UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - ILA

TESE DE DOUTORADO

EPISTEMES NEGRAS NAS POESIAS DE EDIMILSON PEREIRA E RICARDO ALEIXO: EXU COMO CAMINHO, A RODA COMO MÉTODO

JEEAN KARLOS SOUZA GOMES

Rio Grande
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JEEAN KARLOS SOUZA GOMES

EPISTEMES NEGRAS NAS POESIAS DE EDIMILSON PEREIRA E RICARDO ALEIXO: EXU COMO CAMINHO, A RODA COMO MÉTODO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande – FURG – para a obtenção do título de doutor em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Antônio Mousquer. Área: História da Literatura.

Rio Grande
2025

G633e Gomes, Jeean Karlos Souza
Epistemes negras nas poesias de Edmilson Pereira e Ricardo Aleixo: Exu como caminho, a roda como método. / Jeean Karlos Souza Gomes. - 2025.
144 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Orientador: Dr. Antonio Mousquer.

1. Letras. 2. Poesia. 3. Epistemologia negra.4. Exu. 5.Capoeira. I. Mousquer, Antonio.

CDU 81/82

Catalogação na fonte: Bibliotecária Brenda Sequeira CRB10/1979

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE nº 05/2025

No dia vinte e quatro de outubro de dois mil e vinte e cinco, através de videoconferência, realizou-se a defesa de tese no PPGL – FURG, do doutorando Jeean Karlos Souza Gomes, intitulada: **"Poesia e epistemes negras: Exu como caminho, a roda como método"**. A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG), orientador da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pela Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG), Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (FURG), Profa. Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva (UESPI) e Profa. Dra. Cristian Souza de Sales (UNEB). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA o doutorando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

gov.br Documento assinado digitalmente
ANTONIO CARLOS MOUSQUER
Data: 27/10/2025 15:36:10-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (orientador – FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
RUBELISE DA CUNHA
Data: 29/10/2025 08:25:23-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
JOAO LUIS PEREIRA OURIQUE
Data: 27/10/2025 21:35:17-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
ASSUNCAO DE MARIA SOUSA E SILVA
Data: 27/10/2025 17:49:54-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva (UESPI)

gov.br Documento assinado digitalmente
CRISTIAN SOUZA DE SALES
Data: 27/10/2025 20:20:36-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Cristian Souza de Sales (UNEB)

Para Zendaya e Carolina, meus amores…

Agradecimentos

Agradeço a todos que fizeram parte da minha escrita.

Agradeço ao prof. Antônio Mousquer por acreditar no meu trabalho.

Agradeço às professoras Assunção e Chris, na minha qualificação, minhas *griots* cujas apontamentos foram fundamentais para a continuação da minha pesquisa e me encorajaram a usar o léxico de nosso povo e a escutar os mestres, mesmo aqueles sem cadastro no *lattes*.

Agradeço aos mestres de capoeira que me auxiliaram nesta jornada e me permitiram avançar e entender a arte da capoeiragem. Nem todos, de fato, são mestres no sentido convencional da capoeira: Mestre Lúcio, Mestre André, Mestre Pretto, Mestre Samuel, Mestre Jarrão, Mestre Urubu, Mestre Turíbio – esse até hoje fica bravo quando o chamo de mestre – Mestre Longarina, Mestre Que-Já-Morreu e Mestre Franklin.

Agradeço aos meus pais por todo apoio.

Agradeço também aos demais professores do PPG Letras da FURG.

Agradeço a Exu pelas aberturas de caminho, e a Ogum por me proteger dentro e fora da roda.

Agradeço à minha esposa, filha de Oxalá sempre amável, mesmo nas horas mais difíceis no processo de doutoramento

Resumo: A presente tese tem como objeto de estudo a produção lírica dos poetas mineiros Edmilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo, presente nos livros *A roda do mundo* (2004), *Poesia +* (2019), *Livro de falas* (2008) e *Pesado demais para a ventania* (2018). A pesquisa, fortemente amparada em conceitos e métodos recolhidos da epistemologia negra, principalmente dos estudos de Rogério Athayde (2021), Ronilda Ribeiro (2011), Muniz Sodré (1988; 2017), Luiz Rufino (2019), Leda Martins (2021), Cristian Souza de Sales (2020), Reginaldo Prandi (2001) e Rubelise da Cunha (2005), resgata e dá visibilidade, por meio da análise poética, a saberes excluídos nos processos de conhecimento e configurados poeticamente e metodologicamente nas obras dos dois poetas como transe, roda, magia e síncope. Para atingir o seu propósito, o estudo buscou os *itans*, Exu, o inexperienciável e a Capoeira, instrumentos que permitem acessar e evidenciar esta produção lírica, produto representativo de um conhecimento baseado em vivências, experiências e cosmovisões do povo negro e suplantadas pela hegemonia do modelo eurocêntrico presente no pensamento artístico e científico.

Palavras-chave: poesia, epistemologia negra, Exu, *itans*, capoeira.

Abstract: This thesis focuses on the lyrical production of the poets from Minas Gerais, Edmilson de Almeida Pereira and Ricardo Aleixo, as present in the books *A roda do mundo* (2004), *Poesia* + (2019), *Livro de falas* (2008), and *Pesado demais para a ventania* (2018). The research, strongly supported by concepts and methods drawn from Black epistemology, especially from the studies of Rogério Athayde (2021), Ronilda Ribeiro (2011), Muniz Sodré (1988; 2017), Luiz Rufino (2019), Leda Martins (2021), Cristian Souza de Sales (2020), Reginaldo Prandi (2001), and Rubelise da Cunha (2005), recovers and brings visibility, through poetic analysis, to knowledge that has been historically excluded from knowledge-production processes. These knowledges are poetically and methodologically configured in the works of the two poets through elements such as trance, wheel, magic, and syncope. To achieve its goal, the study resorts to *itans*, Exu, the inexperiencable, and Capoeira — tools that allow access to and highlight this lyrical production as a form of knowledge rooted in the experiences, worldviews, and lifeways of Black people, often overshadowed by the hegemony of the Eurocentric model in artistic and scientific thinking.

Keywords: poetry, Black epistemology, Exu, *itans*, capoeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação de Exu 42

Figura 2 - Ilustração de cabaças 58

Figura 3 - Poética 72

Figura 4 - Pedra 73

Figura 5 - Einstein remix 74

Figura 6 – Exu 82

Figura 7 - Bananeira de cabeça 95

Figura 8 - Agachados ao pé do berimbau 98

Figura 9 – Casa 115

Figura 10 - Ilustração de um jogo de capoeira 121

Figura 11 - Rondó da Ronda Noturna 128

SUMÁRIO

Padê..... 10

Agô..... 14

1 Literatura negro-brasileira ou afro-brasileira? Os dois lados do boné de Exu..... 42

2 Os kumbas..... 58

2. 1 Kumba Edmilson de Almeida Pereira..... 59

2.2 Kumba Ricardo Aleixo..... 69

3 Exu na epistemologia e outros elementos..... 82

3.1 A gramática das makumbas..... 91

4 A roda como método..... 98

4.1 Vivências das Capoeiras..... 100

4.2 Berimbau tocou tocou na capoeira aia..... 109

4.3 Ginga aí..... 112

4.4 Aú..... 117

5 Ritmos negros..... 121

5.1 O ritmo, o axé e a síncopa..... 122

6 Oferenda..... 131

Referências..... 134

Padê

Laroyê, Exu!
Exu é a divindade que, primeiramente, recebe a oferenda, por isso "Salve, Exu".

Ao abrir os trabalhos, o padê deve ser arriado. O padê é um ritual que inicia as festas nos terreiros para que as comemorações sejam abençoadas. Nesse sentido, arrio este padê simbólico para estabelecer a comunicação entre o Orun e Ayê (o invisível e o visível) e, também, para preparar o solo da academia. É imperativo abrir passagem para o poder do mito adentrar na produção de conhecimento. Este padê é, portanto, um ato para destrancar as portas das universidades e revesti-las de alteridade e de afeto.

Em outras palavras, esta abertura da tese configura-se como um convite para Exu entrar na universidade, não para aprender, mas sim para ensinar. Segundo Silva, "o objetivo principal da cerimônia é acionar Exu para que atue no gerenciamento do fluxo entre mundo, pessoas, entidades, estados das coisas, substâncias, elementos, dentre outros" (2020, p. 205). O guardião da encruzilhada, agindo nos fluxos com ginga e destreza, nos ensina, nos dá rasteira, nos faz cair na roda e nos levantar para voltar a dançar. As cores de Exu se tornam poesia nos versos de Pereira:

EXU

Preto e vermelho
são suas cores.

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 movimenta

para dar direção
a todos os caminhos (Pereira, 2017, p. 42).

As cores, portanto, além de serem a estética do orixá, assumem também a função de guia, são elas que causam a dinâmica: “Abre os caminhos/ com elas” e “Preto e vermelho/ são as cores/ que movimenta”. Se por um lado, Pereira, nesse poema, destaca a estética das cores como parte fundamental da dinâmica, por outro lado, Aleixo usa as características do guardião como matéria prima para compor o poema. Nele, Exu brinca com o tempo controlando os caminhos:

Exu

Primeiro
que nasceu,
último
a nascer.
Deus capaz
de ardis,
controlador
dos caminhos.
Elegbara,
parceiro de Ogum.
Barrete.
Cabelo pontudo
como um falo.
Dono dos oitocentos
porretes nodosos.
Senhor da fala
fácil.
Sopra a flauta
e seus filhos vêm.
O povo pensa
que é o trem
partindo (Aleixo, 2018, p. 23).

Dono de um falo avantajado, Exu soma a parceria com Ogum e esculhamba o tempo provocando rasuras. Nessa perspectiva, este padê acadêmico não apenas rasura as epistemologias postas como únicas e invioláveis, como busca expandir as possibilidades de leituras de poemas e de mundos. Dessa forma, essa abertura é um ato de resistência contra as opressões e toda forma de autoritarismo. É também um ato comunitário que reúne mitologias, saberes, magias e poesias e propicia o encantamento diante do mundo e da produção de conhecimento, abalando estruturas consolidadas. Sendo assim, é uma atitude contra o colonialismo, essa forma de opressão que, como assevera Nego Bispo:

> Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta (Santo, 2023, p. 2).

A comparação que Nego Bispo faz sintetiza os feitos das atrocidades do colonizador, que, com uma visão reduzida do outro o trata como animal, extraindo tudo que dá respeito e dignidade humana. Esse padê é também um ato contra o colonialismo.

Para que tudo isso ocorra, porém, é necessário bons ingredientes. Um dos ingredientes fundamentais para o padê é a cachaça. Aqui optei pela cachaça da poesia mineira dos poetas Edmilson Pereira e Ricardo Aleixo. Derramo-la na cabaça, ela fica úmida, pronta – cuidado leitor para não se embriagar com a poesia deles, ela embebeda qualquer um que a prove – para receber o restante dos ingredientes. E por que a poesia? Por que a filha rejeitada dos estudos de literatura torna-se fundamental na construção do padê? Esses questionamentos são provenientes do mundo desencantado pelo tecnicismo em que tudo tem que ser útil e "a poesia não se faz para ensinar nada, mas para instaurar ambivalência, vazio e sacrifícios" (Sodré, 1988, p. 105), isto é, ela não possui uma utilidade definida. Como lembra Siscar, a poesia"cria comunidade" (Siscar, 2010, p. 79), e como já mencionado, o padê é um ato de reunir e criar comunidade. Esse padê é também poético, ele emana a poética de Exu (Rufino, 2019).

Lava-se o alguidar, mergulha-o na cachaça, mistura os miudinhos, está pronto. Além da cachaça, Exu gosta de farofa, feijão-fradinho e dendê. Aqui, a farofa, gramática das macumbas, orientará o trabalho. E a cachaça são os poemas. "Para Exu, o primeiro gole de cachaça" (Amado, 1969, p. 56).

Os grãos de feijão serão as leituras dos poemas. E o dendê será a sintaxe. Como canta Russo Passapusso: "Mistura, feijão, farinha e dendê" (BaianaSystem, 2016), com essa mistura, o início do ritual está concluído.

Portanto, arrio este humilde padê aqui nas portas desta tese.

Agô

> *A capoeira tem mistério, tem magia* (*Capoeira*, n.p. 2013)

Agô aos ancestrais, aos Exus, aos caboclos, aos pretos veios, à Pombagira. Com os orixás já na academia, nós, acadêmicos, temos que repensar o fazer ciência na universidade, um lugar onde estuda o universo com um ponto de vista, muitas vezes, frio e racional acreditando que há apenas um único modo para entender o cosmo. Através dessa visão eurocêntrica, a universidade acredita abraçar tudo, clamando por uma ordem falsa. Para desmantelar a ordem imposta, Exu será o próprio caminho, às vezes incerto e vacilante, com a vertigem e a (des)métrica que esse orixá emana. Em outras palavras, como escreve Haddock-Lobo "o caminho pelo qual andamos precisa ser pensado não é à luz de Descartes, para quem abrir caminho é seguir à frente e indicar o único e melhor caminho para seguir" (2022, p. 28). Depois de Exu, vem Ogum – orixá iorubano da guerra e da tecnologia que "está associado ao fogo transformador" (Silva, 2022, p. 214). É ele que dá sabedoria da metalurgia à humanidade, que abre caminho com sua espada, a agadá. Aqui, o caminho(s) metodológico(s) se faz com Ogum, que com humildade, compartilhou seus ensinamentos sobre a metalurgia e ensinou os homens a fabricar armas de metal. Essa tese, portanto, é forjada com fogo e metal. E um pouco de cachaça.

Os orixás estão inseridos na produção do conhecimento. Era hora, pois já foram por muito tempo ignorados, rejeitados e acusados de propagar o mal. Com a diáspora, muitos dos seus saberes foram queimados e transladados para cá. Longe de suas terras, o preconceito abateu sobre o panteão jeje-nagô e os seus praticantes passaram a ser perseguidos e mortos. Uma estratégia para burlar a lógica colonial, foi o cruzo (Rufino, 2019). Com esse movimento, os escravizados cultuaram seus ancestrais e resistiram a esse processo injusto. As terras daqui viraram campo de batalhas entre as divindades e logo "o Santo da Capadócia imediatamente viu que não podia ficar do lado daqueles lá da Portugália e debandou para o lado dos guerreiros protetores" (Haddock-Lobo, 2020, p. 183). Com Ogum e São Jorge do mesmo lado formou-se uma aliança entre as diferentes cosmogonias contra o colonialismo. A potência do cruzo se deu por uma luta sangrenta e mágica. Dessa forma, os cultos aos orixás resistiram à opressão. Como se não bastasse o controle dos corpos e da magia, o colonialismo também controlou o modo como compreendemos o universo, a partir do único jeito de fazer ciência: a razão.

Ressalto, todavia, que a minha crítica da razão é da vertente iluminista, não estou, portanto, abolindo a razão nas epistemologias, uma vez que os próprios orixás e epistemes negras possuem suas próprias razões. O que está em jogo é a exclusão de outras razões em detrimento de apenas uma.

Como a Europa homologa-se detentora da razão, o seu *modus operandi* de ciência dominou o mundo e a sua epistemologia engoliu as demais sem deixar espaço para outras formas de produzir conhecimento. A mentalidade de "civilizador" como arma.. O seu modo de civilizar é destruir a cultura do diferente, aniquilar o outro em sua totalidade. "Se tem um povo que anda nu e come gente, devemos levar a cruz cristã e converter aqueles infelizes"; "Se tem um povo que adora um Deus com pênis avantajado, devemos apresentar o verdadeiro Deus para eles". São alguns pensamentos do colonizador que, infelizmente, ainda se encontram diluídos em alguns discursos. Portanto, ao contrário da civilidade, o invasor espalhou a barbárie. Gostaria de esclarecer um ponto nesta tese. De fato, proponho uma desconstrução epistemológica, contudo não podemos ignorar as contribuições de autores e autoras que dedicaram suas pesquisas a temas que se conversam com o trabalho aqui proposto. Busca-se, portanto, estabelecer diálogos::

> [...] trata-se de denunciar defeitos do pensamento europeu e, por outro lado, aplaudir e/ou adotar suas virtudes [...] enquanto brasileiro e latino-americanos, temos, sim, a incontornável influência europeia, mas somos também indígenas, somos também negros e somos os resultados das complexas misturas aqui resultantes. Quando nos expressamos filosoficamente negando, qualquer que seja, desses aspectos, para enfatizar outro, estamos fadados a pensar o Ser, ou no mínimo isto é, o nosso modo ser, fora de sua topologia, ou seja, de modo que não nos afirma autenticamente e não diz tudo que somos…(Donizete; et. al, s.d. p. 1).

Sendo assim, não estranhe o aparecimento de autores europeus ao longo do texto, eles estão em constante diálogos com a temática do trabalho.

O saber aqui é circular, gira na roda fazendo parte da performance da tese, por isso, alguns poemas aparecerão duas vezes e outros conceitos serão retomados. É, portanto, um *logos* não linear mas sim "um *eterno retorno* ou um *eterno renascimento*, um *logos* circular (o fim é a origem, a origem é o fim), que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão enquanto algo fundamental de que não se recorda nem se fala" (Sodré, 2017, p. 96, grifos do autor). Esse eterno retorno está imbricado com o panteão dos orixás. Como estou, pois, no território deles, é comum haver confusão entre religião e epistemologia. De fato, nesse contexto suas relações são estreitas. No entanto, a forma com que trabalho com orixás é a partir da epistemologia negra, isto é, sob a cosmovisão banto/iorubá como base do conhecimento e categorias de leitura das poesias negras.

Quem se propõe a trabalhar com a produção de conhecimento a partir da cosmogonia iorubá, necessita repensar a dinâmica entre sujeito e objeto. É preciso revisar essas categorias pelo desmantelo de Exu, por um olhar de alteridade e afeto. Isso, por si só, já destoa da ciência moderna. Ela, por sua vez, ordena que o sujeito e o objeto devem manter distância para que exista a tão sonhada "neutralidade" no produto final. Essa é uma tradição antiga, lá do Iluminismo, como discorre Werneck (2015, p. 81, grifos meus):

> Além disso, essa mesma revolução intelectual nutria a crença de que o universo seria uma máquina governada por leis **inflexíveis** que o homem não poderia desprezar. Portanto, caberia a esse mesmo homem, sujeito cognoscente, a tarefa de, através do uso da **razão**, descobrir as leis naturais que regeriam o universo. Desse modelo depreende-se uma nítida demarcação entre o racional sujeito do conhecimento e o objeto de estudo, exterior ao primeiro e com suas leis de funcionamento aguardando para serem elucidadas, "descobertas" pelo sujeito racional e autônomo.

Essa concepção puramente racional nasceu na França, um país colonizador. É natural que as ideias de mundo do dominante sejam espalhadas por ele. Depois do Iluminismo, o Positivismo perpetuou o distanciamento entre sujeito e objeto, assinalando, de forma mais profunda, as categorias razão e inflexibilidade. Ambas são anti-Exu. Exu é flexível e fora desta razão, por isso é com urgência que devemos repensar o sujeito e o objeto.

Na episteme das makumbas, essas categorias se confundem, pois não há uma distância delineada entre elas. Cabe aqui algumas palavras a respeito da makumba. É, pois, "complexo de saberes codificados nas travessias, experiência inventiva de organização de repertórios culturais que dimensionam as práticas de saber e cura das populações em trânsito na diáspora africana" (Rufino, 2019, p. 62). Nesse sentido, corpo, magia, transe, o "cai-cai" do santo, eu lírico e cientista se aproximam para conversar, ficar em pé na roda, armar um jogo de capoeiragem. Essa aproximação, porém, é malvista pelas ciências, pois o fluxo do saber, a partir das cosmogonias banto e yorubá, é divergente do saber europeu. Para isso, é necessário encarar a mitologia desses povos como saberes ancestrais provenientes de ensinamentos. Sendo assim, vale levantar alguns apontamentos sobre esses povos.

O nome "iorubá" não é um ponto pacífico entre os estudiosos da área. Nem os próprios povos ditos iorubá se reconheciam como tal, uma vez que cada cidade tinha seu patrono/orixá, como por exemplo, a cidade de Keto tinha Oxóssi, Oyó, Xangô, Oxogbô, Oxum. Acerca dessa diversidade, Sodré assinala:

> Já no século XIX, os últimos grupos chegados foram os jejes (língua *fon*, também conhecidos como ewês) e os nagôs. Nagô tornou-se um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, na verdade equivalente à palavra *iorubá*, designativa dos falantes desta língua, que em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África (2017, p. 88).

Nesse sentido, o povo yorubá ficou reconhecido por conta da sua língua, e o nagô virou sinônimo para esse povo. Essa simplificação é a parte do processo de colonização em que as diferenças são suprimidas. No entanto, eles eram heterogêneos, uma cultura politeísta com seus ritos e tradições que divergem da visão ocidental tão submersa no *logocentrismo*.

É preciso, então, desvincular o saber tão arraigado no *logocentrismo.* Derrida define o *logocentrismo* como "uma metafísica etnocêntrica, num sentido original e não 'relativista'" (Derrida, 2017, p. 98). A relação e a alteridade são excluídos dos ambientes positivistas *logocêntricos*, portanto, trabalhar com Exu requer cuidado para não cair na armadilha cartesiana. Muniz Sodré culpa a Grécia por ter expulsado o mito do conhecimento, deixando em cena apenas categorias mensuráveis como a geometria, astronomia e aritmética, dentre outras. A filosofia virou grega, sendo a única forma tida como pensamento verdadeiro enquanto os outros saberes vindos de África, foram taxados como misticismo e sem relevância para o conhecimento.

Aqui, proponho um deslocamento a partir de textos de autores que escrevem orientados pela temática negra. No entanto, o que significa mito? É comum associar essa palavra à mentira, às lendas, às fábulas, às histórias religiosas etc., porém, de forma pragmática o mito é uma narrativa que engloba as explicações de origem do universo, do ser humano, costumes sociais, dentre tantas outras. Cada sociedade criou um conjunto de mitos para atribuir sentido ao mundo à sua volta. Nas sociedades jeje/nagô, o conjunto desses mitos se chamam *itans,* um conjunto de narrativas a partir das quais temos acesso ao passado ancestral e à sabedoria dos ancestrais. Dessa forma, os *itans* constituem uma fonte de conduta que guia seu povo de modo circular (Luz, 1995). Com tantos significados possíveis, é natural que haja várias leituras dos mitos, como se vê no campo da antropologia.

Os *itans* também fazem parte da liturgia das religiões de matriz afro, como por exemplo os escritos de Mãe Beata de Yemonjá, no livro *Caroço de dendê* (2023), uma obra repleta de narrativas em que os orixás são ressaltados e resgatados a partir das memórias da sacerdotisa. Seu gesto de nos contar e registrar as histórias, também resgata a figura do *griot*, sendo, portanto, uma preservação da cultura de matriz afro. Na teoria literária, um aporte de leitura, equivalente ao *griot*, seria o "narrador". Como o tempo dos mitos é deslocado, seus acontecimentos são fora da cronologia terrestre. Nesse sentido, os *itans* geralmente são narrados em terceira pessoa. O *griot* não participa dos acontecimentos, ele é, pois, uma porta para a ancestralidade. Os *griots*, por sua vez, contam as histórias e preservam os conhecimentos ancestrais.

A pergunta, contudo, ainda está no ar: o que é mito afinal? Etimologicamente, o mito

deriva de *mythos*, do grego que significa “palavra” (Athayde, 2021), uma unidade linguística que nas culturas banto/nagô tem muito poder ao ponto de ser considerada inerente ao ser com a sua energia vital (Leite, 1997). Nessa perspectiva, os *itans* foram recrutados aqui não como ficção, mas sim no sentido de vitalidade, ancestralidade, conhecimento e axé. E é pela palavra que brota a poesia, uma expressão estética do axé.

A poesia, portanto, inclina-se aos encantamentos e à magia, pois não provém de explicações lógicas. A poesia é, portanto, anti *logocêntrica*, uma vez que o *logocentrismo* não reconhece o encantamento, os poemas como feitiços e a arte do encantamento pelos segredos dos versos. Segredos que ninguém explica, porém todos sabem que eles estão ali. "Não há nada definitivo a ser dito e daí mesmo vem o encantamento" (Sodré, 1988, p. 161).

É preciso usar a mandinga, a finta da capoeira, para que você acerte o golpe com precisão (Abib, 2004). Utilizar-se da mandinga, todavia, não nos faz desonestos, apenas nos disponibiliza a jogar de acordo com a melodia do berimbau. Para isso ocorrer, é necessário rasgar o plano cartesiano, calcado na razão imprescindível e no rigor. Busca-se, portanto, novas leituras renovadas de textos e contextos, porém sem o abandono da razão (Haddock-Lobo, 2022).

Sendo assim, as epistemes negras consideram o invisível, consideram o inaudito, isto é, consideram Exu como processo do conhecimento. A razão, então, passa a ser dosada, sem buscar a exatidão. Assim posto, como falar de pontualidade quando nosso objeto de estudo é a poesia? Seus versos livres e, até mesmo os metrificados, garantem muitas interpretações, dependendo de quem a lê e de qual contexto o texto é recepcionado. A poesia, polissêmica por natureza, exige nuance, variação e modulação.

Exu estabelece a ordem e a desordem ao mesmo tempo. Diante disso, como se organizar no desarranjo? Essa é uma questão para quem trabalha com Exu. A escrita vem desordenada, em fluxos que estão além do corpo, que vêm da encruzilhada. A encruzilhada é, então, um dispositivo teórico que abrange a cultura de África, como ensina Martins (2021, p. 52):

> cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento.

E ainda:

> O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a

> possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmicos e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (Martins, 2021, p. 34).

Dessa forma, "encruzilhada" se torna um dispositivo teórico caro às epistemes negras, visto que ela permite conciliar os símbolos do cosmos banto/yorubá. Com o conhecimento advindo da encruzilhada, a vertigem assume um modo de conceber o conhecimento para além daquela velha forma de ciência em que sujeito e objeto são distantes. Da vertigem, vem o rodopio, é neste rodopio que Exu se faz presente. É o mestre da capoeira que aplica a rasteira, é o guardião da encruza, é o mensageiro ou, como diria o poeta, o "Emissário" (Pereira, 2019, p. 236), nesse poema, Edimilson ressalta o caráter mensageiro de Exu. Esse orixá é o único que transita entre o *Orun* (céu) e o *Aiê* (Terra). ele portanto é encarregado dos transportes das oferendas. Consequentemente, as ofertas precisam ser primeiro para ele, apenas, assim, esse orixá encaminha as oferendas às demais divindades do panteão yorubá. E segundo Athayde:"é também o bom amigo, o fiscal e o trapaceiro; Exu é o orixá retratado como aquele que comunica, que soluciona problemas, que produz efeitos no mundo e na vida" (2021, p. 38-39). Portanto, há várias definições, elas se completam e outras vezes se contradizem, isso é Exu.

