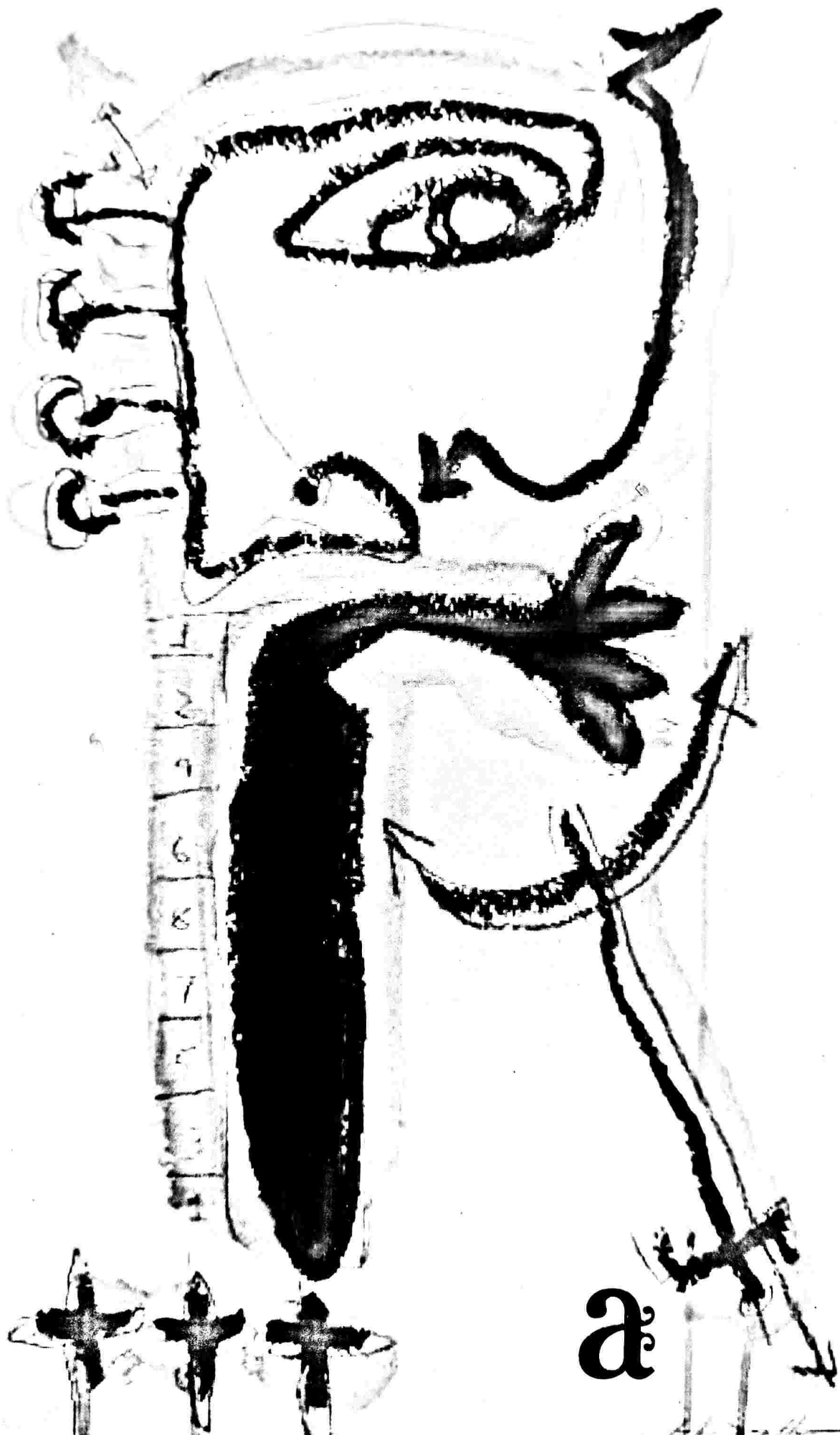


ENTRE ORFE(X)U E EXUNOUVEAU

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA



sujeito ~~ATO~~ objeto abertura/plaquinha ATO
que levanta em relação

ENTRE ORFE(X)U E EXUNOUVEAU: OU PARA
UMA ESTÉTICA DE BASE AFRODIASPÓRICA

volta a um velho tema | Código

“Exu é jogo, é signo, é estrutura.”

LEDA MARIA MARTINS⁵⁰

A teoria da produção textual e a linguagem sagrada

A observação e a análise das práticas discursivas em comunidades devocionais como as famílias do Congado ou dos terreiros de santo nos mostraram que a função ritual da linguagem sagrada está intimamente ligada às prescrições que regem a sua própria articulação estética. Ou seja, para que um cantopoema do Congado seja considerado bem sucedido, ele deve atender a uma lógica formal e rítmica que, por sua vez, é ajustada para expressar uma gama de informações específicas. O cantopoeta precisa ter domínio sobre esses aspectos a fim de garantir a eficácia da linguagem sagrada. Essa adequação pode ser vista, por exemplo, durante uma caminhada, quando o cantopoeta do terno de Moçambique opta por entoar uma loa. Esta modalidade poética é caracterizada por um ritmo lento e demorado, que viabiliza a recuperação do histórico familiar e das ações rituais de uma certa comunidade. Porém, durante o encontro entre dois ou mais ternos, o cantopoeta se esmera nos cantopoemas curtos e rápidos que, tirados sob a forma de desafio, evidenciam um momento de tensão. Nesses momentos, tanto é possível reforçar os laços de solidariedade quanto explicitar as fissuras e contendas entre os grupos devocionais⁵¹.

De certa maneira, esses e outros procedimentos atuam como prescrições para a composição e a aplicação do cantopoema, de modo a

ressaltar o caráter sistematizado da poética do Congado. Por outro lado, quando consideramos os modelos de teoria e produção textual da literatura canônica, notamos a carência de abordagens que contemplem a *performance* em linguagem sagrada, inserida num contexto ritual, como modalidade literária. Em geral, a teoria literária ainda exclui as modalidades literárias que se realizam fora do domínio da escrita e de um pai-de-uma que, de tempos em tempos, acolhe uma ou outra obra sem, no entanto, desconfigurar as suas fronteiras. Diante disso, a abordagem da linguagem sagrada, no âmbito das comunidades devocionais, permite-nos considerar três níveis de percepção para essa poética.

a) o sentido antropológico que demonstra como a tríade linguagem sagrada/linguagem corporal/linguagem do espaço ritual configura o caráter utilitário de uma poética apta a funcionar como instrumento para se construir e manter as pontes de ligação entre a imanência e a transcendência. Dentre as várias obras que registram esse sentido, podemos citar *Os nagô e a morte. Pade, Asê e o culto Egun na Bahia* (Juana Elbein dos Santos, Petrópolis, Vozes, 1976); *Cantos sagrados do Xangô do Recife* (José Jorge de Carvalho, Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993); *Afogaças da memória: o reinado do Rosário no Jatobá* (Leda Maria Martins, São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza Edições, 1997); *Negras raízes mineiras: os Arturos* (Núbia P. M. Gomes e Edmilson de A. Pereira, 2ª ed., Belo Horizonte, Mazza Edições, 2000).

b) o sentido poético / 1 que enfatiza a fatura da linguagem sagrada levada a cabo pelo devoto que, durante o ritual, se apresenta como o criador de uma experiência ética e estética específica. Tal perspectiva perpassa obras como *Canti degli aborigeni australiani* (Graziella Englaro, Milão, Mondadori, 1999); *Des hommes et des bêtes: chants de chasseurs mandingues* (Jean Derive et Gérard Dumestre, Paris, Association Classiques Africaines, 2000); *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros* (Antonio Risério, Rio de Janeiro, Imago, 1993); *A salvia da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil* (Edmilson de A. Pereira, Rio de Janeiro, Azougue, 2017); *Cantos e histórias do guaião-espírito e Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex* (organização de Rosângela Pereira de Tugny, Rio de Janeiro, Azougue, 2009).

c) o sentido poético / 2 que evidencia a recriação da linguagem sagrada por um sujeito que conhece a comunidade de devotos, relaciona-se com ela, embora tenha como lugar de fatura de sua poética um outro lugar, situado fora da comunidade. Essa vertente pode ser observada em coletâneas como *Orikis* (Oliveira Silveira, Porto Alegre, Unidade Editorial, s/d), *Livro de falas* (Edmilson de A. Pereira, 3ª ed., Juiz de Fora, Funalfa; Belo Horizonte, Mazza, 2008); *A roda do mundo* (Ricardo Aleixo e Edmilson de A. Pereira, Belo Horizonte, Mazza Edições, 1996); *Roca barroca* (Josely Vianna Baptista, São Paulo, Cosac Naify, 2011); *Livro de orikis* (Cláudio Daniel, São Paulo, Patuá, 2015).

Como é possível notar, a relação da linguagem sagrada com a teoria literária ocorre num terreno em que a atração e a recusa, manifestadas por ambas as partes, propiciam a eclosão desse fato que chamamos de tensão "enraizerrante"⁵². Dessa tensão, podemos apreender certos aspectos da experiência poética como um fenômeno de diluição que se concretiza momentaneamente no verbo, no som, na imagem ou no corpo. Ao mesmo tempo, esse fenômeno de concretização se dilui no verbo, no som, na imagem ou no corpo que apenas tangenciam os sentidos passivos de serem atribuídos ao mundo. Esse dilema do processo de criação é uma outra maneira de ressaltarmos a tensão "enraizerrante", que confere à experiência poética a possibilidade de dizer-nos que aquilo que nos fixa no tempo e no espaço, na vida pessoal e coletiva só o faz porque se move e transfigura continuamente. No que se refere à tradição dos orikis, reiteramos a sua aderência à tensão "enraizerrante" que, em outros termos, pode ser traduzida pela maneira como Chinua Achebe apreende o conceito de tradição. Segundo o escritor nigeriano, "devemos falar da tradição não como uma necessidade absoluta e inalterável, mas como uma meçada de uma dialéctica em evolução – sendo a outra parte o imperativo da mudança."⁵³

⁵² Sobre o termo enracinement (que no dizer do poeta ficcionista e ensaísta haitiano/Jean-Claude Charles significa "un mot qui est proche de l'oxymore") ver CHARLES, Jean-Claude, *Bouivers. Réflexions*, no 1, n.º 4, p. 37-41.
⁵³ Cf. FEUSER, Wilfried F., "Entre a tradição e a modernidade: impressões sobre a literatura nigeriana (2ª parte) – A literatura nigeriana em inglês", in: *Afrique. Littérature, arts, culture*, Lisboa, 1979, p. 248.

É através do jogo desenhado pela permanência e pela mudança e/ou pelo entrançamento e a errância que o oriki se firma como uma poética de manutenção de valores e, simultaneamente, como uma poética renova-
dora de valores. Daí a pertinência da análise elaborada pelo poeta e an-
tropológo Antonio Risério sobre os orikis, mostrando-nos, dentre outras
possibilidades, que o oriki é “uma poética capaz de alimentar de algum
modo a produção contemporânea” (RISÉRIO, 1996: 19). A partir da lente da
reliquia salva de um escombro: (RISÉRIO, 1996: 19). A partir da lente da
tensão “enraizante”, acredito que outras poéticas relegadas pelo câ-
none literário brasileiro podem, à maneira dos orikis, nutrir a experiên-
cia poética contemporânea. Refiro-me à poética dos cantopoesmas (no
Congado), dos vissungos (cantos de trabalho na mineração), das loas de
jongo e dos pontos da Umbanda. Trata-se de poéticas que, sem afastar-se
da práxis ritual, insuflam no sujeito da criação poética, fora do ambiente
ritual, o desejo pela redescoberta do sentido onde ele, aparentemente, se
mostra inatingível.

O eixo iorubá da epistemologia afrodiáspórica

Para uma melhor compreensão da estética literária derivada da sim-
bologia de Exu, levaremos em conta o modo como algumas investiga-
ções antropológicas realizadas no campo das religiões afro-brasileiras
têm sido reapropriadas por alguns autores e autoras que, ao organizarem
suas obras a partir do diálogo com as áreas das ciências sociais, contri-
buem para a ampliação do patrimônio estético da literatura brasileira. As
razões que motivam esses autores e autoras são de ordens diferenciadas:
enquanto, para alguns, a presença dessa referência cultural serve como
base para a formulação de uma poética politicamente engajada, para ou-
tros, ela constitui um território de signos que transcendem a história e
a herança étnica para funcionar como um princípio de experimentação
estética. Leve-se em conta que essa distinção constitui um parâmetro de
interpretação, quando se trata de destacar uma maior relação do poético
com os eventos sociais ou do poético com as suas próprias tramas dis-
cursivas. No entanto, não é raro encontrar-se a junção desses aspectos
em obras poéticas tecidas com o rigor que reivindicam a liberdade de ex-
perimentação como uma das condições fundamentais para o reconheci-

mento do valor político-social da poesia.⁵⁴

Antes de analisarmos o diálogo entre a criação poética e a investigação
antropológica, consideramos relevante frisar que a complexidade do cam-
po religioso afro-brasileiro constitui um desafio natural quando se trata
de comparar as relações que se desdobraram a partir das interpretações
de compositores e os antropólogos estabelecidas para esse mesmo campo.
que os poetas e os antropólogos estabeleceram para esse mesmo campo.
Apenas para situar a extensão desse tema, há que se avaliar os obstáculos
antepostos a quem deseja delinear os contornos das religiões afro-brasilei-
ras no contexto mais amplo do chamado campo religioso brasileiro. A esse
propósito os antropólogos Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2010:
134) observam que a expressão “religiões afro-brasileiras” é

de difícil definição a partir mesmo dos radicais que a
compõem, pois nenhum dos dois expressa totalidades
sendo, antes, resultado de leituras particulares do que
seja “africano” e do que seja “brasileiro” e, ainda, do
que seja a união entre os dois, uma vez que se refere às
contribuições específicas de certos grupos de origem
africana e brasileira, denotando a complexidade dos
fenômenos aos quais se aplica este termo no Brasil.

Embora não seja o assunto desse trabalho, o conceito de campo reli-
gioso é importante para que se entenda a maneira como determinados
agentes (sacerdotes, profetas, xamãs, benzedores, por exemplo) atuam
na construção, reprodução e transformação de discursos ligados à ex-
periência com o sagrado. O conceito de campo religioso articulado por
Pierre Bourdieu associa-se, como todo conceito, a um tempo e a um es-
paço de produção; a esse respeito, Serafim e Andrade (2009: 2-3) salien-
tam que Bourdieu, ao tomar os fatos religiosos como objeto de análise,
“expõe a dificuldade em fazê-lo fora do viés marxista, weberiano ou dur-
kheimiano, para sair de um ou de outro dos círculos mágicos sem cair
simplesmente num outro ou sem se condenar a ficar pulando de um para
outro”. Se se considera que a análise sociológica, embora partindo dos

54 Para uma abordagem dessa questão ver PEREIRA, Edmilson de Almeida, “Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas”, In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.), *Um tigre na floresta de signos*, Belo Horizonte/ Juiz de Fora, 2010, p. 23.

Uma reflexão da base e do invento

fatos empíricos, resulta na construção de modelos. Para a compreensão da realidade, será oportuno observar que a abordagem estruturalmente crítica do fato religioso, segundo Bourdieu, restringe a possibilidade de compreender esse mesmo fato à luz dos múltiplos sistemas de valores que o sustentam. Exemplo disso é que, na perspectiva de Bourdieu, "a noção de corpo de sacerdotes está intrinsecamente ligada à noção de intelectual no sentido mais racionalista possível, ligado a discurso e escrita, tornando difícil sua utilização em grupos pautados na tradição oral." (SERAFIM E ANDRADE, 2009: 3). Assim sendo, o conceito de corpo de lideranças religiosas que emana de práticas como o Congado ou os ritos populares res cura através da palavra (benzeções) não encontra respaldo na organicidade do corpo de sacerdotes proposto por Bourdieu. Isso equivale a dizer que parte considerável das lideranças religiosas, em larga medida, vinculadas à oralidade e à transmissão do saber através do empirismo deve nos levar à percepção de variados esquemas de funcionamento da vida religiosa.

Guardadas as devidas proporções, e levando-se em conta a crítica ao conceito de campo religioso, propomos o rascunho de uma análise que aproximará algumas das relações tecidas no campo religioso àquelas que desenham um cenário do que poderíamos chamar de campo poético. Em se tratando de um sistema de relações, o campo poético, à semelhança do religioso, explicita-se como um território de tensões, no qual emergem agentes de dominância – a exemplo dos poetas laureados ou dos críticos oficiais – e, também, agentes de contestação, a exemplo dos poetas malditos. Nesse campo de agentes, em geral, hábeis no manuseio de seu instrumento-mor, ou seja, a linguagem, não raro as alianças e as confrontações se estabelecem como faces de uma mesma moeda. Os agentes que atuam no campo poético, além de poderem trabalhar os objetos do sagrado, veem-se instigados a converter o poético – elemento de controversa definição, em virtude de suas múltiplas formas – em força estruturante de relações estéticas, em estado de concorrência com outros campos tais como o religioso, o político e o econômico. Obviamente esses campos são, em algum momento, atravessados uns pelos outros, constituindo cenários híbridos, acionados por negociações que sustentam cada um deles e todos, simultaneamente.

Uma breve análise das relações que norteiam os contatos entre os campos poético e religioso revela a importância atribuída pelos herdeiros

da religião dos orixás à poesia como fator de consolidação e mudança de valores sociais, bem como de expressão de vivências pessoais e reações emoções diante das divindades.⁵⁵ Tal fato demonstra como os grupos sociais, levando em conta as suas especificidades, vivem os seus processos de escolha e estabelecem, a partir deles, a sua escala de valores. Se a poesia, em determinado período, ocupou lugar central em comunidades cujo vínculo entre o natural e o sobrenatural ocorria através do acesso à palavra dos deuses e se, em outros períodos, esse lugar passou a ser monopolizado pela religião, a política ou a economia, há que se considerar a ingerência de forças sociais concretas – que atuam nas instituições de ensino, nos organismos de administração, etc – capazes de promover essa transformação. Portanto, o fato de a poesia, sobretudo a poesia moderna, isolar-se ou ter sido isolada da vida cotidiana, afastar-se ou ter sido afastada do público, enraiza-se na própria crise da sociedade moderna que, entre outros aspectos, acentuou os processos de ruptura das identidades individuais e coletivas, e relativizou os paradigmas estéticos.

Se é difícil obter uma análise mais ou menos consensual sobre a relevância da poesia canônica na sociedade moderna, imagine-se os obstáculos impostos à abordagem das demais formas de expressão poética nesse mesmo contexto. Mas eis que a asperza do desafio é índice da flor poética a ser contemplada: por isso, ao abordar o diálogo entre a criação poética e a investigação antropológica, detivemos-nos numa fração pouco explorada do campo poético brasileiro, ou seja, aquela vinculada às matizes estéticas de extração iorubá. O antropólogo José Jorge de Carvalho – no livro Cantos sagrados do Xangô do Recife (1993) e em diversos artigos⁵⁶ – e o poeta e antropólogo Antônio Risério, em duas obras (Textos e tribos, 1993 e Oriki orixá, 1996) têm sido, até o momento, alguns dos observadores mais atentos das relações entre a poesia de matriz iorubá e as vertentes poéticas da literatura brasileira.

