”; “monta-me no axé das palavras”; bem como os versos da estrofe 5, “Fecha meu corpo aos perigos/ transporta-me nas asas da/ tua mobilidade expansiva/ cresça-me à tua linhagem/ de ironia preventiva”, metaforizam diferentes modos pelos quais o eu lírico experiencia a investida do poder da entidade, através da enunciação. Santo (1974) endossa, nesse sentido, como

A palavra é atuante, porque é condutora do poder do Axé. A fórmula apropriada, pronunciada num momento preciso, induz à ação. A invocação se apoia nesse poder dinâmico do som. Os textos rituais estão investidos desse poder. O som da voz humana, a palavra, é igualmente conduzida por Exu, nascida da interação dos genitores masculinos e femininos. (p. 49)

Relevante considerar que a simbolicidade desse axé, relacionada a outro mitema genético, de Exu langui, é evocada pelo poeta na terceira estrofe. Recuperado por Santos, (1986), a narrativa lembra que

Nos primórdios, não existia nada além de ar. Òlorun era uma massa infinita de ar; quando começou a mover-se lentamente, a respirar, uma parte do

ar transformou-se em *massa de água*, originando Orisànlá, o grande Òrisá-Funfun, òrisà do branco. O ar e as águas moveram-se conjuntamente deles mesmos transformou-se em *lama*. Dessa *lama* originou-se uma *bolha montículo*, primeira matéria dotada de forma, um *rochedo avermelhado e lamacento*. Òlurun admirou essa forma e soprou sobre o *montículo*, usuflando-lhe [*sic*] seu *hálito* e dando-lhe a vida. Essa forma, a primeira dotada de existência individual, um *rochedo laterita*, era Esú, ou melhor, o proto Èsu-Yang. Esu é o primeiro nascido da existência e, como tal, o símbolo por excelência de elemento procriado. (p. 58-59, grifos meus)

A narrativa mítica de Exu aponta para a explicação da cosmogonia das origens, “na composição dos atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes no cotidiano do candomblé, no sentido das danças rituais etc” (PRANDI, 2001, p. 19). Destacamos a simbologia de alguns elementos do enredo mitológico, que reverberam no poema de Abdias do Nascimento, pelo recurso da *acumulação*, especialmente o simbolismo da água, na perspectiva de Bachelard (2008). Além do sangue, o poema traz a simbologia da água em sua caracterização ética, como nos versos “marafo forte”; “bebo em teu alguidar”, da segunda estrofe. É nessa faixa cosmogônica que o poema e a narrativa mítica se comunicam, em função da ubiquidade que o símbolo da água, desde sempre apontado como *arké*, fonte ou origem da vida e da morte (BACHELARD, 2008, p. 15), nutre o essencial, violento e ambíguo confluir da atividade imaginante do poeta. Neles, as imagens primordiais, “procurando compreender as *signaturae rerum*, ou seja, os aspectos formais das coisas que remetem, por critérios de semelhanças, aos aspectos formais de outras coisas”, como afirma Turchi (2003, p. 57), encerraram as relações entre o lírico, o simbólico

e o mágico. Alleau (1976, p. 12) denomina “uso imemorial” de uma “simbólica geral” no interior da qual o simbolismo da água opera a “recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado, inacessível epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1993, p. 11). Bachelard trata da imaginação híbrida que a bebida alcoólica invoca, de um lado, pela materialidade líquida, remete ao elemento água, que “ontologicamente [...] em sua essência é pura. Simboliza a vida e a morte” (FERREIRA, 2008, p. 13); de outro, pela ação do calor, o “fogo apresentará um determinismo caracterizado por seu elemento vivificante” (FERREIRA, 2008, p. 18), original “a intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarada como elemento nutritivo [...], elemento enfim possuído, conservado, integrado em nós mesmos” (BACHELARD, 1997, p. 130-131).