Como esse orixá não possui uma definição, outro poeta nos diz que ele é o risco, formado pela destreza de um menino que assalta ao lado do mercado para sobreviver (Aleixo, 2004). Alguns dizem que Exu não é bem um orixá (Oliveira, 2007), outros afirmam que ele é o orixá da encruza (Prandi, 2001). Nesse processo múltiplo surge o devir, a multiplicação, novas leituras, outras formas de enxergar o invisível, como mostra Ribeiro à luz de Benjamin:

> O não saber da imagem obnubilado pelas luzes, seu próprio in-visível, aquilo que não é dado à lei do *lógos* enquanto razão, nos coloca um problema que é, sobretudo da ordem do inconsciente, ou seja, da linguagem. Um exemplo dessa tese está em sua análise sobre o quadro de Fra Angelico, o afresco *A Anunciação,* em que ele perscruta detalhes anteriormente ignorados na crítica da arte, como a brancura, o vazio que o branco provoca e que pouco havia sido comentado na história da arte até então (Ribeiro, 2019, p. 64).

Nesse sentido, o orixá da encruzilhada é o invisível e a linguagem que a razão não alcança. É a constituição de uma divindade complexa, de difícil definição, divergente até mesmo nas representações artísticas.

Para esta tese, abordei, principalmente, dois *kumbas*: Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo. Contudo isso não exclui a órbita de outros poetas, escritores e escritoras. Enfatizo os dois poetas porque suas produções usam o mito e a linguagem das makumbas. Ambos são mineiros, suas obras contém magia e críticas acerca da máquina colonial e um

diálogo que gerou um livro em parceria: *A roda do mundo* (Pereira; Aleixo, 2004).

Edimilson de Almeida Pereira, mineiro, transita pelas culturas de matriz afro, em suas palavras:

> Eu penso que só é possível falar da importância das experiências africanas em relação ao sagrado, no contexto brasileiro, se entendermos que elas são parte de um complexo cultural que apresenta seus valores éticos e estéticos, seus modos de relacionamento entre bens espirituais e materiais, seus esquemas de relação entre indivíduos e dos indivíduos com o grupo. Falar a respeito dessas experiências africanas é falar sobre as condições em que as culturas africanas chegaram ao Brasil e sobre os mecanismos que desenvolveram para se manterem ligadas às fontes tradicionais e, ao mesmo tempo, se rearticularem no novo espaço histórico-social. Considerando a relevância das culturas afro-brasileiras, percebemos que as práticas do sagrado, herdadas dos africanos, se apresentam, entre outras possibilidades, como estimuladoras de vivências sociais (levando-se em conta a complexidade dos vínculos que o sagrado cria para os indivíduos) e de criações estéticas (notando-se a riqueza dos apelos que o sagrado propõe à sensibilidade do artista e do público) [...] (Pereira, 2013, p. 87).

Com a consciência de que os ancestrais influenciam o mundo e o indivíduo, Edmilson transita pelas referências do sagrado e, ao mesmo tempo, pelos contextos históricos. Essas noções estão presentes em sua poética.

Já Ricardo Aleixo tem a performace como instrumento poético e, muitas vezes, transveste seus textos ao mesclar o preto com o branco numa disposição denominada poemanto: letras brancas sobre um corpo negro. Como se trata de um pano/poema, tomei a liberdade de rasgá-lo distribuindo alguns de seus pedaços ao longo da tese.

Cada um de seus pedaços formam uma mensagem que se completa na performance do poeta. Dessa forma, o poeta se concentra com o corpo e revela que o fazer estético é inseparável do corpo (Aleixo, 2017).

A máquina colonial marginalizou uma parte da população escravizada sem nenhum direito, acarretando uma dívida histórica astronômica. Em resposta, ações afirmativas, políticas públicas como as cotas sociais e a Lei 10.639/2003, buscam reparar as injustiças do passado. Essa última lei nos oferece um arsenal contra o ensino etnocêntrico e racista. Ela também aponta para um resgate da cultura africana e afro-brasileira tão acatadas na colônia.

As sequelas do colonialismo vão além da pobreza, uma vez que também houve o controle das mentes através da religião, uma arma poderosa que impõe medo. Com mecanismos atuando sobre os corpos e a necropolítica instalada, os exploradores radicalizam o mal: membros decepados e bebês assassinados.

Em *Condenados da Terra* (1997), Fanon denuncia que o colonialismo causa doenças mentais, aperta a mente dos colonizados, deixando-os com uma subjetividade fragilizada. O psiquiatra relata casos sintomáticos do colonialismo na vida das pessoas: neurose, psicose e

dificuldades de relacionamento. Sequelas da colonização que Fanon assinala como divisão e disparidade:

> A cidade do colono é uma cidade sólida, tôda de pedra e ferro [...]. Os pés do colono nunca estão à mostra, salvo talvez no mar, mas nunca ninguém está bastante próximo deles [...]. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê [...]. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão e de luz. A cidade do colonizado é acuada (Fanon, 1997, p. 28-29).

Fanon usa palavras cruas, sem arrodeios, para desmascarar os malefícios do colonialismo que saqueia a terra (colônia), espalha a fome e a insegurança. Enquanto isso, na metrópole, há abundância de recursos que a tornam um lugar digno de se viver. O separatismo criado pelo colono é, então, evidente e a distinção é desenhada por uma categoria simbólica: o muro invisível. Essa categoria se dá a partir da leitura de Žižek (2014)[1]. Esse muro, apesar de simbólico, causa uma distinção entre povos, divide entre "nós" e "outros"; consequentemente, há dois mundos gerados e dois mundos distintos: um farto, o outro carente de coisas básicas. Nas palavras do poeta: "O que se planta nos lados/ é o que o separa" (Pereira, 2019, p. 249). No poema "Família lugar", publicado inicialmente em *Nós os Bianos* (1996), o poeta mineiro mostra como a divisão acontece.

FAMÍLIA LUGAR

Um rio não divide
duas margens.
O que se planta nos lados
é o que o separa.

Aqui cemitério
lá capela da trindade.
aqui os entregues
lá os escolhidos
em severa matemática.

Para um devoto
tudo é muitas coisas.
Uma ravina de águas

[1] Nessa obra, o autor islovênio aborda a questão do muro referente ao cenário urbano. O muro, pode ser refletido para a colônia em que a distinção entre povos carrega os mesmos preconceitos similares presentes na zona urbana. Nas palavras de Žižek: "É sobre aqueles que estão do outro lado do muro que nós fantasiamos: cada vez mais vivem em um outro mundo, numa zona neutra que funciona como uma tela para a projeção de nossos próprios medos, ansiedades e desejos secretos. *O 'sujeito suposto saquear e estuprar' está do outro lado do muro*". (Žižek, 2014, l. 2079-2084).

Que envolve
vivos e mortos.

Por isso é direito
passar a um lado do rio
a capela
e o cemitério.

Em ambos se viaja
bem-vestido e forro.
Em ambos espera
um domingo
de várias línguas.

Aqui no cemitério
homens multiplicam.
E o que fazem
está na oficina
do entendimento.

Essa é a margem
silenciosa do rio.
E mal permite
a ruga do tamboril.

Lá capela
nave sem instrumentos.
Nela o que inspira
é a música
os santos do reinado (Pereira, 2019, p. 249-250).

As margens do rio são as margens do Atlântico, duas margens, dois mundos: a colônia e a metrópole. De fato, a divisão assinalada pelo poeta e por Fanon não é geográfica, não importa se é o rio ou o oceano Atlântico, a importância, pois, recai no que se instala nas duas margens.

A segunda estrofe, por sua vez, traz uma tonalidade mórbida ao jogo dicotômico. De um lado o cemitério-colônia, e do outro, a fé na trindade pai, filho e espírito santo, a igreja para os "escolhidos". De forma explícita, o eu lírico nos diz que o colonizado está morto, "Morre não importa onde, não importa de quê" (Fanon, 1997, p. 29). Essa passagem está associada à redução da dignidade humana, já que o ato de morrer se torna algo banal. Observamos que a "capela da trindade", possui, portanto, um adjunto adnominal que caracteriza a capela como sendo da trindade. Já o "cemitério" não recebe qualquer qualificação, sendo apenas "cemitério". O colonizado toma o seu lugar no cemitério, contrastando com o homem de fé na capela.

A margem silenciosa é triste, o silêncio é lei, a liberdade de expressão não existe e não há a batida do tambor, pois não se “permite/ a ruga do tamboril”. A colônia, então, é um simulacro imperfeito da metrópole: uma cidade sólida, sem necessidades.

Com a supremacia da visão ocidental judaico-cristã, os orixás foram, então, reduzidos a demônios, uma figura cristã que não habitava os territórios de África. O demônio desembarca das caravelas, e logo, os saberes ancestrais são deturpados instalando a maldição do colonialismo.

Este trabalho propõe que nos encantamos pela e através da mitologia. Pela mitologia porque como diz Simas e Rufino (Nota introdutória, 2019): "o contrário da vida não é a morte é o desencanto". O mundo está tomado pela desilusão e um dos antídotos é a mitologia que produz encantamentos e expande nosso imaginário rompendo com a fronteira do *logos* predominante. E o *logos* não reconhece o encantamento (Sodré, 1988). Aqui os poemas são feitiços, é a arte do encantamento pelos segredos dos versos. Segredos esses que ninguém explica, porém todos sabem que eles estão ali ou acolá. Segredos que estão para além do texto, impregnam a cidade, como faz Jorge Amado ao mostrar a dimensão dos mistérios no cotidiano do povo simples:

> Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum do candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? [...] Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreiro a cidade da Bahia? (Amado, 1945, p. 31).

Cito Amado por conta de sua participação no meu contato com os orixás. Na periferia de Salvador, onde cresci, há muito preconceito religioso contra as religiões de matriz afro. Nesse sentido, desde cedo fui "ensinado" que os orixás eram coisas do Diabo. Percebe-se, logo, uma influência cristã nesse pensamento racista. O contato com as obras amadianas derrubaram esse (des)ensinamento e me levaram a perceber nos orixás figuras ancestrais. O que afirmo aqui é que os orixás fazem parte de um universo mágico com cores e diversidade, colorindo as páginas de Jorge Amado e o imaginário popular.

O escritor baiano foi um dos grandes defensores das religiões de matriz afro. Seus livros abordam a temática da cultura negra com um olhar carinhoso para Salvador. Depois de conhecer Amado, fui para a Universidade. Lá, enveredei-me pelo caminho da feitiçaria, portanto, escolhi trabalhar com poemas da Literatura Negra e/ou Afro-brasileira. Nesses poemas, a magia dos mitos escorrem pelos versos e não cessam com o fim da leitura. Sempre que uma nova leitura acontece, novos jogos se desenrolam e seus encantos vão do *Aiê* ao

Orun.

Para a cosmogonia nagôs tanto o universo quanto o corpo são divididos em duas partes: *Aiê* representa a parte visível, "onde vive a humanidade" (Sodré, 2017, p. 118) e o *Orun* representa a parte invisível, "habitado pelas entidades sobrenaturais, os *orixás*, os ancestrais, todos os seres de espírito, *reais*, embora destituídos de corpo" (Sodré, 2017, p. 118). Nessa mesma perspectiva, Athayde acrescenta: "A concepção Orun é melhor compreendida como o que é invisível, o espaço em que habitam os deuses e ancestrais, e que se confunde com o mundo material que conhecemos e habitamos, o Ayè" (2021, p. 48).

A partir dos dois pensadores, é notável a ocorrência de um forte diálogo entre o visível e o invisível, uma relação que influencia o corpo. Este, por seu turno, ocupa ambos os planos. Como o logocentrismo acadêmico recusa os mitos na produção de conhecimento, consequentemente há uma exclusão dos ancestrais nas epistemes, entretanto é "a ancestralidade negro-africana é que sustenta nossos pensamentos, práxis e epistemologias (Sales, 2020, p. 143). Essa ancestralidade deve gerenciar o modo de fazer ciência e, assim, espantar, o logocentrismo. A forma como questiono o ambiente logocêntrico é através do mito, o cerne do conhecimento, pois seus ensinamentos ancestrais atravessam todos os meandros do modo de viver de um povo. O mito participa da dimensão sagrada da vida. Dessa forma, o mito não é exclusividade das sociedades "arcaicas", eles estão presentes, mesmo que implicitamente na literatura e na arte contemporânea (Abel, 2005). São os acontecimentos, cujos autores são as divindades, que explicam a dinâmica da sociedade. Por exemplo, hoje acessamos os segredos da metalurgia, porque Ogum, o senhor do ferro, nos ensinou. A narrativa deste ensinamento está descrito em Prandi (2001), no *itan* "Ogum dá aos homens o segredo do ferro".

> Na Terra criada por Obatalá, em Ifé,
> os orixás e os seres humano trabalhavam e viviam em igualdade.
> Todos caçavam e plantavam usando frágeis instrumentos
> feitos de madeira, pedra ou metal mole.
> Por isso o trabalho exigia grande esforço.
> Com o aumento da população de Ifé, a comida andava escassa.
> Era necessário plantar uma área maior.
> Os orixás então se reuniram para decidir como fariam
> para remover as árvores do terreno e aumentar a área da lavoura.
> [...] Ogum pegou seu facão, de ferro, foi até a mata e limpou o terreno.
> Os orixás, admirados, perguntaram a Ogum de que material
> era feito tão resistente facão.
> Ogum respondeu que era o ferro,
> um segredo recebido de Orunmilá.
> Os orixás invejavam Ogum pelos benefícios que o ferro trazia,
> não só à agricultura, como à caça e até mesmo à guerra.
> [...] Os orixás decidiram então oferecer-lhe o reinado
> em troca de que ele lhes ensinasse tudo sobre aquele metal tão resistente.

> Ogum aceitou a proposta.
> Os humanos também vieram a Ogum
> pedir-lhe o conhecimento do ferro.
> E Ogum lhes deu o conhecimento da forja,
> até o dia em que todo caçador e todo guerreiro
> tiveram sua lança de ferro.
> Mas, apesar de Ogum ter aceitado o comando dos orixás,
> antes de mais nada ele era um caçador.
> Certa ocasião, saiu para caçar e passou muitos dias fora
> numa difícil temporada.
> Quando voltou da mata, estava sujo e maltrapilho.
> Os orixás não gostaram de ver seu líder naquele estado.
> Eles o desprezaram e decidiram destituí-lo do reinado.
> Ogum se decepcionou com os orixás,
> pois, quando precisaram dele para o segredo da forja,
> ele o fizeram rei
> e agora diziam que não era digno de governá-los.
> Então Ogum banhou-se,
> vestiu-se com folhas de palmeira desfiadas,
> pegou suas armas e partiu.
> [...] Os humanos que receberam de Ogum o segredo do ferro
> não o esqueceram.
> Todo mês de dezembro, celebram a festa de Iudê-Ogum.
> Ogum é o senhor do ferro para sempre (Prandi, 2001, p. 86-88).

Essa é uma narrativa de decepção e reconhecimento. A decepção é de Ogum. Ele foi destituído de seu cargo de líder pelos orixás por estar maltrapilho após uma caçada inglória. No entanto, o reconhecimento vem dos humanos, que sempre se lembram dele e lhe oferecem oferendas. Esse *itan* também expõe os defeitos dos orixás, aproximando-os, assim, da humanidade. Nessa perspectiva, vale notar que os orixás não são perfeitos e nunca anunciaram sê-lo; eles estão mais próximos de nós do que imaginamos.

Embora o *itan* trate de seres divinos, ele nos ensina sobre nossos sentimentos e dinâmicas sociais, sendo assim, funciona como uma bússola moral e espiritual. Esse pensamento que estabelece a relação entre humanos e orixás é assim sintetizado por Athayde:

> os orixás não se tornam humanos; eles assumem forma humana. Sempre preservando o caráter de deus, o orixá se antropomorfiza, assumindo traços de personalidade humanos, mundanos. A promoção desta circunstância muito peculiar é observada nas incontáveis narrativas de tradição oral iorubá, em que os orixás parecem ter vida humana, ou parcialmente humana, experimentando tudo o que aos humanos é dado experimentar (2021, p. 38).

Nesta tese, leio os *itans* me guiando por esse pensamento. Já que eles têm uma relação tão estreita com os humanos, seus feitos na Terra nos ensinam sobre a natureza, o cosmos e a sociedade. Basta consultar o *itan* acima. Para além de uma história do nascimento da forja e da tecnologia metalúrgica, tem-se também uma história sobre arrependimento, decepção e superação. A decepção de Ogum, com os próprios orixás, o fez se aproximar do ser humano. Esse é um tipo de narrativa que expõe como as divindades do panteão iorubá também erram e

se arrependem. Dessa forma, o *itan* nunca tenta mascarar um feito de um orixá.

De fato, em nossa ordem social existem mitos que são mais considerados como a Santa Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo tida como sagrada e a única digna de louvor e respeito. As outras cosmovisões são consideradas como farsas, logo o pensamento cruel dessa equação é de que uma mitologia é mais verdadeira do que a outra. Nasce assim a legitimação da intolerância, o maniqueísmo e a associação da mitologia negra com o mal. Diante deste quadro cabe "ingressarmos no âmbito de uma teologia e de liturgias negro-africanas, fundadas sobre uma noção de pessoa e concepção de tempo e de universo bastante distinta das conhecidas e praticadas no mundo cristão" (Ribeiro, 2011, p. 53).

Não apenas a mitologia é acometida do racismo institucional. A cor "preta"ficou conhecida como uma cor do desespero, da agonia, da morte, do inferior: "O melhor disco dos Beatles é o álbum branco/ E o pior disco do Metallica é o álbum preto" (Libera o Badaró, 2003). O racismo como fundamento das relações sociais foi questionado por Aimé Césaire quando observa a sociedade:

> E no meio desse sistema hostil, na capital francesa, as ideias acerca da cultura negra rolavam à solta por conta do trânsito de intelectuais da época. Aimé entretanto teve "a identificação com o movimento estadunidense e o contato com esse espaço produziu os elementos necessários para que, no retorno de Césaire à sua terra, ele pudesse construir sua negritude" (Guariente, 2021, p. 65).

De acordo com Guariente, depois que a Negritude ganhou o mundo, outros autores lhe atribuíram significados, dando-lhe, portanto, um conceito amplo para os estudos da cultura negra. Vale ressaltar que a origem da palavra, em si, contém um ato subversivo:

> O termo "nègraille", originário da palavra "nègre", sendo uma forma pejorativa utilizada para desqualificar os negros em contraposição a "noir". A escolha da formação do termo a partir daquela palavra visava subverter não apenas a linguagem, como também o pensamento (Guariente, 2021, p. 65).

Como o termo era usado para desqualificar, o movimento o ressignificou como uma tentativa de minar o preconceito a partir de seus próprios termos: desmanchar o *modus operandi* do colonizador por dentro de seu próprio sistema. Formou-se, pois, uma trincheira através da língua – língua essa pertencente ao colonizador. É a partir dessa visão que o poeta Edimilson Pereira compõe um poema em homenagem ao estudioso da Martinica:

> ORFEU

o mar escreve duras ideias

a *réclame* de aimé césaire
Aprende das ilhas

mas antes
a nota da mudança a muda

os negros os mexicanos
os amarelos
audimos um passado ainda vivo
um ritmo intenso
de jardins (Pereira, 2019, p. 127).

No segundo verso, a palavra em francês se refere à língua na qual Aimé se comunicava e pela qual começou a reivindicação e ressignificação da cultura negra. “Réclame”, naquele idioma, lembra que a língua não pertence ao colonizador, mas sim ao falante que dela se utiliza para reclamar o racismo. A negritude, pois, questiona a visão pejorativa do termo “negro”. Já no verso três, o aprender das ilhas se refere à Martinica, pois é a partir dela que a Negritude nos ensina. É na poesia, portanto, que a Negritude se incorpora, e, dessa forma, reclama o preconceito tão arraigado.

Leopold Senghor define o termo "negritude" como o conjunto dos valores culturais do continente negro, tal como eles se manifestam na vida, nas instituições e nas obras dos negros ou, de uma forma ainda mais sucinta, como a "personalidade colectiva dos povos negros". (Riesz, 2001, p. 152). O conceito é, portanto, tensionado e abraçado à coletividade. Nessa operacionalização, a inversão de valores da cultura negra é propagada.

Dessa forma, a mitologia preta ganha seu espaço e assume parte de um processo na produção do conhecimento, pois o significado da palavra “mito” não apenas carrega entornos mágicos de tempos que não alcançamos, como também diz muito a respeito de nós. É, assim, muito mais do que uma história de heróis com feitos épicos. É, sem dúvida, um espelho para as nossas condutas éticas e humanas. Basta lembrarmo-nos de que Édipo foi potente o suficiente para Freud criar uma leitura sobre as relações no meio familiar. O pai da psicanálise foi, então, sensível o bastante para extrair do mito significantes que apontam explicações daquilo que nos constitui através do inconsciente. O mito é, pois, uma história aberta.

A leitura feita por Campbell (2007) coloca o mito como uma metáfora para a vida. O herói Teseu, juntamente com o seu grupo, adentra no labirinto munido de um carretel de linha,

o fio de Ariadne. É esse fio que o conduz para a saída, auxiliando no caminho para a liberdade. O labirinto do minotauro, então, representa a psique humana, enquanto a linha é a representação da imaginação. A morte do minotauro é a superação do desafio (Campbell, 2007).

É nesse caminho que se vê o mito: algo potente, que aguça a nossa imaginação, tanto nas resoluções de problemas quanto no restabelecimento da esperança em nós mesmos. Dessa forma, os heróis se instalam em nosso imaginário, nos inspiram, nos cativam com sua sapiência, fortalecem o axé e reconectam o *orun* e o *ayê*.

Assim sendo, temos apenas que seguir uma multidão de figuras heróicas ao longo dos estágios clássicos da aventura universal, para ver outra vez o que sempre foi revelado. Isso nos auxiliará a compreender, não apenas o significado dessas imagens para a vida contemporânea, mas também a unidade do espírito humano em termos de aspirações, poderes, vicissitudes e sabedoria (Campbell, 2007).

Essa magia do mito se estende na literatura, como fica registrado no espaço de *Grandes sertões: veredas* (Rosa, 2010) com jagunços, homens simples, bandidos, heróis e amores. Um povo castigado pelas circunstâncias enfrenta o sertão em uma travessia árdua. E a mitologia está presente no cerne do romance através do pacto com o Diabo: Tinhoso para os mais íntimos e o grande dilema do Riobaldo. Seus questionamentos são de uma ordem outra, uma experiência do inconsciente O próprio sertão é o labirinto[2] da psique humana. Em consonância com Highway, a mitologia movimenta a vida, atribui sentido, aguça a imaginação e, através disso, motiva outras práticas metodológicas:

> I am here to talk about mithology because I believe that if the very nerve pulse of the life of a people [...] I am here to talk about mythology because I believe that without mythology, we would be nothing but walking corpses, zombies, mere empty hulks of animal flesh and bone, skin and blood and liquid matter with no purpose, no reaso for existing, no use, no point, nothing, mere flesh and bone and skin and blood with nowhere to go, and with no guide to guide it through a life path that, one imaines, has been given to us all by[3]… (Highway, 2003, p. 18).

É atribuído significado à mitologia e, nesse trabalho, ela é utilizada para desmantelar o carrego colonial (Simas; Rufino, 2019).

Para enfrentar o carrego colonial, foi preciso encontrar munições. Assim, fui para a

---

[2] No contexto afro-brasileiro, o labirinto é a travessia do mar. O poema "Cemitério marinho", abordado no capítulo 1, nos dá uma ideia de como a linguagem poética eterniza a diáspora.

[3] Estou aqui para falar de mitologia porque acredito que se fosse a própria pulsação nervosa da vida de um povo [...] Estou aqui para falar de mitologia porque acredito que sem mitologia não seríamos nada além de cadáveres ambulantes, zumbis , meros cascos vazios de carne e osso animal, pele e sangue e matéria líquida sem propósito, sem razão para existir, sem utilidade, sem sentido, nada, mera carne e osso e pele e sangue sem ter para onde ir, e sem guia guiá-lo por um caminho de vida que, imaginamos, foi dado a todos nós por (tradução livre).

terra de todos os Santos, para restaurar o meu axé. Lá, procurei pelo escritor Amado, achei apenas a sua estátua na praça. Não desanimei, continuei fazendo meu corre. Fui para o Rio Vermelho. No boteco, Vadinho bebia ao lado de Brás Cubas. Dois espectros, um vadio e o outro cínicos, respectivamente. Não era bem o que eu procurava. Caminhei até uma rua ao lado do bar, onde encontrei um outro espectro.

Deparei-me com outro escritor, um encontro improvável em Salvador. Era um caboclo escritor das ruas, sabedor das ancestralidades. Ele estava vestido de terno e com o chapéu caído para seu lado direito da cabeça. Não acreditei: na minha frente estava João do Rio.

"Pegue isso, rapaz", disse ele, estendendo suas mãos com um colar preto, cheio de voltas. Obedeci, nada falei. Examinei o colar rapidamente. O caboclo olhou para o horizonte, colocou as mãos no paletó e disse: "É melhor colocá-lo, você vai precisar. Esse colar se chama *assiqui*[4], ele fecha o corpo de quem o usa, e por onde você vai andar, é bom estar com o corpo fechado", concluiu. Saiu caminhando pelas ruas; mais algumas esquinas, e o escritor sumiu. Não pude fazer nenhuma pergunta, mas o colar estava comigo. Coloquei-o. Curiosamente o colar era azul, da cor do meu pai Ogum. Aconselharam-me a lavá-lo no mar, assim o fiz. Dizem que não somos nós que escolhemos os orixás, são eles que nos escolhem. Ogum me escolheu, Ogunhê. Ele é inconformado, indignado e insubmisso. Não à toa é reconhecido como o orixá da guerra, é contra as formas de autoritarismo e por isso ele sonha:

Ogum sonha

Ogum sonha

algum

plano de paz

que antes

violentasse

todas as correntes

noções

[4] Esse colar está presente na crônica *No mundo dos feitiços* (Rio, 1976).

de paz (Aleixo, 2018, p. 41).

O título, igual ao primeiro verso, reforça o sonho de Ogum, deixando a mensagem explícita. Os versos três e oito são similares, entretanto seus significados são distintos. No verso três, a paz se refere àquela que Ogum sonha. Esse sonho de paz envolve abalar as estruturas de "paz" estabelecidas, e o enfrentamento se expressa no verso cinco, a partir do verbo "violentar". O verbo no infinitivo indica, portanto, velhas noções autoritárias em que vozes são silenciadas, vidas são ceifadas. Como já mencionado, Ogum é indignado e para que sua paz se concretize ele não ignora o *status quo.* Sabe que é preciso, antes, mexer nas "correntes", perturbar gente mesquinha que se acha dona do mundo. Já no verso oito, a paz é atrelada às correntes, um paradoxo: essa ferramenta justamente tange a liberdade e, ao mesmo tempo, aprisiona seres e ideias, desenhando uma paz falsa. Ogum, no entanto, ainda não concretizou o seu sonho, ele continua sonhando no *Orun*. O verbo "sonhar" no presente do indicativo nos sugere que seu sonho acontece a todo instante. Mais do que isso, é um convite ao leitor, toda vez que visitar este poema, a embarcar no sonho do orixá. Ogum enfrenta, portanto, aquelas teorias suspeitas, vindas do positivismo. Por isso, não é coincidência que Pedro Archanjo seja filho de Ogum.