As argumentações de Risério levam a crer que a apropriação-criativa da estética e da semântica do patrimônio oral iorubá, por parte de autores e autoras da literatura contemporânea, ainda é tímida em vista da profundidade e da extensão desse campo poético. Numa tentativa

55 CARVALHO, José Jorge de, Cantos sagrados do Xangô do Recife, Brasília, 1993, p. 27.

56 CARVALHO, José Jorge de, "Música de fé, música sacra do Candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira". In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.), Um tigre na floresta de signos, Belo Horizonte/ Juiz de Fora, 2010, p. 553-570.

pontual de estender as interpretações do autor de *Textos e tribos*, selecionamos no campo religioso brasileiro um acervo discursivo formado por textos sagrados que, por sua vez, fundamentam uma ordem social na qual se destacam os sujeitos relacionados à procura de novas esferas de devotos, simpatizantes ou investigadores à procura de novas esferas de linguagem. Esse acervo, que nutre um corpo social vigoroso, afirma-se também como uma referência estética a ser reelaborada por diferentes sujeitos vinculados ou não à religião dos orixás. A partir de um recorte epistemológico (que considera nesse acervo a sua potência de criação e recriação de experiências estéticas) a presente análise tomará como referência uma série de discursos (orixás e poemas) elaborados a respeito de Exu, a entidade-moto-contínuo que reinterpreta continuamente as fronteiras de si mesmo e das normas sociais.

O que se diz e como se diz sobre o indizível

A manutenção de diferentes casas de santo, em várias regiões do Brasil, nos mostra o interesse dos devotos, artistas e cientistas sociais pelos relatos que reapresentam, na vida cotidiana, os atributos e as ações dos orixás. A estreita relação entre as práticas sociais (imanência) e a interação com o sagrado (transcendência) evidencia que as narrativas míticas dos orixás interferem na visão de mundo, no modo de ser e nas funções que os indivíduos desempenham em suas comunidades. Muitas obras de arte e análises teóricas sobre a religião dos orixás destacam o fato de os atributos das divindades se reduplicarem na individualidade dos filhos e filhas de santo; ou, de outro modo, o que se vê nas narrativas e nos orixás é a explicitação do princípio de "que cada 'cabeça' é feita da mesma substância dos deuses." (AUGRAS, 2008: 89). A implicação imediata desse princípio é, segundo Claude Lépine (1981: 14), o fato de os seres humanos herdarem e reproduzirem o temperamento da divindade à qual foram consagrados.

A convivência estreita entre os orixás e os devotos, estabelecida como um vínculo imanente e transcendente, explicita duas acepções marcantes: uma no domínio psicológico, que propõe uma "aos fiéis (...) modelos da personalidade e padrões de comportamento condizentes" com o orixá de sua cabeça; e outra, no domínio estético, que demanda uma elaboração discursiva capaz de justificar esse vínculo entre seres huma-

nos e divindades. Uma consequência dessa última acepção é o caráter auto-referencial dos discursos sagrados, representados nas formas das narrativas e dos orixás. Através deles fala-se sobre o mistério que, em hora capturado momentaneamente na linguagem, permanece velado e inacessível. De outro modo, fala-se do indizível para demonstrar a sua presença na vida social sem que haja a necessidade de desconstruir a estrutura do indizível. Por isso, muitos dos orixás e narrativas que revelam os atributos de Exu estão, de algum modo, contribuindo para que não consigamos apreender de maneira total e definitiva a densidade de Exu. O mesmo vale para os demais orixás, razão pela qual a vivência do sagrado – e por desdobração, a práxis artística derivada dessa epistemologia – no domínio das casas de santo (e, ressaltamos, trata-se aqui de uma generalização) se articule como a partir de uma epistemologia de uma generalização e da partilha. Ou seja, o orixá que assume o orixá da colaboração e da partilha. Ou seja, o orixá que assume o orixá da colaboração e da partilha para a multiplicação e a partilha psicossocial de ambos: são muitos os filhos e as filhas de cada orixá, embora cada um se reconheça como particularidade na vivência dos fundamentos da religião dos orixás. Em se tratando das narrativas e dos orixás, que exprimem esses pressupostos, pode-se falar em elaborações discursivas articuladas sob a perspectiva da "mise en abyme", uma vez que a partir do enunciado que identificamos de imediato outros se desdobram, de maneira interdependente.

No acervo literário referente aos orixás, a presença de Exu é determinante para compreendermos a lógica da destruição e da reconstrução que sustenta a cosmogonia iorubá. Recordamos que uma das narrativas sagradas revela que o mundo surgiu do regurgito de Exu⁵⁷. Essa narrativa mostra que o mundo adquire um novo significado após a sua destruição já que, graças ao acordo estabelecido entre Orumilá e seu filho Exu, este se torna responsável por restituir tudo e todos que ele devorou. Ao fazê-lo, Exu procede à reinauguração do mundo e de tudo e de todos que nele existem (AUGRAS, 2008: 92). Como ressalta Juana Elbein dos Santos (1976: 162), as narrativas explicam como Exu "se reproduziu e diversificou no mundo inteiro", razão pela qual "cada indivíduo está constituído,

⁵⁷ Cf. AUGRAS, Monique, em *O duplo e a metamorfose*, Petrópolis, 2008, p. 92: "Ele [Exu] transforma tudo, por ter engolido e devolvido tudo. Ficou com o encargo de receber as oferendas e distribuir os dons. Chamava-se o 'senhor do sacrifício', 'Elebô'."

acompanhado por seu Èsù individual, elemento que permitiu seu nascimento, desenvolvimento ulterior e multiplicação (...). A integração da entidade Exu à vida pessoal e à vida social, segundo Liana M. Salvia Tinha (1981: 3), decorre do fato de

ser ela considerada uma das mais significativas do ser africano e de conter, nela mesma, o princípio, segundo a concepção africana, da dinâmica social e da personalidade.

O discurso africano forneceria a linguagem que interpreta as mudanças e contradições da sociedade brasileira contemporânea e os conflitos sociais dos seus membros.

Exu é a expressão de um simbolismo, cujo sentido se encontra não apenas na estrutura do imaginário, como na do real. Expressa simbolicamente as incertezas humanas frente aos debates com as condições sociais estabelecidas, a afirmação de liberdade e autonomia do ser humano frente às imposições naturais e sociais.

A partir dos atributos de Exu pode-se apreender a lógica da mudança e da permanência que sustenta o processo discursivo *iorubá*, já que para cada *orixá* tem-se uma constelação de narrativas e *orixás* que, não obstante as suas variações (mudança), nos remetem com frequência a determinados traços, responsáveis pelo caráter específico de cada *orixá* (permanência). No que concerne a Exu, os registros etnográficos e antropológicos flagram os atributos que nele se repetem para, no fundo, serem percebidos como transformações. Um exemplo são os inúmeros nomes utilizados para referir-se a ele, demonstrando que no mesmo nome/entidade reside a diferença/do outro. Pierre Verger comenta que na Bahia algumas pessoas mencionam a existência de vinte e um Exus, outras apenas sete. Ainda de acordo com Verger, “[alguns] dos seus nomes podem passar por apelidos, outros parecem ser letras dos cânticos ou fórmulas de louvores. Eis alguns: Exu-Elegbá, ou Exu-Elegbará e seus possíveis derivados: Exu-Bará ou Exu-Ibará, Exu-Alaketo, Exu-Laalu, Exu-Jeliu,

Exu-Akessan, Exu-Ioná, Exu-Agbó, Exu-Larôye, Exu-Ihan, Exu-Odara, Exu-Tiriti.” (VERGER, 1981: 79). Por conta disso, tem-se uma elástica teia discursiva que o apreende sem lograr, contudo, prendê-lo num único território de significação. Através dos registros realizados por alguns pesquisadores pensamos que é possível fazer um esboço da prática ritual (devotos) e da prática intelectual (pesquisador) que encontram meios para dizer quem é Exu, embora sabendo de sua rebelia contra toda forma de aprisionamento. Dizer, portanto, quem é Exu se afigura como um recurso de linguagem que, de fato, se entende como uma afirmação da impossibilidade de se capturar e revelar essa potência do sagrado.

Por isso, a tensão que constitui o núcleo dos significados atribuídos a Exu corrobora uma visão epistemológica de mundo, segundo a qual o aspecto mais relevante é a dinâmica dos acontecimentos e a probabilidade de serem continuamente reinterpretados. Um exemplo dessa perrogativa atribuída a Exu pode ser encontrado na narrativa em que o juramento de amizade entre dois irmãos é transfigurado por Exu (Ver AUGRAS, 2008: 98). Este cruza entre os irmãos com um chapéu branco de um lado e vermelho, do outro. Os irmãos dizem um ao outro o que viram e, sem chegarem a um acordo, acabam por se render ao conflito. O fundamento dessa narrativa demonstra que as relações pessoais e, por extensão, as sociais, se estabelecem como cooperação e/ou como embate, dependendo das perspectivas que adotarmos em nossa prática de interpretação do mundo.⁵⁸

Diante disso, as abordagens que os estudiosos fazem do “senhor dos caminhos” resulta numa teia de perspectivas históricas e psicológicas, a partir da qual cada sujeito inaugura (na vivência ritual ou na vivência hierárquica) a sua maneira de estar-no-mundo. Para Edison Carneiro (s/d: 83), “Exu não é um orixá — é um criado, dos orixás — e um intermediário entre os homens e os orixás.” Para Arthur Ramos, Exu é um “*orixá* poderoso. (...) Exu é também chamado Bará, Elegbará e Leba, nomes de origens *daomitanás* (...). É também chamado, na Bahia, o homem das encruzilhadas” (...). (RAMOS, s/d: 81). Segundo Pierre Verger, “Exu é um orixá ou um *ebora* de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil

58 Ver AUGRAS (2008: 98). Conforme VERGER, Pierre (1981: 77), essa narrativa sobre Exu, o chapéu e os dois amigos é “bastante conhecida e da qual existem numerosas variações.” No exemplo citado por Verger, Exu “semeou a discórdia entre dois amigos que estavam trabalhando em campos vizinhos”.

defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. (...) Entertanto, Exu possui o seu lado bom e, se ele é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se servicial e prestativo." (VERGER, 1981: 76). *Vanessa Lopes*

Para Juana Elbein dos Santos (1976: 165), Exu "se identifica com seu papel de filho. Como tal representa o passado, o presente e o futuro, sem nenhuma contradição. Ele é o processo da vida de cada ser. É o Ancestral, o Adulto, o Adolescente e a Criança. É o primeiro nascido e o último a nascer". No dizer de José Jorge de Carvalho, (1993: 37), Exu é o "elemento de ligação entre as divindades e os homens, clássico arquétipo do *trickster*, simultaneamente amigo e inimigo dos homens e dos deuses, a um tempo mais próximo do mundo terreno e mais perto do elevadíssimo espaço celeste (...)". Para Monique Augras, "[a] rigor, Exu não é orixá, mas sim a personificação do princípio da transformação. Participa de tudo o que existe." (AUGRAS, 2008: 91). Segundo Antonio Risério (2007: 165), Exu tem "a inocência da criança e a licença do ancião em suas rupturas da norma estabelecida. Induz ao erro e à maravilha. Rei da astúcia, soberano dos ardis, senhor das armadilhas." Os comentários acerca de Exu revelam que as tentativas de defini-lo objetivamente se deparam com uma lógica segundo a qual o mesmo é a diferença. Ou seja, Exu reivindica para si - e representa para quem o contacta - uma identidade que para ser desenhada depende da manifestação das alteridades. Como recorda Pierre Verger, Exu, quando se exprime, ao mesmo tempo "é também chamado" de alguma outra forma: por ser "o processo da vida de cada ser" não há como reter num único signo as pluralidades de signos que Exu é. Em cada *personae* de Exu residem outras *personae*, do mesmo modo que em cada narrativa a seu respeito subsistem outras invocações temáticas.

As referências textuais a Exu colocam em xeque o ordenamento cartesiano que fundamenta certos pressupostos aos quais fomos habituados em nossa trajetória de formação pessoal no âmbito da família, das instituições de ensino, etc. Talvez o mais denso desses pressupostos seja aquele que relaciona o sentido que conferimos ao mundo à lógica de sucessão dos fatos. Isso implica dizer que sem a noção de um antes e de um depois, muitos de nós nos sentiríamos tragados pela fúria de um redemoinho. A julgar pelas proposições de sentido que Exu elabora para

os fatos, nota-se que é justamente nos movimentos previsíveis/imprevisíveis do redemoinho que se tornam disponíveis os sentidos a serem atribuídos ao mundo. Essa lógica se explicita, por exemplo, no relato em que Orumilá saiu à procura de Exu para que ele devolvesse tudo o que havia devorado. Ao encontrá-lo, o pai o retalhou em duzentos e um pedaços⁵⁹. O ducentésimo primeiro pedaço escapou e se reconstruiu como Exu, aquele que tem o número 1 para ser acrescentado a todo e qualquer elemento. Exu, por ser o princípio dinâmico de todas as coisas, renahava nossa percepção do antes (o nascer) que é sucedido pelo depois (o morrer), em sua *performance*. Exu é aquele que em sua morte (o depois) encontra sua projeção de vida (o antes).

Esse princípio de percepção de uma outra ordem, gerada não pela sequência linear do tempo, mas pela sua ruptura, se explicita na descrição das ações de Exu, aquele que "matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou." (VERGER, s/d: 78)⁶⁰. A esse jogo de palavras, que somente ao cultismo barroco, subjaz uma teia de significados conssemelhante ao entrelaçamento de valores contraditórios, à maneira do truída através do entrelaçamento de valores presentes também do Barroco. O conceptismo ou dos jogos de conceitos presentes também do Barroco. O que se pretende dizer, portanto, não se revela exatamente por meio dos que as palavras revelam, mas do que elas ocultam. O interlocutor desse discurso, antes de julgá-lo incoerente ou sem pertinência, é chamado a ampliar os seus horizontes de trato com o processo de produção de sentidos. Em outras palavras, ao mesmo tempo que se contrapõe à epistemologia cristã, dialoga com ela, nutrendo uma complexa rede de convivência entre práticas culturais diferentes entre si. É no instante de hesitação entre a apreensão de uma ou outra formação epistemológica que Exu se exprime como o motor que faz a máquina da comunicabilidade movimentar-se em diferentes direções, simultaneamente. Por isso, a pedra atirada - ontem ou hoje -, a depender da habilidade do sujeito para gerar discurso e ação, poderá atingir o seu alvo agora, ontem ou amanhã: não há, enfim, *nonsense* mas probabilidades na construção do sentido.

59 Cf. AUGRAS, Monique, *O duplo e a metamorfose*. Petrópolis, 2008, p. 92.

60 Antonio Risério (1996: 128), na transcrição de um orixá de Exu, anota que ele "Atirando uma pedra hoje, / Mata um pássaro ontem." Por sua vez, ao analisar a presença de Exu na poesia de Aimé Césaire, Lilian Pestre de Almeida (1990:16-17) observa que "Fidèle à son rôle de médiateur, Eshou est source de changement, de dialectisation: "Eshou! La pierre qu'il a lancé hier / C'est aujourd'hui qu'elle tue l'oiseau. / Du désordre il fait l'ordre, de l'ordre le désordre! / Ah! Eshou est un mauvais plaisant."

fa clássica centrou-se no sujeito da escrita – o etnógrafo – Para autorizar a narrativa sobre o tema investigado, alguns poetas têm assumido postura semelhante ao visitar a casa textual de Exu. Para esse etnógrafo e para esse poeta, tomados aqui como modelos sociológicos, antes de falar o objeto observado fala o observador, que decide quando e como o objeto observado terá voz no discurso. Por seu turno, se a antropologia interpretativa entendeu que a “interpretação da cultura se faz por meio da busca de seus significados num reino onde as leis, se existentes, são sempre provisórias e relativas” (AMARAL E SILVA, 2010: 133), isto significa dizer que o observador deve estar atento ao dinamismo do fato observado tanto quanto às restrições do seu próprio ponto de vista. A essa perspectiva, correspondem, no âmbito de literatura, os poetas que não se limitam a reduplicar as narrativas de Exu, mas se desdobram para pensá-lo como um princípio estético, gerador da diferença como parte de si mesmo e do outro.

Para esses poetas a transcrição não se atém ao caráter funcional que considera o aspecto denotativo da linguagem como fator suficiente para que tenhamos uma compreensão das relações mediadas por Exu. Entendemos que tal modalidade de transcrição é fundamental para uma aproximação ao universo afrodiáspórico, mas que deve, por isso mesmo, ser considerada como parte de uma ponte mais extensa a ser erguida entre as epistemologias de base iorubá e de base ocidental, que radicaram no território brasileiro. Porém, a existência do eixo previsibilidade/impresvisibilidade que rege as narrativas e orixás sobre Exu abre espaço para outra modalidade de *transcrição*, que chamaremos de *abrangente ou criativa*. Essa modalidade, dentre outras questões, interage com o acervo literário iorubá, em geral, com os discursos sobre Exu, em particular. Essa modalidade estimula também o debate em torno das relações que podem ser estabelecidas entre as funções estética e ritual dos textos míticos, bem como a intervenção do texto ritual no contexto das práticas literárias contemporâneas e a mudança de paradigmas na recepção desse acervo textual. Além disso, a fatura formal do texto original, os seus recursos de ritmo são considerados no texto traduzido. A tradução é também reinvenção de um novo texto numa outra língua, embora mantendo estreitas relações culturais com o original. Essas relações são garantidas pela moldura sociocultural que transita para o texto traduzido mediante

inferências apresentadas ao leitor, mais do que referências diretas e objetivas.