Em seu matiz etílico, essa água assume os valores profanos ou sagrados na forma do vinho, como nos rituais báquicos, nos mistérios eleusianos, nos symposium dos filósofos, uma vez que “a loucura e a embriaguez, a razão e o gozo são constantemente apresentados em suas interferências” (BACHELARD, 2008, p. 127) ou na mística cristã da transubstanciação do vinho no sangue vicário e soteriológico, na qual “o vinho como sangue de Cristo entra no lugar do sacrifício cruento do AT”. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 390). Sobretudo, em sua dimensão profana, aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e a destruir como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo. “O álcool é, portanto, objeto de uma valorização substancial evidente” (p.123, grifos do autor). Na mesma direção, Durand (2001) indica que “o arquétipo da bebida sagrada e do vinho se

liga, nos místicos, ao isomorfismo das valorizações sexuais e maternas do leite” (p. 261). Assim, no poema de Nascimento, o elemento etílico ganha uma dimensão arquetípica que o substancia ao vinculá-lo ao elemento água, uma vez que “para a imaginação todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos [...]” (BACHELARD, 1997, p. 121), particularmente rentável na interpretação de modos como esse elemento remete a um índice de figuração de Exu, como se constata no ponto cantado abaixo:

Exu Metralha

a lua que ilumina a noite, clareia a casa do seu Barão
toda a calunga está em festa pra saudar Exu Metralha
que vem dar sua proteção!

Exu Metralha, sua cachaça é água benta, e a fumaça
do charuto me *incensa!*

Exu Metralha, meu companheiro, abre os caminhos
dos filhos deste terreiro!

(GIRAS DE UMBANDA, s.d., s.p., grifos meus)

O campo semântico do ponto cantado acima coloca em evidência alguns matizes da “força sincrética afro-cristã” (VALENTE, 1976, p. 76) no simbolismo sagrado do elemento líquido, sugerindo, num jogo ambivalente (bem ao gosto da caracterização da entidade), uma sacralização da “cachaça” e uma profanação da “água benta”. O verso “sobre Exu teu hálito”, da estrofe 4, recupera esse sentido e o amplia para a representação ritualística do gesto de soprar (MACEDO, 2015). De uma outra perspectiva, a simbologia do sopro é discutida por Didi-Huberman (2005), ao afirmar que

O ar é o veículo, além de ser o suporte da palavra.
Ele é o meio físico graças ao qual — e através do
qual — ela nos chega. Mas o ar já é, na boca e nos

pulmões do falante, a matéria quase orgânica pela qual se articula, se acentua, se respira e se modula a cadência de nossa fala, de nossos pensamentos. [...] uma reflexão sobre o ar na medida em que ele seria não apenas o veículo da palavra — ou seja, também da queixa e do canto —, mas ainda o meio por excelência do que é figurável, o movimento mesmo, atmosférico e fluido, do inconsciente como tal. (p. 14-15, tradução própria)⁶

Nesse sentido, o ponto cantado, ainda que de forma implícita, deixa entrever a relação entre a ambientação festiva, como no verso “toda calunga está em festa” e a comunicação. O poema de Abdias do Nascimento é mais contundente na apropriação metafórica dessa relação entre o rito do assopro e o poder da palavra ritualística (e poética), como se constata na estrofe 4, versos “o teu axé verbal/restituíndome a língua/ [...] Sobre Exu teu hálito/ no fundo da minha garganta/ lá onde brota o/ botão da voz para/ que o botão desabroche/ se abrindo na flor do/ meu falar antigo/ por tua força devolvido/ montame no axé das palavras”. Em linhas gerais, depreende-se dos versos anteriores a força inspiradora do sopro cerimonial, capaz de situar o poeta em uma dupla temporalidade e espaço: o mítico, que remete ao “sobrenatural do orum” (verso 19 da mesma estrofe), e o tempo histórico, desdobrado em duas cronologias, o passado, expresso pelo verso “meu falar antigo”, cujo sentido pode indicar a liberdade anterior ao processo de escravização sofrida pelos negros; e o presente, na metáfora do “aiyê” ou espaço e os desafios contemporâneos a que

6 L'air est le véhicule, plus, le portant de la parole. Il est le milieu physique grâce auquel — et à travers lequel — elle nous parvient. Mais l'air est déjà, dans la bouche et les poumons du locuteur, la matière quasi organique par laquelle s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de nos pensées. [...] une pensée de l'air en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole — c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant -, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 14-15).

os negros estão submetidos. Nesse sentido, o poema agencia uma “dialética do interior e do exterior” [...]. E a linguagem poética traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre” como propõe Bachelard (1993, p. 216, grifo do autor).