Em *Tenda dos Milagres* (Amado, 1969), — ou Mestre Archanjo, como também era chamado por ser capoeirista — é o protagonista do romance. Archanjo é escritor de livros sobre a cultura negra e a vivência dos pobres militando contra atos racistas, como a perseguição do candomblé, repressão policial e apagamento da cultura afro na Bahia. Os livros de Pedro são: "*A vida popular da Bahia* (1907); *Influências Africanas nos costumes da Bahia* (1918); *Apontamentos Sôbre a Mestiçagem nas Famílias Baianas* (1928); *A Culinária Baiana: origens e preceitos* (1930)" (Amado, 1969, p. 127). Esses livros são a espada de Ogum utilizada por Archanjo para lutar com o povo e pelo povo. Seus títulos têm em comum a cultura popular baiana, desde a vida popular à culinária, demonstrando a singularidade das temáticas em pleno século XX. A despeito de sua relevância, contudo, seus livros caíram no esquecimento, o que expôs a desvalorização e o preconceito em relação à cultura negra. Amado, porém, sabia da potência dos saberes ancestrais presentes na Bahia e, assim, constrói Archanjo como uma voz propagadora das epistemologias dos pobres e dos negros.

O filho de Ogum abala aquelas estruturas da paz coagida de privilégios e sossego para um seleto grupo da sociedade. Além de Ogum, Exu influência Archanjo desde o seu nascimento: "[...] isto é um Exu, Deus que me livre e guarde, só mesmo gente do Cão nasce sem esperar parteira. Vai dar muito que falar e o que fazer" (Amado, 1969, p. 138). A fala da

parteira é um prenúncio do que se tornaria Archanjo: um homem negro incoformado com as injustiças e a marginalização dos povos negro e seus saberes.

É através da sabedoria popular, que Archanjo luta contra o racismo numa época de pseudociência, no início do século XX. A crítica de Amado, nesse romance, recai sobre as pseudociências da época, colocando justamente um questionador nato como protagonista e definido como "Pedro Archanjo, um criador de ciência" (Amado, 1969, p. 127). Esse criador de ciência bebia da fonte popular e, dessa forma, reconhecia a mestiçagem como um processo formador da população baiana. Foi justamente por afirmar a força da mestiçagem, que Archanjo acaba perdendo o emprego na Faculdade de Medicina. Esse evento simboliza a batalha sofrida por um intelectual fora dos padrões da época, ao efetivar uma forte crítica ao positivismo, e à ciência que não reconhece a alteridade. Os teóricos racistas também se preocupavam com o destino das vagas, impedindo a matrícula de quem fosse mestiço (*Amado*, 1969). A narrativa, portanto, questiona e expõe a todo instante a luta e a perseguição que a população negra sofria, embasada naquelas teorias.

O cerceamento e a tentativa de aniquilação da cultura negra e de população negra também é exposta no romance através de diálogos das personagens:

> Para espicaçá-lo, Lídio alteava a voz na leitura de artigos e noticiários nos jornais: candomblés invadidos, pais-de-santo presos, festas proibidas, presentes de Yemanjá apreendidos, capoeiristas tratados a bainha de facão na Chefatura de Polícia.
> – Os homens estão baixando o pau na gente, com vontade. Não é preciso ler essa livralhada para se dar conta _apontava os opúsculos, as revistas médicas, os livros acumulados na mesa: _Basta abrir as gazetas: só se vê reclamação contra roda de samba, capoeira, candomblé, notícias ruins. Se a gente não tomar tento, acabam com tudo.
> – Você tem razão, meu bom Querem acabar com a gente.
> – E você, que sabe tanto, o que é que faz?
> – Tudo isso, camarado, é devido a êsses professores e suas teorias. É preciso combater a causa, meu bom. Escrever carta para os jornais, protestando, é útil mas não resolve [...] (Amado, 1969, p. 135).

Tenda dos Milagres é um retrato da época: teorias racistas legitimadas pelas instituições de segurança pública e pela mídia dominante. O delegado Pedrito Gordo é a personagem que expõe o *modus operandi* da polícia do início do século XX, assumindo o papel de vilão no romance. O oficial tinha apenas um objetivo: aniquilar a população negra e as suas formas culturais, como a capoeira e o candomblé. Gordo provavelmente foi inspirado na figura de Pedrito Gordilho, delegado muito temível que ficou no poder de 1920 a 1927 (Rego, 1968). Ao colocar o delegado como vilão e não como herói, a obra mais uma vez denuncia as atitudes racistas.

A mídia, em seu turno, se empenhou na tentativa de eliminar todos os traços de África

na Bahia, coibindo e marginalizando os saberes e preceitos da população negra. Em um trecho do romance, o narrador onisciente expõe o racismo patrocinado pelos jornais:

> Tão do agrado de todos êsse canto dos negros, êsse samba-de-roda, a dança, o batuque, o sortilégio dos afoxés – que outro jeito senão proibi-los?
> As gazetas protestavam contra o "modo por que se tem africanizado, entre nós, a festa do Carnaval, essa grande festa de civilização". Durante os primeiro anos do nôvo século, a campanha de imprensa contra os afoxés cresceu violenta e sistemática a cada sucesso dos "cordões dos africanos" e a cada fracasso das Grandes Sociedades Carnavalescas – com a Grécia Antiga, com Luís XV, com Catarina de Médicis –, ai-jesus dos senhores do comércio, dos doutores e ricos. "A autoridade deveria proibir êsses batuques e candomblés, que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, [...] (Amado, 1969, p. 53).

Essas denúncias, infelizmente, não se fazem apenas da ficção. Os jornais falavam em suportar as superstições estigmatizadas como selvageria. O trabalho de Reis (2000) é uma das evidências do discurso da imprensa racista da época, que considerava o negro inferior e até degenerado:

> De acordo com os jornais, a cidade não precisava da presença de trabalhadores que se amontoavam nas ruas, desafiando as leis municipais. *A Tarde* estava especialmente empenhado na introdução de hábitos mais condizentes com uma sociedade que se queria civilizada. O jornal bradava diariamente contra o desrespeito às leis e contra a lentidão dos poderes públicos, que não reprimiam os abusos. Era preciso impedir a propagação da "mulata dos pastéis da secretaria de polícia e cercear o hábito de estender roupas em varais nas janelas [...] O batuque parecia remeter os jornalistas ao que havia de menos civilizado, as festas das senzalas, à memória da escravidão (Reis, 2000, p. 109-110).

A civilização era, portanto, sinônimo de eliminação do outro e da sua cultura. O negro era perseguido junto com o candomblé, chamado de batuque. A burguesia de Salvador estava, pois, empenhada em reprimir toda e qualquer forma de manifestação cultural negra. Na sua impossibilidade, fez-se então o saqueamento epistémico[5].

O romance de Amado não apenas vai de encontro a essas teorias, como efetiva um registro literário da "crioulização" (Glissant, 2005) no Brasil. Nesse conceito, Glissant observa os imigrantes vindo para as Américas forçadamente. O colonialismo esvaziou a dignidade humana desses indivíduos os rebaixando ao papel de escravizado. Contudo, os seus rastros culturais não foram deletados:

> O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de *rastros*/ *resíduos*, uma língua e manifestações artísticas, que poderiamos dizer válidas para todos. Por exemplo, uma comunidade étnica do continente americano preservou a memória dos cantos entoados nos funerais, casamentos, batismos, que expressam a dor, a alegria, vindos do antigo país de origem [...] (Glissant, 2005, p.19-20).

Esses rastros foram potentes o suficiente para crioulizar. Eles são a expressão da

[5] No capítulo 3 abordei detalhadamente esse termo.

diversidade étnica, linguística – incluindo aqui literatura e textos sagrados como os *itans* –, religiosa, musical etc. De fato, o esquema para marginalizar o negro era amparado pelas políticas públicas da época: "A facilitação da entrada de imigrantes no país (1.125.000 entre 1891 e 1900) - desencadeada pelo senador Vergueiro desde o Império- foi uma decisao contra o negro: a concorrência estrangeira viria prejudicar em muito o acesso de ex-escravos às vagas oferecidas pela indústria e comércio. O ingresso dos imigrantes no país tinha então um único propósito: embranquecer a população.

A resposta que a população negra deu ao projeto de embranquecimento foi a crioulização. Conforme ocorre em *Tenda dos Milagres*, a crioulização é heterogênea e não inferioriza outras culturas. O processo que se dá é, no entanto, traumático, como se vê no romance em questão. O indivíduo é atacado e, desse modo, "desestabilizado pela diminuição de si mesmo que carrega consigo, e que ele mesmo assume [...]" (Glissant, 2005, p. 21). Sendo sua pele, sua cultura inferiorizada, a população negra se via cada vez mais recuada aos guetos e às ladeiras de Salvador. O romance é, enfim, uma queixada na cara dessa gente que ainda usa a pureza como uma bengala corroída pela inesperada crioulização. Esta, por sua vez, é uma esquiva de frente contra processos excludentes.

Depois que eu me aproximei de Ogum, entendi a função do *assiqui*: um escudo. O colar é meu patuá, aquele ornamento que contém magia e que os capoeiras "trazem pendurados no pescoço" também chamado de "bolsas de mandinga" (Dias, 2009, p. 54). A mandinga, embora seja atribuída à feitiçaria, é a malandragem do capoeira: o golpe indefensável. Há, porém, que ter cuidado com o parceiro de roda, pois a capoeira é um ato de se colocar no lugar do outro e cultivar a empatia.

O descarrego do colonialismo (Simas; Rufino, 2019), contra a opressão vertical do conhecimento e contra a qualquer forma de autoritarismo. É, em outras palavras, um descarrego conceitual. Esse ritual ataca as bases sólidas de conceitos arraigados, a única forma vigente de ciência. Dessa forma, o colar é uma arma para se investir contra o eurocentrismo, arma forjada no fogo e ferro e um presente de Ogum que permite o acesso à sabedoria.

Além do colar, a Capoeira também me acompanha contra a opressão da ciência. A roda, que pode ser não apenas da capoeira, mas também do samba, da conversa, da vida, é, portanto, o início de um método, um pensamento divergente do ocidental. E como suas direções são variadas, as interpretações seguem fluxos múltiplos e diferentes. Esta tese, portanto, toma como fundamento a Fenomenologia, movimento que visa quebrar a distinção

e o distanciamento entre o sujeito e o objeto. Guiando-me por essa roda, tomo a capoeira para entender o seu jogo, os seus saberes e para ler os poemas. Daí a importância do corpo como ponte para o exterior:

> Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não lei de um certo número de termos co-variantes (Merleau-Ponty, 2011, p. 209-210).

O corpo físico liga-se à experiência epistemológica e à estética. A capoeira é também uma forma de fazer arte, uma forma estética de ler o mundo. De acordo com Sodré - que além de intelectual, também é mestre de capoeira –, no livro *Pensar nagô* (2017), o autor demarca o corpo como parte do discurso. Com efeito, o mestre defende que a inclusão do corpo como parte discursiva não implica a sujeição ao 'primitivismo'" (Sodré, 2017, p. 82) mas sim para uma forma deslocada daquela muito bem conhecida no meio positivista. Ao escrever acerca da capoeira, o corpo é requisitado, executando uma performance artística, que pode ser tanto para jogo de exibicionismo quanto para o jogo de luta. Em uma conversa com o mestre Balaca, eu perguntei como poderíamos chutar mais alto, ele disse para treinar com o peso na canela, porém completou que o mais importante era a "plasticidade dos movimentos", entendi, pois, que a performance dos movimentos garantiria a plasticidade que o mestre falou, era preciso sentir o jogo e permitir que o corpo se molde se integrando à capoeira.

Na capoeira, portanto, o corpo suado desafia a gravidade, assim como os *kumbas* desafiam pela linguagem, pois a palavra também é carne (Rufino, 2019). Esses saberes infelizmente foram selados pelo carrego colonial, por isso, é hora de quebrar esse selo com uma queixada, e liberar os saberes e o corpo. É, pois, um ato insubmisso, assim como, o de rever os excluídos da história. Quem escreve a "história" ou melhor, as "histórias", afasta os diferentes, os outros:

> Sendo assim, é nossa responsabilidade assumir a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o *reposicionamento histórico daqueles que os praticam*. Nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo, são aqueles que se encarnam na presença dos seres produzidos como outros (Rufino, 2019, p. 12, grifos meus).

O conterrâneo de João do Rio reclama por uma reparação histórica de sujeitos excluídos da história, tão importantes no processo da invenção de um mundo. É com essa reparação que uma estética soterrada vem à tona.

Um desses excluídos é Luís Gama. Excluído, por muito tempo, da história da

Literatura e da academia, tem apenas a sua profissão de advogado reconhecida. Luiz Gama é múltiplo como Exu: advogado, abolicionista, escritor, poeta é vário(s) e, de forma semelhante aos orixás, e excluído do mundo das Letras. Nesse sentido, o lado poético de Gama é soterrado pela crítica, um gesto cruel que, implicitamente, diz o seguinte: “Poesia é para brancos”. Os poemas do autor, portanto, ficaram de fora do enredo das Histórias de Literatura. Conforme Mora aponta, Manuel Bandeira, Candido e Bosi não atribuíram o destaque merecido a Luís Gama. O último crítico teceu, apenas, uma nota de rodapé. Outros, por seu turno, reconheceram a poesia, entretanto, citam apenas um ou dois poemas (Mora, 2020). Dessa forma, a crítica não faz jus à sua obra. Da mesma forma, assinala Perrone-Moisés (1998, p. 11): "Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento" como se trata de avaliação com um padrão já conhecido, fica difícil de sobrepor ao apagamento. E como superar essa barreira se a crítica está na mão dos privilegiados? A exclusão do poeta denuncia as cicatrizes ocultas do racismo estrutural. Os poemas de Gama provocam rasuras na História da Literatura, obrigando a reescrita e a reparação histórica.

O caboclo Mora (2020) dá uma rasteira de frente no cânone e na crítica branca. Mora reflete Perseu em Luiz Gama ou vice e versa, um reflexo digno para o poeta. Aqui, entretanto, reflito Gama em Exu e Exu em Gama, sem cair na armadilha do biografismo, algo já alertado por Mora (2020). O cotejo com Exu é por conta da multiplicidade. Gama é, portanto, Perseu, é Exu, múltiplo: advogado, escritor, poeta e abolicionista. De fato, a vida de Luís Gama chama atenção por seus acontecimentos e reviravoltas (Mora, 2020), notadamente pelo seu ativismo em favor dos escravizados e alforriados, assemelhando-se assim à jornada do herói, de Campbell (2007).

Nos poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), um conjunto de composições carregadas de humor e ironia, há a denúncia com mordacidade e com graça. A hipocrisia e da crueldade da sociedade do seu tempo ocupam o centro da representação poética:

Caricatura

Lá ginga na praça
Gentil namorado;
Vai tam adamado,
Que as bellas mais dengues
Lhe rendem mendengues

> Passinhos de Nympha
> Mimosa, engraçada;
> Parece uma fada
> Nem Venus formosa
> Como elle é garbosa. [...]

Essa ginga que dá tom ao poema, acompanha os passos do "Gentil namorado" e da "Nympha". E o que é a ginga se não um saber inato (Rufino, 2019), que explora o corpo, abraça um jeito de ser? A ginga é, portanto, um modo de vida: o *kumba* Gama já sabia disso.

O primeiro verso é Exu embriagado, que no léxico do eu lírico é "adamado". A Nympha é a Pombagira, ainda Exu, pois a "Pombagira é considerada um Exu feminino" (Prandi, 2022, p. 80) que causa um desmantelo na sociedade patriarcal ao dominar os homens com suas habilidades sexuais (Prandi, 2022). E esta é a mensagem deixada na última estrofe:

> E' hum velho farçola, desfructavel,
> Com fumaças de jovem, repimpado,
> Que ao ridiculo se presta, qual demente,
> Ou de praça de touros mascarados. (Gama, 1859, p. 21-22).

Ao tratar de Luiz Gama, portanto, acesso o passado, outros tempos. Na concepção banto-iorubá o(s) tempo(s) é(são) divergente(s) do ocidente. Enquanto o tempo daqui mira apenas o futuro, o progresso, os tempos daqueles povos miram o passado porque é no pretérito que residem os ancestrais: a sabedoria primitiva. Por isso que essa leitura é hoje possível através das epistemes e abordagens negras. Dessa forma, o tempo é implicado nas leituras possíveis.

A concepção de tempo ocidental se impregnou por conta da colonização. Para os europeus tudo gira em torno de apenas uma verdade para cada categoria, algo que o camará Santiago já notou: "Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só deus, um só rei, uma só língua: o verdadeiro deus, o verdadeiro rei, a verdadeira língua" (Santiago, 2019, p 15). Assim, a cultura monoteísta vai de encontro com a politeísta, pois o deus "verdadeiro" da Europa não permite outras crenças. Porém não afirmo que os orixás são deuses ou santos, eles são muito próximos dos seres humanos com qualidades e defeitos (Rodney, 2017) e divergente de um deus que não aceita críticas e é compreendido como perfeito. Já no panteão dos africanos não há santos:

> São divinos, mas estão longe de ser santos, pois experimentaram a vida, seus prazeres e suas dores. Amaram e odiaram. Entregaram-se a paixões desenfreadas. Lutaram guerras sangrentas. Cometeram e corrigiram injustiças. Acertaram e erraram. Todos os orixás detêm um poderoso axé. O domínio que exercem sobre a natureza é o reflexo das histórias que viveram e que possibilitaram tornar eternos os seus atos (Rodney, 2017).

Sendo assim, as divindades do panteão banto-iorubá são logo desclassificadas como tais, pois não se enquadram na lógica ocidental de unicidade e perfeição. De maneira análoga, acrescento outra categoria: o tempo. O tempo "verdadeiro", para a concepção judaico-cristã, é o do futuro, do progresso — o tempo da volta do messias, o fim do tempo cujo final é único:

> o judeu-cristianismo apresenta uma inovação capital. O Fim do Mundo será único, assim como a cosmogonia foi única. O Cosmo que ressurgirá após a catástrofe será o mesmo Cosmo criado por Deus no princípio dos Tempos, mas purificado, regenerado e restaurado em sua glória primordial (Eliade, 1972, p. 24).

Dessa forma, a religião ocidental monopoliza os conceitos e a leitura do mundo a partir da sua cosmovisão. É bom reparar que o movimento cristão também reclama a volta da origem, entretanto de maneira diferente dos povos africanos. O discurso da pureza permanece até na restauração da glória quando as escrituras serão enfim cumpridas para o ingresso no paraíso. Portanto, o colonizador tem apenas um tempo à sua disposição, enquanto os povos de origem banto-iorubá têm nove tempos e possibilidades inimagináveis aos olhos da Europa.

Em *Alma Africana no Brasil. Os iorubás* (Ribeiro, 1996), a autora lista a quantidade de tempos disponíveis nessa concepção, apontando para o estudo de Mbiti em que o filósofo, por desconfiar da língua inglesa, opta por termos de "dois vocábulos swahili" (Ribeiro, 1996, p. 24). Portanto os tempos são explicados a partir dos nomes "sasa" e "zamani". *Sasa* é então

> o período mais significativo para um indivíduo, o lapso de tempo em que as pessoas permanecem conscientes da própria existência, projetando a si mesmas no curto futuro e, principalmente, no longo passado. Sasa constitui em si, uma dimensão completa de tempo, incluindo futuro breve, presente dinâmico e passado já experienciado. Quanto mais velha a pessoa, mais longo seu sasa. E após a morte, enquanto lembrada pelos familiares, continuará existindo em sasa. As comunidades também possuem um tempo de existência, seu próprio sasa, logicamente bem mais longo que os individuais. Tanto para os indivíduos como para a comunidade, o momento mais vívido é o presente, o ponto agora, na sucessão linear de eventos (Ribeiro, 1996, p. 24).

Já o *zamani* pode ser assim compreendido:

> não se restringe ao que chamamos "o passado". Inclui presente e futuro. Em ampla escala, sasa mergulha em zamani. Porém, antes de serem os eventos incorporados em zamani, precisam ocorrer em sasa. Uma vez ocorridos, movem-se para trás, de sasa para zamani. No pensamento tradicional africano não há um conceito de História movendo-se para a frente, em direção a um clímax futuro, bem como não há um movimento em direção ao fim do mundo. As pessoas depositam o olhar em zamani uma vez que, em lugar de um reino por vir, como na tradição judaico-cristã, há história a preservar (Ribeiro, 1996, p. 24-25).

Sasa, portanto, trata de uma continuidade. É o tempo dos acontecimentos ordenados, dos vivos. O passado deste tempo não é olvidado, pois mesmo depois da morte, ele é

resgatado. Enquanto for assim determinado, Sasa ficará vivo na memória de quem desejar.

Zamani evoca o tempo mítico, sem a dura linearidade e sem a esteira rolante para o futuro. *Zamani* é o tempo dos Orixás momento em que Ogum ensinou a forja para os homens; em que Oxóssi matou o pássaro das feiticeiras; em que Nanã fornece barro para criação do homem; em que Exu trocou a morada dos deuses e promoveu guerra entre família. Esses exemplos são *itans* incluídos no livro *Mitologia dos Orixás* (Prandi, 2001).

Martins (2021) apresentou-nos outro tempo: o tempo espiralar. Esse tempo está inteiramente vinculado ao corpo em movimento, configurando uma forma de vivenciar as instâncias temporais, seja pela dança, pela capoeira ou pelos rituais. O tempo *zamani* se assemelha ao tempo espiralado; ele é um fluxo incessante, onde o corpo se confunde com uma não-linearidade. Os tempos *zamani* e espiralado não estão contidos apenas nos *itans*; eles também fazem parte da poesia Negra e/ou Afro-brasileira. No poema "Exu", Aleixo homenageia o orixá, ressaltando em primeiro plano a característica do tempo dos mitos:

Exu

Primeiro
que nasceu,
último
a nascer.
Deus capaz
de ardis,
controlador
dos caminhos.
Elegbara,
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 (Aleixo, 2018, p. 23).

Já nos primeiros versos, há um paradoxo possível apenas no tempo zamani. Exu, o primeiro e o último. Essa antítese entrelaça os tempos que não alcançamos, pois estamos presos no sasa, o tempo dos vivos. Apenas Exu navega por todos os tempos. Os tempos, pois, se confundem, se contradizem, assim como Exu, que é ao mesmo tempo: "bem/mal", "fortuna/desgraça", "homem/mulher".

Como Deleuze prefere chamar: Cronos, um tempo de vasto presente. O tempo do poema seria o tempo zamânico correspondente ao tempo aiônico (Deleuze, 1974), tempo em que nasce a linguagem e com ela o sentido. A linguagem nasce com Exu: origem dos signos e significantes. Nas palavras de Deleuze" tempo que absorve o passado e o futuro" (Deleuze, 1974, p. 167). O poema, portanto, nos guiando pelo tempo aiônico, nos revela, sutilmente, que a linguagem emana de Exu.

À medida que a leitura vai fluindo, os versos se alteram de tamanho. É o tempo em espiral, um círculo que retorna sempre ao início. Vale ressaltar que o primeiro e o último versos possuem o mesmo número de sílabas poéticas: "Pri-mei-ro" e "par-tin-do". Exu parte do fim, porém, está apenas chegando.

Outro poema que compartilha do tempo zamânico é "Princípio", de Edimilson Pereira. Enquanto o poema de Aleixo homenageia Exu, o de Edmilson homenageia Oxalá.

PRINCÍPIO

Oxalá "é o grande deus da brancura… Dele
dependem todos os seres do céu e da terra. Ele
é a brancura do indeterminado, o deus de
todos os começos e de todas as realizações. A
vida e a morte abrigam-se debaixo do seu pálio."

As árvores presenciam a criação do mundo.
Sendo eu a respiração das aves, serei
novamente água e árvore. Nascerei após o
fogo, arderei antes de mim mesmo. Um raio
espera em meus pensamentos, sei a morte e
a vida, razão porque silêncio e canto. Sou a

> face que não possuo, renasço sem mesmo
> desaparecer (Pereira, 2019, p. 238).

O princípio que o poema relata é o início da criação. Aqui Pereira se valeu de um *itan* no qual Oxalá cria a Terra: “Depois Olorum mandou Orixanlá de volta à Terra/ para plantar árvores e dar alimentos e riqueza ao homem” (Prandi, 2001, p. 503). O poema, lançado inicialmente no livro *O livro de falas* (Pereira, 2008), contém uma epígrafe de Monique Augras (2008). O eu lírico usa a epígrafe para compor o poema e ressaltar a imagem de Oxalá. As aspas funcionam para além da citação, elas indicam vozes coletivas de quem cultua o orixá do branco.

O primeiro verso do poema já denuncia o tempo zamânico. As árvores aparecem na forma personificada e através delas, segundo Oliveira: “Podemos viajar no tempo na direção do passado e encontrar ali nossos ancestrais”, (2007, p. 72). Esse poema, então, é uma quebra na cronologia moderna que visa sempre o futuro, pois ao evocar o zamani, o eu lírico está clamando o tempo mitológico. Neste tempo acontece os paradoxos: “renasço sem mesmo/ desaparecer”. Estes versos nos lembram ligeiramente os versos de “Exu” (Aleixo, 2018, p. 23): Primeiro/ que nasceu,/ último/ a nascer”. Dessa forma, Exu e Oxalá viajam no zamani e ali criam sentidos através da linguagem.

Acessar outras epistemes implica reconsiderar as bases tão solidificadas da ciência ocidental. Ela bebe fortemente da fonte do iluminismo, movimento francês que queria encontrar uma lógica para tudo sob a égide da razão. A mitologia, por sua vez, teve seus seres encantados e a imaginação expurgados para que a razão reinasse soberana. Isso causou um falso domínio do mundo. O cientista e caçador de vampiros Dr. Van Helsing critica esse modo de fazer ciência: “Ah, o defeito da nossa ciência é que ela quer explicar tudo, e se não consegue explicar, então diz que não há nada a explicar”. (Stoker, 2015, l. 272). Para Van Helsing, portanto, a ciência é cínica, afirma revelar as verdades do mundo, porém outros fenômenos são incognoscíveis para a própria ciência. Assim posto, resta apenas a negação.

A crítica explícita em *Conde Drácula* (Stoker, 2015) tem fundamentos para além da ficção. No século XVIII, houve a caça aos vampiros, uma tentativa de desmistificação dessas criaturas horrendas. Os vampiros, então, sofreram com a ciência que buscava exterminá-los jogando a luz da razão em suas faces. Tal disposição, no entanto, mostrou-se inócua, visto que eles permanecem na escuridão, assombrando o imaginário popular. Essa mesma lógica de apagamento se abateu nos saberes ancestrais dos povos negros, que foram fortemente discriminados pela luz da razão europeia. Talvez possamos aprender com a escuridão, com a

imaginação, territórios que a razão não ilumina. Devemos prestar atenção à escuridão, lembrando que o universo contém a maior porcentagem de matéria escura (Araújo, 2018, *online*). Sendo assim, cabe-nos observar os invisíveis, ouvir o inaudito e apreciar o incompreendido.