Antonio Risério (1996: 81) discute a problemática da transcrição dos orixás que ocorre “numa encruzilhada, *cross-road* do poético e do antropológico”, apresenta versões comparativas entre a transcrição funcional e a transcrição de valor da transcrição funcional, realizada por especialistas das ciências humanas, Risério enfatiza a necessidade de se investir na tradução/criativa, através da qual podemos aprender a significação estética dos orixás. O interesse por esse aspecto da transcrição nos aproxima de um viés literário iorubá que atravessa, como já dissemos, quase como uma literatura estrangeira, o *corpus* da Literatura Brasileira. Caso nos deitássemos nesse debate, em nossos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, veríamos não apenas um viés, mas um complexo sistema literário com o qual dialogamos de maneira explícita ou não. José Jorge de Carvalho, valendo-se das observações de estudiosos da tradição literária iorubá informa que

o conteúdo dos cantos está calcado numa linguagem super-concisa, compressa, que apenas deixa entender o sentido geral e se move num âmbito intrinsecamente poético, com muitos sons musicais, aliterações, onomatopéias, grupos consonantais, repetições e jogos de tons do idioma. Há inúmeros provérbios, frases feitas, encantamentos, pragas, conjuros, fórmulas de saudação, comparações, exaltações, os quais se apóiam, frequentemente em oxímoros, metáforas, personificações e sobretudo em epítetos. (CARVALHO: 1993: 25-26)

É importante considerar que a tessitura dos discursos sobre os orixás, em seu ambiente de origem, constitui uma tradição que, numa linha de tempo e espaço, revela um trabalho específico para a sua elaboração. Os discursos são recortados e montados a partir de recursos bem conhecidos dos teóricos da literatura, dos autores e autoras e de uma parcela expressiva de outros. Esses recursos demonstram que estamos diante de

uma textualidade que não é fruto nem do acaso, nem da repetição mecânica de fórmulas. Ao contrário, trata-se de uma textualidade de dinâmica variada nos temas e dramáticas que catalisa. forças líricas, épicas e dramáticas que catalisa.

O logos de Exu e a criação poética

No processo de transcrição de procedimentos da antropológica para a literatura, não pretendemos nos restringir a uma tipologia de poetas, mas analisar o *modus operandi* que lhes permite desenvolver diferentes *modos* de relacionamento com o acervo textual de Exu. É evidente que essa proposta hermenêutica nos induz a pensar no poeta a partir de uma categoria ou, como se convencionou em certas fases história da literatura, a partir de uma escola. Isso também demonstra que, ao analisarmos *como alguém faz o quê*, ainda que não o queiramos, nos veremos entredados pela armadilha de classificar *quem faz o quê*. Por isso, na tentativa de suplantar, dentro do possível, os ardis da tipologia de autores, chamamos a atenção para a possibilidade de lidarmos com os diferentes *modos*, que decorrem das diferentes perspectivas de interpretação de um mesmo fenômeno cultural. Diante disso, a força dialética inerente ao próprio Exu pode ser considerada como um princípio que anima os vários modos de reapropriação de suas representações. Por conta disso, nada impede que encontremos entre os poetas modos similares no trato com o acervo textual de Exu ou que, simultaneamente, anotemos num mesmo poeta modos conflitantes na lida com este acervo.

Sugerimos, então, dois conceitos operacionais, que chamaremos respectivamente de *Orfe(x)u* e *Exunouveau* e que, uma vez apresentados, nos fornecerão instrumentos para revisitar criticamente os desdobramentos de Exu nas poéticas de autores como René Depestre, Abdias do Nascimento, Jorge de Lima, Nancy Morejón, Ricardo Aleixo e Salgado Maranhão, dentre outros. Em seu livro *O Atlântico em movimento*, a poeta e tradutora Prisca Agustoni analisa a permanência e a reinterpretção de signos culturais africanos nas poéticas de autores afrodescendentes contemporâneos, que escrevem em língua portuguesa. Ao comparar os modos como alguns desses autores se apropriaram da simbologia de Exu, Prisca Agustoni observou que determinados poetas estabeleceram

"recriação pessoal e original do mito", embora tenha se mantido a uma *platitude* de encontrarmos em seus poemas "marcas explícitas do *posi*so mítico iorubá e referências mais ou menos diretas à sua construção" (AGUSTONI, 2013: 113). Tal aspecto corresponde ao conceito que chamamos de *Orfe(x)u*. Por outro lado, Agustoni considerou os procedimentos poéticos que rasuram o mito, gerando um tipo de poema que *alimentos* representa uma outra maneira de recontar o mito iorubá" e que, "não representa uma outra maneira de recontar o mito iorubá" e que, em nossa concepção, corresponde ao conceito *Exunouveau*. Nesse caso, afirma a autora *aplicação velhos do para e um novo para de novos*

torna-se realmente um desafio realizar o mapeamento da origem que tenha motivado a escrita do poema: sabemos que o ponto de partida é o mesmo, isto é, o mito de Exu, mas, uma vez que o poeta assume totalmente o seu papel de transformador da palavra e do signo, o texto que decorre dessa transformação se mostra radicalmente afastado do contexto que o originou.

(AGUSTONI, 2013: 113)

A análise de Prisca Agustoni sugere que do jogo entre as duas perspectivas de abordagem do mito de Exu, mais do que uma polarização, chama nossa atenção a constituição de um lugar discursivo de passagem - nem *Orfe(x)u* nem *Exunouveau*, nem reiteração da tradição, nem inovação moderna. Esse lugar discursivo, tal como o próprio Exu, abarca as possibilidades, o *vir-a-ser* do discurso, do sujeito e do mundo. Essa *proposição* nos desafia a desenvolvermos processos específicos de compreensão dos fatos sociais, culturais e estéticos; caso tenhamos interesse em vivenciar a *práxis* do mensageiro entre o *ilê* e o *orun*, que consiste na geração de significados derivados das relações dicotômicas *Orfe(x)u* versus *Exunouveau* e, também, das relações dialéticas implicadas em combinações dinâmicas, passíveis de serem representadas pelas configurações *Orfe(x)u-Exunouveau* / *Orfe(x)u-Exunouveau*, etc. Em termos poéticos, é importante considerar de que maneira essas proposições resultam numa fatura textual concreta, em outros termos, o que se coloca é: que modalidades de poemas decorrem desse viés epistemológico afro-

diaspórico? Mais apropriado do que explicitar uma resposta direta a essa indagação, parece-nos pertinente, à maneira dos procedimentos de Exu, vislumbrarmos uma cartografia provisória, que nos permita trafegar por essa tendência poética.

O modo Orfe(x)u

O modo Orfe(x)u de reapropriação das narrativas pode ser entendido como uma reiteração de valores e funções expressos nos mitos de Exu, narrados pelos devotos e compilados por pesquisadores. O termo Orfe(x)u é, aqui, proposto como uma *ars combinatória*, pois resulta de uma negociação entre referências gregas e iorubás que são, em si mesmas, apontadas como identidades e, ao mesmo tempo, como alteridades pois fundadas sobre o relativismo da linguagem que as torna apreensíveis pelo indivíduo e a sua comunidade. É fato que o mito de Orfeu, assim como os demais relatos míticos, não se restringe a uma única versão. Contudo, a cristalização de uma certa versão, que evidencia a trajetória de Orfeu, ressurgue com frequência a ponto de se impor às outras versões, que narram as ações do herói em diferentes circunstâncias.

Essa estrutura narrativa, que apresenta as características principais de Orfeu e que é reiterada vezes e vezes, é também verificável no conjunto de relatos sobre Exu. Portanto, pode-se dizer que esse aspecto *standard* da narrativa atribui a Orfeu e a Exu um caráter clássico, no sentido de estabelecido e aceito como *a forma* referencial de narrativa. Em momento algum, o caráter clássico recusa a perspectiva dialética que fundamenta a narrativa mítica, mas para efeito de demarcação de um modo que esta belega vínculos de empatia com o grupo social, o modo clássico de narrar as peripécias de Orfeu e Exu apreende as relações desde *uma perspectiva previamente* eleita.

O modo Orfe(x)u significa, por isso, a proposição de um modelo a partir do qual o poeta se abre para a experiência da criação, valendo-se do acervo que os devotos e as investigações antropológicas organizaram a respeito de Exu. Neste acervo sobressaem, sobretudo, a descrição dos atributos de Exu, as suas funções rituais e a relação de medo e/ou fascinação que o sujeito (devoto na prática ritual ou poeta na prática literária)

desenvolve diante dele. A reiteração desses aspectos, no texto poético, nos habilita a considerar o modo Orfe(x)u como um *topos* literário, isto é, se entendermos ambos como um procedimento que, ao se consolidar, constitui um método *standard* que permite ao poeta tratar os argumentos sobre Exu e articular textos que dialogam entre si a partir de uma expressão semelhante.

O modo Orfe(x)u – que pode ser considerado também como um processo derivado da paráfrase textual – reduplica a forma e o sentido que está presente nos rituais rituais. Ou seja, confirma a lógica do *topos*, que permite ao poeta lidar com uma figura de discurso, acrescentando mais do mesmo à sua órbita de significados. No modo Orfe(x)u o poeta reforça o discurso da tradição iorubá; essa tradição, fundamentada na experiência do sagrado, resolve-se numa equação em que um novo discurso, sem autonomizar-se, reconfigura para afirmar as bases do discurso gerado no âmbito das práticas rituais. Pode-se considerar ainda, que o modo Orfe(x)u não promove uma ruptura entre a tradição e as possibilidades da experimentação poética e que, em função disso, não expõe a imprevisibilidade da poética de Exu aos riscos inerentes à renovação literária. Nesse *modus operandi*, reside a garantia de se escrever um belo poema e de se enunciar uma bela metáfora – ambos alimentados pela fonte do orixá sagrado.

Por outro lado, no modo *Exunouveau*, como veremos, subsiste a possibilidade de se escrever um poema não necessariamente belo ou de fácil empatia. Isto porque o poeta sabe que se aventura na obscura floresta de signos que é Exu. Antes de tecer o poema, o poeta precisará sobreviver à travessia dessa floresta; somente depois disso se sentirá habilitado a ressusitar, à luz da linguagem poética, aquilo que sempre inesperadamente iluminou o fundo escuro da floresta de signos. Por fim, o modo Orfe(x)u aponta para a apreensão do significado latente, o já sabido que pode vir à tona como uma espécie de neoclássicismo (gerado fora dos muros de Grécia e Roma e articulado como o que consideramos apropriado chamar de um classicismo iorubá), cuja retomada de significados ocorre a partir de experiências consolidadas. Apresentaremos, a seguir, uma breve antologia de poemas que, à luz das análises que elaboramos, nos ajudam a reconhecer a interferência do modo Orfe(x)u no processo de criação de poetas de diferentes gerações. Começemos pelo 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 cortimento 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
marafio 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 lilu azul

Ó Exu-Yanguí

príncipe do universo e
último a nascer
receba estas aves e
os bichos de patas que
trouxes 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 hábito

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 aiyé 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-Pelutra

quando desdenhando a policia
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

120

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 prostíbulo
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje

121

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 padé que te consagra

não eu

porém os meus e teus

irmãos e irmãs em

Olorum

nosso Pai

que está

no Orum

Laroiê!

(Abdias Nascimento)⁶¹

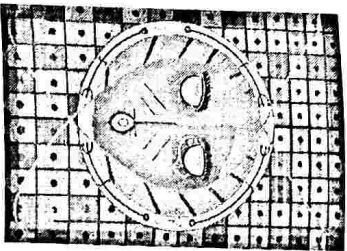
61 NASCIMENTO, Abdias, "Padé de Exu libertador". In: *Axés do sangue e da esperança: orixá, Rio de Janeiro, 1983*, p. 31-36. Para uma análise do processo criativo de Abdias Nascimento, que estabelece um diálogo entre a poesia e a pintura, considerando as mitopoéticas dos orixás ver CLEVELAND, Kimberly L., *Black art in Brazil: expressions of identity*, 2013, p. 46-68.

O poema de Abdias Nascimento remete a diversos aspectos do orixá de orixá, dentre eles a extensão textual com ênfase na enumeração de atributos e ações que caracterizam a divindade. De maneira específica, o poema – numa inflexão próxima ao relato etnográfico – descreve os componentes rituais ("Ó Exu-Yanguí/ príncipe do universo e/ último a nascer/ receba estas aves e/ os bichos de patas que/ trouxe para satisfazer/ tua voracidade ritual") que viabilizam a invocação de Exu e o estabelecimento de relações entre ele e o devoto ("Invocando estas leis/ imploro-te Exu/ plantares na minha boca/ o teu axé verbal/ restituindo-me a língua/ que era minha/ e na roubaram"). Através desse *modus operandi*, a divindade é apresentada como o motivo principal do discurso, enquanto a voz do poeta se configura como uma caixa de ressonância dos modos de agir e pensar caracterizados de Exu. O texto não se estrutura como um orixá ritual, propriamente falando, embora a referência a essa expressão poética apareça no título do livro de Abdias Nascimento: *Axés do sangue e da esperança: orixás*.

A associação que o poeta estabelece entre o seu texto e o orixá ritual nos permite interpretar o seu discurso sob a perspectiva *Ofê(x)u*, uma vez que ele reitera o significado do orixá em suas funções tradicionais e insere no âmbito da modernidade brasileira, tardia, um sopro estético de extração iorubá. O poema "Padé de Exu libertador" explicita-se como uma mesma textualidade expressa sob uma relativa diferença, ou seja, mantém a evidente relação com o mito de Exu, ressaltando seus atributos e ações e, paralelamente, resalta as tensões dos fatos referentes à história social do negro brasileiro, no passado e no presente. Há que se levar em conta no caso do poema "Padé de Exu libertador" o fato de o poeta Abdias Nascimento, também pintor, ter rearticulado no domínio pictórico os mesmos elementos que, como vimos, nutriram a formulação do texto literário. No quadro "Padé para Exu" (1988)⁶² chama a atenção a economia de formas e cores empregadas por Nascimento em contraste com o discurso de largo fôlego do poema. Se neste há um viés pedagógico que apresenta aos interlocutores os atributos de Exu (daí a presença de uma linguagem explicativa, como se vê no fragmento "Ó Exu/ uno e onipresente/ em todos nós/ na tua carne retalhada/ espalhada por este mundo e o outro/ faça chegar ao

62 A reprodução do quadro "Padé para Exu" foi extraída de CLEVELAND, Kimberly L., *Black art in Brazil: expressions of identity*, 2013 (encarte iconográfico, s/p). Fonte: IPEAFRO, Rio de Janeiro, Coleção Abdias Nascimento, Foto de Miguel Pacheco Chaves.

pai a/ notícia da nossa devoção”), no quadro sobressaem poucas formas: dois tridentes que dão visibilidade a um rosto, quatro tridentes que circundam esse mesmo rosto e, servindo de fundo, uma teia de pequenos, circulares negros, dentro de pequenos quadrados e/ou retângulos. A imagem se completa com cores em tons claros e escuros derivados do marrom, do azul, do vermelho, do amarelo, do alaranjado e do preto.

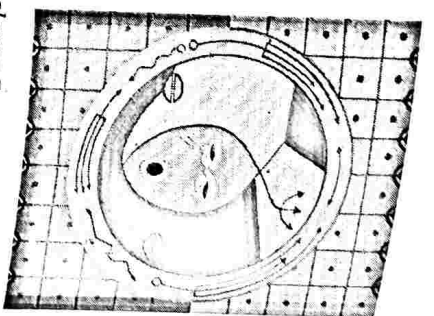


Padê para Exu, Abdias Nascimento, 1988

Em 1987, Abdias Nascimento havia pintado o quadro “Ritual para Exu”⁶³, cujo motivo, ao fundo da tela, assemelha-se ao do “Padê para Exu”. No “Ritual para Exu”, dois tridentes dão forma ao rosto, que é circundado por três tridentes. Apesar de haver algumas diferenças de cores e formas entre os dois quadros, nota-se que nasceram da mesma mito-poética. Tal como o poema, os quadros delineiam um campo de significados no qual a reiteração de uma imagem tradicional (o tridente e a máscara) ou de um discurso tradicional (o orixá) se desdobra, diante dos interlocutores, como uma diferença, isto é, como uma especulação sobre aquilo que cada indivíduo é capaz de cerzir como o significado de si mesmo e das coisas ao seu redor. O poema e os dois quadros, pensados como um conjunto verbivocovisual, nos colocam diante de uma fatura estética considerável: em geral, tem-se exemplos de parcerias entre poetas e artistas plásticos que combinam suas habilidades para tecer obras em que o texto poético e a pintura dialogam.

63 A reprodução do quadro “Ritual para Exu” foi extraída de CLEVELAND, Kimberly L., *Black art in Brazil: expressions of identity*, 2013 (encarte iconográfico, s/p.). Fonte: IPEAFRO, Rio de Janeiro, Coleção Abdias Nascimento, Foto de Miguel Pacheco Chaves.

Ritual para Exu, Abdias Nascimento, 1987

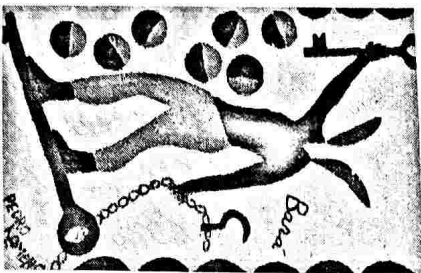


O livro *Orixás*, de Oliveira Silveira e Pedro Homero⁶⁴, demonstra como essa parceria delinea um discurso sustentado pela tensão entre duas linguagens que ora afirmam as suas especificidades, ora abdicam delas para apresentar-se como uma linguagem híbrida, desafiadora das formalidades estéticas estabelecidas. Ao se apresentar como o poeta e o pintor, simultaneamente, Abdias Nascimento estreita o diálogo entre o poético e a pintura, já que as tensões, antes partilhadas por dois sujeitos, se evidenciam, agora, num único sujeito: o poeta-pintor. Este, por sua vez, nos instiga a analisar o tensionamento como um processo marcante da produção de significados. Por extensão, é válido dizer que esse processo, visível entre os atributos de Exu, perpassa também as experiências afrodiaspóricas em áreas como a literatura, a música, o teatro, a dança, a filosofia, o cinema, a ocupação dos espaços urbanos, a organização da vida comunitária em ambientes rurais, etc.⁶⁵

Na série de 12 pinturas de Pedro Homero, que acompanham os poemas de Oliveira Silveira, destaca-se a presença de cores fortes, que correspondem às cores rituais dos orixás. As pinturas, embora apresentadas fora do espaço ritual, reduplicam informações visuais que procedem diretamente desse espaço. Contudo, há que se ressaltar a intervenção de

64 SILVEIRA, Oliveira, *Orixás*. Ilustrações: Pedro Homero, Porto Alegre s/d. Ver também PEREIRA, Edmilson de Almeida, e. Ilustrações de Antônio Sérgio Moreira, São Paulo 2016.
65 Cf. ARAÚJO, Emanuel (org.), *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, 1988.

Pedro Homero que, à maneira de Oliveira Silveira nos poemas, sobrepe às suas interpretações da mitopoética àquela matriz que seria, em termos rituais, a instituinte da religião dos orixás. É, portanto, nas interpretações do pintor Pedro Homero e do poeta Oliveira Silveira que se evidencia o *modus operandi* da perspectiva *Orfé(x)u*. Ou seja, nas interpretações da mitopoética e em suas consequentes reelaborações podemos observar a expansão de um campo de significados que, ao final, indica a estreita relação entre os domínios da ortodoxia ritual e do experimentalismo estético. Isso ocorre porque já no domínio ritual os devotos atuam como artistas sensíveis às provocações estéticas das matrizes ancestrais, muito embora reconheçam que a experiência estética, nesse domínio, está intrinsecamente ligada às funções do ritual. Essas funções têm precedência porque fundam os ambientes a partir dos quais, uma vez ampliada a fronteira de significados, o estético pode desdobrar-se sem as prescrições do sagrado. Esse desdobramento, não representado, contudo, a criação de linguagens para as quais o retorno ao sagrado seja considerado uma possibilidade totalmente inviável. Tais linguagens, tensionadas por um alto grau de mobilidade semântica, procedem de uma estrutura epistemológica que supera o princípio da dualidade por instaurar-se nas fronteiras das relações entre as diferenças e gerar condições propícias para o trânsito dos significados e das ações dos sujeitos.