Doravante, o poema ocupa-se em problematizar essas demandas sociais, que se relacionam diretamente com as condições históricas e econômicas da negritude, a tal ponto de ter na religião uma estratégia de sobrevivência e preservação da cultura, sintetizada no verso “fecha meu corpo aos perigos”. Cacciatore (1988, p. 124) registra que “fechar o corpo”, para além de um sentido metafísico, comporta um valor de sociabilidade concreta, posto o rito tem “uma finalidade de proteger uma pessoa contra o mal, visível ou invisível, e impedi-la de ser vítima de tiros, facadas, etc.”. Esse sentido pragmático diante das demandas sociais concretas de uma identidade marginalizada coaduna-se com a noção de que “nenhum elemento de cultura poderá ser acionado se não constituir uma elaboração provocada por um tempo histórico e um espaço social” (SENNA; SOUZA, 2003, p. 40). Como discute Negrão (1984, p. 33), há uma relação visceral entre a dimensão devocional e a uma perspectiva pragmática evidenciada na busca por soluções de problemas cotidianos, sobretudo os ligados à violência e à pobreza. Sintomática, nesse sentido, é toda a estrofe 6: “quando desdenhado pela polícia/ defendes os indefesos/ vítimas dos crimes do/ esquadrão da morte/ punhal traiçoeiro da/ mão branca/ somos assassinados/ porque nos julgam órfãos/ desrespeitam nossa humanidade/ ignorando nossa humanidade/ ignorando que somos/ os homens negros/ as mulheres negras”. Os versos acima apresentam duas referências importantes sobre as relações étnico-raciais: a

primeira diz respeito à intolerância religiosa, historicamente marcada pela violência exercida pelo aparato policial e jurídico sobre os cultos de matriz africana e afro-brasileira, como discute Fernandes (2021):

A luta das religiões afro-brasileiras contra a intolerância religiosa é histórica no Brasil. As agressões físicas, verbais e os atentados ao espaço físico dos templos, a omissão do poder público e a falta de políticas públicas, são algumas das ações de intolerância e discriminação que os praticantes enfrentam desde o período escravocrata até os dias de hoje. A discriminação direcionada contra esse grupo têm a ver com a formação da estrutura estatal sob a modernidade, visto que, para o colonizador, evangelizar as populações submetidas (indígenas e africanos escravizados) era parte fundamental da empreitada colonial. (p. 55)

A outra referência é mais pontual e próxima do contexto de produção da obra de Abdias do Nascimento, pois trata-se da menção a um fato social identificado no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980, que ficou conhecido como “esquadrão da morte”, grupos de extermínios compostos, especialmente, por policiais, que assassinaram sobretudo vítimas negras e periféricas (ALVES, 2002). Como forma de resistência, o eu lírico resgata o sentido da filiação mítica entre essa negritude e a divindade, como nos últimos versos da estrofe 6: “orgulhosos filhos e filhas do/ Senhor Orum/ Olorum/ Pai nosso e teu/ Exu/ de quem és fruto alado/ da comunicação e da mensagem”. Na estrofe seguinte, a relação de irmandade aparece nos versos “em todos nós/ na tua carne retalhada/ espalhada por este mundo e o outro”, assumindo, ao menos dois sentidos, a saber: primeiramente, uma alusão ao mitema que narra a perseguição de Orumilá contra Exu, depois de este ter havido devorado a mãe, causando a ira do

pai, que o persegue por todas as partes do mundo, e, encurralando-o, o golpeia diversas vezes. Cada golpe resulta de um pedaço, que se transforma e um novo exu, até a marca de duzentas partes (PRANDI, 2001, p. 74). Ao lado dessa explicação cosmológica, os versos remetem às diversas manifestações da entidade na variedade de cultos afro-brasileiros, ao mesmo tempo em que alegoriza a multiplicidade de exus para atender a demanda de cada ser humano, posto que cada ser humano apresenta um exu protetor desde o nascimento (CUNHA, 1985, p. 52)⁷.