Cada capítulo desta tese é aberto com uma ilustração de Carybé, que serve como prévia do conteúdo e integra a estética do trabalho. Os traços dos desenhos são simples e leves; em outros momentos, parecem se movimentar no papel com traços ausentes, o que nos remete ao jogo de capoeira com sua ginga incerta e sincopada. Aqueles traços — que não estão no papel — convidam-nos a preencher as ilustrações, e a cada nova observação, admiramos outros desenhos formados. São, portanto, obras abertas; é a mandinga escondida entre os gestos dos capoeiras. Nas representações de orixás, por sua vez, os detalhes no preto e branco assinalam as características de cada um. As imagens de Carybé, portanto, estão sempre quentes, vibrando em um movimento que não se esgota no papel.

1 Literatura negro-brasileira ou afro-brasileira? Os dois lados do boné de Exu

Figura 1 – Representação de Exu



Fonte: Carybé (1997, p. 73).

A resposta à pergunta deste capítulo é, sem dúvida, complexa, pois, os teóricos divergem e se digladiam sem chegar a um consenso e a uma resposta definitiva. Porém são nas incertezas que Exu habita. Se um lado diz: "é Literatura Negro-brasileira", o outro contesta: "não, é Literatura afro-brasileira".

Duarte nos diz que se trata de literatura afro-brasileira, contudo faz uma ressalva do conceito: "poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, consequentemente, das instâncias de canonização" (Duarte, 2010, p. 121). Logo após, ele elenca elementos para a sua definição:

> uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte, 2010, p. 122).

Por outro lado, Cuti (2010) defende que o conceito é "literatura negro-brasileira":

> Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-las à origem continental de seus autores, deixando-a à **margem da literatura brasileira**, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. 'Afro-brasileiro' e "afro-descendente" são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana (Cuti, 2010, pp. 35-36, grifos meus).

De acordo com os grifos, Cuti concorda com Duarte, entretanto, discorda quanto à terminologia. A divergência, sem dúvida, gera um debate crítico importante no campo da Literatura, visto que a história negra da literatura brasileira, até recentemente, foi abordada apenas por autores de outros campos do conhecimento, distintos da crítica literária (Silva, 2013). O campo da Sociologia, por exemplo, discute mais a respeito do tema do que os cursos de Letras. Dessa forma, temos que chamar a responsabilidade, já que as Letras carecem se apoderar com propriedade dessa questão. E, quando digo propriedade, refiro-me às epistemologias negras, pois sem a sua égide, a discussão corre o risco de ser infecunda — justamente o contrassenso de Exu.

Exu é, entre outras coisas, o orixá da fertilidade, detentor do falo avantajado e travesso por natureza. Sua fertilidade se estende aos saberes, causando, pois, discussões frutíferas. Suas travessuras rompem com a lógica, quebram conceitos e os assopram de maneira distinta. A razão do esclarecimento não o acompanha, por isso é difícil aceitar Exu na academia de base logocêntrica. Mas se ele não recebe o padê, invade os corredores, as sala de aulas, as

entrelinhas, os poemas e também os conceitos. Até mesmo os conceitos levantados aqui neste capítulo.

Nada mais justo, portanto, a não ser reconhecer Exu na roda de saberes. Teorizar a partir dele é preciso sem, no entanto, tentar trancafiá-lo. Muitas vezes os seus saberes se complementam, outras vezes são contraditórios entre si, criando rixas. Literatura afro-brasileira ou negro-brasileira é uma rixa declarada. Essa rixa acadêmica traz o *itan* de Exu que confundiu dois amigos:

> Exu leva dois amigos a uma luta de morte
>
> Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo a
> trabalhar em suas roças,
> mas um e outro deixaram de louvar Exu.
> Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas! Exu
> ficou furioso.
> Usando um boné pontudo,
> de um lado branco e do outro vermelho,
> Exu caminho na divisa das roças,
> tendo um à sua direita e
> outro à sua esquerda.
> Passou entre os dois amigos
> e os cumprimentou enfaticamente.
> Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido? 'Quem
> é o deseconhecido de barrete vermelho?', questionou o outro.
> 'O barrete era branco, branco', frisou um. 'Não, o
> barrete era vermelho', garantiu o outro
>
> Branco. Vermelho. Branco. Vermelho.
> Para um, o desconhecido usasva um boné branco, para o
> outro, um boné vermelho.
> Começaram a discutir sobre a cor do barrete.
> Branco.
> Vermelho.
> Branco.
> Vermelho.
> Terminaram brigando a golpes de enxada,
> mataram-se mutuamente.
> Exu cantava e dançava.
> Exu estava vingado (Prandi, 2001, pp. 48-49).

Os *itans* são poderosos, pois, além de invocarem o tempo fora da cronologia, o *zamani*, também resgatam a sabedoria ancestral. Eles nos dizem muito sobre o cosmos através dos feitos dos orixás. Suas lições podem ser convertidas tanto para as relações humanas quanto também para a produção de conhecimento. Dessa forma, resgato esse *itan* de Exu para propor uma discussão sobre Literatura. O *itan* acima descreve como Exu pode ludibriar, mas ao mesmo tempo esclarecer. Isso é Exu.

Há ainda, um grupo de críticos que distanciam-se desses conceitos, conforme mostra Fonseca:

> Para muitos teóricos e escritores do Brasil, das Antilhas, do Caribe e dos Estados Unidos, a utilização do prefixo “afro” não consegue evitar os mesmos problemas já verificados no uso da expressão “literatura negra”. Segundo eles, tanto o termo “negro(a)” como a expressão “afro-brasileiro(a)” são utilizados para caracterizar uma particularidade artística e literária ou mesmo uma cultura em especial. Com base nesse raciocínio, ambos os termos são vistos como excludentes, porque particularizam questões que deveriam ser discutidas levando-se em consideração a cultura do povo de um modo geral e não apenas as suas particularidades. No caso do Brasil, por exemplo, se deveria levar em conta a cultura brasileira e não apenas a cultura negra. (2006, p. 12).

De acordo com o trecho acima, os termos “afro” ou “negro”, nos estudo literários, não são pontos pacíficos entre os teóricos, formando uma peleia em que Exu é espectador distante da homogeneização. Dessa forma, homogeneizar é não notar as diferenças das escritas, as vicissitudes, a recorrência de temas, as cores, a síncope, a magia, o tom, a ancestralidade. Ao invés de incluir, a distinção exclui as complexidades das makumbas e dos *kumbas,* desautorizando, portanto, o reconhecimento de uma vertente literária:

> A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba:* feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas.
> Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atanazar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade de encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (Simas; Rufino, 2018, p. NOTA INTRODUTÓRIA).

Estamos, então, no território das makumbas, das magias. Por isso, de agora em diante, chamarei os poetas de *kumbas*. Os seus feitiços estão dispostos pelas entrelinhas, pois abalam a razão e trazem à cena a linguagem dos encantos, afinal, os poeta são “mestres do encanto das palavras que invocam do tempo de outrora a potência que encarnaram agora. São senhores que fazem de suas palavras tiros certeiros” (Rufino, 2018, p. 99). Fazem, portanto, makumbas e reinventam mundos e linguagens.

Hegemonizar a Literatura brasileira é padronizar um Brasil "que precisa ser amiudado para poder dar espaço a tantos outros brasis, dispersos pelas ruas, os amados por nós" (Haddock-Lobo, 2022, p. 49). Amiudar é tratar com carinho, sentir com as mãos o objeto de estudo. É romper com a distância positivista. É examinar e vivenciar idiossincrasias. Se não podemos falar apenas um Brasil, por que devemos falar apenas de uma Literatura? Nesse sentido, reconhecer a Literatura afro-brasileira e negro-brasileira é amiudar a grande tradição literária.

A formulação de um único conceito é, às vezes, uma tarefa difícil. Quando se trata de Exu, isso é impossível. Ele é infinito, é homem/mulher, riqueza/pobreza, bem/mal, ele é o eterno devir. Como o guardião da encruzilhada está nos versos e entrelinhas dos poemas, não

há, portanto, apenas um único conceito. Daí a razão desaparecimento da Literatura negro-brasileira e da Literatura afro-brasileira. Uma variedade que compõe o gorro de Exu.

Como já mencionado, Cuti (2010) afirma que o prefixo "afro" retoma ao continente africano. O autor assevera, porém, que com isso os autores estariam associados, apenas, à Literatura africana e relegados à margem da Literatura afro-brasileira. Há aí um contrassenso quando evidenciamos os poemas de Edimilson Pereira. O poeta mineiro trabalha com temas africanos, tais como Inquices, Calunga, travessia e ancestralidade. As cores, porém, são brasileiras: o congado mineiro e o culto aos orixás que por aqui fizeram morada. O poeta, portanto, dá o tom e "a guitarra elétrica de Ogum" (Pereira, 2019, p. 232) o executa. Dela uma nota fantasma causa tensão e choque na harmonia. Ogum forjou essa guitarra com fogo conferindo um tom sinestésico queimando a sonoridade acompanhada de síncopa.

Emerge assim um samba, um *blues* que incorpora elementos africanos e brasileiros. O poeta, então, bebe em fontes africanas para compor sua poesia, mais precisamente das culturas banto e yorubá. Ainda segundo Cuti "A literatura africana não combate o racismo brasileiro" (2010, p. 36), isso é inegável, porém a poesia de Pereira, Aleixo e Gama combate o colonialismo, resgata a diáspora negra, coloca os orixás e inquices em cenas. Dito de outra forma, transborda de fontes africanas e se cruza com elementos brasileiros. Cuti ainda argumenta que ninguem usa uma camiseta com a estampa "100% afro-brasileiro" mas sim "100% negro" (Cuti, 2010). De fato, a palavra "negro" para se referir ao orgulho e engajar na luta antirracista, possui uma maior expressividade, uma vez que o Movimento Negro tratou de ressignificar o termo. Tal palavra que era sempre associada com carga semântica virou orgulho, um símbolo de luta contra o racismo. Nesse contexto, "afro-brasileiro" fica deslocado, até soa de modo artificial (Cuti, 2010), não gera a expressividade do outro termo. Entretanto, se pensarmos a literatura apenas como luta e engajamento, arriscamo-nos cair no panfletarismo. As camisetas podem e devem ser estampadas com a palavra "negro", e para a Literatura, em seu turno, cabe várias "estampas", vários significantes e por que não, várias definições?

A preocupação de Cuti com a Literatura "política" é um sintoma latente da repressão que os escritores e escritoras negros e negras sofreram. É comum, portanto, que se enxergue na Literatura um modo de luta: "Não é de se surpreender que tantos de nossos críticos acreditem que a visão que percebe a literatura como política tenha partido dos Novos Filósofos" (Christian, 2002, p. 87).

Ao amiudar, percebo que não podemos seguir com apenas um conceito, pois ora ela é afro-brasileira ora é negro-brasileira. Contudo isso não implica em isenção. Pelo contrário

tem-se a curva aberta, movimento pelo qual o malandro vê os perigos Rufino (2019). Essa cisma tem origem na capoeira.

Mestre Canjiquinha (1989) revela que seu mestre mandava um aluno mais experiente espreitar o outro na beira da esquina, a fim de aplicar um teste de autodefesa. Essa arapuca tinha o nome de "quebrar no beco" (Canjiquinha, 1989, p. 30). Sendo assim, é melhor se afastar das esquinas. O ato de fazer a curva aberta é a ciência de que podemos nos deparar com os perigos à espreita. Ao abrir a curva, suas implicações vão além das ruas e seus perigos urbanos. Esse ato nos oferece um olhar cuidadoso, um procedimento que não se traduz como indiferença, mas sim uma mudança de visão, pois malandro é o que joga, sabe entrar e sair na roda da capoeira e sobreviver antecipando as rasteiras sempre gingando, a negaça[6] para bloquear o golpe.

Enquanto estou gingando, o *kumba* Edimilson Pereira está agachado ao pé do berimbau. Me agacho, aperto a sua mão e o deixo jogar. Entre esquivas pendulares e aús, a minha voz se soma a dele. Em seu livro *O tigre na floresta de signos* (Pereira, 2010), o poeta/ensaista organiza um criterioso trabalho de ensaios dedicado aos escritos afro e negro-brasileiro. Em suas próprias palavras, Edimilson reconhece tanto um conceito quanto outro e oferece uma negaça para não levar uma rasteira. Na introdução, escrita pelo próprio poeta/ensaísta, não há a seleção de um conceito, mas o reconhecimentos das duas denominações, sempre citadas em simultaneidade: “Literatura Negra e/ou Afro-brasileira”. Logo ele deixa em aberto e prefere conduzir o jogo sem esquecer a herança de África, sem esquecer das atrocidades que a história do povo negro enfrentou:

> Quando o autor que se exprime é um sujeito negro, o texto se impõe a partir daquilo que se vivencia como um sujeito negro da história, destacando-se aí a necessidade de se atualizar uma gama de discursos que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar (Pereira, 2010, p. 330-331).

O movimento é bem jogado e convidativo, e Edmilson deixa o jogo aberto para discussões teóricas acerca do tema. Tanto é que no ensaio de Leda Martins o termo adotado é “literatura afro-brasileira”:

> A vivência subjetiva da afrodescendência, em todas as suas dobras, transfigura-se, muitas vezes, em *leitmotiv* da criação literária, mimeticamente encenada de forma polivalente e polissêmica, às vezes ambígua e pesarosa, às vezes irônica, utópica, transgressora. Laborada como memória do vivido e do devir, calígrafa-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, inicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia, e se postula, como experiência de linguagem (2010, p. 110).

[6] É um movimento na capoeira em que o golpe do outro é negado.

Sendo assim, de acordo com a autora, referenciar Literatura afro-brasileira é um compromisso ético e estético, O resgate de experiências coletivas é a inspiração para criar com a linguagem que ao ser trabalhada na folha em brannco, se expande para oralidade e para o performático criando adornos próprios da negritude, deixando em evidência sua cultura.

Outra ensaísta presente na mesma obra é Conceição Evaristo que, por sua vez, escolhe o termo "Literatura negra" e nos oferece um caminho nessa encruzilhada para refletir. Evaristo (2010) não nega o cruzo forçado e a continuidade da cultura negra nos trópicos daqui, por isso, a escritora reconhece que é necessário fazer "uma reflexão sobre a transposição e a continuidade das culturas africanas em solo brasileiro" (Evaristo, 2010, p. 132). O africano, aqui escravizado, perdeu sua dignidade, entretanto, ainda assim, reestruturou-se através dos seus rituais e do seu local sagrado: o terreiro (Evaristo, 2010). O terreiro se tornou, portanto, trincheira na luta negra e suas armas poéticas equiparam sujeitos coletivos, cientes de sua herança de África, pois a literatura negra "nos traz a revivência dos velhos *griots* africanos, guardiões da memória, que de aldeia em aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador" (Evaristo, 2010, p. 136). Dessa forma, é impossível, pois, ignorar a diáspora e seus desdobramentos.

Martins e Evaristo tecem seus conceitos por caminhos distintos. A primeira ressalta a motivação e a inovação com o trabalho da linguagem. A segunda retoma à memória desde a África e desde as implicações que se deu num novo território. Ambos caminhos levam à encruzilhada, completam-se e, ao mesmo tempo, oferecem aportes teóricos para análises de textos de autor e autoras negros e negras.

Enfim, a literatura negra ou afro tem Exu em seu âmago. E se há Exu, as definições nunca são definitivas, são maleáveis e até mesmo contraditórias entre si. Em consonância com Christian (2002, p. 87): "Em vez disso, acho que devemos ler os textos das nossas escritoras de diversas formas e permanecer abertas às complexidades resultantes da interseção entre língua, classe, raça e gênero na literatura". Para a autora, perceber as intersecções entre aquelas categorias é muito mais importante do que bater o martelo em um único conceito. Esse movimento permite leituras que destoam daquelas engessadas. Entretanto, isso não implica na eliminação de alguma delas, que seguem dispostas para outras perspectivas.

O *itan* citado neste capítulo revela o lado *trickster* de Exu (Augras, 2008) — seu lado brincalhão e travesso, a malandragem de que Rufino falou. Nos estudos sobre a figura do *trickster*, Cunha (2005) constata que se trata de uma figura complexa e presente em várias culturas: ele é o Coiote para os indígenas canadenses, Krishna para os indianos, Hermes para os gregos e, claro, Exu para os Yorubás. Um fato curioso é que, exceto a Grécia, as outras

culturas sofreram o processo de colonização na era moderna, ativando, portanto, essa figura enigmática para o combate (e aqui falamos de Exu). De fato, a figura do *trickster* está presente em várias culturas, e é possível fazer um cotejo entre Weesageechak — um mito da cultura Cree, povo originário do Canadá (Cunha, 2005) — e Exu. A comparação com o guardião fica evidente quando ambos são seres liminares, que transgridem a ordem para criar uma nova, atuando como mediadores e catalisadores de transformação.

> His actions may seem evil or bad, but the Cree do not consider him or his actions evil. To the Cree, the means is less important than the end, and our binary oppositions of good versus evil are not adequate to describe their view of the world and their knowledge[7] (Cunha, 2005, p. 55).

Dessa forma, o binarismo é insuficiente para explicar essas figuras. Nada mais difícil que explicar Exu por um único sistema, uma vez que Exu é múltiplo, homem/mulher, dentro/fora, fortuna/desgraça. Por isso, o uso das duas cores em seu gorro e seus vários significantes. O lado *trickster* é ressaltado no conto "Exu e a lagartixa", de Mãe Yemonjá (2023). A sacerdotisa nos conta que Oxalá pediu a Exu um camaleão. Revoltado com o pedido, o guardião da encruzilhada leva uma lagartixa que ele havia transformado em camaleão. Oxalá, entretanto, não deixou ser enganado e a traquinagem de Exu não surtiu efeito desejado.

Exu, portanto, está incluso à traquinagem, ao desmantelo e ao riso. O riso é uma característica resiliente de Exu e de seus outros parceiros *tricksters*. A despeito do choro, o riso nunca é anulado:

> O riso e a esculhambação, riscados taticamente, orientados por uma máxima rebelde, operam golpes nos limites do enrijecimento das normatizações, arrogâncias e desencantamentos das vias de mão única. O riso não como alegoria, mas como destronamento, tão sacana quanto o sarro, o drible, o "finge que vai, mas não vai!" (Rufino, 2019, p. 127).

O riso é o oposto da academia logocêntrica séria, das normas rígidas abaladas pela zombaria de Exu. Esse é seu modus operandis: trapaça, ironia e brincadeiras. É um aú sem mãos aplicado no explorador. É uma traquinagem sem tamanho, igual aquela que o guardião da encruza aprontou com dois irmãos. Este é um mito contado e registrado pela Mãe Beata de Yemonjá, presente no livro *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros* (2023). Na abertura desse conto, intitulado "Exu e os dois irmãos", a voz da sacerdotisa alerta para uma das faces de Exu: "Vocês sabem que Exu não gosta de ver ninguém em paz, nem muito bem e feliz. Para a pessoa adquirir tudo isso, tem que fazer um acordo com ele, senão nada vai bem"

[7] "Suas ações podem parecer más ou ruins, porém os Cree não consideram ele ou suas ações más. Para esse povo, os meios são menos importantes que o fim, e as nossas oposições binárias do bem versus o mal não são adequadas para descrever a sua visão do mundo e o seu conhecimento" (tradução livre).

(Yemonjá, 2023, p. 99).

A história narra que dois irmãos eram muito unidos em um sítio. Eles apenas rezavam e isso despertou a ira de Exu, por achar que os indivíduos estavam desdenhando dos seus ancestrais. O orixá, portanto, trocou as sementes dos irmãos, onde um plantou milho, Exu trocou por feijão, onde o outro plantou feijão, Exu plantou milho. Com essa troca, os dois irmãos se desentenderam e ficaram sem se falar. Aí, o traquino apareceu e disse que tinha feito aquilo para que os dois dessem atenção às suas raízes e não esquecem dos mitos de sua cultura. No fim, os dois irmãos se uniram novamente, prosperaram e cultuavam aos orixás. Essa é a face vingativa e traquina de Exu.

Minha avó diz: "Menino faz coisa que até o cão duvida". Ela se refere à traquinagem dos moleques, a malandragem para comer doce, de prender Saci na garrafa e por aí vai. Em "Cantiga de caminho", a matéria prima do poema é a traquinagem da meninice:

Cantiga de caminho

Sou filho de mãe mineira
meu pai é de Minas Gerais
sei rezar latim pro nobis
sou primo do preto Brás

Sou filho de pai mineiro
mamãe é de Minas Gerais
vou vivendo como vivo
faço o que ninguém mais faz

Desde menino eu misturo
o antes, o agora e o depois
sei somar zero com zero
e ainda divido por dois

Desde menino eu misturo
o antes, o agora e o depois
sempre que posso eu passo
o carro à frente dos bois

Sou filho de pai mineiro
mamãe é de Minas Gerais
sou rosa e pedra no caminho
sou capaz de guerra e paz

Sou filho de mãe mineira
meu pai é de Minas Gerais
dou volta e meia no mundo
e o mundo não acaba mais (Aleixo, 2018, p. 49).

O título entrega uma das características de Exu: “caminho”, uma vez que ele é orixá dos caminhos e protetor da encruzilhada. O estrato sonoro ressoa alto, afinal a cantiga dá a letra, e as anáforas funcionam como refrão dando continuidade à musicalidade. Além disso, a traquinagem de Exu é explícita e permeia as estrofes de início ao fim. Esse orixá faz “o que ninguém mais faz”, apenas o menino travesso e traquino é capaz de feitos arteiros. Essas ações riscam a razão numa soma nos versos onze e doze “zero com zero/ e ainda divido por dois”. Esses versos tangem a razão pela traquinagem de menino levado, que faz coisa que até o cão dúvida.

As anáforas presentes no poema se somam à essa ideia, sobretudo, as que estão dispostas na terceira e quarta estrofe: “Desde menino eu misturo/ o antes, o agora e o depois”, anáforas que dão ênfase à mensagem das habilidades de Exu. a mistura dos tempos zamani e sasa. Ainda na estrofe quatro, nos versos quinze e dezesseis, a traquinagem volta para compor o poema: “sempre que posso eu passo/ o carro à frente dos bois”. É a inversão total que causa consequências, ao seu modo *trickster*. Na estrofe cinco, mais precisamente nos versos vinte e vinte e um, a contradição de Exu é ressaltada: “sou rosa e pedra no caminho/ sou capaz de guerra e paz”. Longe de ser meras dicotomias, elas fazem parte do que é o orixá: rosa também é pedra. Assim, enfeita o caminho à sua maneira ambígua, como nos diz Ribeiro:

> Exu é personagem controversa, talvez a mais de todas do panteão iorubá. Alguns o consideram exclusivamente mau, outros o consideram capaz de atos benéficos e maléficos e outros, ainda, enfatizam seus traços de benevolência. Em grande parte da literatura disponível Exu é apresentado como um ser ambíguo, entidade neutra entre bem e o mal ou, ainda, como simultaneamente bom e mau (2011, p. 140).

É com essa ambiguidade que Aleixo escreve o seu poema, resgatando características de um orixá “impuro”. Exu, em outras palavras, é o desmantelo, a inversão do cristianismo “puro”, o contraponto da razão. Ele nos alerta que o imaculado, a pureza e a razão implicam em problemas de ordem social e científica. Ilustra-se com a estética machadiana alfinetando a razão de forma cômica.

Machado denuncia a pseudociência da racionalidade em um período de cientificismo autoritário. Em *O Alienista* (Assis, 1994), a personagem principal – em sua busca incessante de combate à loucura – acaba caindo em sua própria armadilha mental. Simão Bacamarte é a personificação de uma pseudociência que não enxerga o outro e cuja razão, ao invés de conduzir para algo ético, acaba conduzindo para um desastre. A sua teoria “insania” propõe um novo capítulo nos estudos da psique humana:

> – Trata-se de coisa mais alta, trata-se de uma experiência científica. Digo experiência, porque não me atrevo a assegurar desde já a minha idéia; [...] Trata-se,

> pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente [...] No conceito dele a **insânia** abrangia uma vasta superfície de cérebros, e desenvolveu isto com *grande cópia de raciocínios,* de textos, de exemplos. Os exemplos achou-os na história e em Itaguaí; mas, como um raro espírito que era, reconheceu o perigo de citar todos os casos de Itaguaí, e refugiou-se na história (Assis, 1994, p. 17 grifos meus).

O modo irônico de Machado, reconhecido no nome da teoria, anuncia a insanidade, como é constatado ao desenrolar do enredo. Bacamarte, então, prendeu vários habitantes de Itaguaí, o que causou um descontentamento sem tamanho na população local. No desfecho, o psiquiatra acaba por reconhecer que o único louco é ele mesmo por considerar o outro, o diferente, como louco. A cena derradeira expõe o seu reconhecimento de sua insanidade:

> Mas o ilustre médico, com os olhos acesos da convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada, Alguns chegam ao ponto de conjeturar que nunca houve outro louco além dele em Itaguaí [...] (Assis, 1994, p. 48).

O embarque na pseudociência levou a pureza e a insensatez. Ao olhar no retrovisor da história do Brasil, nos deparamos com o embranquecimento ou branqueamento da população. No final do século XIX e início do século XX, o projeto de embranquecimento constitui uma política de estado (Martins, 2021). Para os teóricos racistas, a raça pura seria a branca, logo os negros deveriam ser abandonados. O Brasil assumiu um papel genocida com a população negra, como denunciado em *Tenda dos Milagres* (Amado, 1969), já mencionado na introdução.

Outra busca por pureza culminou no holocausto, na Alemanha nazista, cujos campos de concentração exterminaram com a vida de muitos. O puro, então, é sinônimo da desgraça e do preconceito. Exu não é puro, é inaudito, amplo e múltiplo e seus caminhos são vastos e sem limites. Se por um lado o cristianismo esconde as partes íntimas, sufocando a sexualidade a todo custo, Exu expõe seu falo avantajado, o que não é vergonha para ele, pois conforme aponta Cunha (2005) a figura do *trickster* tem outros valores e a sua própria lógica. O guardião é o comunicador entre *Orun* e *Ayê*, é o receptor das oferendas, guardião dos caminhos e o invisível na poesia:

> Tambores
>
> São três os tambores, como
> os fogos. Nos antigos os

> meninos: são dois
> e o terceiro tempo mordido.
>
> o santana, o santaninha e o
> são três os tambores sagrados [...] (Pereira, 2019, p. 248).

Os tambores são três: "santana, o santaninha" e o terceiro, invisível na escrita e na fala, representa Exu: o inaudito. Assim como o poeta, Exu não deixa sua marca, e também não repousa, já que não há ponto final. Exu, então, está dentro e fora simultaneamente: é sutil e sensível. O guardião é fenomenológico, pois "o visível se apreende *com* os olhos, o sensível é o que se apreende *pelos* sentidos" (Merleau-Ponty, 2011, p. 28). Nesse sentido, urge a sensibilidade para perceber Exu para além das evidências: na escritura, na roda, na audição, no vazio e no não-repouso do poeta. O orixá, pois, "emerge como matriz/motriz que revela outras formas de sentir/fazer/pensar o mundo" (Rufino, 2020, p. 141). Para Zular (2019, p. 15), os versos acima evocam:

> um hiato no qual os antigos e os meninos, a ancestralidade e a infância, são dois, mas, ao mesmo tempo, por uma síncopa no ritmo-pensamento, são também um terceiro (como os tambores do Candombe: o Santana, o Santaninha e o… Jeremia, não mencionado no poema). Esse terceiro implica em novas relações, produzindo um hiato, um tempo mordido entre a memória e a imaginação, o passado e o futuro que passa do micromovimento no poema para o movimento dos tambores e destes para os movimentos sociais e cosmológicos (Zular, 2019, p. 15).