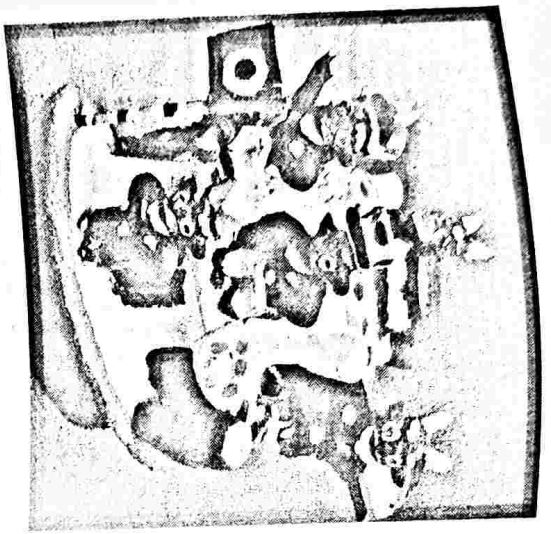
Bará, Pedro Homero, s/d

Para as pinturas do livro *Orixás*, Pedro Homero (assim como Rubem Valentim, Jorge dos Anjos e Antônio Sérgio Moreira – apenas para citar alguns nomes⁶⁶) forjou a sua percepção estética a partir dessa fronteira articulou uma poética visual específica a respeito dos orixás. Por isso, o *Bará*⁶⁷ que o artista apresenta ao público, ao mesmo tempo em que tem a cabeça aberta (índice de um devir mais do que de uma afirmação do sentido) se fixa na página, num gesto de pleno movimento. A esse paradoxo (o fixo em movimento), que é um atributo característico de Exu, o pintor acrescenta formas como a chave e a foice relacionadas ao fechamento/abertura e ao embate/morte, respectivamente. O vermelho é o negro intensos exprimem a força de Exu para romper as correntes que tentam restringir a sua mobilidade. Uma vez rompidos, os grilhões permanecem aos pés de Exu como a nos lembrar duas realidades opostas: a da escravidão, que violentou centenas de milhares de pessoas negras e a da rebelião/contestação, que reinaugura, ciclicamente, os gestos de esperança e solidariedade em quem se levanta contra todos os sistemas de opressão. Assim, livre em vermelho e negro, volupcioso em seus contornos, o Exu reelaborado por Pedro Homero dialoga, em nosso entendimento, com o Exu de boca aberta e língua à mostra – numa prospeção do grito transgressor – esculpido pelos ceramistas balanos Cândido Santos Xavier (Tamba) e seu irmão Armando Santos Xavier, na obra intitulada “Viagem dos Exus”⁶⁸

66 Sobre as relações estabelecidas entre a obra do poeta Ricardo Aleixo e as obras dos artistas plásticos Rubem Valentim e Jorge dos Anjos – a partir das releituras que estes realizaram do universo ritual dos orixás – ver AGUSTONI, Prisca, *O Atlântico em movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*, Belo Horizonte, 2013, p. 191-197. Sobre os processos de criação de Rubem Valentim, Jorge dos Anjos e Antônio Sérgio Moreira consultar, respectivamente, AMARAL, Aracy, “Um inventário necessário, e algumas indagações: A busca da forma e da expressão na arte contemporânea”, In: ARAÚJO, Emanoel (org.), *A mão afro-brasileira*, São Paulo, 1988, p.250; ANJOS, Jorge dos, *Depoimento*, Belo Horizonte, 2007; MOREIRA, Antônio Sérgio, *Diáspora: corps d’aveuiche aux yeux rouges et coeur de feu*, Paris, 2013.

67 A reprodução da pintura “Bará” foi extraída de SILVEIRA, Oliveira, *Orixás*. Ilustrações: Pedro Homero, Porto Alegre s/d.

68 A reprodução da “Viagem dos Exus” foi extraída de FROTA, Lélia Coelho, *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século XX*, Rio de Janeiro, 2005, p. 399. O leitmotiv da “Viagem dos Exus” foi reiterado por Cândido Santos Xavier (Tamba) na escultura de um Exu isolado. Nessa escultura em barro, a reincidência das cores preta, branca e vermelha, a boca aberta, a língua estendida, os chifres e o falo proeminente ressaltam o caráter erótico do intermediário entre os orixás e os seres humanos. Essa imagem acompanha o artigo de FROTA, Lélia Coelho, “Criação liminar na arte do povo: a presença do negro”, In: ARAÚJO, Emanoel (org.), *A mão afro-brasileira*, São Paulo, 1988, p. 219.



Viagem dos Exus, Cândido Santos Xavier e Armando Santos Xavier, 1986

Como observa Lélia Coelho Frota (2005:400), nas esculturas de Cândido Santos Xavier predominam o branco, o preto, o vermelho, o azul e o amarelo, especialmente nas séries dedicadas a Exu. Na cena da *Viagem dos Exus*, ao lado dos elementos rituais (a comida de santo e o tambor) tem-se a bandeira do Brasil. As cinco figuras de Exu – dispostas em estado de celebração e com alusões eróticas – formam um conjunto que não lembra, por vários aspectos, um carro alegórico, em desfile. Apesar da mescla entre os símbolos da nacionalidade e das heranças africanas, é possível notar uma evidente marcação das formas e cores. Ou seja, os símbolos justapostos e estimulados à mescla não deixam de existir, no conjunto da escultura, um ambiente tensionado e permeado por relações de negociação, que não excluam possíveis ondas de conflito. Enfim, os elementos dessa viagem, que atravessa o imaginário cultural brasileiro, constituem-se como proposições para pensarmos as relações entre individualidade e coletividade, reconhecimento e estranhamento, exploração e contestação dos valores sociais e estéticos estabelecidos. Vista dessa maneira, a “*Viagem dos Exus*” funciona como uma metonímia da nossa ordem social, ou seja, as tensões que subjazem à obra nos impõem a relativizar a lógica corrente de que nas mesclas culturais brasileiras as diferenças convivem num teatro carnavalizado. Os interesses dos vários

sujeitos, situados em condições sociais contrastantes, tornam esse teatro um lugar-fronteira, no qual a produção de sentidos decorre de um contínuo estado de tensão e, não raramente, de violência. Por isso, é interessante notar que as setas na pintura de Abdias Nascimento, os corpos lançados para frente no quadro de Pedro Hornero e na escultura de Cândido Santos Xavier e a palavra em ação no poema de Oliveira Silveira (veja-se a reiteração do verbo “vir” na terceira pessoa do plural do pretérito imperfeito do indicativo) evidenciam, na mitopoética de Exu, uma epistemologia regida, ao mesmo tempo, pelos princípios da continuidade e da ruptura.

A reelaboração dos conteúdos presentes nas narrativas rituais, como veremos adiante, aponta para uma maior abrangência do modo *Oryé(x)* *u* que, a partir da efetivação de uma condição intermediária, se instaura como a passagem da estrutura e conteúdo centrados em Exu para uma outra categoria articulada a partir das interpretações que o poeta estabelece para a mitopoética do “senhor dos caminhos”. Essa perspectiva tem-se constituído como um modelo que resulta numa vertente poética na qual os atributos de Exu (gerados no domínio do sagrado, percebidos pelos devotos como realidade e analisados pelos antropólogos e sociólogos como um fio espesso que interfere na trama social⁶⁹) são reiterados por poetas de diferentes latitudes e tendências estéticas.

Ao acionarem essa mitopoética, tais poetas apontam para uma cena literária que tem a partir do eixo-Exu uma série de desdobramentos, dentre eles, (a) a constituição de um *topos* literário contraditório, pois em-bora seja tomado como referência fixa de criação, a mitopoética de Exu revela sua contínua recusa às esquematizações e aos convencionalismos; (b) a projeção de uma nova sensibilidade, tecida a partir de aspectos culturais marginalizados, no cerne da literatura brasileira; (c) a ampliação do acervo estético nacional mediante a sua comparação com as experiências literárias, linguísticas e sociais e políticas em curso nos territórios da afrodiáspora. A seguir, com uma brevíssima seleção de textos de Aimé

⁶⁹ Nos referimos, particularmente, às relações que os filhos e filhas de santo estabelecem com os seus terreiros, nos quais desenvolvem atividades que dependem de recursos econômicos e de proteção dos superiores da casa. No dizer de Ordep Serra (1995: 48), “... o arsenal político do povo-de-santo não se limita ao recurso das alianças [...], é bem maior. Os terreiros em si são formas institucionais muito estratégicas neste sentido. Afinal, trata-se de organizações populares que concentram amplas redes sociais e que se multiplicam de forma crescente, lidando, em diversos níveis, com diferentes esquemas de poder.”

Césaire, Nancy Morejón, René Depestre, Ricardo Aleixo, Salgado Mara-
nhão, Lepê Correia e Edmilson de Almeida Pereira analisaremos as pro-
posições aqui indicadas, chamando a atenção, ao mesmo tempo, para a
necessidade de se levantar, organizar e comentar os diálogos de outros
autores e autoras com a mitopoética de Exu, inclusive em outros setores
de criação como a dança, as artes plásticas, o cinema, o teatro, a escultura,
etc.⁷⁰

toi diseun
qu'y a-t-il à dire
qu'y a-t-il à dire
y pourvoit la tête de l'hippocratue
y pourvoit le chasse-mouches

toi diseur
qu'y a-t-il à dire
qu'y a-t-il à dire
qu'y a-t-il à dire
la vie à transmettre
la force à répartir
et ce fleuve de chenilles

oh capteur
qu'y a-t-il à dire
qu'y a-t-il à dire
que le piège fonctionne
que la parole traverse

70 Vários poemas citados neste ensaio foram analisados por Prisca Agustoni, a exemplo do que ocorre em seu artigo "O desejo de dizer ou a performance de Exu na poética de Ricardo Afonso e Edmilson de Almeida Pereira" (ACUSTONI, 2009: 103). Nesse artigo, a autora observa: "A elaboração desse signo no corpus literário possui uma tradição que supera as fronteiras nacionais. De fato, a presença de Exu como divindade perpassa inúmeros textos de poetas brasileiros quais, por exemplo, o poema "Exu comeu tarubá", de Jorge de Lima (1997: 89), o poema em prosa "Flash" de Salgado Maranhão (1978: 46), o poema "Exu" de Oliveira Silveira (1995: 15), mas também se torna presença relevante na produção poética de autores oriundos de contextos culturais onde o processo da escrividão implantou a superposição de signos diaspóricos, quais são Haiti, presente nos versos de "Antibon-Legba" de René Depestre (Para 2000: 295), e Cuba, nos versos do poema "Los ojos de Eleguá" de Nancy Morejón. Sem dúvida, esses são apenas alguns dos possíveis exemplos de um amplo espectro de autores e textos onde Exu se faz presente, como locus tangencial entre diferentes níveis de significação."

eh détrousseur
eh ruseur
ouvreur de routes
laisse jalonné les demeurs au haut réseau
de la Mort
le sylphe bouffon de cette sylve
(Aimé Césaire)⁷¹

esta noche
junto a las puertas del caserón rojizo
he vuelto a ver los ojos del guerrero
elegguá
la lengua
roja de sangre como el corazón de los hierros
los pies dorados desiguales
la tez de fuego el pecho encabritado y sonriente
acaba de estallar en gritos
elegguá salta
imagina los cantos
roza el espacio con un puñal de cobre
quien le considera
si no es la piedra
o el coco blanco
quien recogerá los caracoles de sus ojos

71 CÉSAIRE, Aimé, "conversation avec Mantonica Wilson", In: *La poésie*, Paris, 2006, p. 463. Registramos aqui nosso agradecimento ao poeta Ricardo Aleixo, que citou em seu perfil do facebook, no dia 26 de dezembro de 2016, às 22:51 min., a tradução desse poema de Césaire. A partir da indicação de Aleixo, inserimos o poema no presente ensaio. Conforme escreveu Aleixo, trata-se de "Um bellissimo poema de Aimé Césaire para Exu, publicado na revista balana (números 16/17, s/d, em tradução de Lilian Pesute de Almeida) que levava o nome daquele um compadre nosso, dono da fala & das encruzadas." A tradução referida encontra-se no artigo ALMEIDA, Lilian Pesute de, "À escuta de Exu". Breve introdução à obra de Césaire, In: Exu, Salvador, 1990, n.º 16-17, p. 26-31. "ele é o que diz/ o que tem ele a dizer/ o que tem ele a dizer/ é a cabeça da faca-falo que provê/ é o abano espanita-mosca que provê/ ele é o que diz/ o que tem ele a dizer/ o que tem ele a dizer/ a vida a transmitir/ a força a repartir/ e esse rio de lagartas/ ele é o que capta/ o que tem ele a dizer/ o que tem ele a dizer/ para a armadilha funcionar/ para a palavra passar/ ele é o que despe/ o ardiloso/ que abre os caninhos/ deixa marcar as casas na grande rede da Morre/ o silvo buíão dessa selva"

ya no sabrá de Olofi si há perdido el camino
ya no sabrá de los rituales
ya no sabrá de los animales en su honor
ni de los animales en su honor
ni de la lanza mágica
ni de los silbidos en la noche

si los ojos de elegguá regresaran
volvieron a atravesar el río pujante
donde los dioses se alejaban donde existían los peces
quién sabrá entonces del cantar de los pájaros
el gran elegguá ata mis manos
y las abre y ya huye
y bajo la yagruma está el secreto
las cabezas el sol y lo que silba
como único poder del oscuro camino.
(Nancy Morejón)⁷²

Je suis
Atibon-Legba
Mon chapeau vient de la
Guinée
De même que ma canne de bambou
De même que ma vieille douleur
De même que mes vieux os
Je suis le patron des portiers
Et des garçons d'ascenseur
Je suis
Legba-Bois
Legba-Cayes
Je suis
Legba-Sigangnon
Et ses sept frères
Kataroulo
Je suis

Legba-Kataroulo
Ce soir je plante mon reposoir
Le grand médiciner de mon âme
Dans la terre de l'homme blanc
À la croisée de ses chemins
Je baise trois fois sa porte
Je baise trois fois ses yeux!
Je suis

Alegba-Papa
Le dieu de vos portes
Ce soir c'est moi
Le maître de vos layons
Et de vos carrefours de blancs
Moi le protecteur des fourmis
Et des plantes de votre maison
Je suis le chef des barrières
De l'esprit et du corps humains!
J'arrive couvert de poussière
Je suis le grand
Ancêtre noir
Je vois j'entends ce qui se passe
Sur les sentiers et les routes
Vos coeurs et vos jardins de blancs
N'ont guère de secrets pour moi
J'arrive tout cassé de mes voyages
Et je lance mon grand âge
Sur les pistes où rampent
Vos trahisons de blancs!

Ô vous juge d'Alabama
Je ne vois dans vos mains
Ni cruche d'eau ni bougie noire
Je ne vois pas mon vèvé tracé
Sur le plancher de la maison
Où est la bonne farine blanche
Où sont mes points cardinaux

⁷² MOREJÓN, Nancy, "Los ojos de Elegguá", In: *Where the Island Sleeps Like A Wing: selected poetry by Nancy Morejón*, San Francisco, 1997, p. 66-67.

Mes vieux os arrivent chez vous
juge et ils ne voient pas
De bagui où poser leurs chagrins
Ils voient des coqs blancs
Ils voient des poules blanches
Juge où sont nos épices
Où est le sel et le piment
Où est l'huile d'arachide
Où est le maïs grillé
Où sont nos étoiles de rhum
Où sont mon rada et mon mahi
Où est mon yanvalou?
Au diable vos plats insipides
Au diable le vin blanc
Au diable la pomme et la poire
Au diable tous vos mensonges
Je veux pour ma faim des ignames
Des malangas et des giraumonts
Des bananes et des patates douces
Au diable vos valsees et vos tangos
La vieille faim de mes jambes
Réclame un crabignan-legba
La vieille soif de mes os
Réclame des pas virils d'homme!

Je suis
Papa-Legba
Je suis
Legba-Clairondé
Je suis
Legba-Sé
Je suis
Alegba-Si
Je sors de leur fourreau
Mes sept frères
Kataroulo

Le change aussi en épée
Ma pipe de terre cuite
Je change aussi en epee
Ma canne de bambou
Je change aussi en epee
Mon grand chapeau de
Guinée
Je change aussi en épée
Mon tronc de médecinier
Je change aussi en épée
Mon sang que tu as versé!