Importante considerar que a mesma estrofe enfatiza a conexão entre o tempo mítico e o tempo histórico, ainda pelo viés da crítica social e da importância da fé como elemento de superação das vicissitudes, contingências e demandas sofridas pelo povo negro, sobretudo em face das disparidades entre as classes sociais e a exploração da mão-de-obra, incluindo até uma semântica marcadamente marxista, como se vê nos versos de apelo a Exu: “faça chegar ao Pai a/ notícia da nossa devoção/ o retrato de nossas mãos calosas/ vazias da justa retribuição/ transbordantes de lágrimas/ diga ao Pai que nunca/ no trabalho descansamos/ esse contínuo fazer/ de proibido lazer/ encheu o cofre dos exploradores/ à mais valia do nosso suor”. A poesia se faz denúncia social, remetendo à divisão do trabalho negro na estrutura da sociedade, bem como num certo determinismo que marca a expectativa de vida das pessoas negras, como nos versos que fecham esse “padê poético”: “nossos

7 Esse aspecto mítico, em parte, relaciona-se com a variedade de designações e personificações que Exu recebe nos diferentes cultos africanos e afro-brasileiros. Cacciatore (1988, p. 118-121) registra ao menos 40 nomes. Pinto (s.d., p. 45-64), a julgar pelos pontos riscados que reúne, apresenta 64 diferentes nomes de Exu. Na coletânea *Pontos cantados de Umbanda: Tenda Caboclo Sete Cachoeiras* (s.l., s.d.), constam aproximadamente 120 outros nomes, alguns sincretizados com outras entidades de umbanda.

estômagos roncam de/fome e revolta nas cozinhas alheias/nas prisões/nos prostíbulos/ [...] ontem no pelourinho da escravidão/ hoje no pelourinho da discriminação”.

A estrofe 8, reitera a visão de Exu como emblema de resistência, agora projetado em personagens reais, cuja biografia foi apagada da historiografia oficial, mas que vêm se tornando ícones dos movimentos negros, como nos versos “contra a injustiça e a opressão/ Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama/ Cosme Isidoro João Candido/ sabes que em cada coração de negro/ há um quilombo pulsando/ em cada barraco/ outro palmares crepita”. Além da figura mais conhecida, embora ainda carente de revisionismo histórico, Zumbi dos palmares, a menção a Luiz Gama eleva o tom do verso, pela relação com o poeta negro, jurista e autor de obras em que satiriza a sociedade escravocrata. Ainda outro elemento do panteão afro-brasileiro é invocado para realçar a poetização radical dessa dupla temporalidade acessada pelo eu lírico, o orixá da justiça: “os fogos de Xangô iluminando nossa luta/ atual e passada”.

A última estrofe, além de reiterar alguns sintagmas já declamados no poema, retoma o caráter evocatório dos primeiros versos, de modo a conectar-se com ela, constituindo, simbolicamente, uma imagem circular. Notamos que a última palavra é, sintomaticamente, a saudação oficial a Exu, “Laroyê!”, alocada intencionalmente após um espaço em branco. Novamente, o recurso gráfico-visual pode construir sentidos alusivos ao movimento cadenciado da entidade, através de sua gestualidade corpórea, bem como pode apontar, numa leitura de outro extremo, menos próxima da personalidade de Exu, o silêncio. O silêncio como marca da reflexão ou da suspensão provocada pela expectativa da intervenção da entidade; o silêncio da

distância marcada entre o Orum (a transcendência) e a última palavra do poema, que remete à presença de Exu na terra, durante a *gira*.