Zular identifica, portanto, o invisível no poema, localizado de forma imprecisa depois do artigo definido "o". Um substantivo ou uma palavra substantivada sempre acompanha o artigo; contudo nos versos "o santana, o santaninha e o [...]" (Pereira, 2019, p. 248) isso não ocorre: o substantivo é invisível no poema. Jeremia, o substantivo, portanto, está presente/ausente simultaneamente, ele é o dito e o inaudito. É a representação do terceiro tambor, é um fantasma invisível para o signo da escrita e a sua invisibilidade proporciona outras leituras dos versos. Em outras palavras, Jeremia é a nota dissonante, é a *blue note,* aquela nota fantasma que o instrumentista e o poeta não devem estacionar na melodia para não causar a dissonância indesejada. Por conta disso, aqueles versos não têm um ponto final, visto que não se repousa na nota fantasma; ela é, então, sutilmente acrescentada ao poema. Essa é a malandragem de Exu.

O guardião não cessa, ele risca, rasura o tempo e as esquinas:

> Cine-olho
>
> Um

menino
não.
Era
mais um
felino,
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
-
um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
-
ali
para
os
lados
do
Mercado (Aleixo, 2004, p. 33).

Esse poema é um risco na folha/tela, com versos compostos, em sua maioria, de apenas uma palavra, formando um risco a "laser". O efeito de continuidade desse raio laser é evocado pelo encadeamento entre os versos que, com exceção do verso três, proporcionam uma leitura rápida e fluída. É crucial destacar que, como se trata de um "laser", a luz viaja ao infinito, assim como "Cine-olho", pois a onda luminosa cessa sua viagem no ponto final. Aleixo retrata a cena de um menino marginalizado, sem perspectiva de sobrevivência e que, no desespero, assalta. O menino é a mimesis de Exu, manifestando uma destreza ímpar que apenas o mensageiro tem.

O léxico se soma à forma do poema sem rebuscamento. O texto curto como a destreza de Exu, um felino que passa correndo. O risco é uma característica das epistemes de Exu. Rufino (2019) vê essa prática a partir dos transes que abrem e fecham caminhos e que causam

riscos na ciência. Aleixo os acentua com um traço de cima para baixo, na vertical, uma rasura na poesia, um experimento com a forma do poema. O poeta mineiro, portanto, utiliza a folha de forma que lembra o concretismo, distribuindo os textos de maneira não linear e experimentando seus espaços disponíveis.

Voltando à caracterização: por que fixar apenas um conceito? A própria definição de negritude é abrangente o suficiente para contemplar literatura afro-brasileira ou negro-brasileira. Para tanto, o preto-velho Munanga assegura:

> os contornos geográficos da negritude como movimento historicamente datado são os da África negra e os das regiões ocupadas pelos negros de origem africana. Para Assane Seck, é preciso entender a negritude no sentido etimológico do termo, isto é, a civilização da negrícia, englobando ao mesmo tempo os povos atuais da África tropical e os africanos de origem transplantados (Munanga, 2009, p. 72).

A negritude, portanto, é solidária o suficiente para abraçar os dois conceitos dentro do sistema literário. As ciências humanas precisam de alteridade e sensibilidade, pois não operam com fórmulas acabadas, conforme o *logos* cristalizado em si mesmo. Na construção do sistema literário brasileiro não há uma definição peremptória, pois a própria organização do sistema nasce de um cruzo. Um cruzo de culturas e de povos. Não há pureza, o que lembra um *itan* acerca do atlântico.

O atlântico negro evoca imagens desconhecidas e mitos, conforme aponta Campbell (2007, p. 95): “As regiões do desconhecido (deserto, selva, fundo do mar, terra estranha, etc.) são campos livres para a projeção de conteúdos inconscientes”. No fundo do mar habita uma serpente ou uma sereia:

> Olocum isola-se no fundo do oceano
>
> Olocum vivia na água e vivie na terra. A
> natureza de Olocum era anfíbia.
> Olocum tinha vergonha de sua natureza, pois
> ela não era nem uma coisa nem outra. Ela se
> sentia muito atraída por Orxá Ocô, mas não
> queria ter relações com ele,
> pois temia ser objeto de ridículo.
>
> Olocum, então, pediu conselho a Olafim,
> que lhe assegurou que Orixá Ocô
> era um homem sério e reservado.
> Olocum criou coragem e foi viver com o orixá lavrador,

> mas este descobriu a particularidade
> que existia na natureza de Olocum e contou para todos. Todos
> ficaram sabendo da ambígua natureza de Olocum.
> A vergonha fez com que Olocum se escondesse no fundo do oceano, onde
> tudo é *desconhecido* e aonde ninguém nunca pôde chegar.
> Olocum nunca mais deixou o mar e
> agora só esse é o seu domínio.
> Outros dizem que Olocum se transformou numa serie, ou
> numa serpente marinha que habita os oceanos.
> Mas isso ninguém jamais pôde provar (Prandi, 2001, p. 405, grifos meus).

Esse *itan* de Olocum povoa as profundezas do oceano com criaturas incognoscíveis que conversam com a fantasia. É a serpente encantada ou a sereia que traz mensagem. O exílio de Olocum se dá por sua questão corporal e a sua habilidade é vista como vergonha, sentimento do diferente que recua, se esconde e teme ser ridicularizado. É uma metáfora sobre a exclusão e o medo da não-aceitação. Tal medo o assombra de determinada forma que a leva a reprimir seu amor por Ocô, mas o conselho de um sábio a faz tomar coragem. O desfecho, porém, aponta que ainda não estamos prontos para o diferente.

Olocum, portanto, não se aceitava com medo da reação pública, da rejeição e dos rótulos. Olocum não se encontrava pois "ela não era nem uma coisa nem outra". Segundo Agamben: "Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível. Poder significa: nem pôr nem negar" (2007, p. 30).

A metáfora que Agamben utiliza para ilustrar a potência é a de Bartleby ao não assumir suas atribuições. Aqui Olocum representa a potência em sua própria natureza. A sua habilidade, então, torna-lhe única, alguém sem raízes, já que seu lar são a água e terra, uma dualidade, não dicotômica, assim como o *itan* do gorro de Exu.

Os conceitos de Literatura afro-brasileira ou negro-brasileira são similares às moradas de Olocum e ao gorro de Exu: duas definições para momentos distintos. Da mesma forma, a literatura carrega potência desde sua conceitos.

O oceano, para os iorubás, é uma divindade: Calunga Lungara. O Calunga pode ser o mar ou cemitério, lugares culturalmente distintos. Enquanto o mar é completude, lazer para uns e trabalho para outros, o cemitério é lúgubre, é uma despedida. Para os atravessados, porém, o mar carrega significantes do cemitério, uma vez que o Atlântico foi palco da diáspora. Assim, o mar vira Calunga. O mar vira um cemitério, no poema "Cemitério

marinho". E assume a metáfora de morte para a chacina do bairro Cabula[8].

Se de um lado, Antonio Candido (1999) emite comentários carregados de juízo de valor a respeito dos povos originários, classificando-os como primitivos (Candido, 1999), de outro, tece críticas à Europa colonizadora lembrando que foram os europeus que trouxeram para cá uma Literatura nos moldes da metrópole portuguesa. Outros entendimentos surgiram, como o do Machado de Assis chamado de "Instinto de nacionalidade" (1994). Para o mago Machado, não há necessidade de expor a peculiaridade para alcançar a identidade:

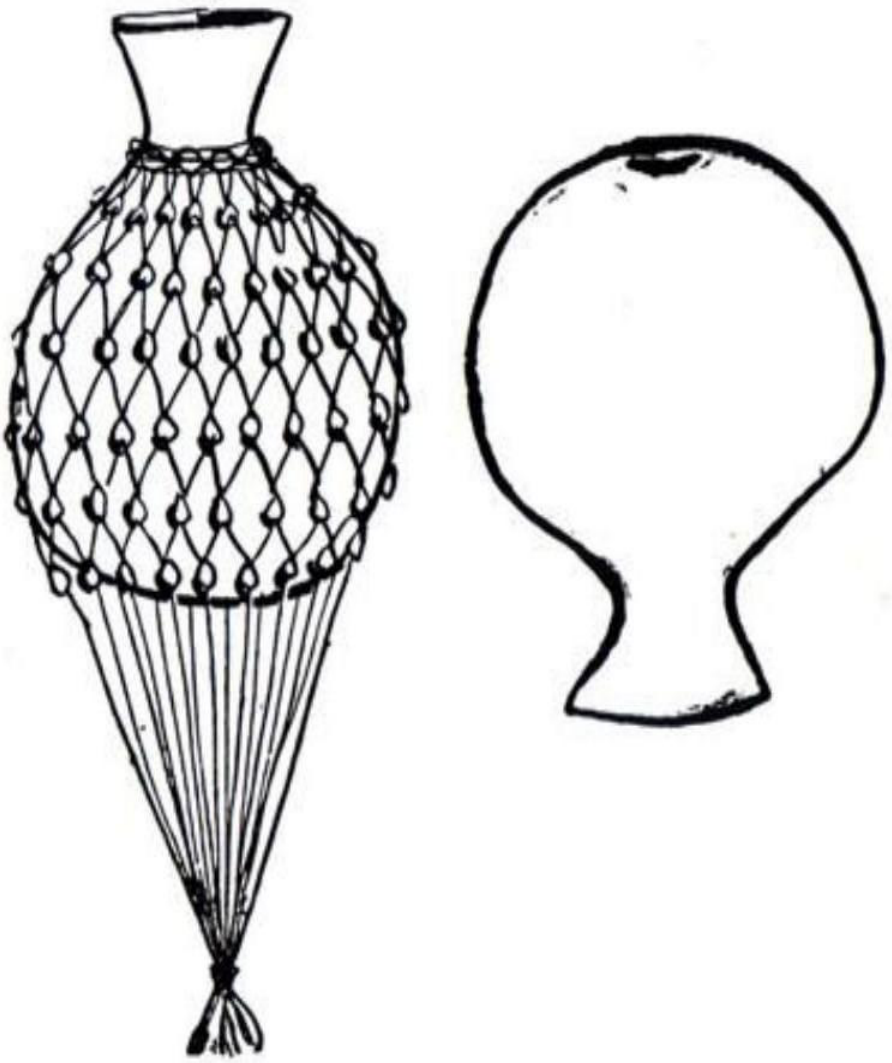
> Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade no vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que sejam naturais e não de acarreto (Machado, 2023, p. 66).

Depois da travessia, a estética se modificou, a religião mudou e os orixás se deslocaram. Os *kumbas* mineiros, Edmilson Pereira e Ricardo Aleixo, se debruçam sobre essa estética e escrevem a partir desse cruzamento com poemas que riscam a própria poesia contemporânea.

[8] Cabula é um bairro periférico de Salvador; abordo detalhadamente como a imagem do Kalunga se faz presente nessa comunidade, no subcapítulo dos *kumbas* Edimilson e Ricardo.

2 Os *kumbas*

Figura 2 - Ilustração de cabaças



Fonte: Carybé (1951, n.p.).

Kumba é magia, feitiço. Quem é kumba mexe com a magia das palavras. Os *kumbas*, eleitos aqui como *corpus* da pesquisa, brincam com os encantos que elas produzem. As arrumações e desordens que os poetas fazem alargam os significantes e a linguagem ganha contornos de uma estética negra ao ressignificar os temas vindos de África. Pereira (2017) afirma que o compromisso com a herança africana tem que ser de retenção e transformação de seus saberes.

2. 1 *Kumba* Edmilson de Almeida Pereira

Edimilson de Almeida Pereira nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais. Atualmente é poeta e professor no Departamento de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. Sua carreira na poesia iniciou em 1985, com o lançamento do livro *Dormundo* (Pereira, 1985). De lá para cá, Edimilson acumulou uma prolífica produção de poemas, alguns romances e uma estante repleta de prêmios. Três anos após o lançamento do seu primeiro livro, Pereira recebeu o prêmio no "Concurso Nacional de Literatura Editora UFMG" (Literafro, online). Nas décadas de 90 e 2000, o poeta seguiu sendo premiado. Em 1998, ficou em primeiro lugar no "Concurso Nacional Helena Kolody", realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Paraná. Ainda naquele mesmo ano, recebeu o prêmio de primeiro lugar no "Concurso Nacional de Poesia Cidade de Belo Horizonte", da Secretaria Municipal de Cultura.

No milênio seguinte, no ano de 2002, Pereira obteve três premiações: "Concurso Sílvio Romero/FUNARTE/Centro Nacional de Folclore Popular-RJ", o segundo lugar no "Concurso Nacional de poesia Cidade Juiz de Fora/FUNALFA - Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage" e, novamente, o segundo lugar no "Concurso Nacional de Poesia Cidade de Belo Horizonte", organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte-MG. Além de outros prêmios relevantes para sua carreira (Literafro, *online*).

Edmilson possui uma visão holística de si mesmo, pois sendo professor e poeta, não encara essas ocupações de forma distinta, mas sim com uma forte relação entre si. Em suas palavras:

> Sempre tive a poesia como um entre outros processos de criação de conhecimento. Sempre pensei como uma maneira de produzir sentido para a existência humana e para as outras existências com as quais a gente faz contato. E ao pensar a poesia como conhecimento, há uma estrutura didática que dialoga muito bem com minha conduta em sala de aula (Pereira *apud* Morais, 2019, *online*).

O conhecimento, para o poeta mineiro, é forjado pela poesia. Como acadêmico, Pereira lançou o livro *Tigre na floresta de signos* (Pereira, 2010). É um longo trabalho sobre poesia negra que reúne ensaios e artigos a respeito do tema. Outro livro de ensaio é *Entre Orfe(x)u e Exunouveau ou para uma estética de base afrodiaspórica* (Pereira, 2019). O título do livro é explícito quanto ao assunto abordado: uma estética diaspórica. O poeta mineiro, portanto, se inclina nessa direção.

Os poemas de Edimilson resgatam memórias diaspóricas e "ferem a sintaxe" (Pereira, 2019, p. 98). Ao ferir, causam rasuras que ultrapassam o campo da Literatura e alcançam o campo das epistemologias. É a partir dos elementos das epistemes negras que os poemas se instauram: a intertextualidade com os *itans*, os temas dos ancestrais e o atravessamento com a música. O *kumba* Edimilson declara ser organizado-desorganizado em Exu:

> Na verdade, dou um organizado-desorganizado. Em geral, o meu processo de criação é simultâneo. Gosto de trabalhar em dois ou três textos ao mesmo tempo. Lido assim com a poesia, procurando arquitetar os textos a partir de perspectivas estéticas e temáticas diferenciadas. [...] Quando estou trabalhando em poemas, estou produzindo também algum texto de ensaio. Procuro articular essa diferença de vozes (que soam, a princípio, em desordem) até chegar à ideia de ordem [...] (Pereira, 2013, p. 18).

O kumba mineiro, portanto, descobre o sentido do caos, nutre vários trabalhos simultaneamente, até que a desordem ganha forma de poesia. Outras características de sua poesia são a presença musical: a síncope, o *blues*, o samba e o *jazz*. Há, ainda, a presença de elementos fortemente marcados pela diáspora. O poema a seguir contém uma dessas recorrentes temáticas: a diáspora.

CEMITÉRIO MARINHO

CENA 1

: embarcados, como
avaliar a tempestade

não é fora que a lâmina

arruína, mas
nas veias

o grito (lagarto que
os dias emagrecem)
insulta a diversão do
escorbuto

onde uma perna
outra
lista de mercadorias
que valessem
peça
por
peça

nesse cômodo
mal se tira a costela
e a morte instala sua força-tarefa

no vermelho da hora
um baque
outro espanto, deveras

o corpo

— o que expõe em mulher
ou guelra
exasperado?

: embarcados, às vezes nos

desembarcam

antes da ilha, em meio
às ondas
como sacos de aniagem

entregues ao calunga
grande, o que resta?
uma
cilada, outro revés?

à

superfície um brigue

é
o
que
é [...] (Pereira, 2019, pp. 134-136).

Esse poema flerta com o gênero dramático, pois sua constituição é de sete cenas. A primeira delas é o momento da embarcação em si. Os verbos no presente do indicativo sugerem o desenrolar da cena em nossa frente: a continuação de uma vida que ficou para trás, indicada pelos dois pontos no primeiro verso. Esse sinal é utilizado para introduzir uma heterogeneidade linguística e a coesão: uma citação, uma fala de personagem e orações apositivas.

A leitura encontra um plano implícito e outro explícito. No explícito, a cena que se passa é a embarcação dos escravizados vindos de África. Os primeiros versos sugerem uma embarcação diante da tempestade — esse substantivo dá continuidade à atmosfera proposta no início do verso: "embarcação" e "tempestade" têm proximidades, são comuns em ambiente marinho.

No plano implícito, os significados das palavras são tensionados. O adjetivo "embarcados" conota os sentidos de "raptados" e "saqueados", enquanto o substantivo "tempestade" remete a perigo e turbulência. A quarta estrofe é a síntese da aglomeração das pessoas nos porões, e a condição humana ali aparece reificada. A aliteração da letra "p" no verso "peça/ por/ peça" enfatiza esse sentido. Oclusiva bilabial surda, a consoante "p" sugere também uma fonação abafada que silencia o pedido de socorro. Além do estrato auditivo, o estrato visual merece atenção: o modo como essa estrofe está disposta remete às peças de moeda caindo.

Na lógica mercadológica, as peças são descartadas quando o seu funcionamento já não é adequado. Na visão do colonizador, elas são atiradas ao mar. Na visão do eu lírico são "entregues ao calunga/ grande". O mar, então, ganha contornos mitológicos, pois se torna um grande cemitério em que a morte deposita o saldo de sua "força-tarefa". A cena 2 responde ao saldo deixado pelo translado, pela diáspora forçada:

CENA 2

uma ponte de ossos
        submersa
eis o que somos –

além-abismo a sigla
        em gesso
se esculpe e nela

habitam, sob musgo,
la vieja le bleu

o atirado aos tubarões
que,
devido à calmaria,
flutuou com a barriga
em luto
por meia hora

o rosto
perto do navio dentro
dos rostos em fuga

o rosto
esverdeado como um
fruto-memória
um braço
estendido além
de seus nervos

eis o que somos — apesar
do abismo e sua colônia
de entalhes

apesar do abismo onde
a forma informe (a
linguagem)
nos experimenta (Pereira, 2019, p. 137).

O rastro deixado pelo negreiro some, contudo a verdadeira marca se encontra submersa formando "uma ponte de ossos", declarada na primeira estrofe. O termo “ponte de ossos” e o título do poema são evidenciados na terceira estrofe, por um verso que fala por si só: “o atirado aos tubarões”. Isso se refere aos escravizados que morriam ou estavam prestes a morrer durante a travessia e que, de forma cruel, eram jogados ao mar. Dessa forma, o mar ganha o contorno do cemitério, contornos do Calunga:

> O grande cemitério que, a princípio, separava mundos foi o elemento propulsor do não esquecimento. Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que

> atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substâncias a invenção de uma nova vida (Rufino, 2019, p. 15).

O grande mar passa a ser visto como calunga. O resgate da memória ancestral fica latente, através da própria voz de um autor negro que dá sentido àquela experiência nefasta.

A cena dois, talvez, seja a cena mais mórbida desse poema, pois seu léxico está próximo à morte: “ossos”, “luto”, “atirado aos tubarões”, “abismo”. Um conjunto lexical que constrói um ambiente de desesperança, de algo que não tem forma definida no abismo. É, no fim, uma forma que não oferece algo definido, um exercício de metalinguagem, uma vez que a própria linguagem “experimenta” os embarcados. O Calunga não é exclusividade da travessia. Ele fica evidenciado numa ambientação contemporânea de Ricardo Aleixo, abordado adiante.

Ainda em “Cemitério marinho”, a Cena três mergulha em um léxico próprio do mar, amiudando a situação da diáspora na figura de um velho, que passa a ser uma metonímia de um revolta silenciada:

> CENA 3
>
> um velho repõe a cólera
> não pela intenção
> de roubar o sono aos peixes
>
> ou porque uma raia
> crispou o coral e sua memória
> se esgarçou
>
> — os tendões, uma
> vez descolados, acusam
> a história
>
> entre essa e a outra
> margem do oceano, cabeças
> rolaram mas
>
> continuaram presas à orelha
> dos livros
>
> se um velho pretende dizer
> quem as perdeu

deve se postar na beira

o mar à sua frente
sem nada a recuperar, senão
o exílio (Pereira, 2019, p. 137-138).

A cólera, reposta pelo velho constitui ato que se rasga na memória no meio desse mergulho ao mar e a linguagem funciona como um elemento de simbiose em que os corpos dos escravizados se confundem com o oceano, uma vez que "entre essa e a outra/ margem do oceano, cabeças/ rolaram [...]", evidenciando uma metáfora da morte, que envolvia diretamente o mar. Como nessa cena, a memória "se esgarçou", perdeu-se num fluxo do tormento e cruel da diáspora forçada, a conjunção adversativa "mas" oferece um traço tênue da memória, pois trata-se de informações concisas em "orelha/ dos livros".

Na penúltima estrofe dessa cena, a figura do velho retorna, porém não há como assegurar que se trata da mesma personagem do início dessa cena, pois a ocorrência do artigo indefinido "um" não recupera a sua imagem, os limites da linguagem são alargados e, dessa forma, a repetição do artigo indefinido sugere a perda de sua identidade.

A "Cena 4" amiuda ainda mais, nos revelando cenas para além do porão do negreiro, o eu lírico tece imagens do ventre, que aparece de forma recorrente nas estrofes dessa parte. Esta cena é uma reserva de sentimento materno, construída com sutileza, sem cair no pieguismo. O léxico, em sua maioria, simples e com a ordem canônica da língua preservada, contribui com a mensagem do sentimento materno.

Embora os predicados sejam curtos por conta da arrumação das estrofes com vários encavalgamentos, o ventre não perde o seu lugar de destaque. Vale notar também que o afunilamento não se deu apenas no conteúdo, mas também na forma. Se comparada com a cena três, a seguinte contém versos mais curtos e recorrências de versos de apenas uma sílaba poética. Forma e conteúdo em constante harmonia ao longo do poema.

CENA 4

o ventre materno
nave
se atreve nas ondas

não porque os filhos
o pensem umbigo
        fora
        do alvo

o ventre erra
na tempestade, embora
costure os portos
da noite

o que leva dentro
se move
mais que a nuvem
& o comércio

sobre as águas
esse navio
norte de outro norte

mas
traído, o ventre
se inventa
presídio-liberdade

a cabeça (quem
a tiver gire
além do próprio
eixo)
é o bólido

o que somos
vem de um
enigma
tirado aos peixes

de um corpo
além
das chagas

o ventre materno
nave
esgrime na água [...] (Pereira, 2019, p. 138-140).

Sendo o ventre o carro-chefe dessa cena, a atenção recai para as mulheres escravizadas que carregavam vidas. Esses ventres se aventuram nas noites, são como naves que se aventuram nas ondas do Atlântico a caminho de um outro mundo: o "Novo Mundo", desconhecido pelos escravizados. Na sexta estrofe há uma antítese "presídio-liberdade". A estrofe oito reforça a imagem do calunga: os corpos atirados no oceano são enigma jogados aos peixes.A próxima cena, por sua vez, recai sobre a linguagem:

CENA 5

a linguagem espolia o museu
de história natural

nem tudo o que ressoa
é som
a palavra ainda menos

se a diamba espuma
a noite
não é que o morto viajará

o pássaro limpa
os dentes do hipopótamo
nem por isso
Vão juntos à reza

a grande árvore freme
mas não é
com a chuva que se deita

a linguagem se joga
no oceano — para desespero
da memória
que se quer museu de tudo (Pereira, 2019, p. 140-141).

O que ocorre na cena 5 é a realização do prenúncio da cena 2. Naquela cena, a linguagem é soberana e envolve o sujeito. Na cena 5, por sua vez, a linguagem rouba a cena, priva o registro do museu de uma história não contada e o som é abafado. A palavra "som" assume outro plano em que o seu significante retoma às vozes silenciadas no porão dos navios negreiros. O conteúdo do poema, por sua vez, é disperso sem estabelecer uma cronologia, as imagens formadas nas estrofes 2, 3 e 4 são expressas por uma formulação hermética, um modo de consecução chamado, conforme mostra Siscar, de "desrealização":

> *Desrealizar* (processo que é também chamado, em determinado momento, de 'destruição da realidade') é um efeito do poema e é a sua aspiração. A poesia moderna procura se colocar em hiato com relação ao espaço e ao tempo da coisa concreta. Sua palavra de ordem é a **obscuridade**, o **hermetismo**. Friedrich lembra que o poema moderno busca sempre a ambivalência, a conotação, e nunca a precisão de sentido. 'Sua obscuridade é premeditada' (Friedrich, 1999, p. 14). Trata-se, portanto, de uma obscuridade voluntária, cujo dispositivo estético é a *desrealização*, ou seja, o esvaziamento mimético como princípio diretor de poesia. A poesia não quer ser lida com os parâmetros do real e por isso deixa de lado voluntariamente os conteúdos dessa realidade, incluindo aí até mesmo o uso da linguagem como ferramenta de comunicação (Siscar, 2016, p. 145, grifos meus).

A obscuridade proposital se soma à estética e à mensagem na qual o próprio processo

de desrealizar se similiariza à experiência traumática da travessia. Essa experiência com a linguagem é um escrutínio para explorar os limites da linguagem e a sua potência. A ênfase no suicídio representa a simbiose da linguagem com o mar. O Kalunga grande assume, pois, um papel imprescindível como "museu-memória" da ancestralidade.

Como já mencionado, o *blues* tece a melodia de muitos dos poemas do *kumba* Pereira, visto que sua preferência musical reverbera fortemente em seus versos. Numa entrevista contida no livro *Blue note: entrevista imaginada* (Pereira, 2013), o poeta revela não apenas o seu gosto por blues, jazz e samba mas também por outros ritmos:

> O samba, o *jazz,* o *blues* estão presentes nos meus textos porque são músicas, antes de tudo. [...] Na verdade, tenho lugar para muita música nos ouvidos: os ritmos do baião, catira, Folia de Reis, Congada, Candombe, canto de roda, ciranda, bumba-meu-boi, maracatu – só para citar alguns – me tocam muito, sobretudo quando executados por pessoas das comunidades onde são uma prática social e não apenas evento em datas comemorativas [...] (Pereira, 2013, p. 60).

A confluência de ritmos faz seus poemas soarem *blues*. Tudo é *blues*. O rapper soteropolitano Baco Exu do Blues já dizia: **"**O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues/ O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues" (Blues, 2018). Esse gênero musical nasce nos Estados Unidos, mais precisamente no estado de Mississippi, como uma válvula de escape de uma vida injusta ceifada ferozmente nos campos de plantação de algodão. Os escravizados catalisavam suas angústias para transformar em *blues.* Os ecos de seus ancestrais e antepassados soavam latentes nas canções. É, portanto, uma música de lamento.