O juge voici une épée
Pour chaque porte de la maison
Une épée pour chaque tête
Voici les douze apôtres de ma foi
Mes douze épées
Kataroulo
Les douze
Legbas de mes os
Et pas un ne trahira mon sang
Il n'y a pas de
Judas dans mon corps
Juge il y a un seul vieil homme
Qui veille sur le chemin des hommes
Il y a un seul vieux coq-bataille

O juge qui lance dans vos allées
Les grandes ailes rouges de sa vérité!
Les douze
Legbas de mes os
Et pas un ne trahira mon sang
Il n'y a pas de
Judas dans mon corps
Juge il y a un seul vieil homme
Qui veille sur le chemin des hommes

Il y a un seul vieux coq-bataille
O juge qui lance dans vos allées
Les grandes ailes rouges de sa vérité!
(René Depestre)⁷³

Primeiro
que nasceu,
vítimo
a nascer.
Deus capaz
de ardis,
controlador

73 DEPESTRE, René, "Athbon-Legba", In: PARA, Jean-Baptiste (ed.), *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, Paris, 2004, p. 295-297. Apresentamos, a seguir, a tradução do poema de Depestre realizada pelo Prof. Patrick Kasonga, mestrando do Programa em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF): "Eu sou Athbon-Legba/ Meu chapéu vem da Guiné/ Bem como a minha cana de bambu/ Bem como a minha velha dor/ Bem como meus ossos velhos/ Eu sou o patrão dos porreiros/ E dos meninos do elevador/ Eu sou Legba-Bois/ Legba-Cayes/ Eu sou/ Legba-Kataroulo/ Esta noite eu planto meu altar/ A maior jatrofa da minha alma/ Na terra do homem branco/ No cruzamento de seus caminhos/ Eu beijo três vezes sua porta/ Eu beijo três vezes seus olhos/ Eu sou Alegha-Papa/ O deus de suas portas/ Esta noite sou eu/ O mestre de suas trilhas/ E de seus cruzamentos de brancos/ Eu o protetor das formigas/ E das plantas da sua casa/ Eu sou o chefe das barreiras/ Do espírito e do corpo humano/ Eu chego coberto de poeira/ Eu sou o maior/ Ancestral negro/ Eu vejo eu entendo o que acontece/ Nas trilhas e estradas/ Seus corações e seus jardins de brancos/ Não têm nenhum segredo para mim/ Eu chego todo quebrado das minhas viagens/ E eu lanço minha grande idade/ Nas pistas onde rastream/ Suas trações de brancos// O senhor Juiz d'Alabama/ Não vejo em suas mãos/ Nem jatro de água nem vela preta/ Eu não vejo meu véve traçado/ Sobre o chão da casa/ Onde está a boa farinha branca/ Onde estão meus pontos cardinais/ Meus velhos ossos chegam de vossa terra/ Juiz e eles não veem/ De Bagui onde pousar a sua tristeza/ Eles veem galos brancos/ Eles veem galinhas brancas/ Juiz onde estão nossos tempos/ Onde está o sal e o pimental/ Onde está o óleo de amendoim/ Onde está o milho grelhado/ Onde estão nossas estrelas de rum/ Onde estão meu rada e meu mahi/ Onde está meu vanvalou/ Recuso seus pratos insípidos/ Recuso o vinho branco/ Recuso a batata e a pera./ Recuso todas as vossas mentiras/ Para matar minha fome quero inhame/ Um malangos e umas abóboras/ Um bananas e umas batatas doces/ Recuso vossas valsas e vossos tangos/ A velha fome de minhas pernas/ Reclamo um crabignan-legba/ A velha fome de meus ossos/ Reclamo uns passos viris de homem// Eu sou/ Papa Legba/ Eu sou/ Legba Clarondé/ Eu sou/ Legba-Sé/ Eu sou Alegha-Si/ Eu saio de sua banha/ Meus sete iriñãos/ Kataroulo/ Troco-o em espada/ Meu cachimbo de barro/ Eu troco também em espada/ Minha cana de bambu/ Eu troco também em espada/ Meu grande chapéu de Guiné/ Eu troco também em espada/ Meu tronco de jatrofa/ Eu troco também em espada/ Meu sangue que cada derramou// O Juiz aqui está uma espada/ Para cada porta da casa/ Uma espada para cada cabeça/ Aqui estão os doze apóstolos de minha fé/ Minhas doze espadas/ Kataroulo/ Os doze/ Legbas de meus ossos/ E nenhum deles trairá meu sangue/ Não tem Judas em meu corpo/ Juiz há único velho homem/ Que vigia sobre o caminho dos homens/ Há único velho galo-batailha/ O Juiz que lança em suas idéas/ As grandes alas vermelhas de sua verdade!"

dos caminhos.
Eleghara,
parceiro
de Ogum.
Barrete.
Cabelo pontudo
como um falo.
Dono dos oitocentos
porretes.
Oitocentos porretes
nodosos.
Senhor da fala
fácil.
Sopra a flauta
e seus filhos vêm.
Bará chega fungando.
O povo pensa
que é o trem
partindo.
(Ricardo Aleixo)⁷⁴

quando você me expõe esse olhar de vidraças coloridas eu me perco num emaranhado de sensações obscuras, tiro partido do que posso e ligeiramente busco adsonar os condimentos necessários na conservação da seiva do meu caule, eu que sempre tentei vestir de calça nova as esperanças e bombar o coração de fôlegos emotivos, antigamente, muito antigamente, eu tinha uma obturação no peito inferior, uma obturação qualquer... de dor, de acrílico porcelana, daí as cinco chagas do exu que me protege as tempestades, daí as sete chamadas do dendê que me incendeia a carne: toda vez que você me expõe esse olhar de vidraças coloniais, essa cara lambida de

⁷⁴ ALEIXO, Ricardo, "Exu", In: *A roda do mundo*, Belo Horizonte, 2004, p. 31.

vaca roceira, e um sorriso encarnado em brava boca,
feito morango maduro numa taça de sorvete
(Salgado Maranhão)⁷⁵

oh Primogênito do Universo
oh Senhor dos Caminhos
Boca coletiva
Eco de todos os tons.
Nota de todas as pautas
Guardião de todas as portas
Movimento de todo o Universo
Pés de todas as rasteiras
Pernas de todos os andares.
Conduz teu povo
No segredo e na algaratza
na festa e no recolhimento
Empresta a cada garganta
Teu grito!
Dá a cada gíngua o significado!
A cada olhar: a visão.
Que em cada trança
A reunião se presentifique
Assim como no toque do tan-tan
Uma mensagem se codifique
Até a hora da grande gargalhada
Em nome de Olorum – asé!
Bara ô!
(Lepê Correia)⁷⁶

Preto e vermelho
são suas cores.

75 MARANHÃO, Salgado, "Flash". In: *Trzeze poetas impossíveis: ebulição da escrivatura*, Rio de Janeiro, 1978, p. 46.

76 CORREIA, Lepê, "Enu Barjis". In: CONCEIÇÃO, Jônatas e BARBOSA, Lindinalva Amaro (orgs), *Quilombo de palavras: a literatura dos afro-descendentes*, Salvador, 2000, p. 87.

Abre os caminhos
com elas.

Em seus calcanhares
as asas

de grande pássaro.
Vai devagar,

depressa também.
Nos dias pares,

pensa nos rumores
da festa.

Nas noites ímpares,
desce a lua

das alturas.
Preto e vermelho

são as cores
que movimentam

para dar direção
a todos os caminhos.

(Edmilson de Almeida Pereira)⁷⁷

A descrição de Exu ("ele é o que diz// é a cabeça da faca-falo"
[CÉSARE]; "la tez de fuego el pecho encabritado y sonriente" [MORE-
JÓN]; "le grand Ancêtre noir" [DEPESTRE]; "Primeiro que nasceu" [ALEI-
XO]; "Boca coletiva" [CORREIA]; "Preto e vermelho/ são suas cores" [PE-

77 PEREIRA, Edmilson de Almeida, "Exu", In: *Poemas para ler com palmas*, Belo Horizonte, 2017.

REIRAN) e a alusão a algumas de suas muitas funções ("o ardiloso/ que abre os caminhos" [CÉSAREI]; "controlador dos caminhos" [ALEI-sentiers et les routes" [DEPESTREI]; "MARANHÃO]; "Guardião de XO): "Exu que me protege das tempestades" [PEREIRAI]) fazem parte todas as portas" como vimos, desenham a cena ritual para os devotos e dos relatos que, ao deslocar esses atributos do espaço ritual para os investigadores. Ao deslocar essas possibilidades de trocas entre a literatura para os poetas alargam as possibilidades de trocas entre a literatura o hierárquico, sem romper com a representação "tradicional" de Exu, e a antropologia. Sem romper com a passagem do âmbito ritual para o âmbito o modo *Ofê(x)u* viabiliza a sua passagem do âmbito ritual para o âmbito estético, preservando, diríamos, algumas das características do primeiro. Dentre elas, a identificação entre a capacidade de interferência da entidade. Dentre elas, o texto que, ao falar sobre ela, se estabelece como uma fórmula sagrada e o texto que, ao falar sobre ela, se estabelece como uma fórmula concreta de sua identificação no meio social. É possível afirmar-se, nessa circunstância, que Exu é o seu orixá, tanto quanto o orixá falado é a manifestação de Exu. Não por acaso, os poemas de Abdias do Nascimento, Nancy Morejón, René Depeste, Salgado Maranhão e Lepê Correia estão permeados pela invocação de Exu, e quanto mais o texto se impregna dos seus atributos mais se confirma a expectativa de sua intervenção (real ou imaginária) sobre as ações do sujeito e o curso dos acontecimentos.

O poema de Depeste – que guarda um parentesco formal com a tensão do orixá e do poema de Abdias do Nascimento – assim como o de Nancy Morejón, chamam nossa atenção para uma mitopoética iorubá, em geral, e uma mitopoética de Exu (e/ou de outro orixá), em particular, entrecida no território da diáspora. Se o poeta haitiano e outros, por um lado, reiteram a presença da África no imaginário individual e coletivo do ocidente, por outro, apontam para a singularidade das tensões poéticas geradas entre a passagem do meio (ou travessia do Atlântico) e o desembarque (ou inserção no continente) do sujeito negro. Nesse ponto, a cartografia da diáspora impõe ao poeta o desafio de forjar a alquimia de uma linguagem que seja, ao mesmo tempo, familiar e estranha, afrodiáporica e ocidental, mítica e histórica.

Tais aspectos sustentam a tessitura do poema "Aïbon-Legbá" que tem sob os seus pés a lógica do modo *Exunouveau*: neste, por sua vez, subsiste o dinamismo a partir do qual passado e presente, mito ("Je suis/Aïbon-Legbá/ Mon chapeau vient de la/ Guinée") e história ("Dans la terre de

l'homme blanc/ À la croisée de ses chemins/ Je baise trois fois sa porte/ Je baise trois fois ses yeux") se inter-relacionam. Maria Nazareth Soares Fonseca ressalta essas tensões e afirma que no poema "ao mesmo tempo em que o deus invocado 'abre as barreiras' e permite a entrada das entidades africanas no espaço do Alabarna, ressalta-se a estranheza do lugar e a ausência dos objetos que o configuram como 'reponsoir', o altar de celebração do culto vodú." Em consequência disso, a "inexistência dos objetos sagrados faz do Alabarna e da casa do Juiz um lugar impróprio para os cultos, descaracterizado enquanto espaço dos orixás, distante, portanto, dos rituais de preservação das tradições africanas (FONSECA, 2002: 13). A tensão entre o mítico e o histórico constitui uma linha de força derivada da epistemologia iorubá, como podemos observar, uma vez mais, através do poema "Exu", de Cláudio Daniel: este, como os poetas anteriores, reitera os aspectos míticos do "senhor das encruzilhadas" e situa a voz do poeta como uma ponte entre o texto ritual e as tensões sociais que rodeiam as iniciativas do sujeito:

Lagunã corrige o corcunda.

Faz crescer a lepra do leproso.

Põe pimenta no cu do curioso.

Legbá ensina cobra a cantar.

Entorta aquilo que é reto,

endireita aquilo que é curvo.

Exu Melekê — o desordeiro

faz a noite virar dia e o dia

virar noite. Surra com açoite

o columnista da revista. Cega

o olho grande do tucano —

e zomba do piolho caolho.

Marabó vai-vem-revém.

Quente é a aguardente

do delinquente. Elegbará

com seu porrete potente
quebra todos os dentes
do entreguista privatista.

Bará tem falo de elefante.
É o farsante dos farsantes:
fode a mulher do deputado

hoje – e faz o filho ontem.
Agbô confunde o viajante
e o faz perder a sua rota.

Bará Melekê compra azeite
no mercado — levando peneira
volta sem derramar uma gota.

Larôye Exul O desalmado
soma pedras e perdas na sina
do condenado. Sete Caveiras:

que seja suave minha sina
neste mundo tão contrariado.
Que seja suave – Larôye Exul
(Cláudio Daniel)⁷⁸

Também no poema extraído do *Livro de oríkis*, o poeta reitera as informações procedentes das investigações antropológicas, a saber: o poeta, como fizera Pierre Verger, refere-se aos muitos nomes dedicados a Exu, dentre os quais, Laguná, Legbá, Melekê, Marabô, Elegbará, Bará, Agbô; indica as ações que evidenciam Exu como um *trickster* (“Põe pimenta no cu do curioso,” etc) e descreve o seu aparato ritual (“Bará tem falo de elefante”). Porém, assim como nos textos Morejón, Depestre, Aleixo e Maranhão pode-se notar que a voz poética integra as tensões histórico-sociais contemporâneas ao texto da tradição. Segundo seus atributos,

78 DANIEL, Cláudio, “Exu”, In: Livro de oríkis, São Paulo, 2015. Ver Portal Vermelho - Cultura, 2 de outubro de 2015 - 16h07. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/270988-11>

Exu fustiga quem o desagrada, ou faz o mesmo a alguém, desde que invocado para tal função.
O poeta Cláudio Daniel vale-se desses atributos para solicitar a Exu a punição dos indivíduos e grupos que conspiraram contra o governo legítimo da presidenta Dilma Rousseff, reeleita no pleito de 2014⁷⁹. O processo de *impeachment* que culminou, em 31 de agosto de 2016 com a cassação do mandato da presidenta, pelas mãos de uma Câmara dos Deputados e de um Senado Federal sabidamente corruptos e elitistas, foi denunciado por nós e por muitos brasileiros e brasileiras como um Golpe de Estado.⁸⁰ Nesse contexto histórico conturbado, Exu é invocado para fustigar os golpistas: “Surra com açoite/ o colonista da revista. Cega/ o olho grande do tucano”. O poeta refere-se, provavelmente, aos columnistas da revista *Véja* e/ou de outras publicações antigoverno que, junto a órgãos da grande mídia como *Rede Globo* e *Folha de São Paulo* insultaram os ares contra a legitimidade democrática do governo da Presidenta eleita Dilma Rousseff. Na passagem “Elegbará/ com seu porrete potente/ quebra todos os dentes/ do entreguista privatista” a ação de Exu é invocada contra lideranças políticas ligadas, sobretudo, ao PSDB e aos seus aliados. Esse parídeo, que tem por símbolo o tucano, ave da fauna brasileira, foi um dos principais articuladores do Golpe de Estado de 2016.⁸¹

79 Sobre os processos empregados por Cláudio Daniel para dar forma ao seu Livro de Oríkis ver PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. “Livro de Oríkis”, In: Site Musa Rara, São Paulo, 10 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/livro-dos-oriks> Segundo Pietroforte, “Ao convocar (1) Cantigas de Amigo, (2) Oríkis, (3) literatura de esquerda – Ogun forja a foice e o martelo –, (4) poesia sonora, e – esta informação também me foi dada pelo Cláudio – (5) o verso monorrítmico do gazel e do jazal das literaturas árabe e persa, o poeta harmoniza vozes distintas complexificando-as na própria poesia. Nesse fazer poético, a consciência política está baseada no máximo de informações possível a respeito do mundo e de suas culturas [...]”.

80 Dentre as obras que documentaram o Golpe Político de 2016 destacamos o livro *Historiadoras pela democracia: o golpe de 2016 e a força do passado*, organizado por Hebe Mattos, Tânia Bessone e Beatriz Marnigonian, 2016. Segundo o site de divulgação da ANPUH, a obra consiste num exercício de história imediata em função de uma denúncia grave: o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff põe democracia brasileira em risco. Reunindo textos e depoimentos de historiadoras com carreira consolidada e jovens profissionais de história, a obra apresenta um diagnóstico historiográfico sobre o conturbado momento político do Brasil.” Disponível em: <http://site.anpuh.org/index.php/lançamentos-livros/item/3693-historiadoras-pela-democracia>

81 No momento em que este ensaio é escrito, o Brasil atravessa sua mais grave crise política desde a que culminou no Golpe de 1964, que manteve o país sob o regime da ditadura civil-militar até 1985. Além do PSDB, PMDB, DEM e outros partidos menores, amparados por ações ambíguas e forte tendência golpista do Superior Tribunal Federal, setores da sociedade civil romperam o pacto das urnas, depondo uma Presidenta sobre a qual, até o último ato do julgamento no Senado, não pairou a comprovação de nenhum crime de responsabilidade.

A capacidade de Exu para reordenar o mundo a partir da desarticulação das práticas habituais está relacionada à possibilidade de inversão das dimensões temporais. Esse atributo permite ao senhor dos caminhos alterar a percepção que possuímos dos acontecimentos, colocando-nos diante de situações de aparente *nonsense*, uma vez que somos instruídos a vivenciar a passagem do tempo como uma sucessão de eventos. Antonio Risério (1996: 128), na transcrição de um orixá de Exu, revela que ele “Atravando uma pedra hoje,/ Mata um pássaro ontem.” Essa mesma referência, como vimos em Pierre Verger (s/d: 78), demonstra que através da ruptura da linearidade do tempo Exu se afirma como uma força que viabiliza a reinvenção do cotidiano, demonstrando que um mesmo evento, capturado sob uma outra dimensão temporal, constitui-se como uma alteridade sem, no entanto, desvincular-se de sua estruturação primeira. Veja-se, por exemplo, o desdobramento estético desse princípio na sequência de Ricardo Aleixo, na qual o mesmo fato (a chegada) pode ser interpretado como o mesmo-outra-fato (a partida): “Bará chega fangan-do./ O povo pensa/ que é o trem/ partindo.” Por sua vez, Cláudio Daniel se vale desse princípio quando anota em seu poema: “Bará tem falo de elefante./ É o farsante dos farsantes./ fode a mulher do deputado// hoje – e faz o filho ontem.” Sob a ótica do modo *Orfé(x)u*, a voz poética re-itera o atributo de Exu-que-inverte-a-ordem-do-tempo e, paralelamente, reatualiza esse atributo ao relacioná-lo a uma demanda histórico-social específica: a crise política que perpassa a sociedade brasileira contemporânea. Em nota de divulgação sobre a obra, lançada em 2015, pode-se observar os desdobramentos que apontamos:

“O Livro de Orixás busca manter elementos do orixá tradicional – os nomes e epítetos dos orixás, seus mitos, atribuições e atributos – com uma crítica contemporânea, incorporando temas da situação política e social do país. Todos os poemas que compõem o livro foram escritos entre fevereiro e março de 2015, com exceção do Orixá de Orunmilá, redigido em 2006. As linhas apresentadas em itálico no interior dos poemas são citações de “pontos” cantados nos rituais em diversos

terreiros no Brasil e os textos são apresentados conforme a ordem do xiré cantado no *candomblé* (foi adotada a sequência estabelecida por Pierre Verger no livro *Os orixás, com poucas variações*).” (Portal vermelho, 02/10/2015)

O poeta gaúcho Oliveira Silveira – em sua coletânea de poemas *Orixás*, publicada juntamente com as ilustrações do artista plástico Pedro Homero – adotou numa edição, ao que tudo indica, de 1995, o procedimento de associar a obra poética às informações de caráter etnográfico e antropológico referentes aos orixás. Essas informações, sob a forma de notas de rodapé, associadas às representações iconográficas dos orixás, sustentam um palimpsesto textual que, por sua vez, remete a um palimpsesto abrangente, que tangencia – ora revelando, ora ocultando – as diferentes matrizes culturais envolvidas no processo de articulação de muitas das práticas culturais brasileiras. Vejamos um pouco dessa teia de representações propostas por Oliveira Silveira através do seu poema “No caminho da Casa-de-Nação”, que foi impresso ao lado da ilustração intitulada “Bará” realizada por Pedro Homero e tem, como nota de rodapé, informações relativas “ao dono dos caminhos e dos cruzeiros (encruzilhadas)”:

Vinham pelos caminhos,
ruas e encruzilhadas
abertos por Bará
antes da oferenda do galo, do milho
ou do cabrito quatro-pé.

Vinham pelos caminhos
atendendo ao chamado de um tambor
que bate dentro de seus próprios peitos:
tuc-tuc-tuc.

Vinham pelos caminhos
– pele magnética –
atraídos ao ímã ancestral.

