



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](mailto: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.  
 Ô, gira, deixa a gira girá.  
 Ô, gira, deixa a gira girá.  
 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)<sup>11</sup>

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)<sup>2</sup>

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 mal<sup>3</sup>.

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)<sup>4</sup>

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-Pelintrá<sup>5</sup>”, “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 *Pelintrá*, 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)<sup>6</sup>

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)<sup>7</sup>.

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](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.