Nos poemas de Edmilson, o *blues* é tocado na "guitarra elétrica de Ogum", oferecendo melodias forjadas pelos gritos dos miseráveis: "***Zeosório blues*** é um livro das misérias, no qual "o miserável não se esqueceu de ser humano, pois sabe que sua condição não é fruto do destino" (Pereira, 2013, p. 61, grifos do autor). O *blues*, em *Zeosório blues*, soa de modo escancarado:

SIGNOS

Endereço nos cabelos leva a mais do que leio
onde estão dançando em ritmos vermelhos.
Dançam tatuagens alheias a seu desenho.
As siglas dos mistérios fecham sem correntes
um corpo que intenso se move na inércia.
E sobre outro corpo – maestro por urgência –
dança como se antes vencesse o desespero.
Dentro da música o pente a silhueta a hora

> em que a última fera sabe o sigilo dos velhos.
> Os ritmos que entendo pelo ruído dos dentes
> são outros são estes atentos como espelhos.
> Aquela que me dança na mais perfeita esfera
> luta com seus nervos e as cartas que escreve.
> O blues me atravessa uma rajada de espíritos
> as ilusões viram seta navegando pelos discos.
> O céu se dobra em ruas as flores nos oceanos.
> A dança que se espera dura se não dançamos (Pereira, 2002, p. 95).

A aglutinação desse poema, de apenas uma estrofe, sugere uma forma truncada com versos curtos. Seu conteúdo apresenta a temática do blues: lamento e desespero. Os signos estão amontoados, revelando nuances do corpo que não cessam seus movimentos. A sinestesia no segundo verso, "ritmos vermelhos", acende o alerta de uma dança não carnavalesca, sendo essa a única válvula de escape naquele desespero. No verso dez, o frio se impõe, lembrando que o blues surgiu no Mississippi, lugar em que o frio intenso é comum. Blues, dança e ancestrais compõem, então, os lamentos desses signos.

2.2 *Kumba* Ricardo Aleixo

Ricardo Aleixo nasceu em Belo Horizonte, MG, no ano de 1960. Atua como poeta, artista performático e músico. Em 1992, lançou seu primeiro livro de poesia, *Festim*. Ao longo de sua carreira, Aleixo publicou 18 livros, sendo muitos laureados: *Antiboi* (2017), finalista do Prêmio Oceanos e *Modelos Vivos* (2010), finalista do Jabuti e do Portugal Telecom e do Prêmio Oceanos em 2023.

Enquanto Edmilson Pereira é atravessado pelo seu ofício de professor, Ricardo Aleixo, é atravessado pelo seu eu artístico e performer. São, pois, dois poetas múltiplos com fluxos incessantes. Por ser performer, o corpo de Aleixo expressa poesia em suas apresentações, fazendo dele um corpo-tela, um corpo-imagem com sonoridades e movimentos formando um conjunto de expressões sinestésicas:

> Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições [...] Um corpo também de afetos.

Aleixo chama atenção à importância do corpo não apenas em seu próprio trabalho estético, mas também no ato de se fazer obra de arte:

> A cada projeto, uma coisa diferente, porque não é mais o mesmo corpo, não é mais a mesma obra. [...] Parece-me que o corpo é presente em qualquer projeto criativo, por mais que haja um esforço de anulação e relativização dele, porque, ainda que o corpo não seja enunciado, foi de corpo que veio a obra. Escreve-se com a mão, teclando, escrevendo. O cérebro é corpo também. Escreve-se deitado, escreve-se em pé, sentado, balançando na rede. O corpo está presente o tempo inteiro, e as marcas físicas desse imbricamento contínuo - não é nem imbricamento porque é indissociável -, corpo e espírito, são indissociáveis. O corpo imagina, o corpo lembra, o corpo esquece. É importante esquecer para poder trazer outras demandas criativas. Ele reivindica e, aí sim, cabe dizer, nas culturas transatlânticas, nas culturas africanas, para milhões de africanos sequestrados e transplantados, *coisificados* e lançados em uma aventura em alto mar e chegando ao lugar inóspito [...] o corpo foi a única coisa durante muito tempo, o único bem de que essas pessoas puderam se valer para recuperar e ressignificar a sua humanidade (Aleixo, 2017, p. 296).

Embora o poeta Aleixo seja frequentemente requisitado para eventos e premiações, ele critica esse modelo de encarar a Literatura: "[...] no Brasil nós não discutimos literatura; nós discutimos editais, prêmios literários, e só" (Aleixo, 2024). Infelizmente, a discussão sobre Literatura é relegada a segundo plano, isso quando ela ocorre, de fato. Os prêmios são uma forma de extrair do livro algo que o capital compreenda, pois a poesia é incompreendida, sobretudo numa linguagem em que os significantes se dobram pelo papel nas esquinas do encavalgamento.

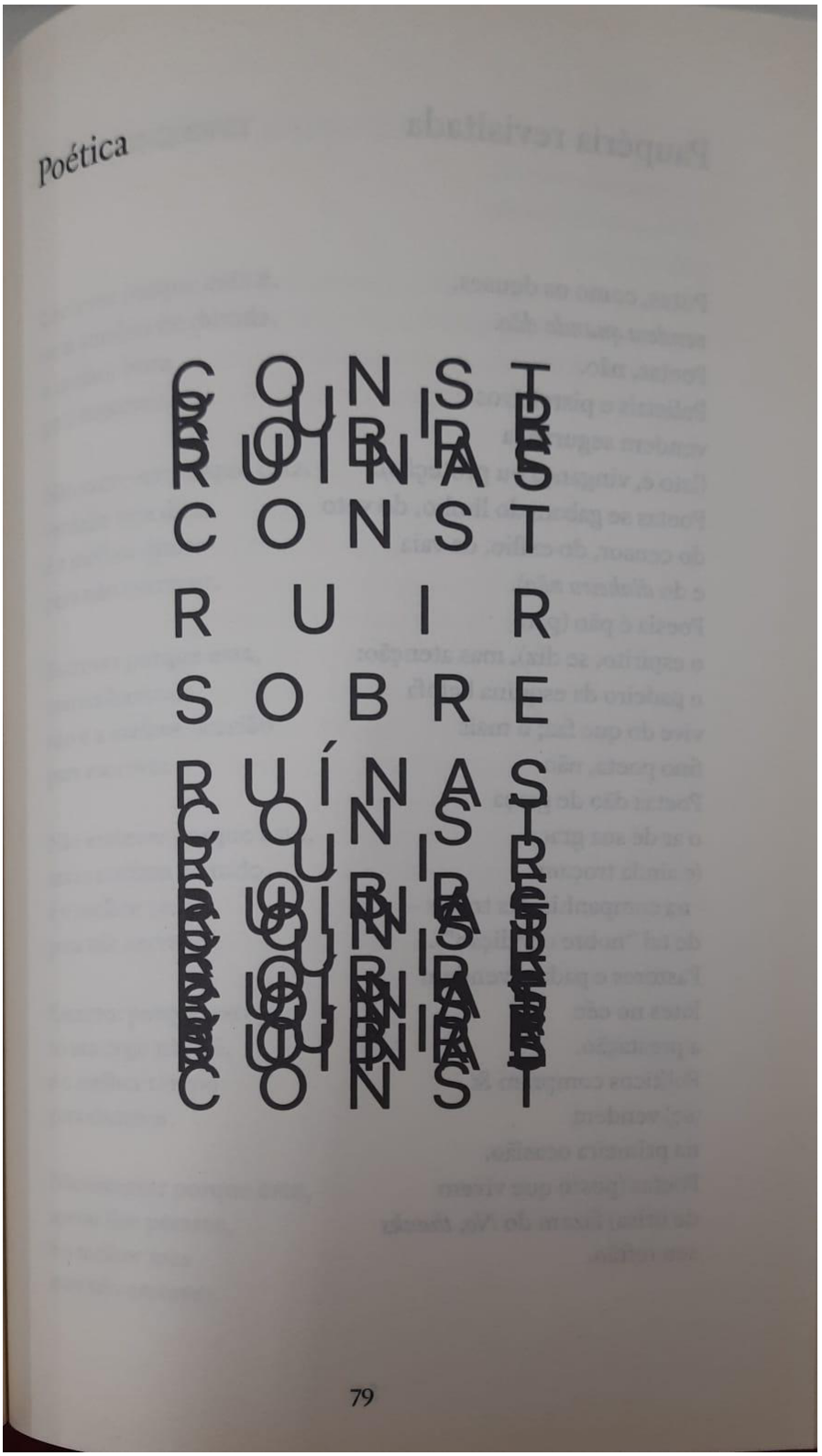
A escrita desse *kumba* é, indubitavelmente, orientada pela encruzilhada do guardião, porém, seus poemas têm muita influência do Concretismo como se pode observar em "Cine-olho", "Rondó da ronda noturna", "Poética", "Pedra" e "Einstein remix". Os três últimos estão nas figuras 1, 2, 3 e 4, respectivamente. O preenchimento da folha e o espaço em branco são marcas textuais, um cosmo formado pela matéria escura.

Estes poemas são performáticos, pois dançam no papel, ganhando vida para além dos versos estanques. São experimentações que se rompem e se expandem na linguagem e nos arranjos caóticos. Na Figura 1, por exemplo, a parte caótica é distribuída na folha. As letras são embaralhadas, causando uma nebulosidade no conteúdo. Lida de cima para baixo, a nebulosidade se esvai por algum período, e o corte no radical da palavra "construir" entra em cena: "const". Este, no seu turno, abre um encavalgamento com a palavra "ruir", que habilmente é separada e forma palavras distintas. Construir e ruir sobre ruínas apontam como a performance da poética Afro e/ou negro-brasileira se constitui. Aleixo, portanto, experimenta os limites da linguagem poética, jogando com a palavras e os seus significados. O seu título, "Poética", sugere, portanto, a leitura de que a poesia Afro e/ou negro-brasileira emerge dos escombros da história da travessia sem volta, e também da própria literatura brasileira que tanto marginalizou os escritores e escritoras negros e negras.

Os escombros dessa ruína, localizados na parte inferior do poema, constituem, então,

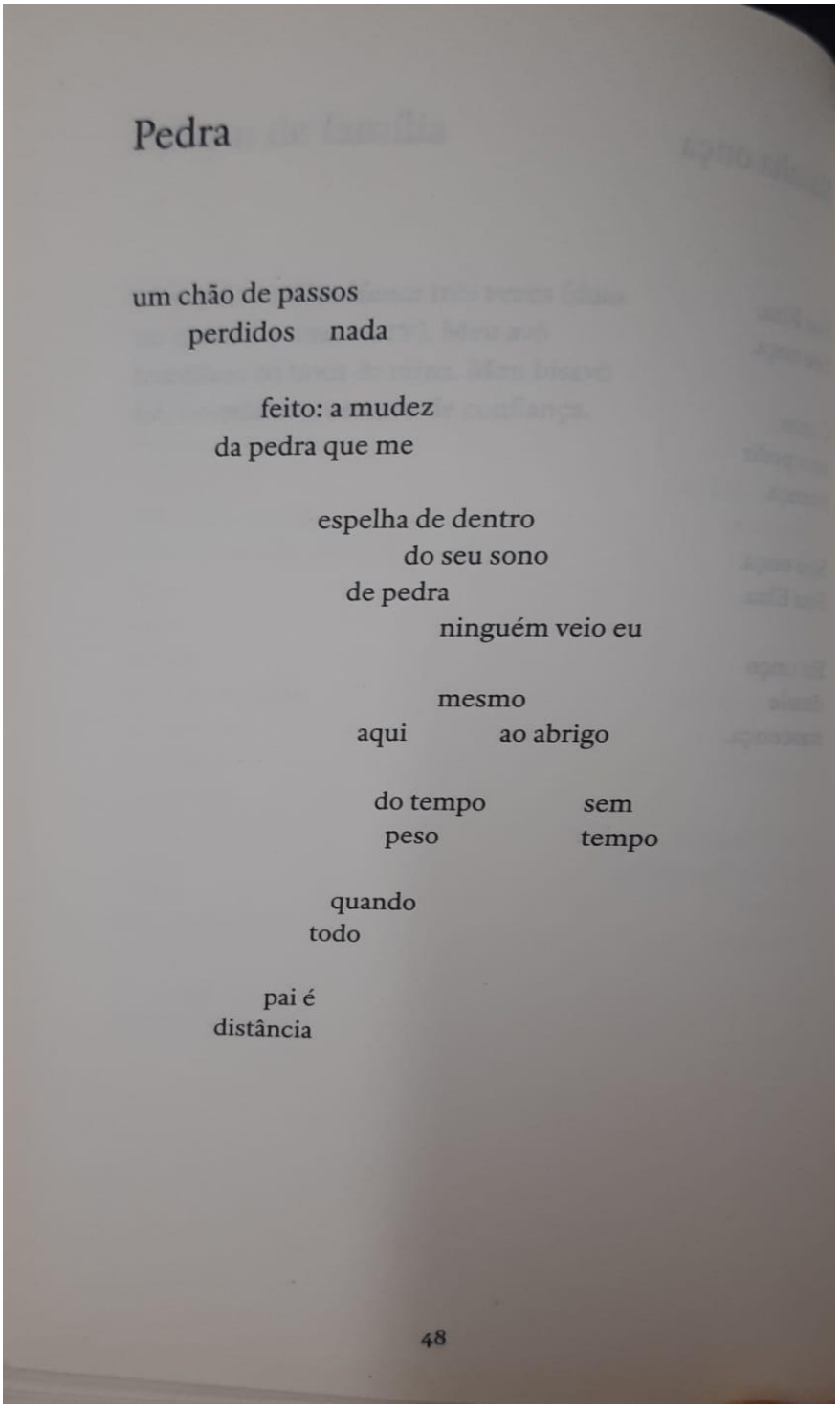
signos embaralhados, uma mensagem derradeira, sugerindo um caos: aí mora Exu. A estética do texto, por sua vez, soma-se à mensagem. Embora esta finde em escombros, ela aponta para a esperança de continuar construindo.

Figura 3 - Poética



Fonte: Aleixo (2018, p. 79).

Figura 4 - Pedra

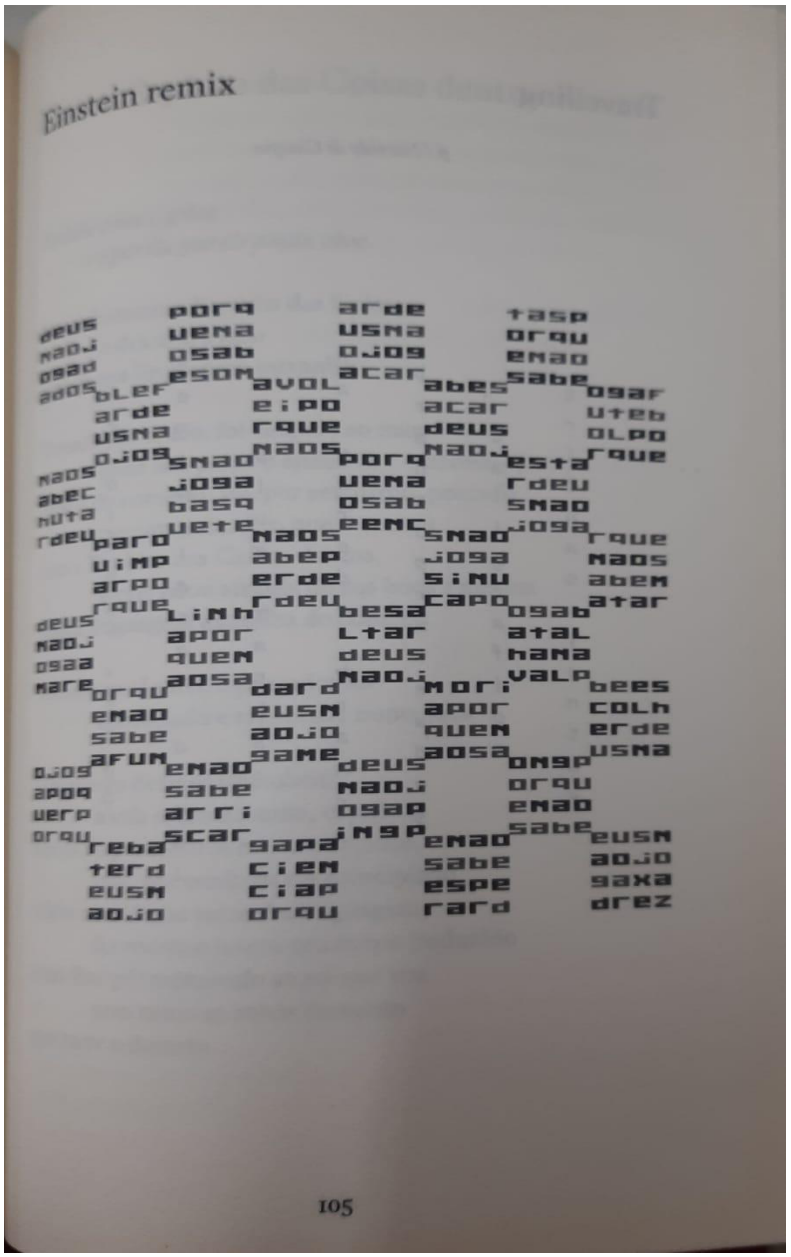


Fonte: Aleixo (2018, p. 48).

Em “Pedra” (Figura 2), os versos acompanham os passos perdidos, que não param por não apresentarem pontuação: nem vírgula nem ponto final. Sintaticamente, não há períodos, mas apenas a fluidez da “mudez da pedra”. Essa ausência de limites é a expressão do fluxo do jogo do capoeirista e de sua imprevisibilidade. Os versos, portanto, estão dispostos de forma

não linear. O papel representa o chão, e é nele que o poema é assentado, ressoando a gramática das makumbas: poema fraturado, assentado no chão e na ginga. Os versos, embaralhados e com encavalgamento, reproduzem o movimento de avançar e recuar: o eu lírico ginga no chão, e os versos se dispõem aos seus pés. A mudez que se recolhe no eu lírico é o seu modo de gingar, arrastando os pés por entre as estrofes.

Figura 5 - Einstein remix[OBJ]



Fonte: Aleixo (2018, p. 105).

Sua produção inclui tanto poemas de orixás quanto de experimentação, a exemplo do que remete a um tabuleiro de xadrez e códigos binários. A primeira mensagem – contida no

primeiro quadrado do canto superior esquerdo – é: “Deus não joga dados”. Trata-se de uma célebre frase de Albert Einstein. Neste poema, a mensagem principal fica em segundo plano, uma vez que cada quadrado do tabuleiro possui uma mensagem. O mais importante é a forma como ela se desenha, convocando o leitor à participação. O advérbio de negação “não” é repetido ao longo do texto, apontando para a inação de Deus (ou, a sua não-habilidade), que, por sua vez, não participa de nenhum jogo, e muito menos do xadrez em questão.

O poema a seguir mescla mitologia banto/iorubá com acontecimentos recorrentes de bairros periféricos e favelas: a chacina e o extermínio. Por conta da sua força e da intensidade da representação, cabe, apesar de longo, o registro em sua totalidade:

Na noite calunga do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes
na noite mais rubras?

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo sem
voz e outra vez

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio de
pedra e de cal

que despeja o branco de
sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
Morri quantas vezes

na noite calunga?
Na noite trevosa,

noite que não finda,
a noite oceano, pleno

vão de sangue,
morri quantas vezes

na noite terrível,
na noite calunga

do bairro Cabula?
Morri tantas vezes

mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome é
aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mão que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume
das presas, o quanto

será capaz de fazer
se a mão da maldade

ao menos pensar em
perturbar o sono

da sua ninhada.
Morri tantas vezes

mas sempre renasço
ainda mais forte,

corajoso e belo
- só o que sei é ser.

Sou muito, me espalho
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro de
mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver (Aleixo,2018, p. 24-27).

O eu lírico delimita geograficamente o poema com a palavra “bairro”. Cabula é uma comunidade situada na periferia de Salvador, onde os moradores convivem com o tráfico e com as ações truculentas da Polícia. O contexto de violência culminou em um massacre, ocorrido em 06 de fevereiro de 2015, no qual doze jovens — com idade entre 15 e 28 anos — foram mortos. Nenhum deles possuía histórico criminal, e os agentes que participaram da ação permanecem em liberdade.

A Polícia Militar da Bahia defende a tese de que os policiais agiram em legítima defesa. Segundo denúncias, a ação teria sido motivada por vingança, pois um tenente, dez dias antes, havia sofrido um tiro no pé. Chacinas como essas são avalizadas pelo poder estatal. Na época, o então governador da Bahia, Rui Costa (PT), apoiou a ação com uma comparação extremamente infeliz: "um PM de arma em punho é como um artilheiro em frente ao gol"

(Terra, 2022). O Estado reveste o extermínio de ludismo.

Assim como ocorre no poema “Cemitério marinho”, o eu lírico também se coloca no acontecimento, assumindo a primeira pessoa: “morri”. A ênfase desse poema não recai em sua forma, mas sim na sua mensagem. Com versos curtos e diretos, o texto vai jogando palavras explícitas que chocam o leitor: “morrendo a cada/ outro rombo aberto/ na musculatura/ do que um dia eu fui”. A musculatura se fragiliza diante da tecnologia da morte.

A crônica policial mostra que, além de perderem a vida, os jovens tiveram as suas memórias manchadas, pois a PM alegou que foram encontradas armas e drogas em seu poder, entretanto tal acusação nunca foi comprovada de fato. Para o eu lírico:“mas nunca me matam de/ uma vez por todas”. Embora haja falsas acusações, os nomes dos jovens ultrapassam os gráficos estatísticos, viram sementes que se espalham: “Evson Pereira dos Santos, Ricardo Vilas Boas Silva, Jeferson Pereira dos Santos, João Luis Pereira Rodrigues, Adriano de Souza Guimarães, Vitor Amorim de Araújo, Agenor Vitalino dos Santos Neto, Bruno Pires do Nascimento, Tiago Gomes das Virgens, Natanael de Jesus Costa, Rodrigo Martins de Oliveira e Caique Bastos dos Santos” (Terra, 2022).

Aleixo propõe uma atualização do mito Calunga. Enquanto Pereira evoca Calunga nos tempos da diáspora, Aleixo o evoca no mundo contemporâneo, mais especificamente no bairro Cabula, uma aglomeração periférica que pode ser entendida como uma “ilha urbana”:

> A ilha urbana é um regime territorial de significação (coloca corpos em relação com territórios, fixa posições e traça movimentos), além de uma máquina de naturalização social, operando por irrupções da ‘natureza humana’, ou simplesmente, da “natureza” (Ludmer, 2017, p. 120).

A naturalização social da violência ocorre, portanto, não apenas no Cabula, mas em todos os bairros igualmente periféricos. O Calunga (a morte, a sepultura) jamais se manifesta nos bairros nobres, como Graça, Pituba, Corredor da Vitória ou Leblon. Essa "ilha urbana" é isolada, e seus habitantes são invariavelmente os mais pobres. O espaço periférico se torna, em última análise, um terreno fértil para a manutenção do *status quo* e para a evocação contínua da morte (o Calunga).

Os habitantes das ilhas urbanas são desumanizados; eles se tornam homo *sacer*. Agamben define o *homo sacer* das seguintes formas: “a vida matável e insacrificável do *homo sacer*” (2010, p. 16-17) e o *homo sacer* é “uma pessoa simplesmente posta fora da jurisdição humana sem ultrapassar a divina” (Agamben, 2010, p. 89). Para esse indivíduo que ocupa este lugar, não há julgamento, apenas execução. É o corpo eleito para o assassinato. Dessa forma, a sua humanidade é reduzida a zero, como se não houvesse rosto ou identidade:

> Através do rosto é possível ler a humanidade de uma pessoa e a diferença ínfima que estabelece a distinção entre um indivíduo e outro. Ao mesmo tempo, os movimentos que perpassam os traços fisionômicos que o esboçam e as sensações que dele emanam lembram que o vínculo social é a matriz mediante a qual cada ator, segundo a história própria, forja a singularidade de seus traços fisionômicos e de suas expressões. Qualquer rosto entrecruza o íntimo e o público. Todos os seres humanos são semelhantes, mas nenhum é idêntico a outro (Le Breton, 2019, p. 157).

Segundo Le Breton, portanto, o rosto é elemento fundamental da nossa humanidade, ele nos faz semelhantes e ao mesmo tempo diferentes uns dos outros. O *homo sacer* é destituído de seu rosto, vira alvo de bala de fuzil.

Dez anos se passaram desde a chacina do Cabula. Encontro-me na casa de meus pais, em Dom Avelar, na periferia de Salvador, em visita à família e aos amigos, pelos quais nutro grande carinho. É sempre gratificante estar em Salvador. Minha mãe, contudo, me alerta: "Não ande de noite, o bairro está muito perigoso; você sabe que mataram dois na nossa rua e você não é mais morador daqui". Dom Avelar é, de fato, uma ilha urbana, e seus moradores percebem essa condição, mesmo que não a conceitualizem. As duas vítimas, mencionadas por minha mãe, foram mortas pelo tráfico na tentativa de recuperarem uma moto roubada. Embora o assassino tenha sido preso, o crime abalou não apenas a comunidade, mas toda a cidade. De dez anos para cá, o poder paralelo se tornou mais tentacular, deixando rastros de insegurança e morte, enquanto o aparelho repressivo do Estado segue fazendo jus ao seu nome, com ações cada vez mais violentas que desrespeitam os direitos humanos. Os moradores se veem, assim, no meio desse fogo cruzado.

Eu realmente não pertencia mais àquele local, minha mãe não foi a única a me alertar. Meus amigos também falaram que eu não era visto como morador. Mas como eu não podia mais pertencer à comunidade? Era tudo tão familiar, às vezes nostálgico, mas sem o "selo" de morador eu era apenas um intruso.

Fiquei apreensivo. Antes não era assim: andávamos à noite, jogávamos bola, nos reuníamos nas calçadas; agora, nada disso podia. Fiquei triste, sobretudo porque eu não poderia praticar capoeira com o Mestre Lúcio. Encontrei-o, por acaso, numa rua movimentada do bairro. Aperto sua mão e digo que quero treinar, porém que tenho receio de andar à noite por eu não ser morador. Ele diz: "Rapaz, lá embaixo é tranquilo, ninguém mexe. Já esqueci a janela do CT aberta, nada sumiu. Quando você for, vá vestido com a camisa da capoeira, ninguém vai fazer nada com você". Agradeci ao Mestre e disse que iria aparecer. Segui o conselho do Mestre. Fui treinar uniformizado, com o meu assiqui no pescoço. Era noite: casas trancadas, ruas com baixo movimento. O Mestre estava certo. No pouco mais de um mês que

fiquei treinando lá, não tive problema; a capoeira é respeitada naquelas bandas.

Estou de volta ao sul. Semana de Carnaval, feriado. Meus amigos me mandam notícia de uma nova chacina. A chacina da Fazenda Coutos, um bairro periférico da capital baiana. Mais uma vez 12 jovens foram mortos, dez anos após a chacina do Cabula, sendo considerada a 100° na Bahia em menos de três anos (Afirmativa, 2025). Mais uma vez em período de Carnaval, assim como foi no Cabula. O *modus operandi* policial não mudou, apenas se intensificou. O poeta sabe disso:

> Monstra
>
> tímpanos em tempo de estourar sob
> o som da sirene que vermelha o céu da palestina,
>
> o professor afirma não dispor de elementos suficientes
> para se pronunciar sobre a nova chacina-
>
> monstra ocorrida na favela
> onde mora a menina
>
> que vai à sua casa uma vez por
> semana fazer faxina (Aleixo, 2018, p. 180).