Vinhã
– caules decepados –
nutrir-se nas raízes.
(Oliveira Silveira)⁸²

As referências aos atributos de Exu são evidentes nos textos já vistos (habitante das encruzilhadas, portador de mais de um nome, etc) bem como ao ambiente ritual onde atuam os demais orixás: a Casa de Nação evoca os grupos étnicos provenientes do continente africano e aqui instalados, sob a direção de lideranças religiosas locais. Os registros antropológicos inventariaram um histórico de casas de nação, a exemplo das casas de Candomblé Keru, das casas de Candomblé Jeje, das casas de Candomblé Bantu – designações que se espraiaram pelo país e indicam as especificidades de cultos e de relações interpessoais que caracterizam a inserção dos devotos das religiões de matrizes africanas na sociedade brasileira.⁸³

Essa moldura cultural aponta para a interferência do modo *Orfe(x)u* na construção do poema e, em seu livro, Oliveira Silveira reafirma esse aspecto ao inserir notas de rodapé que transmitem aos interlocutores do poema informações de caráter etnográfico extraídas do estudo *O Bantu que do Rio Grande do Sul*, do antropólogo Norton F. Corrêa.⁸⁴ As notas destacam os atributos e símbolos de Exu, criando um efeito espelho em relação ao texto do poema. Contudo, chama a atenção o fato de Oliveira Silveira ultrapassar, no poema, os limites das informações contidas nas notas, ou seja, o poema resulta de uma apropriação da linguagem ritual por parte do poeta que, segundo Prisca Agustoni (2013: 104-105), implica em “certa indefinição no que diz respeito ao assunto do poema: quem são esses que ‘vinham’, de ‘pele magnética’?”⁸⁵ Isso demonstra que o tra-

82 SILVEIRA, Oliveira, “No caminho da Casa-de-Nação”, pintura “Bará”, de Pedro Homero, In: *Orixá*, Porto Alegre, s/d: s/p. Oliveira Silveira publicou esse mesmo poema, sem a ilustração, no livro *Roteiro dos tantás*, Porto Alegre, 1981, p. 18.

83 Para uma iniciação ao estudo das casas de santo ver BASTIDE, Roger, *As religiões africanas no Brasil*, São Paulo, 1985, p. 243-305; LUZ, Marco Aurélio, *Cultura negra e ideologia do residual*, Rio de Janeiro, 1983, p. 30-31.

84 CORRÊA, Norton F., *O Batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-brasileira*, São Luís, 2006.

85 Prisca Agustoni, no livro *O Atlântico em movimento*, Belo Horizonte, 2013: 103-113, faz uma análise criteriosa dos poemas “No caminho da Casa-de-Nação” (Oliveira Silveira), “Cine-olho” (Ricardo Aleixo) e “Visitação” (Edmilson de A. Pereira). Nossos comentários levarão em conta essa análise, razão pela qual sugerimos a leitura do texto de Agustoni para eventuais comparações.

balho do poeta, dentre outros procedimentos, consiste em estender as representações do texto ritual, de maneira que essa extensão se estenda e se estenda, representando a alteridade em relação à fonte original, isto é, da prova-vel objetividade da nota etnográfica (“Bará é o dono dos caminhos e dos cruzeiros”) o poeta extrai a subjetividade intrínseca do texto poético, e dos se afirma como um original específico e autônomo (“Vinhã / – caules decepados – / nutrir-se nas raízes”).

Os procedimentos verificados nos poemas anteriores apontam para uma dicção intermediária entre o poema que reitera os atributos rituais de Exu e o poema que, além de realizar esse efeito, insinua-se como um texto autônomo. Por isso, a articulação do modo *Orfe(x)u* não supõe a cópia do relato ritual, mas evidencia uma ligação umbilical entre o elemento poético e o substrato documental. O poema, nessas circunstâncias, estimula uma volta à realidade onde está radicada a prática religiosa, ainda que o poeta não se exprima como um devoto. Essa relação especular não significa uma restrição ao espírito criativo do poeta, pois, ao contrário, obriga-o a transformar a semelhança entre o poema e o documento numa fatura estética que, por força de sua especificidade, contribui para uma compreensão mais profunda da linguagem que confere forma e conteúdo aos mitos.

O modo *Orfe(x)u* do exercício poético traz à tona questões de ordem cultural e ontológica sem as quais não haveria a possibilidade de um diálogo tão intenso entre o poema e o texto ritual (oriki) e/ou a nota etnográfica e, menos ainda, a formação de uma lógica especular que não se limita à mera repetição de representações e valores. O poema e o oriki nascem do solo cultural iorubá reelaborado na diáspora, ou seja, um solo recomposto durante as migrações compulsórias ligadas ao tráfico de escravos. A essa circunstância, somam-se os embates do sujeito destruído de sua condição humana e, apesar disso, ainda depositário de um legado cultural. A negação de uma certa ordem cultural e ontológica e, ao mesmo tempo, o empenho em sua manutenção forjam nichos de tensão dos quais emerge uma linguagem que se quer reiteração da cultura e do sujeito renegados e, simultaneamente, transfiguração de ambos, por força do aprendizado da ruptura e da negociação.

Esteticamente falando, o modo *Orfe(x)u* consiste numa resposta a essa demanda social. E tal é a extensão da demanda, que o referido

modo tem se mostrado como um *topos* evidente, que absorve as tensões entre o estético e o documental, a tradição e a mudança. Tal modo contribui para a sedimentação do saber já reconhecido, sendo maleável o bastante para expressar as provocações de algumas mudanças em relação a este saber. Por isso, a *ars combinatoria Orfeu(x)u* se mantém como um fio estendido ao máximo da tensão, sem o risco de romper-se. As possibilidades de manter e mudar, de colocar face a face Orfeu e Exu constituem a lógica desse *topos*, cuja relativa estabilidade é cerzida às custas de permanentes negociações entre o poeta e o antropólogo, entre o devoto e o poeta (não necessariamente devoto), enfim, entre o texto ritual gerado no seio da coletividade e o texto poético tecido como experiência individual.

O modo Exunouveau

Se no modo *Orfeu(x)u* detectamos um processo de autonomização do poema em relação ao texto ritual (*oriki*), podemos dizer que o modo *Exunouveau* aprofunda essa autonomização ao apontar para o significado insurgente, que pode ou não vir à tona, responsável pelo aspecto imprevisível do poema. Se a ductibilidade nos ajuda apreender o funcionamento do modo *Orfeu(x)u*, vale dizer que a flexibilidade e a ruptura em fronteiras são os traços marcantes do modo Exunouveau. Sob essa perspectiva, os apelos à tensão inércia/movimento, presença/ausência, ruptura/negociação – que caracterizam a percepção do mundo, segundo os atributos de Exu – são transmitidos de maneira indireta, às vezes obscura, de tal forma que sabemos tratar-se de Exu ainda que nenhuma palavra em iorubá ou português referente à gramática de Exu seja mencionada. A intervenção de Exu nessa poética rompe com a modalidade do *oriki* tradicional e com o valor estrito do ritual. Esses aspectos, que não são evocados na estrutura linguística do modo *Exunouveau*, são reinventados através de objetos e conceitos que, uma vez citados no poema, abrem para o poeta e para o leitor o desafio de “Jerem” Exu onde Exu não está ou estará. Por ser maleável, polivalente e mediador, dentre outros atributos, Exu não se permite ser controlado.

É através desses atributos que Exu nos ensina outras inflexões para a vivência poética: aprender com Exu é não restringir a experiência de

construção de sentido a esta ou àquela possibilidade, mas a muitas possibilidades, inclusive aquelas que o sonar de nossa linguagem ainda não detectou. Exu é, simultaneamente, o que está feito e o devir de todos os afazeres. Por isso, cientes de sua dinâmica, precisamos nos esforçar para aprendermos o que há de significativo nas poéticas estabelecidas (e, diríamos de certo modo, catalogadas pelo nosso esquema de expectativas) e o que sequer imaginamos constituir-se como uma poética em potencial (e, podemos acrescentar, uma poética da liberdade de experimentação). Em função disso, é pertinente considerar a relação do modo *Exunouveau* com uma práxis poética vinculada à destruição e à reconstrução do significado – aspectos que nos remetem à possibilidade de vivenciar a poesia em sua dimensão herméctica, mas passível de ser interpretada; restrita, mas aberta à expressão das vontades pessoais e coletivas. Em linhas gerais, o modo *Exunouveau* nos reenvia à questão do reenchantment do mundo que Exu devora e recria. Essa questão é relevante para o sujeito do fazer poético, sobretudo aquele que, como o “senhor dos caminhos”, fertiliza o solo da linguagem com suas metáforas e jogos de palavras, embora saiba que esses e outros instrumentos da comunicação sejam precários. É evidente que cada poeta, à sua maneira e pelas suas razões, e a depender de seu contexto histórico-social, pode considerar mais ou menos a inter-relação dessa questão em seu processo de criação. De maneira específica, o viés *Exunouveau* – que se relaciona às condições de criação e de manutenção do ser humano, e de todos os demais seres e objetos – essa questão se impõe, haja vista a estreita relação que há muito se estabeleceu entre o sagrado e o discurso poético, seja no domínio da epistemologia iorubá ou de outros domínios culturais. Uma interessante amostragem dessa relação é a coletânea *Trésor de la poésie universelle*, organizada por Roger Cailliois e Jean-Clarence Lambert⁸⁶. Além de um prefácio escrito por Cailliois (1958: 7) – segundo o qual “Aux origines, autant qu’on en puisse juger, la poésie, pluriel qu’un langage sacré, constituait un langage général.” –, a obra reúne cantos rituais, preces, litânias, profecias, mitos, hinos e salmos apresentados sob a estrutura de textos poéticos. Um exemplo dessa textualidade litúrgico-poética é a “Invocação à chuva”, cujos sons eram entoados com o acompanhamento dos choques entre os bumerangues, na Austrália:

86 CAILLIOIS, Roger e LAMBERT, Jean-Clarence (orgs.), *Trésor de la poésie universelle*, Paris, 1958.

Dad a da da	Ded o ded o
Dad a da da	Ded o ded o
Dad a da da	Ded o ded o
Da kata kai.	Da kata kai.

A referência a Exu e à poesia como força instituinte do sujeito e do mundo tem a função de salientar o fato de que a crise da modernidade (que implica, em parte, a crítica ao triunfo da razão científica sobre o pensamento simbólico: à submissão de nosso *habitat* ao *homo faber*, ao fim da ilusão da transcendência em prol do homem que se enraizou num presente de bem-estar material; e ao cientificismo como forma privilegiada de explicação dos fenômenos e do *modus vivendi* do ser humano e do seu ambiente) não resulta, necessariamente, no ostracismo do maravilhoso e do inefável como categorias para percebermos o mundo, o outro e a nós mesmos. Uma certa modalidade de linguagem poética (que, frisamos, se explicita através do modo *Exunouweau*), que se articula sob essa perspectiva, não inviabiliza outras formas do discurso poético, inclusive aquelas que se fixaram como experiência racional, antilítica; como experiência escrita ou como experiência do indivíduo, apartada, portanto, da cena coletiva. Essa linguagem poética – imantada pelo furor da origem, que não se viabiliza como discurso de uma religião, embora percorra os labirintos do sagrado – contribui, a meu ver, para a atualização contínua da experiência poética. Isto ocorre porque essa linguagem, aparentemente inacessível é, no fundo, parte integrante de nossas vivências cotidianas. Ela está no tecido das ações que praticamos e dos discursos que emitimos. Quando insistimos no seu exílio, no seu fracasso, na sua dispersão estamos, por vias não explícitas, confirmando o seu vigor, uma vez que somos, como indivíduos e como coletividades, um mosaico dessas condições. E, mesmo devorados por elas, sobrevivemos.

É, portanto, dessa civilização rota, dessa individualidade claudicante que se nutre essa poética instituinte: vejamos isso no obituario da poesia, escrito e reescrito, em diferentes épocas, e hoje mais do que nunca, através de argumentos como “poesia não vende”, “os leitores de poesia são os próprios poetas”, “o mercado valoriza mais a prosa”. A poesia instituinte devora sua morte e com ela geramos metáforas imponderáveis, expomos as fraturas dos enunciados, redimimos a linguagem que ruboriza diante

daquilo que não pode ser dito. Essa também é a poesia, ou melhor, uma certa experiência da poesia, que não ergue a cabeça acima de seus pares, porque, sem que estes percebam, ela é a flor-motor de todos os corpos e ambientes.

Em termos estéticos, a poética de Ricardo Aleixo, desde o seu livro inicial, *Festim*, editado em 1992, tem se constituído, se quisermos pensar-la a partir de uma expressão metafórica, como um fazer de fazeres, resulta num lugar de lugares⁸⁷. Em termos teóricos, podemos considerar que a atuação do autor em várias áreas de intervenção artística e social – ou para dizermos com Sebastião Nunes, Aleixo é “poeta, músico, performer, artista plástico, pensador e crítico radical da cultura” (ALEIXO, 2003: 56) – implica no aprendizado e na criação de técnicas específicas, com as quais o poeta se habilita a fazer o objeto poético (a partir de várias perspectivas da linguagem verbal, sonora, visual e corporal) e, ao mesmo tempo, a transformar esse ato de fazer em reflexão sobre ele próprio. Essa etapa é uma derivação crítica do fazer primeiro e consiste, portanto, num conjunto de obras simultâneas à escrita poética e que se apresenta ao público sob as *personae* do poeta músico, criador e diretor de *performances*, crítico literário, artista plástico, etc. Desse fazer de fazeres – que viabiliza o contato, em diálogo e em tensão, de diferentes linguagens e territorialidades – desdobra-se um obra que é um lugar de chegada e um lugar de partida para múltiplas experiências estéticas. Pode-se dizer que Ricardo Aleixo estrutura uma obra de lugares que se configura, enfim, como um lugar de passagem: quem chega e quem parte, quem se volta para refletir sobre o vivido no contato com as linguagens do autor terá gravado em si, como algo a ser transmutado, as vivências de complexas relações estabelecidas entre o evento histórico e o criação estética.

No que diz respeito ao diálogo que Ricardo Aleixo estabelece com a epistemologia iorubá e, particularmente, com o domínio ritual e discursivo de Exu, há que se destacar os poemas inseridos na coletânea *A roda do mundo*, intitulados, respectivamente, “Exu” e “Cine-olho” (ALEIXO, 2004: 31-33). Comentamos o primeiro poema quando nos ocupamos anteriormente do *Livro de orikis*, de Cláudio Daniel. Se lá apontamos que o poema de Aleixo busca sua consistência no modo *Orifé(x)u*, aqui será preciso abordar a ultrapassagem desse modo, sobretudo porque a

⁸⁷ ALEIXO, Ricardo, *Festim: um desconcerto de música plástica*, Belo Horizonte, 1992.

construção desse poema nos lança para outros lugares estéticos, além do próprio texto.⁸⁸ Começemos pelo aspecto do texto que tangencia o modo *Orfe(x)*u como anteviu Prisca Agustoni (2013: 107) ao afirmar que o mesmo exprime a “aproximação entre fundamentação mítica (Exu) e contexto contemporâneo, urbano (a cena do poema ocorre numa cidade brasileira do século XX) [...]”:

Um
menino
não.
Era
mais
um
felino
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
—
um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia

88 Sobre as relações entre palavra e imagem, particularmente a fotografia, na poética de Ricardo Aleixo ver SCHERER, Telma, “O peixe não segura a mão de ninguém: éfrazes de Ricardo Aleixo”. In: Elyra - Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Florianópolis, 8, 12/2016, p. 201-222. Disponível em: <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/160/178>> (Consulta realizada em 25 de fevereiro de 2017, às 21:53 min).

—
ali
para
os
lados
do
Mercado.
(Ricardo Aleixo)⁸⁹

A análise do poema “Cine-olho”, considerando o campo epistemológico que propomos, implica, necessariamente, no retorno à lógica devoradora de Exu. Se o movimento inicial da devoração ocorre em relação ao mundo e à sua posterior devolução, e, se tal aspecto se fixa como uma característica seminal de Exu, há que se levar em conta a possibilidade de Exu dobrar-se sobre si mesmo, como uma força vital que nasce de sua autodevoração e, metaforicamente, como um recurso linguístico de auto-crítica. Percebido sob esse ponto de vista, o poema de Ricardo Aleixo transita do modo *Orfe(x)* para o procedimento *Exunouweu* quando observamos as estratégias que sustentaram a sua criação, ou seja, a inversão da passagem do oriki/ritual ao poema/contextual e o emprego de recursos formais da poesia contemporânea. A primeira delas decorre de uma inversão no processo de escrita do poema que tem como referência os orikis: como vimos nos textos anteriores, em geral, parte-se de um oriki ou narrativa sobre Exu para a escrita do poema. Este, à maneira de um classicismo iorubá, como salientamos, reitera os atributos e funções de Exu. Nos poemas de transição, acrescenta-se a esse modelo poético elementos de ordem histórico-social, que geram uma interface entre o texto oriki/texto ritual e os textos e fatos contextualizados e eleitos pelo poeta. Nesse caso, nos deparamos com um poema autoral no qual detectamos uma voz particular situada num tempo e num lugar históricos: tal poema funciona como contraponto do oriki/texto ritual. Em entrevista concedida ao poeta e jornalista Fabrício Marques, Ricardo Aleixo aponta para uma inversão do percurso que vai do oriki/ritual ao poema/autoral⁹⁰:

89 ALEIXO, Ricardo, “Cine-olho”. In: *A roda do mundo*, Belo Horizonte, 2004, p. 33.
90 Ver em AGUSTONI (2010: 107-108) a análise dessa entrevista de Ricardo Aleixo relacionada à criação do poema “Cine-olho”.

a cena que motivou [o poema] foi um menino de rua correndo entre os carros, no centro de Belo Horizonte, com uma tal soltura, uma cara de "dono do pedaço" que me remeteu logo a Exu – o mensageiro, o que está sempre onde tem muita gente, onde tem movimento. Pensei, na hora, o quanto aquele menino/felino era mais dono da rua do que eu e outros passantes, todos "simulacros perfeitos de cidadãos". (MARIQUES, 2004: 116)

A partir da entrevista de Aleixo, que nos indica, em parte, o processo de elaboração do poema, percebemos a inversão acima mencionada: na origem de "Cine-olho" está o movimento do menino no cenário tenso das vias urbanas. Não há, aí, o cenário mítico nem a ação dos deuses. Contudo, o "olho armado"⁹¹ do poeta, para nos lembrarmos da expressão de Murilo Mendes, reconfigura a cena cotidiana, colocando-a em diálogo com as cenas rituais da epistemologia iorubá. Por saber quais são as implicações dessa epistemologia, Ricardo Aleixo não hesita em ver no menino o Exu possível, aquele que por ter muitos nomes e atributos pode ser, inclusive, o felino urbano. A segunda estratégia, utilizada na composição de "Cine-olho", nos remete ao percurso poético de Ricardo Aleixo, no qual se destacam o emprego e a reelaboração, segundo sua perspectiva pessoal, de recursos formais e visuais característicos da chamada poesia de vanguarda, em particular o Concretismo. No dizer de Sebastião Uchoa Leite (*Apuá* ALEIXO, 2001: 80), o "método de composição" de Ricardo Aleixo, "mesmo no nível verbal, já é, em si, visual, em grande parte dos casos, seja pela disposição das linhas no conjunto, seja pela intersecção fonético-visual." A aplicação do método de composição de Aleixo resulta num poema que não se restringe à reiteração dos atributos e ações de Exu. Antes disso, o poema consiste num lugar onde a interpretação dos atributos de Exu resulta numa obra autônoma. Concorre para isso o emprego das linguagens verbal (a palavra) e visual (a forma) que descreve um even-

(to), visual (a forma longilínea do poema alude ao movimento rápido do "Exu afinado") e vocal (a leitura em voz alta revela um poema rápido que capta a fração de um enunciado) e, numa síntese verbivocovisual, cinematograficamente" (AGUSTONI, 2013: 108).