Conquanto mantenham diferenças essenciais em relação à intencionalidade e finalidade, pontos cantados e o poema de Abdias do Nascimento enlaçam-se em muitos outros aspectos, sobretudo quando tomados em sua dimensão metafórica, por um lado, e social, de outro. Matizes esses a que este artigo, no limite, apenas tentou se acercar, desejando apontar a possibilidade e outras investigações, outras giras, outros encantamentos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Cláudio Souza. Violência e religião na baixada fluminense: uma proposta teórico-metodológica. In: *Revista Rio de Janeiro*, v. 8, p. 59-80, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de escravos: a música dos Exus e Pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizara*. 2006. 200f. Dissertação (Pós-graduação em Música) —Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- CADERNOS NEGROS 1 a 33. São Paulo: Edição dos autores/Quilombhoje, 1978- 2010.
- CAMPOS, Leonardo Cristiane. *As diversidades de ritos nos candomblés bantu na cidade de Montes Claros, região norte do Estado de Minas Gerais/ Brasil, a partir da segunda metade do século XX*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 25-39, 2011.
- CINTRA, Raimundo. *Candomblé e umbanda*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- COSTA, Valdeli Carvalho. Cabula e Macumba. In: *Síntese: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: FAJE, n. 41, v. 14, 1987.
- DIÁRIO DE UMBANDA. Disponível em: <https://www.diariodeumbanda.com.br/sobre-a-umbanda/hierarquia-do-terreiro>. Acesso em: 24 jul. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Minuit. 2005.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. Ensino Superior. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERNANDES, Nathália Vince Esgalha. A discriminação contra religiões afrobrasileiras, um debate entre intolerância e racismo religioso no estado brasileiro. In: *Revista Calundu*, n. 2, v. 5, jul./dez., 2021.
- GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 14.ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2008. (Princípios; 6).
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot Petry. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MACEDO, Alice Costa. *Encruzilhadas da interpretação na Umbanda*. 2015. 246f. Tese (Doutorado em Psicologia) — Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2015.

MAGALHÃES, Elyette Guimarães. *Orixás da Bahia*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EBGA, 2003. (Coleção Apoio).

MERRIAM, Allan Parkhurst. *The Antropolgy of Music*. Illinois: University Press, 1964.

MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira contemporânea. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (Orgs.). *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, p. 43-56, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. “Padê de Exu libertador”. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Axes do sangue e da esperança (orikis)*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, p. 31-36, 1983. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/axes-do-sangue-e-da-esperanca/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. In: NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basilio de. Religiões afro-brasileiras e o racismo: contribuição para a categorização do racismo religioso. In: *Revista Calundu*, n. 1, v. 5, jan./jun., 2021.

ORPHANAKE, José Edison. *Conheça a umbanda*. São Paulo: Odelisco, 1985.

PAES, Carla Regina Santos; CORRADI, Analaura; ASSUMPÇÃO, Douglas Junior Fernandes. As narrativas nos pontos cantados de Exus. In: *RIF Artigos/Ensaios*. Ponta Grossa, n. 40, v. 18, p. 64-79, jan./jun., 2020.

PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda: anexo pequeno vocabulário da língua yorubá*. 6.ed. [S.l.] Editora Eco, [198?].

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PONTOS CANTADOS DE UMBANDA: Tenda Caboclo Sete Cachoeiras ([S.l.], s.d.). Disponível em: https://f4dfe4d4-35dc-43ca-8974-da1401d1a7db.filesusr.com/ugd/0283d8_02e6a26b333646408fe6d19054d02b89.pdf. Acesso em: 28 de jul. 2024.

PUCHEU, Alberto. Começo ao fim do poema. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, n. 14, v. 9, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, p. 58-59, 1986.

SENNA, Ronaldo; SOUZA, Maria José de. *A remissão de Lúcifer: o resgate e a ressignificação em diferentes contextos afro-brasileiros*. Feira de Santana: Editora UEFS, 2002.

SILVA, Isaías Gomes da. Juventude e trânsito religioso: cristianismo evangélico e religiões afro-brasileiras. In: *Revista África e africanidades*. Ano 13, n. 35, ago., 2020. Disponível em: <https://africaeaficanidades.com.br/documentos/0100082020>. Acesso em: 24 jul. 2024.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, Brasiliiana, p. 280, 1976.