A mensagem desse poema é trabalhada em primeiro plano, de modo que o poeta optou por deixar os elementos do conteúdo de forma inteligível, contrastando com outras obras suas em que há experimentações com a linguagem e a disposição do poema na página em branco. A escolha do título é uma licença poética, um adjetivo feminino de "monstro", que ganha sentido nos versos quatro e cinco. A imagem da "monstra" assusta, agride os tímpanos; ela é, no fim, a personificação de uma velha chacina que está sempre à procura de novas vítimas. As vítimas possuem as mesmas cores e características: negros, jovens (inclusive menores de idade) e moradores de comunidades. O cenário, por sua vez, não traz novidade; é sempre o mesmo: a favela. Esse lugar, em que o eu lírico entrelaça os sons de "chacina" e "faxina", tem sua musicalidade expressa nas palavras homófonas. Essas revelam a situação da classe baixa que serve aos mandantes da chacina.

As declarações dos responsáveis, após a chacina, são de esquiva, representadas pela figura do "professor": "o professor afirma não dispor de elementos suficientes para se pronunciar sobre a nova chacina". Ao ser questionado se havia menores de idade executados pela PM-BA, o comandante-geral da Polícia Militar, Paulo Coutinho, manteve-se cauteloso,

afirmando que isso se confirmará após o término das investigações (A Tarde, 2025). A história, infelizmente, se repete em sua forma cruel.

3 Exu na epistemologia e outros elementos

Figura 6 – Exu



Fonte: Carybé (1951, n.p.).

Em seu livro *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul* (Santos, 2019), o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos traça argumentos que apontam para uma ciência autoritária que não reconhece outras formas de produzir conhecimento e de entender o mundo. E o que significa "epistemologia"? Ainda de acordo com Santos (2019), o termo é extraído da palavra alemã "Erkenntnistheorie", sendo inicialmente centrada na crítica do conhecimento científico. Atualmente "tem a ver com a análise das condições de produção e identificação do conhecimento válido [...]" (Santos, 2019, p. 19).

O sociólogo português, escancara um império que reina nas leis do mundo acadêmico e alerta a respeito de outras visões de mundo, outras epistemes do Sul. Entra assim em consonância com a Freitas:

> Chamamos pilhagens epistemológicas uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que consistem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo referenciação dos sujeitos dessas gnoses. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de projeção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que gestou os saberes em foco (Freitas, 2016, p. 39).

Essas pilhagens epistemológicas ferem o modo como fazemos ciência, propagam um jeito inflexível de encarar o mundo e acabam por ser a razão soberana, descartando o *experimentum linguae*, termo utilizado por Walter Benjamin (2019) para definir as experiências do inconsciente: a loucura, a imaginação, o devaneio, a mitologia e o invisível, que ficam à mercê da razão. Os saberes saqueados ficam, portanto, descontextualizados de seus povos. Com isso, há a negação de que os quilombolas, os povos originários e os pobres possam produzir conhecimento. "Por isso mesmo, ela é também uma das faces do racismo epistêmico e do epistemicídio fundada na perversão necropolítica do apagamento da diferença como corpo e como ideia" (Freitas, 2022, p. 306-307).

O saqueamento é feito de modo sistemático, como demonstra Freitas: a exclusão de Maria Firmina dos Reis das Histórias da Literatura; a estigmatização de Lima Barreto como louco e bêbado; o epíteto "poeta dos escravos" atribuído a Castro Alves; e a apresentação do escritor Machado de Assis como branco, entre outros exemplos. Este mesmo sistema elitista saqueia não apenas os protagonistas, mas também seus elementos culturais:

> A presença da cultura negra era tão acentuada que não foi possível às classes dominantes vencê-la, e terminaram se rendendo, mas de tal maneira que coisas como o samba fossem assimiladas enquanto identificadoras de um grupo mais amplo - o

> brasileiro- e não exclusivamente os negros (Reis, 2000, p. 113).

A perversidade em tentar rejeitar o samba não surtiu efeito; assim, a alternativa foi desassociar o samba de suas raízes negras. É no apagamento que as ideias hegemônicas se perpetuam, e a universidade — lugar de estudar o universo — acaba se tornando um nicho de propagação de apenas um conceito de ciência.

Após a crítica de Derrida às dicotomias, os significantes apresentaram uma forte inclinação ao devir, personificado na figura de Exu. O guardião da encruzilhada não escolhe uma dicotomia, pois ele é, simultaneamente, tudo e seu oposto: bem/mal, riqueza/pobreza, mulher/homem, fortuna/desgraça, dentro/fora (Oliveira, 2008). Nesse diapasão, Exu é a própria ambiguidade, configurando um "devir-louco".

"Devir", entretanto, "não é progredir nem regredir" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 53), pois são movimentos independentes formadores de blocos (Deleuze; Guattari, 2012). No campo das linguagens, Exu pode ser compreendido como o elo perdido. Derrida nos ensina: "a ciência da linguagem deveria reencontrar relações naturais, isto é, simples e originais, entre fala e escritura, isto é, entre um dentro e um fora" (Derrida, 2017, p. 43, grifos meus). O filósofo então encontra Exu, pois essa relação de dentro e fora não é dicotômica: ela é, ao mesmo tempo, interior/exterior:

> Exu está mais para significante do que para significado. Ele, em última análise, é o signo de referência que dá significado aos outros signos. Mas não é um signo déspota que se comporta como equivalente único de significação nem como modelo último da realidade. Exu é, em si mesmo, múltiplo. (Oliveira, 2003, p. 108).

Como é mais significante, Exu é o devir, é o inaudito que instaura outros sentidos e permite outras leituras. É aquele que ultrapassa a razão e se faz poesia:

> "... Quando o mundo começou, da lama e das
> águas primordiais surgiu um montículo de
> laterita vermelha. O sopro de Olorum
> conferiu-lhe a vida. Exu se manifesta em tudo
> aquilo que vem em
> primeiro lugar…"
>
> Visitação
>
> O cavalo das indagações me prostrará. Tua razão
> e tristeza talvez me reconforte. 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 (Pereira, 2008, p. 16).

Esse poema é a materialidade do inexperienciável, conceito centralizado por Agamben (2005) em sua atualização do pensamento de Benjamin. Contudo, enquanto o filósofo italiano emprega o inexperienciável na análise de Baudelaire, eu o aplico neste estudo a partir da obra de Edimilson Pereira, tendo o transe como essa experiência.

O transe, na obra de Pereira, revela, portanto, sentimentos escondidos, deixando o indivíduo à mercê exclusiva da divindade. Essa experiência pode ser lida como uma prática do inexperienciável. A própria escrita do poema confirma esse movimento ao desafiar a lógica da linguagem e tensionar a mensagem, gerando uma vertigem formal, o que se evidencia no paradoxo presente no verso seis.

O sujeito lírico está fora de si, conforme lembra Collot (2004) ao deslocar o sujeito e implodir a ideia de Hegel de “um poeta lírico subjetivo fechado e circunscrito” (Hegel *apud* Collot, 2004, p. 165). No entanto, para potencializar o elemento subjetivo na poesia lírica, há um acontecimento real que se oferece ao poeta. Isso fará vir à tona seus sentimentos ainda latentes. Collot traz a fenomenologia, que não considera a interioridade, mas a relação com o fora. Estamos, pois, diante de um paradoxo, uma vez que, para serem manifestados, os estados de alma precisam ser projetados para fora. Isto é, uma alma presa não pode se expressar.

O sujeito lírico em “Visitação” está fora de si, pois assume o lugar de "cavalo". Collot, assim, utiliza o sentido literal desse *estar fora de si* para explicar a projeção no exterior. Essa saída de si, contudo, implica o sentido da loucura e da perda do autocontrole, manifestando-se como uma possessão que está sempre ligada à figura e à ação de um outro — seja no lirismo místico ou no erótico, de um deus ou do ser amado. O sujeito lírico encontra-se, portanto, "longe de ser soberano da palavra", tal como se manifesta nas macumbas:

> A incorporação indica as operações do duplo interdito/astúcia, uma vez que as reflexões calçadas nos limites da mentalidade ocidental, assombradas por uma longa e metonímica tradição discursiva cristã, consideram o ato como o corpo tomado por um impulso não humano, não racional e não consistente. Esse fenômeno, por escapar dos limites das possibilidades explicativas centradas na razão ocidental, é tratado como diabólico, dessas considerações, é vinculada à noção de possessão, a que se vincula a máxima “sai desse corpo que não te pertence” (Rufino, 2019, p. 60).

Corpo e linguagem, portanto, são instrumentos para o transe/possessão. Nos rituais, o corpo recebe a divindade, e o eu lírico torna-se refém da linguagem. O processo de transe, então, revela-se caro à filosofia e à linguagem do cosmos jeje-nagô:

> O transe místico, entretanto, implica uma hiperexpressividade somática, que se exibe ritualmente. Por isso, a etnologia avisada descarta a comparação psiquiátrica, mostrando como, nos cultos africanos, a hiperexpressividade de natureza catártica é coletivamente favorecida e estimulada desde a infância, comportando, muito ao contrário da conversão histérica, tanto a *mediação* de eventuais conflitos psíquicos individuais quanto a *comunicação* essencial com a dimensão suprarracional, desejada pelo grupo. Na ótica de uma filosofia da linguagem, o *transe pode, assim, ser encarnado como uma linguagem* ou como a resultante de signos de comunicação" [...] Sodré (2017, p. 122, grifos do autor).

No campo da linguagem, o transe, portanto, medeia os signos da comunicação, transformando-os em objetos. No ritual, essa mediação se processa no corpo, permitindo que o Orixá incorpore no "cavalo", conforme evidenciado neste poema. Dessa forma, tal mediação extrapola o campo da linguagem e conduz ao encontro com o visível e o invisível (*orun*). É a esse processo que se denomina "poemanto":

15

Com o corpo, sei que grafo lá onde
Nenhum "onde" é mais (ou ainda) possível,
senão como imagem que se desfará
tão logo venha a ser percebida.
Tudo é texto, mesmo
que não de todo legível.
Tudo (em nós), afinal, é texto:
vide a sequência genômica (Aleixo, 2018, p. 117).

O uso do corpo toca o território da linguagem e o mundo físico. O corpo, pois, é possuído pela linguagem e se torna um instrumento no processo. Tal movimento está presente em outras produções literárias. Em Torto Arado (2019), de Itamar Vieira Júnior, a personagem Zeca Chapéu Grande, pai das protagonistas Bibiana e Belonísia, torna-se o "cavalo" de Iansã. Zeca tenta, inutilmente, resistir à possessão da orixá, porque teria que usar saia; contudo, não teve jeito, resignando-se ao seu papel de "cavalo". É dessa forma que o eu lírico se comporta: aceita a possessão da linguagem.

A saia é um manto, faz parte do figurino, e é uma performance essencial para o transe. O transe é performático, como se vê no poema abaixo de Ricardo Aleixo: "O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo". Neste poema, o corpo está a serviço da linguagem. A partir do momento que a linguagem desce, o sujeito fica fora de si, as possibilidades de

(re)escrever o poema se expandem, e um transe se faz em todos os seus efeitos. Na possessão, o sujeito lírico está longe de ser o soberano e, "cessa de pertencer a si" (Collot, 2004, p. 166). Essa incorporação vira poesia no corpo de Aleixo:

> O poemanto: ensaio para
> escrever (com) o corpo
>
> I
>
> Sou, quando coloco sobre
> meu corpo (negro)
> o pedaço de pano (preto)
> coberto por palavras grafadas
> com tinta (branca)
> ao qual dei o nome
> de poemanto,
> um performador (Aleixo, 2018, p. 112).

Diferentemente da personagem Zeca Chapéu Grande, o eu lírico aceita de bom grado a incumbência de vestir o pano. Como se vê na primeira estrofe, o eu lírico ganha a existência apenas quando veste o seu manto. As vírgulas causam uma interpolação sintática com um adjunto adverbial, e a existência do performador é possibilitada pelo manto. A disposição dos versos é irregular, formando costuras no tecido do "poemanto": tecido solto sobre o corpo do poeta que se move sobre o palco. O uso do corpo é, então, uma inclinação a epistemes de origem nagô;

> o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades. Corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segundo a qual "corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam" (Sodré, 2017, p. 101).

É interessante ressaltar que o modo como o poeta deixa o "poemanto" se apossar de seu corpo se assemelha a uma saia que gira e acompanha a vertigem da linguagem enquanto o poeta declama seus poemas em fluxos intensos. Essa vestimenta tem uma relação estreita com as vestes de uma mulher; entretanto, é um homem que a veste, o que revela uma ambiguidade nos preceitos de Exu (homem/mulher).

O poeta possui sabedoria dos *griot,* pois "questiona a tradição, reinventa a linguagem e descentra as linhas do significado" (Agustini, 2011). Isso é possível a partir do seu corpo que espalha os significantes e se relaciona com o mundo externo:

> É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo

> por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro (Collot, 2004, p. 167).

A linguagem, então, materializa-se nesse ato de virar carne e passa a ser uma forma de comunicação. A carne, a voz, o manto e o ritmo compõe um transe, signos que são embaralhados por Exu:

> 26
> Está mais que visto:
> o poemanto tem partes com Exu,
> o embaralhador
> de cartas sígnicas,
> o que detém o controle sobre
> "a infinita permutação
> do que poderia ser"
> (a frase, usada em outro
> contexto, é de Paul D. Miller,
> a.k.a. DJ Spooky
> That Subliminal Kid,
> um dos pensadores-artistas
> mais originais do Black Atlantic) (Aleixo, 2018, p. 122).

O transe, então, é um estado que o positivismo não tem ferramentas para mensurar – e nem poderia – assim como o padê, o invisível, a síncopa e o espectro. Tais elementos não devem ser ignorados, como destaca Didi-Huberman (*apud* Ribeiro, 2019) ao criticar, de forma homóloga à de Boaventura, a supremacia e a expansão da racionalidade:

> Por consequência, as teorias sociais reproduzem as desigualdades entre o Norte e o Sul. [...] Com efeito, a racionalidade que domina no Norte tem tido uma influência enorme em todas as nossas maneiras de pensar, em nossas ciências, em nossas concepções da vida e do mundo (Santos, 2007, p. 21- 25).

A forma vertical é gravitacional e, por isso, impossibilita os voos, as flutuações dos novos pensamentos e até mesmo a imaginação, que fica presa no solo. Para Exu, a gravidade não se aplica, sendo ele o restabelecedor do axé. O orixá sobe e desce, some e aparece. É por ele, portanto, que as novas epistemes tendem a subir e alçar voos, já que Orun não é o limite.

Essa possessão provocada pela linguagem do poema pode ser cessada quando nos

encontramos na capoeira. No livro *O encontro de si na capoeira*, Mestre Jarrão (2023) oferece um *logos* circular. Se, por um lado, a linguagem estética deixa o sujeito fora de si, por outro, a capoeira é um encontro de uma razão circular, pois a roda é uma expressão desse *logos* que evoca a ancestralidade, outros tempos. É uma razão incompreendida, rebelde em sua circularidade e não linear, o que rasura o modo de pensar, porém sempre com o conhecimento assentado no chão. Esse mesmo chão que não impede o(a) capoeirista de sonhar e voar com seus saltos e manobras, sendo uma linguagem do corpo. E se na linguagem poética o eu lírico sai de si, na capoeira esse sujeito se encontra e dá vazão à performance da ginga. A razão, então, é desfocada, pedindo um cuidado ao usá-la indiscriminadamente.

Nesse sentido, ao examinar a razão, Santos (2007) a divide em duas: metonímia e proléptica. Ambas são figuras de linguagem. A primeira substitui uma parte pelo todo; a outra insiste em dizer que conhece o futuro estando no presente. E o futuro é sempre o progresso. Isso vai de encontro à sabedoria ancestral dos povos banto e iorubá, pois para eles o mais importante é o passado, onde, para eles, reside a sabedoria ancestral. De outro lado, no pensamento colonial, o epistemicídio se torna o padrão e os sujeitos produtores dos saberes ancestrais não possuem voz e, consequentemente, emancipação social (Santos, 2007). É a crise!

Uma das palavras mais proferidas nos cursos das Ciências Humanas é a crise. A sua chegada faz tanto tempo que a transformou em uma senhora com trajes e adornos novos. Mallarmé já havia decretado a crise do verso, e Joyce, o fim do romance. A crise continua na literatura (Todorov, 2009), na história da literatura (Perrone-Moisés, 1998), na poesia e na crítica (Siscar, 2010), nas ciências sociais (Santos, 2007), na música, na sociedade, nas ciências e assim por diante:

> Quando um crítico aponta a situação degradada do contemporâneo, ele expressa um interesse ou um desejo de refundação; expressa, pelo menos, uma demanda de sentido em um contexto no qual esse sentido parece perdido. O discurso da crise está ligado ao espírito de "decadência", como se dizia no século XIX, à perplexidade diante do que se perdeu, ao desejo de começar de novo ou, pelo menos, de entender como chegamos até aqui (Siscar, 2010, p. 176).

A refundação teria que apontar, portanto, para bases novas no campo epistemológico, que repensassem a relação sujeito e objeto. No campo das Letras, um novo olhar sobre as leituras para a produção de novos modos de evidenciar a poesia. Embora isso possa ser insuficiente para fim da crise, não deixa de ser uma tentativa perante à decadência, em outras palavras, uma atitude para tentar oferecer descanso merecido para aquela senhora:

> Em primeiro momento, não se trata nem mesmo de decidir se a crise é um *fato*, se

> ela existe ou não existe, mas de constatar que se pode mapear um *discurso* da crise que continuidade, historicamente, com a narrativa da própria modernidade poética (Siscar, 2010, p. 174-175, grifos do autor).

Um caminho, diante do impasse, é o de apontar para formas renovadas de fazer ciência e fomentar a emancipação social (Santos, 2005). Essa emancipação seria um movimento de abalo sísmico nas placas tectônicas do conhecimento. Outros conceitos têm que ser criados, reinventados e usados.

Em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, Pereira (2019) trabalha com as epistemologias vindas dos bantos e iorubás. Além do cuidado com a epistemologia negra, a diáspora é ressignificada e se torna uma estética de poemas. O ícone desse ensaio é Exu. Nesse livro, Pereira estabelece dois conceitos partindo do guardião da encruzilhada: "Orfe(x)u" e "Exunouveau". O primeiro é a forma do mito em sua originalidade; e o segundo é o que causa rasura no próprio mito, sem uma preocupação com a sua originalidade. O neologismo "Orfe(x)u" é uma mistura de Orfeu com Exu, e essa aproximação é viável, pois essas divindades têm características similares: "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" (Pereira, 2019, p. 45). Contudo, aprender com Exu é não se restringir a apenas uma maneira de possibilidade; aprender com ele é enxergar o devir, é também subverter a linguagem.

O próprio Edmilson Pereira se inclui no grupo de Orfe(x)u, visto que seus textos trabalham perto da fonte yorubá. Ricardo Aleixo, por sua vez, aproxima-se muito mais da categoria Exuoveuau. Embora esse poeta utilize Exu em seus textos, há claramente um rompimento com a tradição e há também as experimentações de cunho concretistas e a imagem do orixá em cenários urbanos, como por exemplo no poema "Cine-olho", já mencionado.

Essas categorias descentram o conhecimento no campo da Literatura e abalam as estruturas já consolidadas. No filme "*Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*" (Nolan, 2012), Robin reconhece as ruínas e amarras das estruturas: "Sabe o que falou sobre estruturas que viram correntes? O senhor tinha razão. Não posso aceitar a injustiça" (Nolan, 2012). A decepção de Robin é desencadeada após uma discussão com a polícia, na qual ele mesmo servia como detetive. Os agentes seguiram a ordem cegamente, explodindo uma das pontes de Gotham City e, dessa forma, impediram que o ônibus escolar com crianças atravessasse. O detetive, já desiludido, joga o seu distintivo no mar. Neste momento, Robin percebeu que a estrutura não permite flexibilidade, não há alteridade nem diálogo, pois a estrutura é feita de

material sólido.

A crítica da personagem vai além da instituição policial. A sociedade é composta por estruturas, por centros bem firmes, com seguidores dispostos a conservá-las. A ordem que o agente recebe vem de dentro e não acata outra de fora.

Os ensinamentos de Derrida acerca da estrutura vão ao encontro da desilusão de Robin. Sua compreensão se opõe ao Estruturalismo, movimento em que sustenta as oposições dicotômicas postuladas por Saussure: língua/fala, significado/significante, sincronia/diacronia, paradigma/sintagma. Essas estruturas são, portanto, opostas, sendo assim, a língua é feita por estruturas opostas. Com a desconstrução, as estruturas sofreram um abalo, assim como a noção de centro:

> O centro não é o centro. O conceito de estrutura centrada – embora represente a própria coerência, a condição da *episteme* como filosofia ou como ciência – é contraditoriamente coerente. [...] deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos (Derrida, 2014, pp. 408-409).

Tanto estrutura da linguagem quanto estruturas sociais estão com um centro abalado, sendo assim, é possível haver outros significantes. Isso, sem dúvida, é subversivo para o cânone literário que torna Exu Orfe(x)u e Exuouveau.

3.1 A gramática das makumbas

Se a gramática rege a coesão e coerência dos signos escritos e falados da língua, a "gramática das makumbas" trabalha com signos deslizantes e significantes para além da norma padrão. Seus signos são deslizantes, pois quem os rege é Exu , pois "funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução de saberes" (Martins, 2021, p. 53). Nessa perspectiva, ele risca, rasura e desloca os significantes. O próprio termo "makumba" possui significantes outros, além de ser um instrumento é similar ao reco-reco, jogo de azar, filhas de santo em terreiros de origem banta. Nessa polissemia "macumba" pode ser assim designada:

> Designação genérica dos cultos afro-brasileiros e seus rituais. (2) audácia, ousadia (sc). [...] Algumas hipóteses o relacionam ao quimbundo *makumba*, pl. de *dikumba*, cadeado, fechadura, em função das "cerimônias de fechamento de corpo" presentes nesses rituais. Mas de origem parece estar no quigongo *Makumba*, pl. *bumba*, prodígios, fatos miraculosos, ligado a *cumba*, feiticeiro. [...] (Lopes *apud* Alexandre, 2021, p. 61).

Essa é uma gramática dos orixás, da magia, da performance do corpo na capoeira, com ginga e contra ataque, do tempo não linear e sim circular. E mais: como os mais variados

golpes da capoeira: meia lua de frente, meia lua de compasso, rabo de arraia ou armada, martelo, chapéu de couro etc.

Com o dispositivo dessa gramática, procuro usar termos do nosso povo. Nessa perspectiva, Sales (2020), em consonância com Collins e ainda cismada com as redomas acadêmicas que as teorias criam, ressalta a importância de que as epistemes sejam acessíveis para todos os públicos. A autora assevera: "Geralmente, elevamos pontos de vista e reproduzimos ideias das chamadas elites cultas [...]" (Sales, 2020, p. 309). Essas elites são privilegiadas em um mundo branco, inacessível para muitos. Por outro lado, os trabalhos das feministas negras clamam pela solidariedade e pela acessibilidade do conhecimento para todos e todas. Nessa perspectiva, mecanismos como a "Gramática das makumbas" emergem da necessidade de evidenciar o discurso de saber do povo negro. Consequentemente, reafirma-se a premissa de que "temos que criar uma nova linguagem" (Ribeiro *apud* Sales, 2020, p. 15). Neste ponto, a linguagem encontra-se intrinsecamente entrelaçada ao corpo: linguagem é corpo, corpo é linguagem. Assim, a performance constitui um discurso.

É uma gramática forjada ainda nas águas do Atlântico, no Calunga que "[...] permitiu o estabelecimento de alianças" (Sales, 2020, p. 27). Como os escravizados vinham de várias partes da África, suas línguas eram distintas; entretanto, com essa "gramática afro-atlântica" (Sales, 2020, p. 40), foi possível a comunicação. Além da "afro-atlântica", duas gramáticas propostas por Rufino compõem a formação da "gramática das makumbas". Uma delas é a "Gramática do Tambor" (Rufino, 2019); a outra é a "telúrica" (Rufino, 2023). O tambor, para Rufino, é expressão de vida e liberdade, manifestando-se no ritual dos terreiros, com saberes ancestrais e toques que garantem a celebração dos orixás.

Esta gramática tem o chão como fundamento, sendo assim, ele se mostra de extrema importância para a capoeira. Em uma conversa o mestre Léo afirma:

> A questão do chão, muita gente não fala hoje, né, mas se joga descalço pelo mesmo motivo que as outras crenças têm. O candomblé de absorver, sentir, interagir com a energia da terra, né, por isso que se joga descalço, a capoeira, mas muita gente tá deixando de explicar isso por preconceito, intolerância religiosa e outras coisas mais que a gente tá cansado de saber. Tem essa representatividade que você absorve a energia da terra (Léo, 2024).

O mestre Lúcio diz algo similar e externa sua percepção do chão ao relatar episódios que antecederam a criação da sede de capoeira em Dom Avelar, bairro, onde cresci, na periferia de Salvador:

> O chão pra mim enquanto capoeira, e além da capoeira, tem uma importância muito forte. Porque chão pra mim é vida, é energia que nos sustenta. Nós iniciamos a

> capoeira indo para o espaço da igreja católica, mas a maioria dos movimentos, realizamos no barro [...] Nós treinávamos no chão, no barro, treinávamos no fundo da escola Dona Isabel, saímos todos sujos, saímos de lá cheio de terra [...]. Vivemos muito com o contato com o chão, com a terra. Para construir essa sede aqui, pisamos no chão de barro. Enquanto a questão capoeira, é a energia total que a gente tira para que a gente possa fazer nossos movimentos. Chão é base, é piso, mas além de tudo, ele nos transmite a força da Terra, se a gente pisa descalço é mais gostoso do que pisar calçado. É você agachar ao pé do berimbau e ter contato com o chão [...] (Lucio, 2024).

Assim como seus pares, mestre Jarrão, de Pelotas, destaca a aproximação com a natureza e a ascendência: "Ao jogar capoeira com os pés descalços eu me conecto com a terra, com a energia dos meus ancestrais" (Jarrão, 2023, n.p.). Os três mestres assinalaram dois pontos em comum: o contato com a terra. Pisar no chão, enquanto capoeirista, faz sentir sua energia potente. O segundo é que o solo tem energia, tem axé. É o chão que dos oferece gentilmente a base para que o corpo produza a performance da capoeira. O *kumba* Edmilson, em sua linguagem poética também lembra do chão:

> **O LUGAR**
>
> Um corpo, camarada,
> tem morada
> na terra
>
> mas vontade de viajar.
>
> Quando se crava
> na terra,
> faz dela um trampolim
>
> Quando gira
> como um pássaro, é para
> a terra voltar.
>
> Um corpo, camarada,
> busca para si
> o alto e o baixo.
>
> Quando se move
> é terra
> é fogo
> é água

é vento (Pereira, 2017, p. 18).