A análise de "Cine-olho" demonstra que o modo *Exunouweu* se expressa a partir da vivência que o poeta estabelece com a linguagem cotidiana – seja a do menino em movimento ou a do oriki no ambiente ritual – somada à atividade estética de garimpagem do que há de imprevisto em todas as formas de linguagem. Ao abordar o poema, Prisca Agustoni ressalta que, no plano formal, o poeta "cola" a uma forma ocidental – inclusiva marcada pela presença de assonâncias e rimas – um conteúdo extraocidental, que remete ao universo iorubá." (AGUSTONI, 2013: 106). A maneira como o poeta dialoga com a tradição constitui um dos eixos que ressaltam a dinâmica do modo *Exunouweu*: é com o "olho armado" para "ver, rever, ver, rever" (MENDES, 1994: 794) que Ricardo Aleixo encontra o aqui-agora de sua experiência poética com o acervo da tradição literária iorubá. Dessa aproximação, que é também embaraço, emerge um poema senhor do seu próprio caminho, isto é, um poema que se resolve na linguagem antes de ser a duplicação de uma outra linguagem. "Cine-olho", à maneira de Ricardo Aleixo – que segundo Sebastião Uchoa Leite é um poeta "radical a partir de si mesmo" (ALEIXO, 2001: 79) – se exprime como um poema enxuto na forma e expansivo no conteúdo; similar a outros textos e único em suas proposições. Durante a abordagem de "Cine-olho" não há como não recordar a lógica do +1, que explica as pluralidades de Exu, ou seja, Aleixo articulou um poema +1 que, pela sua originalidade de forma e conteúdo, está apto a desdobrar-se em outros textos, afinados, em movimento no campo das linguagens.

A análise do poema de Ricardo Aleixo nos permite afirmar que no modo de escrita *Orfe(x)u* o poema autoral procede do oriki ritual, estabelecendo com este uma relação de contiguidade, expressa ora como reiteração explícita dos atributos de Exu, ora como diluição dessa reiteração através da inserção de elementos histórico-sociais na fatura do poema. Por sua vez, a intervenção do modo *Exunouweu* pressupõe uma ruptura com os aspectos determinantes do oriki ritual: sob essa perspectiva, Exu se apresenta como um outro além da linguagem preconizada em sua

91 A expressão está contida no texto "O olho precoce", de *A idade do serrote*, p. 974, in: MENDES, Murilo, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, 1994. Segundo Murilo Mendes: "Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida."

mitopoética, a ponto de tornar-se um estranho para si mesmo. Ou, dito de outra maneira, o Exu que tem em si o princípio do + 1 é recriado pela mão do poeta e se torna protagonista de um sistema de signos e significados – o poema – que se alarga para além do domínio ritual. Assim, tem-se um Exu “guia de Tirésias”⁹² ou um “Exu afelinado” – ou seja, um dinamismo cultural em processo de reinvenção de si mesmo. Em entrevista concedida ao também poeta Reuben da Rocha, em 2011, Ricardo Aleixo aborda o processo de construção do poema sob uma perspectiva que se aproxima, em algumas aspectos, do modo de criação que chamamos de *Exunouwezu*.

Um poema não é senão a constituição de um outro mundo dentro do mundo em que nos empenhamos em ajustar, a cada momento, os termos da nossa presença por aqui. Trata-se de tentar compreender os limites dessa presença nossa no mundo, simples assim. Uma política, sim, na medida em que implica um posicionamento radical diante do que está dado, muitas vezes dado como algo inalterável. O poema “Voz”, do meu livro mais recente, Modelos vivos, se abre com o verso “duvidar das palavras/ mas sem prescindir delas”, que fala do impasse que se coloca para todos nós que vivemos num tempo, como o de agora, em que todo mundo se ocupa mais em emitir opiniões – só pelo direito de fazê-lo – do que em refletir sobre o peso delas em relação ao palavrório geral. O poeta não tem a menor possibilidade de se colocar alheio a uma tal questão, por razões óbvias. Se todo mundo pode falar e falar, só ao poeta, contudo, é dada a possibilidade de fundar mundos ao falar – mundos estranhos, terríveis, eivados de uma violência que é fundante, que é sempre primeira (...). Por mais que pensemos na poesia e no poeta como imagens, quando muito, arqueológicas, índices

92 PEREIRA, Edmilson de Almeida, “Caderno de retorno”, In: *As coisas arcas: obra poética* 4, Belo Horizonte, 2003, p. 210.

de um mundo para sempre morto, o poeta – ligado, nas culturas do Atlântico Negro, à figura de Exu, o dono da fala – é aquele que detém a última palavra, a primeira.⁹³

No discurso metacrítico de Ricardo Aleixo sobressai a compreensão do poema como a articulação de “um outro mundo” que, ao mesmo tempo, se faz a partir de um mundo conhecido: esse aqui e agora atravessado por redes epistemológicas em vias de colisão e também de diálogo. Não por acaso, Aleixo se refere às demandas de Exu, “o dono da fala”, com o qual identifica a *persona* do próprio poeta, e ressalta que em ambos reside a força paradoxal de deter “a última palavra, a primeira.” Em linha de observação que a poética resultante das relações entre a criação estética e a herança ritual conigura uma situação de “semelhança entre o papel de Exu e o papel do escritor que também ‘recria o mundo’ e é agente transformador da palavra e dos seus sentidos.” (AGUSTONI, 2013: 113). O que se depreende das relações entre Exu e o poeta, o texto ritual e o poema autoral, é a existência de um jogo de espelhos que confere ao mesmo modo *Ofe(x)u* – uma urgência para desdobrar-se em alteridades que riscam a superfície da identidade e dela se nutrem para garantir sua própria autonomia – modo *Exunouwezu*.

A constituição de uma consciência crítica (que decorre da análise de questões relativas à historiografia, à antropologia, à sociologia e às demais linguagens artísticas como a pintura, a música, o teatro, o cinema e a arquitetura) contribui para uma intervenção inovadora do poeta, quando do seu contato com um viés epistemológico não dominante. No que se refere ao viés epistemológico iorubá, podemos dizer que uma intervenção à maneira de Ricardo Aleixo, além de subverter o cânone literário (procedimento previsível em face do conhecimento acumulado a partir das ações de *avant garde*) se exprime como reinvenção contínua do fazer poético, mediante uma tentativa também contínua de compreendermos “os limites dessa presença nossa no mundo.” É, portanto, como o caracol de Exu, em seu movimento espiral, que se entrelaça nas intervenções de

93 Ver a entrevista completa realizada por Reuben da Rocha em <http://www.semiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-grafas-da-movencia>, maio de 2011.

Ricardo Aleixo uma poética de poéticas ou, segundo os termos que utilizamos, uma demanda de linguagens tensionadas entre os modos *Ofê(x)u* e *Exunouweau*.

De nossa parte, desde a edição do *Livro de falas*, em 1987, temos dialogado com os modos *Ofê(x)u* e *Exunouweau* na expectativa, como já frisamos, de “devolver os mitos com algum sentido a mais, além dos sentidos sagrados que eles possuem no Candomblé”.⁹⁴ A partir da experiência de não iniciado, mas de um sujeito moderno e fragmentado, procuramos “estabelecer uma ligação entre a tradição e a modernidade da cultura afro-brasileira”.⁹⁵ Para tanto, ao nos valermos de epígrafes, na coletânea *Livro de falas*, indicamos que elas se referiam ao mito original de Exu, embora os poemas, por sua vez, tenham sido articulados para soarem como uma outra voz, portadora de apelos estéticos autônomos.⁹⁶ Ao contrário das notas etnográficas, citadas no livro *Orixás*, de Oliveira Silveira, que fornecem explicações sobre os atributos dos orixás e, de certo modo, orientam a interpretação dos poemas, o que temos no *Livro de falas* é uma relação dissonante entre a epígrafe e o poema. Essa ruptura da contiguidade entre o orixá/texto ritual e o poema autoral se aprofunda à medida que a mão do poeta fragmenta os dados histórico-sociais (vinculados a um determinado contexto) e estabelece um domínio semântico hermético, obscuro instável.

Em face disso, a interferência do modo *Exunouweau* no processo citativo implica extrair da epistemologia iorubá um princípio que, segundo Henry Louis Gates (*Apud* BARBOSA, 2009:87), apresenta Ifá como “a metáfora do texto em si mesmo” e Exu como “a metáfora das incertezas da explicação”. Através do poema “Visitação” podemos rastrear esse percurso que, uma vez palmilhado por Pereira e Exu, permanece aberto à passagem de outros viajantes:

94 Indicamos, aqui, alguns poemas que tiveram a mitopoética de Exu como ponto de referência para a sua composição: “Visitação” e “Emissários”, In: *Livro de falas* (PEREIRA, 2008:16-23); “Assemado num livro”, “Que cidade linda” e “Na casa de meu pai”, In: *Zenóbio blues: obra poética 1* (PEREIRA, 2002: 139, 154-162, 175); “Caderno de retorno”, In: *As coisas arcaicas: obra poética 4* (PEREIRA, 2003: 210); “Jorge dos Anjos”, In: *Lugares arcaicos: obra poética 2* (PEREIRA, 2003: 250); “Rito”, In: *Signo cimanron* (PEREIRA, 2005: 54-55); “Poema 24”, In: *homelless* (PEREIRA, 2010: 212).

95 WHITE, Steven, Entrevista e antologia do *Livro de falas*. In: *Callaloo*, Virginia, 1996, vol. 19, n. 1, fevereiro de 1986, p. 31 a 54.

96 As epígrafes citadas no *Livro de falas* foram extraídas de: AUGRAS, Monique, *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica nas comunidades nagô*, Petrópolis, 2008.

“...Quando o mundo começou, da lama e das águas primordiais surgiu um montículo de laurbia vermelha. O sopro de Olorum conferiu-lhe a vida. Exu se manifesta em tudo aquilo que vemem primeiro lugar...”

VISITAÇÃO

O cavalo das indagações me prostrará. Tua razão e tristeza talvez me reconfoirem. O sol ardeu, agora murmura um lamento de chama e nuvem. Tua vida é nunca mas desde sempre pousada no princípio do mundo. O cavalo sou eu e também a sua negação. Tua paz deixa-me apreensivo. Estás na vertigem, tua bagagem de mutáveis espelhos: - ó nem saíste conhecido de pernas falantes. (Edmilson de Almeida Pereira)⁹⁷

Ao analisar “Visitação”, Maria José Somerlate Barbosa considera o poema, dentre outras possibilidades, como um “padê-verbal, uma oferta conciliatória para homenagear Exu e para lhe pedir ‘passagem’” (BARBOSA, 2009: 89). Por seu turno, Prisca Agustoni identifica no texto “uma superposição de papéis e de vozes líricas”, “fato que gera uma ambiguidade que remete às características inerentes a Exu.” (AGUSTONI, 2013: 113). O caráter complementar das análises anteriores, que realçam a intervenção simultânea dos modos *Ofê(x)u* e *Exunouweau* na composição do poema, nos leva a pensar que a convivência desses dois modos resulta numa expressão poética apoiada na tensão e na dissonância. Vejamos: se a epígrafe, em geral, cria uma cartografia para o texto que a sucede, nota-se, desde o início, que o corpo do poema diz o contrário da epígrafe, abrindo-se para uma inesperada cartografia. Do aspecto axial presente no modo *Ofê(x)u*, que nos remete à reiteração da tradição e que se dá a ver na epígrafe, o corpo do poema desliza para a imprevisibilidade ou ausência de raízes do modo *Exunouweau*. Diante disso, é

97 PEREIRA, Edmilson de Almeida, “Visitação”, In: *Livro de falas Book of voices*, Juiz de Fora, Belo Horizonte, 2008, p. 16-17.

pertinente dizer que o corpo do poema desmorntea a epígrafe que deveria notá-lo em seus movimentos. Numa perspectiva inversa à da epígrafe que cita Exu para chamá-lo ao texto, em "Visitação" a invocação de Exu ocorre para negar a sua presença ("O cavalo sou eu e também a sua negação"): daí que, nessa expressão poética da recusa, vislumbra-se Exu onde ele não está, mas onde atua como "o próprio processo de interpretação, a abertura do texto e a multiplicidade de significados" (GATES, *Apud* BARBOSA, 2009: 87).

À maneira de René Magritte, que sob a imagem do cachimbo subscreve "Ceci n'est pas une pipe"⁹⁸, sob o poema tecido a partir de Exu, segundo a lógica desenraizante do modo *Exunouveau*, inscrevemos: "Este não é um poema sobre Exu". O que se entrevê, em ambos os casos, é uma crise no processo de representação que salta da relação de contiguidade entre o objeto e o discurso para uma relação de ruptura entre o objeto e o discurso: nessa circunstância, o discurso não esclarece o que é o objeto, mostrando-se refratário à possibilidade de reduzir-se à condição de legenda de uma outra realidade. Se, no caso de Magritte, essa passagem implica uma violação do pacto entre o discurso e a realidade, que rege o pragmatismo de nossas vivências cotidianas, no caso do modo *Exunouveau* a fissura desse pacto e a sua consequente destruição subjazem ao entendimento da vida como um todo. Por isso, Exu – que sendo Laguná ou Legbá, ou Eleggbará ou Agbó, etc não é mas também é Exu – configura-se como um oxímoro roteador do não norte, um viajante na antivagem, um senhor da fala em silêncio à porta da casa.

No poema "Emissários", Pereira vale-se da ruptura à maneira *Exunouveau* para radicalizar a alternância de vozes líricas e dimensões temporais, fato que amplia a autonomia do poema em relação ao oriki. Ou seja, da existência de um roteiro ritual, que permite a interpretação do oriki, o poeta passa à ausência de roteiro, apostando na livre recepção do texto por parte dos seus interlocutores. Essa abertura, que não esconde a utilização de metáforas e elipses que conferem ao poema um maior grau de obscuridade, decorre, em certa medida, da relação estabelecida pelo poeta entre uma linguagem "cifrada, fechada, beirando aos apelos do Simbolismo" (AGUSTONI, 2013: 115) e a interface cultural que vin-

98 Para uma leitura crítica da obra de Magritte La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe) ver FOUCAULT, Michael, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, 1988.

cula o poema, ao mesmo tempo, aos cenários da epistemologia iorubá. É oportuno frisar que empregamos a noção de obscuridade na acepção de Hugo Friedrich, quando este se refere à lírica europeia do século XIX. Esta, de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada." (FRIEDRICH, 1991: 15).

Os interlocutores da poética *Exunouveau*, por certo, terão essa experiência diante de passagens como "y bajo la yaguna está el secreto/ las cabezas el sol y lo que silba/ como único poder del oscuro camino." (Nancy Morejón); "antigamente, muito antigamente, eu tinha uma oração no peito inferior" (Salgado Maranhão); "Vinham pelos caminhos/ pele magnética - / atraídos ao imã ancestral" (Oliveira Silveira); "um/ ponto/ piscado/ a/ laser/ na/ noite/ de/ tua/ cheia" (Ricardo Aleixo); "umas na vertigem, tua bagagem de mutáveis espelhos" (Edmilson de Almeida Pereira). Em face do caráter hermético dessa modalidade discursiva, a "junção de incompreensibilidade e de fascinação", ainda de acordo com Friedrich, "pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade" (FRIEDRICH, 1991: 15). Levamos em consideração os atributos rituais de Exu, não será difícil perceber o quanto essa lógica da lírica moderna se apresenta como uma roupa bem costurada para ele, porque também se revela propícia para ser descoberta. Vale lembrar que Exu é, simultaneamente, primeiro/ último, aberto/fechado, amigo/inimigo, claro/escuro, silente/ruidoso, dentro/fora, etc; é o portador de atributos que uma vez exibidos o tornam fascinante e ameaçador. Por isso, o contato com ele provoca em seus interlocutores mais inquietação e espanto que tranquilidade e certeza. Contudo, como vimos, os procedimentos aparentemente aleatórios de Exu se articulam a partir de um movimento em espiral, ou seja, uma perspectiva de formulação lógica, que permite a elaboração de um campo de significados em expansão. Por isso, não há como apreender Exu fora da experiência da tensão entre o aqui e o agora, o uno e o múltiplo, etc, como bem demonstram os relatos e os orikis de sua mitopoética.

A dissonância a que se refere Friedrich (1991: 16) – fruto de uma "obscuridade intencional" que culmina, entre outras possibilidades, numa poesia que quer ser "pluriforme na sua significação" – atravessa o modo de escrita *Exunouveau*: mais do que oferecer aos interlocutores um lado

das tensões de Exu e de sua respectiva linguagem, esse modo propõe aos interlocutores uma interação com as múltiplas conhecidas e desconhecidas faces de Exu e com suas imprevisíveis formas de linguagem. Trata-se, portanto, de uma experiência que estimula no interlocutor a hesitação e a busca dos significados a partir da interação com o objeto poético. Se pensarmos esse objeto como o poema, é pertinente considerar, como salienta Ricardo Aleixo, que ele é "a constituição de um outro mundo dentro do mundo em que nos empenhamos em ajustar, a cada momento, os termos da nossa presença (...)".⁹⁹ No livro *maginot, o*, publicado em 2015, apresentamos o metapoema "Orphe(x)u/ Exunouveau", no qual retomamos alguns aspectos das questões aqui mencionadas.

ORPHE(X)U	EXUNOUVEAU
dupla cabeça do touro	não não
acéfalo	
mão ausente adivinhada no calo	não não
touro macho com tetas	não não
: voluta	
adivinho de conchas violadas	não não
acéfalo com a cabeça a prêmio	não não
eixo loja de assaltos	não não
falo entrevistado fauno na pradaria	não não

99 Reuben da Rocha em <<http://www.semeiosis.com.br/ricardo-aleixo-e-as-graças-da-movencia>>, maio de 2011.

rubronegro galo	não	não
acéfalo		
de crista		
adivinho do passado	não	não
sua cabeça (boca) que tanto muda	não	não
a cada lapso não é outra
senão a fala em estado de fábula
(Edmilson de Almeida Pereira) ¹⁰⁰	não	não

No poema "Cine-olho", de Ricardo Aleixo, a disposição espacial do texto é relevante, pois representa em seu corte vertical a ação-flecha do menino-Exu-afelinado. Não há excessos nos aspectos de forma e conteúdo do poema; embora, em sua economia aparente o poema nos remeta a um vasto mundo de símbolos estéticos e práticas culturais. Por sua vez, o espaço no poema "ORPHE(X)U/ EXUNOUVEAU" também subjaz como um agente que nutre o domínio da linguagem verbal: colocados lado a lado, os dois modos de percepção estética, a partir da epistemologia torubá, nos remetem aparentemente a uma relação de forças dicotômicas, tal como já demonstramos. Contudo, o que parece um poema-síntese da dicotomia *Orfe(x)u / Exunouveau*, disposta gráfica e conceitualmente, é, de fato, um poema-tese proposto como uma peça que confronta outros modelos estéticos e se dispõe para ser, igualmente, contestado. Sob esse aspecto, o poema "ORPHE(X)U/ EXUNOUVEAU" inscreve-se numa prática poética que, segundo Maria José Someliate Barbosa (2009: 49) demonstra interesse em decifrar os "nós 'selados'" e "o canto 'cifrado' das coisas, pessoas, memória e tradição", embora o resultado dessa busca seja a consciência, para o poeta, de que cada "resposta se desdobra em

100 PEREIRA, Edmilson de Almeida, "Orphe(x)u / Exunouveau", In: *maginot, o*, Belo Horizonte, 2015, p. 60-61.

outra pergunta." Em "ORPHE(X)U/ EXUNOUVEAU" a atenção para os dois lados do poema nos remete a um jogo onde se confrontam a afirmação/contiguidade/Orfe(x)u e a negação/ruptural/Exunouveau.

Todavia, no segundo elemento dessa equação, articulam-se práticas e valores inclinadas à vivência e à expressão do imprevisível. Dessa inclinação *Exunouveau* ergue-se uma ponte para um lugar de passagem, ou nação intermediária, atravessado pela dor da história (traduzida na passagem intermediária, "Middle Passage"¹⁰¹ dos negros e negras retirados trágica experiência da "Middle Passage" e da escrita (evidenciada pelo incerto trabalho à força de seus territórios) e da escrita (evidenciada pelo incerto trabalho do poeta para encontrar na linguagem o suporte de compreensão dos fenômenos históricos e estéticos). No poema intitulado "Família lugar", do livro *A roda do mundo*, editado em parceria com Ricardo Aleixo, ao se apoiar numa poética derivada, desta vez, de uma epistemologia de matriz banto, Edmilson Pereira explicita uma passagem do meio, que corta o poema para sugerir uma lógica de vida e pensamento capaz de ultrapassar o *modus operandi* das dicotomias.

Um rio não divide
duas margens.
O que se planta nos lados
é que o separa.
(Edmilson de Almeida Pereira)¹⁰²

Ao cortarmos os poemas "ORPHE(X)U/ EXUNOUVEAU" e "Família lugar" observamos que a ênfase dada às margens e/ou aos lugares que acentuam o caráter de contiguidade de ambos – fato permitido pela centralidade do espaço medial em branco e/ou rio – termina, em certo sentido, restringindo a percepção do que se constrói como sentido no lugar de intersecção. Lugar este que contém um pouco de cada uma das margens, mas que se afirma, ao final das contas, como um lugar autônomo, tensionando-se com outros lugares a partir de seus aspectos específicos e não facilmente nomeáveis. O modo *Exunouveau*, conforme vimos per-

cebendo, articula-se como um lugar de lugares, para nos lembrarmos desse conceito desenvolvido a propósito da poética de Ricardo Aleixo, por seu dinamismo, esse lugar questiona os sentidos gerados a partir dele, afirma e nega a si mesmo, como bem sugere a pulsão dialética de Exu. Desse lugar procede uma poética cuja forma é deslizante e cujos significados – transidos de recusa – esvaziam-se para, em seguida, engravidar-se de novos significados. Um exemplo desse dinamismo *Exunouveau* pode ser observado no poema "um no inverno, dois no verão", de Ronald Augusto:

Valou a pena esperar,
Mergulhado na sombra quase gélida,
Até ver o sol outra vez aparecer, caindo,
Nesse espaço entre a copa e
O horizonte mal delineado,
Com sua chama exausta. Em boa hora.

•
sexta-feira
entrei nas águas de gamboa com minhas guias
uma rubro-negra, de exu
a outra de oxalá, guia branca
do dono do pano branco

então veio uma onda, era uma vez,
que levou engolindo a guia de exu
o que desamarra os caninhos
mas não esses fluctissonantes
da alvura praia de oxalá

•
gamboa, passada a hora do almoço
um sol de acácias

101 Sobre a poética da "Middle Passage" nos Estados Unidos ver o artigo de Alvaro Luiz Hatnher, "Chamados e respostas: diálogos da negritude em textos afro-brasileiros e afro-americanos", In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.), *Um tigre na floresta de signos*. Belo Horizonte/ Juz de Fora, 2010, p. 320-321
102 PEREIRA, Edmilson de Almeida, "Família lugar", In: *A roda do mundo*, Belo Horizonte, 2004, p. 11-12.

o pestanejar do arvoredo
arranha em vão o bafo da tarde

à distância cicia a brancura do mar
(Ronald Augusto)¹⁰³

O poema, em sua disposição gráfica, apresenta três cenários separados por asteriscos. É possível considerar cada cenário como um poema autônomo e/ou o conjunto como um poema único, no qual o primeiro e o terceiro cenários se fixam à maneira de duas margens, enquanto que o segundo cenário se interpõe, como um eixo de interconexão, entre os demais. A economia de movimentos dos cenários 1 (“Valeu a pena espedaia. A economia de movimentos dos cenários 1 (“Valeu a pena espedaia”) 3 (“a distância cicia a brancura do mar”) – que em nossa linha de interpretação, nos reenvia ao modo Orfe(x)u – articula a fruição de vários movimentos, que se encontram no cenário 2 e/ou intermediário: “entrei nas águas da garboza”/ “então veio uma onda”). Não por acaso, Exu e Oxalá estão instalados nessa passagem do meio, permeada por alusões e provocações aos modelos de vida enrijecidos. A partir das referências à guia rubro-negra do senhor dos caminhos e à guia branca do senhor do pano branco – que nos reenviam aos atributos rituais das divindades – Ronald Augusto nos oferece um poema à *Exunouweau*, no qual se destacam a ruptura de paralelismos formais (por exemplo, onde esperamos a sequência “guia rubro-negra, de exu/ guia branca de oxalá” somos surpreendidos por uma desordenação ou nova articulação, expressa na sequência: “uma rubro-negra, de exu/ a outra de oxalá, guia branca”) e de proposições epistemológicas (por exemplo, quando imaginamos a calmaria depois do embate das ondas com as guias, percebemos que Exu, o engolir de tudo é engolido pelas ondas, e que Oxalá, o apaziguador das incertezas, impõe-se através de seus “fluctissonantes da alvura praieira” como a expressão do enigma e do mistério.

A intervenção poética de Waldo Motta, autor do livro *Bundo e outros poemas*, nos permite observar, uma vez mais, o tensionamento entre a reiteração do orki ritual e a instauração de um poema gerado a partir

103 AUGUSTO, Ronald, “um no inverno, dois no verão”. Disponível em: <http://poesiacoisanenhuma.blogspot.com.br/2016/09/um-no-inverno-dois-no-verao.html#:/2016/09/um-no-inverno-dois-no-verao.html> (Consulta realizada em 20 de setembro de 2016, às 15:15 min).

das interpretações que o poeta estabelece para essa tradição. A leitura do poema de Motta demonstra que o fato de conhecermos o funcionamento do modo Orfe(x)u constitui um fator importante para analisarmos a lógica do modo *Exunouweau*, que ao se nutrir da tradição a desconstrói para, simultaneamente, colaborar para que ela não desapareça.

NO CU
DE EXU
A LUZ

(Waldo Motta)¹⁰⁴

Para desdobrarmos os comentários anteriores, é pertinente chamarmos à cena algumas proposições sobre o senso comum. No dizer de Clifford Geertz, o senso comum consiste num elemento que nos orienta na busca de sentido para a vida e, em seu aspecto conservador, se impõe como uma “simples aceitação do mundo, dos seus objetos e dos processos exatamente como se apresentam, como parecem ser” (GEERTZ, 1989:127). O poema de Waldo Motta, lido a partir desse aspecto do senso comum, nos leva a considerar, num primeiro momento, os índices simbólicos que se destacam em cada uma das linhas do poema (cu/ exu/ luz) e seus significados mais evidentes: os apelos do substantivo cu são acionados, de imediato pelos sentidos de obscenidade e interdito que tornam essa parte do corpo um *locus* marcado, ao mesmo tempo, pelo desejo e o medo, pela atração e a repulsa. O cu, dentre outras acepções derivadas dessa lógica, é o lugar que sendo ocultado e procurado, simultaneamente, sintetiza a noção de um corpo enigmático, a partir do qual nos tornamos identificáveis. É em relação a esse mesmo corpo – inteiro e fracionado/ livre e aprisionado/ conhecido e estranho – que o sujeito experimenta sensações contraditórias e tende a apreendê-lo, em alguns casos, como uma metonímia do mundo, ou seja, uma parte na qual se vislumbra o todo. Por sua vez, os apelos relacionados a Exu não se distanciam tanto das acepções anteriores. Como vimos, a divindade dos caminhos existe a partir de suas contradições que são, em certa medida, as do próprio ser humano. Aclamado e repudiado, lembrado e esquecido, Exu se destaca como a potência sem a qual o mundo e o ser humano não

104 MOTTA, Waldo, *Bundo e outros poemas*, Campinas, 1996, p. 69.

se sustentariam. Assentado em seu lugar velado, Exu tem por analogia, com o cu, a possibilidade de ser mais do que aparenta ser. É, portanto, na condição de enigmas, que ambos tensionam o sujeito, colocando-o numa situação de constrangimento e liberdade, de revelação e ocultamento; nessa mesma situação, o sujeito experimenta uma perspectiva de sentido que, paradoxalmente, o move e o imobiliza. Por fim, na luz reside a lógica de explicitação do enigma, seja ele o cu ou Exu, o cu de Exu ou o cu do mundo: o esplendor projetado de dentro do enigma se apresenta como uma esperança para o sujeito angustiado, quando este percebe que o túnel obscuro pode gerar a sua própria luminosidade.

De volta à análise de Geertz sobre o senso comum, podemos seguir a trilha que o considera como uma força pragmática a partir da qual o sujeito se dispõe a atuar sobre o mundo "de forma a dirigi-lo para seus propósitos, dominá-lo ou, na medida em que se tornar impossível, ajustar-se a ele" (GEERTZ, 1989: 127). Considerando esse aspecto, é possível buscar no poema de Waldo Motta outras possibilidades de significado, se levarmos em conta a emergência do modo *Exunouveau* na constituição do texto. Contudo, é oportuno salientar que o aspecto não conservador do senso comum, relacionado simetricamente às proposições do modo *Exunouveau*, não garante ao sujeito a segurança de trazer para junto de si os significados dos fatos, objetos e ações consagrados pelo meio social. Ao contrário, esse aspecto e o modo *Exunouveau* depositam no sujeito a responsabilidade pela construção de um outro conceito de mundo. Em consonância com o que já foi dito sobre o modo *Exunouveau*, o micro-poema de Waldo Motta pressupõe a obscuridade como núcleo de expansão dos significados do texto, ou seja, mais do que a aceitação da leitura do senso comum conservador, o poema estimula o sujeito a mergulhar no enigma para alimentá-lo com outras indagações e não necessariamente para decifrá-lo.

Essa proposição demonstra que a competência do poema para provocar reações pode ser comparilhada com a competência do sujeito para adaptar-se aos deslocamentos de sentido do mundo. Isso se entremostra quando recordamos que Exu faz da fala – e das imprevisíveis reverberações da fala – um de seus atributos mais expressivos. É a partir desse atributo que se articula o poema de Waldo Motta: sendo um lance de fala conciso e lancinante, o poema atravessa o campo de percepções do sujei-

to, provocando-o a perseguir os rastros do enunciado. A fala de Exu, momentaneamente impressa, nos remete à advertência de Barthes (2004: 2) para quem "a fala é sempre tática; mas, passando para o escrito, a própria inocência dessa tática, perceptível para quem sabe escutar, é a outros sabem ler, que apagamos (...)". Diante disso, a afirmação "NO CU/ DE EXU/ A LUZ" não é senão um traço inscrito dentre outros possíveis, que subjazem às relações da mitopoética de Exu com os processos criativos individuais. À maneira de Ricardo Aleixo no poema "Cine-olho", Waldo Motta reencena o desafio de explicitar o que se diz (a gama de significados) e o como se diz o indizível (as reverberações de Exu). Não por acaso, os dois poemas são marcados pela imagem de algo que os atravessa como um *flash*. Seja como "um/ponto/riscado/ a/laser" ou como um feixe de "luz", como escrevem, respectivamente, Aleixo e Motta, o fato é que os sentidos atribuídos a Exu e ao próprio poema, considerando-se a lógica do modo *Exunouveau*, se instauram a partir da fluidez e do deslocamento. Pode-se dizer, nesse caso, que a tática deslizante da fala perturba a aparente segurança da escrita e, à maneira de Exu, transforma o poema num devir, ou seja, numa realidade a ser continuamente redescoberta através dos processos de interpretação.

É oportuno mencionar aqui dois poemas, respectivamente de Jorge de Lima e Domício Proença Filho, que fazem um contraponto ao tensionamento verificado nas dicções de Ricardo Aleixo, Ronald Augusto e Waldo Motta no que se refere ao diálogo com a mitopoética de Exu. Trata-se, inicialmente do poema "Exu comeu tarubá", de Jorge de Lima (1997: 89) e sua proposição de um movimento que se molda lenta e repetidamente. Ao contrário dos poemas de Aleixo, Augusto e Motta, nos quais o tempo da espera funciona como um impulso para um tempo de muitos movimentos, no texto de Jorge de Lima todo o tempo é um mesmo tempo, que resulta numa sensação de inércia premeditada. O atributo dinâmico de Exu – invocado no instante de devoração da oferenda – é domesticado pela reiteração do verso "O ar estava duro, gordo, oleoso", em quatro etapas do poema. Após a repetição desse verso tem-se a inserção de um novo personagem e de um novo conjunto de ações. Contudo, esses personagens e essas ações estão envolvidos pela ideia do mesmo, ou seja, estão circunscritos à noção de um tempo/espaco que parece não mudar.

Um outro exemplo da nomeação de Exu como sujeito do movimento e a posterior restrição de sua mobilidade no âmbito estético pode ser visto no livro *Dionísio esfacelado*, de Domício Proença Filho (1984: 30-32). O poeta apresenta o poema intitulado "Xiré" no qual reduz a ordem ritual de entrada dos orixás no terreiro. O primeiro a descer é Exu seguido de Ogum, Odé, Obaluaíê, Xangô e Oxalá.¹⁰⁵ Essa proposição poética espelha a prática ritual dos devotos e as descrições das casas de santo citadas, com algumas variantes, em ensaios de antropologia, sociologia e etnografia. O diálogo entre o discurso poético e o discurso das ciências sociais se completa quando, ao final do volume, Domício Proença Filho indica um "Glossário opcional" que, à maneira das notas etnográficas, auxilia os interlocutores na interpretação da poética derivada da epistemologia iorubá subjacente aos poemas. Outra referência a Exu aparece no poema "Oração do corifeu" (FILHO, 1984:81); em meio à invocação aos demais orixás, o poeta ressalta o atributo dinâmico de Exu 'Tranca Rua, que "aquela falanges".¹⁰⁶

O contraste entre os procedimentos adotados em poéticas de autores como Ricardo Aleixo, Ronald Augusto e Waldo Mota, por um lado, e em poéticas de autores como Jorge de Lima e Domício Proença Filho, por outro, realça o fato de que os modos de escrita *Orfe(x)u* e *Exunouweau* vêm se firmando como *topos* literários à medida que um conjunto de obras, impulsionado pela ação de poetas de diferentes gerações e latitudes, articula-se e ganha espaço na ampla cena literária da diáspora negra. Esse conjunto de obras tem interagido, por aceitação e/ou por recusa, com o cânone literário estabelecido, em geral, e com outras textualidades, em

105 O poeta baiano Sosígenes Costa (1901-1968), em seu poema "Dudu Calunga" apresenta uma cena ritual na qual, à maneira de Domício Proença Filho, a intervenção de Exu e dos outros orixás dita o ritmo da linguagem poética. Veja-se o seguinte excerto: "Ora vejam só/ Dia de Xangô/ festa de Xangô/ Dia de Iemanjá/ festa de Iemanjá./ Dia de Nanã/ samba na macumba/ com qualiquaquá/ [...] Se é de Exu a cousa/ é melhor não vir/ antes não chegar/ Se é Dudu Calunga/ que apareça já." (In: COSTA, Sosígenes. Obra poética. São Paulo, 1978, p. 259-260). José Carlos Linheira, no poema intitulado "Para confundir tudo", reitera o caráter polimórfico de Exu e a força de sua intervenção na vida dos devotos: "É tu Exu, estando acima de ódios ou vinganças./ Deves ter levado os teus nas asas dos condores quicá/ Abutres gigantes/ Ao universo verso da imortalidade...". (In: LIMEIRA, José Carlos, *Encantadas*, Salvador, 2015, 105).

106 Alusões a Exu e aos seus atributos de mensageiro e senhor da fala aparecem, respectivamente, no final dos seguintes poemas: "Fotos", de Curti (In: BERNID, Zilda, Poesia negra brasileira: antologia, Porto Alegre, 1992, p. 87-88) e "Padelicença", de Gwellwaar Adúin (In: ADÚIN, Gwellwaar, Desinteiro, Salvador, 2016, p. 32-33).

particular, dentre elas as produções nas áreas do teatro, música, cinema e artes plásticas. No modo *Orfe(x)u*, nota-se a vinculação do discurso poético a uma vigorosa herança barroca (na qual a contradição do discurso podem ser redimensionadas numa linguagem de síntese que incorpora o paradoxo); no modo *Exunouweau* percebe-se a viabilidade de incorporar o discurso poético a partir da angústia manirista (na qual o impasse se impõe como um risco que nos conduz à aporia). Contudo, as bases da epistemologia iorubá incorporam a aporia como linguagem e visão do mundo em aberto, restringindo o alcance da lógica de que o mundo e o sujeito só existem para uma determinada finalidade. Ao contrário, é na angústia, na passagem, na travessia – portanto, nas encruzilhadas – que o *topos Exunouweau* se estabelece como uma permanente possibilidade de criação de formas e significados.