A imagem que o eu lírico desenha abre alguns significantes de movimentos da capoeira, entre eles a "cama de gato", também conhecido como "mola". Essa acrobacia consiste em se levantar do chão usando o impulso das costas e da mão e o "pião mola", ação em que o praticante gira com as costas e com a cabeça sustentando seu corpo com as duas mãos. Em todos estes movimentos, o indivíduo se mantém com a cabeça para baixo escutando o solo e vendo o mundo de uma forma desfocada do *logos* reinante.

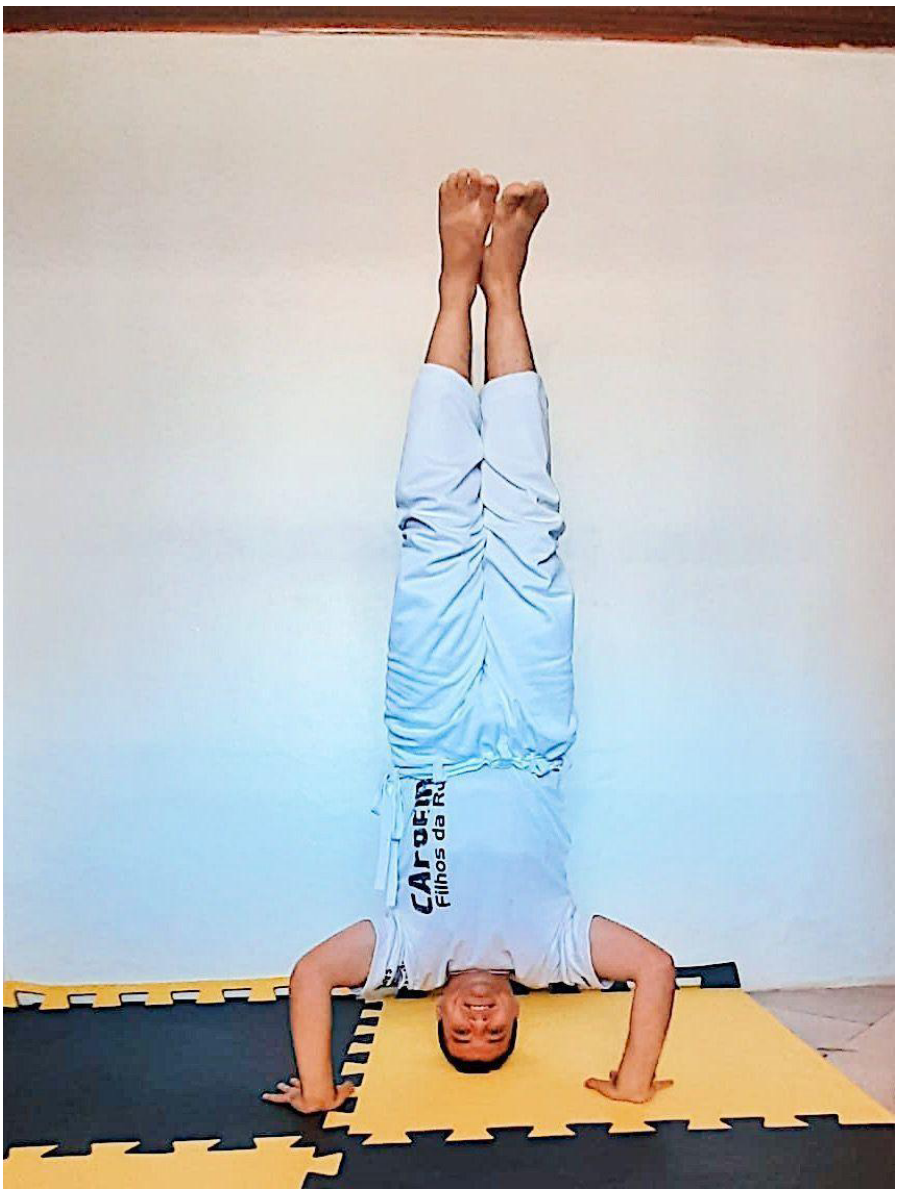
O senso comum afirma que, se alguém fica de cabeça para baixo, é por descontentamento; contudo, o desejo por respostas nos impulsiona a ficar de pernas para o ar. Se, por um lado, a poesia dos kumbas nos oferece uma experiência na qual somos tomados pela linguagem — que age sobre nós como em um ato de possessão (Collot, 2004) —, por outro, a capoeira nos oferece a performance do corpo, complementando a "gramática das makumbas". Tal complementaridade é reforçada pela ideia de que "O saber não apenas se adquire, incorpora-se" (Sodré, 2017, p. 107).

Ao se deixar incorporar, o saber é apreendido, e o "corpo, camarada" tem conexão com o chão, pois ele oferece os subsídios necessários para o capoeirista voar como um pássaro, imagem da estrofe quatro do poema acima. A figura desse pássaro é uma metáfora na qual o capoeira, ao incorporar o saber, rompe a gravidade por alguns instantes ao buscar "o alto e o baixo". Sodré nos lembra que Espinosa apontou o poder do corpo: "ninguém sabe do que o corpo é capaz" (Sodré, 2017, p. 108). Ao explorar o corpo, podemos descobrir a sua capacidade.

Essa performance é apresentada na roda com movimentos circulares: movimentos de chão, de ar e floreios. Desse modo, o *logos* circular não pode ser comprimido numa linha reta, conforme o plano cartesiano de um horizonte que se diz "infinito".

Nessa perspectiva, o saber da circularidade implica o recomeço contínuo e a evocação do tempo mítico. Desse modo, a construção de uma roda ritualística evoca os saberes dos ancestrais. É nesse processo de incorporação e escrita, guiado pela "Gramática das Makumbas", que a ancestralidade se manifesta: "minha ancestralidade está presente" (Ribeiro *apud* Sales, 2020, p. 143). A escrita e a performance do corpo revelam-se elementos fundamentais a essa gramática. Portanto, quem a lê deve praticar, conectar-se com o solo, escutá-lo e voar.

Figura 7 - Bananeira de cabeça



Fonte: arquivo do autor.

A foto acima revela um dos floreios mais difíceis, superado com o auxílio do convívio e das leituras. As pernas, antes pesadas, ganharam leveza, o medo de fraturar o pescoço desapareceu, o equilíbrio facilmente tomou conta de meu corpo e, assim, me conectei com o solo. Essa conexão libertadora constituiu o elo que faltava, viabilizando a efetivação da escrita da tese como uma escrita de si (ou escrita autoral).

Mestre Canjiquinha aponta essa resiliência: “os capoeiras (almas vibrantes em corpos orgulhosos, mesmo quando **mutilados**) andam de cabeça para baixo” (Canjiquinha, 1989, p. 4, grifos meus). Em outras palavras, o mestre nos diz que os capoeiras nunca deixam de jogar, embora estejam machucados.

A resistência no solo traz o sustento para o jogo. Quando comecei a treinar capoeira para a pesquisa, eu fugia dos movimentos que envolviam encostar a cabeça no solo. Apoiar a cabeça no chão era algo impensável, pois o medo diante me paralisava. O mestre Samuel passou uma sequência contendo um aú de cabeça. Assim que toquei minha cabeça no tatame, rapidamente tirei. E, desse modo, perdurei sem treinar movimentos com a cabeça. Faltava-me coragem e leituras necessárias para entender o solo como parte do processo, o solo como um princípio e a palavra como performance para a Gramática das Makumbas:

> [...] a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva e contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. Força e princípio dinâmico, a palavra faz-se linguagem "porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito". Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, do gesto performático e da adequação para a sua realização (Martins, 2021, p. 128).

O eco da palavra confere à Gramática das Makumbas um caráter sinestésico, visto que o golpe é lançado na mesma velocidade do ritmo. A palavra, portanto, é deslocada de seu uso vulgar e passa a integrar o corpo de um eu lírico que se contorce, roda com a cabeça no chão, planta bananeira, lança os pés para o céu, executa um aú, vira uma mola e realiza a queda de rins. Texto e corpo se fundem, e o poema nos toca através de memórias e afetos construídos e reelaborados na cultura dos ancestrais, da coletividade e da alteridade.

A grafia "correta" de "makumba", conforme a gramática normativa, tem seu registro com a letra "c". No decorrer deste trabalho, há palavras grafadas com "y" no lugar de "i", em acordo com Oliveira (2008), para quem o iorubá (ou yorùbá) é uma língua oral africana, com a qual grande parte dos escravos africanos trazidos para o Brasil se comunicava. Seu registro foi feito pelos primeiros missionários na África, que desejavam traduzir para o idioma local as escrituras sagradas dos cristãos.

Para os falantes de língua portuguesa e para os objetivos deste trabalho, adotamos duas convenções centrais da escrita de tradição africana: o uso do "k" no lugar do que seria um "c" ou "q" em português, e o uso do "y" para representar o som de "i" (especialmente quando seguido de vogais). Essa opção é justificada, pois "Muitos dos textos e termos africanos dessa tradição nos chegam através dos mais diversos livros grafados da mesma maneira" (Oliveira, 2008, p. 46). A grafia "Ma(k)umba" não constitui, portanto, uma tentativa de produzir uma escrita africana, mas sim de cruzar e encruzilhar o português com uma língua oral *yorùbá*. Nessa chave derridiana, a inserção da letra "k" — no contexto desta pesquisa — evidencia a falibilidade da *phoné*, conforme detalhado na teoria da Desconstrução apresentada em *Gramatologia*:

> Mesmo na escritura dita fonética, o significante ‘gráfico’ remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema ‘total’, ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis” (Derrida, 2017, p. 55).

Desse modo, o termo "makumbas" abre-se a outros significantes que tensionam seu significado. De acordo com o filósofo francês Derrida, o uso do “k” e do “y” são, portanto, a materialização da *différance*. Em suma, esses elementos constituem uma gramática da resistência. Nessa gramática, a lógica abstrata não se insere, pois ela se assenta em outros saberes provindos das epistemes negras de forma singular (Christian, 2002). Trata-se de um sistema dinâmico, de fluxo incessante, cujo devir é Exu.

A Gramática das Makumbas é fraturada e não há como camuflar suas sequelas, pois ela é forjada em um mundo de ruptura diante da dominação colonial. Essa fratura histórica, contudo, é transformada em estética na poesia dos kumbas. A totalidade dos poemas aqui analisados utiliza o recurso do encavalgamento (*enjambement*) — a interrupção do sentido de um verso, que é completado pelo verso seguinte — o qual remete diretamente às fraturas expostas da era colonial. Suas sequelas são tão marcantes que o encavalgamento se manifesta até na voz das performances de Ricardo Aleixo.

4 A roda como método

Voa, voa, voa, mestre vive
Voa, moa, moa, mestre vive (BaianaSystem, 2019)

Figura 8 - Agachados ao pé do berimbau



Fonte: Carybé (1951, p. 10).

A roda é vista como um dos elementos epistemológicos dos saberes diaspóricos, mais uma dentre as epistemologias do Sul[9]. Ao entrar na roda – como se faz na capoeira – aceita-se as regras do jogo, pois quem está na frente pode ser um aliado, mas também um adversário. Em conjunto ambos entram no ritmo sincopado e recitam seus poemas com seus corpos:

> A roda, todavia, inclui a passagem, a mudança, o momento da transformação, a passagem entre esse mundo e o além e vice-versa o contrário. A passagem dos seres viventes em espíritos ancestrais, a vida é a morte. Como vimos em relação à música e à dança, esse tempo de mudança está expresso na representação estética, pela síncopa (Luz, 1995, p. 615).

Essa concepção de roda difere do tempo cronológico (início, meio e fim). Na circularidade da roda, não há fim; a morte é compreendida apenas como uma passagem para os espíritos ancestrais. A roda de capoeira, portanto, estabelece uma ligação com os ancestrais, configurando um espaço mítico (Abib, 2004). Neste espaço, não há hierarquia, nem topo, tampouco vencedor. Ela é, simultaneamente, diversão e estratégia, conforme alerta o Mestre Moraes:

> Quando você sai da roda de capoeira, você vai para o mundo macro, onde você não conhece seus adversários e vai ter que se adaptar e fazer de conta que está subordinado, subserviente... mas esse é um ensinamento que eu levo, que eu aprendi com a capoeira, de como nós devemos estar disfarçando conscientemente para enganar essa sociedade sem vergonha (risos)...de como lidar com ela (Moraes *apud* Abib, 2004, p. 136).

A partir das palavras do Mestre de capoeira, a roda nos prepara para a vida, a lidar com as diversidades e a disfarçar a nossa indignação. Assim, estamos sempre gingando, mesmo fora da roda de capoeira. Mesmo quem nunca deu um golpe de capoeira pode ser um capoeirista:

> Maria era mãe solteira que tinha 6 filhos. Trabalhava como doméstica de domingo a domingo. Nunca deixou seus filhos passarem necessidade na vida. Maria nunca aplicou uma meia lua de compasso.
> Seu Domingos era um charreteiro que vivia ajudando os seus vizinhos. Ajudava a levar compras, capinava os pátios, qualquer tipo de serviço que os vizinhos precisavam ele estava sempre à disposição para ajudar. Seu Domingos nunca aplicou uma armada. [...] eles são capoeiristas, mesmo sem nunca terem entrado numa roda de capoeira. Todos podem ser capoeiristas (Jarrão, n.p. 2023).

Os saberes transladados são ouro para os povos da diáspora, é o sentido transbordado dos mitos. Conforme escreve Luz: “Para nós, o mito, ao contrário do que falam na redoma universitária, é o discurso básico do conhecimento de nossa gente” (1995, p. 19). Sem o mito, portanto, não há conhecimento; ele é fundamental para estabelecer um caminho, fazer a vida

[9] Menção ao pensamento de Santos (2019).

ter sentido e criar uma uma ciência diferente da europeia.

A roda, enquanto método, representa o reconhecimento de uma leitura que envolve palavras e corpo — um corpo suado que emana energia. A permanência na roda implica riscos, pois o golpe pode ser inesperado, o que exige atenção imediata. Portanto, conforme explicitado nesta tese, o corpo constitui um arquivo vivo dos ensinamentos dos Mestres Bimba, Pastinha e Moa.

4.1 Vivências das Capoeiras

Após treze anos de afastamento das artes marciais, retornei à prática aos 29 anos, com o quadril travado, porém com alguma mobilidade. este retorno, aproximei-me da capoeira. A busca por aprender a gingar foi, de fato, motivada pelos objetivos desta pesquisa: o aprofundamento no conhecimento sobre o funcionamento da roda, a história, a nomenclatura dos golpes, as músicas e os movimentos rápidos e mortais do jogo. Foi assim que me tornei um "vadio".

O “vadio” é, preconceituosamente, relacionado a alguém desocupado. Aqui, todavia, proponho uma ressignificação do termo. O “vadio capoeirista” ganha outros contornos e se distancia do crime de “vadiação”, transformando-o em forma lúdica (Rufino, 2019). Isso me torna um “acadêmico vadio”, praticante de capoeiragem com o corpo físico e com minha escrita. Dizem que os orixás nos escolhem; penso o mesmo sobre a minha relação com a capoeira: ela me escolheu.

Escrevi duas teses: uma é esta que está em mãos, na qual pesquisei e me concentrei para receber a escrita; e a outra foi escrita enquanto eu estava jogando capoeira, gingando, cantando, tocando berimbau, soltando aú, meia-lua, plantando bananeira e suando. Essa última jamais será escrita no papel; foi lançada ao *Orun*. Axé! Essa tese jamais escrita no papel faz parte também da episteme, como assinala Martins, pois os saberes se faziam por outras formas:

> Por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo é na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2021, p. 23).

Enquanto eu aprendia as técnicas da capoeira, os mestres que me ensinavam perpetuavam essa prática de ensino desprendida da escrita no papel; uma escrita que se fazia no corpo, por meio de técnicas que desafiam e modelam o físico e a mente. A didática que se desenhava à minha frente era a do corpo, bastante distante do modelo em que os alunos são

dispostos em filas e permanecem estáticos diante do quadro do professor. O saber com o corpo implica em formas deslocadas de ensino. O corpo, pois, passa a ser visto como cerne do conhecimento, é a capoeiragem em ação. E na "tradição da capoeira tudo começa no corpo, pois sem corpo não há pensamento; O corpo é um instrumento e fim do conhecer, do decifrar do explicar, e, também, do pertencer" (Donizete; Peçanha; Oliveira, s.d. n.p.). E esse pertencimento fomenta uma comunidade. Assim, os escravizados criaram uma comunidade longe de sua terra.

Há uma discussão sobre a origem da capoeira, uns acreditam que seja de África e outros defendem que seja do Brasil. O argumento mais convincente está ao nosso favor:

> Portanto, a minha tese é a de que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com o seu aperfeiçoamento, modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muito deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira (Rego, 1968, p. 21).

Essa arte marcial é originária de cruzos de culturas. Por aqui, se aproveitou de umas coisas e rejeitou outras, contudo a ginga permaneceu. A capoeira foi proibida por lei em 1890 O primeiro presidente da República, Marechal Deodoro da Fonseca reprimiu e logo sancionou a sua interdição. Segue alguns parágrafos da repressão:

> Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação **Capoeiragem**: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;
> Pena – de prisão celular por dois a seis meses. A penalidade é a do art. 96.
> Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer a capoeira a alguma banda ou malta.
> Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dôbro (Rego, 1968, p. 182, grifos meus).

Os governantes da época viram, claramente, o poder que a capoeira tinha: um instrumento eficaz contra a repressão e o racismo. Uma luta desarmada, capaz de transformar o corpo do oprimido em arma. Que perigoso não seria alguém dotado de habilidades capaz de matar sem o uso de armas! Engana-se quem ainda pensa que a capoeira é apenas uma dança, camará.

Voltando à lei, a palavra destacada: "Capoeiragem" é pejorativa à prática de capoeira, inclina-se à "malandragem", "vadiagem". Era, pois, uma censura dos corpos e da cultura. A Cidade Maravilhosa foi um dos locais que seguiram à risca essa lei. Dessa forma, no século XIX, no Rio de Janeiro, a repressão contra a capoeira, sob o comando do chefe de polícia Dr.

Sampaio, foi tão intensa que mais de 100 prisões foram executadas. Já na Bahia, a falta de documentação tornava imprecisos os dados sobre a capoeiragem. Foi apenas no lançamento das obras: *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia* (Oliveira, 2005) e *Mandinga, manha & malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)* (Dias, 2006) que surgiu material sólido sobre o tema. Ao comparar o período que o segundo livro aborda, percebe-se que levou quase cem anos para que as pesquisas da capoeira fossem levadas a sério, visto que o próprio Estado depreciava a arte marcial brasileira.

O olhar pejorativo do Estado para a cultura de grupos marginalizados conduz diretamente à política do extermínio. Nessa perspectiva, os ensinamentos de Achille Mbembe são referências cruciais. O filósofo e historiador camaronês desenvolve, a partir das ideias de Foucault, o conceito de "necropolítica". A política ganha o prefixo "necro" (*do grego nekrós*, relativo à morte), resultando, portanto, na política da morte. Enquanto a biopolítica determina quem deve viver, a necropolítica estabelece quem deve morrer. O detentor desse poder é o Estado soberano. Trata-se de uma atitude segregacionista de cunho racista, visto que sua arma é a "censura biológica" (Mbembe, 2011, p. 128) — ou seja, a raça —, e essa arma aponta, invariavelmente, para a população negra.

Em 1890, dois anos após a "abolição" da escravidão, a proibição da capoeira indicia a tentativa de extermínio de um povo e de sua cultura. A perseguição ainda teve braços fortemente instalados na Bahia, por meio de uma força tarefa chamada "Esquadrão da Cavalaria". A atuação deste esquadrão era "contra os candomblés e os capoeiras" (Rego, 1968, p. 22).

A perseguição, financiada pelo Estado, aos praticantes da capoeira, foi, indubitavelmente, uma tentativa de eliminar os registros da arte marcial. De forma mais ampla uma queima de arquivo que se fez na memória, pois o corpo é um arquivo vivo. A escritura aqui é feita com o corpo e a gramática toma a sintaxe emprestada da capoeira.

Apenas na década de 1930 a capoeira foi descriminalizada. Os apelidos eram, então, uma forma de burlar a polícia; ou seja, os epítetos funcionavam como uma máscara para proteger a identidade do praticante. Também foi da capoeira que vieram os apelidos das lendas do futebol: Pelé, Garrincha. Turíbio me contava isso enquanto eu estava sentado num muro baixo. Ele batucava no chimbal e cantava com um grave as músicas de capoeira. De suas cordas vocais saiam melodias que contavam histórias de enfrentamento, superação e também algumas de saudação a mestres que deixaram seus legados. Uma ele cantava assim: "Bimba, Bimba, Bimba criador da regional, Bimba, Bimba, Bimba tocador de berimbau", e

repetia como um mantra. Uma parte da história da capoeira:

> Acontece que mestre Bimba foi ao Rio de Janeiro mostrar aos cariocas da Lapa como é que se joga capoeira. E lá aprendeu golpes de catch-as-catch-can, de jiu-jitsu, de boxe. Misturou tudo isso à capoeira de Angola, aquela que nasceu de uma dança dos negros, e voltou à sua cidade falando numa nova capoeira, a capoeira regional (Rego, 1968, p. 169).

Por que a Capoeira? Engana-se quem a reduz a meros pontapés, chutes giratórios e esquivas. A Capoeira é, portanto, também poética. Nela, o movimento de floreio é responsável por conferir maior valor estético ao jogo. Nessa perspectiva, não se trata apenas de golpes, mas de poesia: quem joga Capoeira está recitando um poema inaudito, sem palavras. As sequências do Mestre Bimba constituem um dos principais exemplos desses poemas corporais. Das oito sequências que ele deixou, cito a primeira, que, por ser jogada com um *camará* (parceiro), divide-se em duas partes. A Primeira parte inclui: Meia-lua de frente, Meia-lua de frente com armada, Aú e Rolê. A Segunda parte inclui: Cocorinha, Cocorinha com negativa e Cabeçada. Esta sequência não se resume a golpes; ela contém floreio, como o Aú (também conhecido como "estrelinha"), deferido na primeira parte. E quem, senão os poetas, utiliza os floreios das palavras?

O floreio nunca é inocente, nem na poesia nem na capoeira. A bananeira, por exemplo, nos permite virar de ponta cabeça e ver por outra perspectiva não só os textos, mas também o mundo. Em minha ida a Salvador, ainda tive a oportunidade de treinar com o grupo Meninos da Bahia, coordenado pelos Mestres Lúcio e André. O grupo se concentra em Dom Avelar, um bairro carente da periferia de Salvador. Retornar à capital baiana e treinar capoeira parecia-me um enredo de romance de Jorge Amado: um sonho, uma ficção. Estava desfrutando de conhecimentos do berço da capoeira. Assim como os capoeiristas, o poeta vai lançando traços dela pelo caminho, conforme se mostra a seguir:

O PÉ E A PERNA

O galo cantou, camarada,
na curva do dia.

Quando o galo canta,
camarada,
é hora, é hora.

É hora de saudar o dia.

O pé e a perna fazem o
seu caminho.

Porque o galo canta,
camarada,
é hora, é hora.

Quem é perna comprida?
Quem é?

Quem acende a sola do pé?
Quem é?

Quem salta de pé, quem
salta a perna
é a capoeira.

O galo cantou.
É hora, é dia, camarada. (Pereira, 2017, p. 12).

O pé e a perna constituem, simultaneamente, as principais armas do capoeirista e os tropos centrais do poema, funcionando como uma canção da Capoeira. Os versos "camarada / é hora, é hora" operam como um refrão coesivo, garantindo a continuidade da melodia que circula até culminar na anáfora "Quem", elemento distintivo da Capoeira.

A vertigem dos versos, que advém da ginga e da mandinga, das anáforas e aliterações, modela os caminhos da luta. Assim como no jogo, exige-se destreza e criatividade. É por meio deste movimento que se manifesta a artesania de levar a linguagem poética a encontrar limites que transcendam o *logos*, que adentrem nos sonhos e que abram a porta para os tempos dos mitos: o *Zamani*. O poeta guia-se por uma ginga nos versos, e essa ginga se materializa na forma de roda do poema:

A RODA

Quem dá um passo,
prepara-se para outro, esse
o recado.

Quem recua,
na verdade não para, essa
é a metade

da lua.

A outra está no passo
dado
que prepara
o salto.

Quem se avizinha na roda
está em casa.

Quem se afasta é
convidado.

Entre passo e recuo, avanço
e cansaço
a roda mundo gira, camará (Pereira, 2017, p. 19).

O título já evidencia a cena da roda em suas múltiplas manifestações: a roda do samba, a roda da sala de aula, a roda do boteco e, principalmente, a roda da capoeira. A primeira estrofe, por sua vez, sintetiza o cuidado necessário ao pisar na roda com harmonia e previsibilidade, alertando para a mandinga do parceiro. Os versos livres expressam a ginga, que não possui uma uniformidade; em alguns momentos, o movimento se configura como um passo, em outros como um salto e, em outros, como um recuo, conforme se observa no quarto verso. É nesse recuo que o poeta/capoeirista lança uma meia-lua[10]. Nos versos seis e sete, esse golpe é traduzido na linguagem poética como metade da Lua. Esses versos se completaram em meu corpo quando eu aprendi a lançar meia-lua: "Um corpo, síntese poética do movimento" (Martins, 2021, p. 209). Nessa perspectiva, não apenas meu corpo se movia, mas também o texto. O poema é, portanto, jogado na roda, ele gira e esbarra numa cinética própria. Por fim, a metáfora que fica é que a roda da capoeira é, no fim, a roda do mundo com lutas, recuos e avanços já que "seus movimentos são criados através da intuição de uma sabedoria que está diretamente ligada à percepção" (Capoeira, n.p. 2013). A assimilação aqui se dá pela visão e pelo tato, uma sinestesia em prática.

Esse poema foi publicado no livro *Poemas para ler com palmas* (Pereira, 2017), obra com cinco seções, sendo uma delas dedicada à capoeira. Cada seção é formada por oito poemas. A sinestesia – mistura de sentidos – em seu título coaduna-se perfeitamente com a

[10] Consiste em um golpe na capoeira em que o lutador ou lutadora desfere um chute circular de fora para dentro.

poesia de Edimilson, pois é com o tato que devemos ler os poemas, arrastando as palmas.

Essa obra alude a imagens táteis em que a mistura de sentidos se soma à leitura dos poemas como artifício que levanta o axé. Se tem axé tem dança, pois é com a dança que o capoeira se constitui, já que "ser capoeirista é uno porque vem da sua experiência, encarnada num corpo feito de ossos, músculos, órgãos, sangue, energia, emoção, sentimento e pensamento." (Gravina, n.p. 2013). Energias que estão em constante diálogo:

> O jogo da capoeira desenvolve-se, portanto, como um diálogo, uma conversa de corpos abertos e fechados que se amoldam à coreografia das palavras. O êxito de cada jogada e do jogo como um todo depende da loquacidade corporal dos jogadores e da sua capacidade de ver a roda de capoeira como um espaço de mediação corporal, linguístico e cultural (Barbosa, 2005, p. 79).

O referido livro joga com o corpo e as palavras, como fica evidenciado no poema apresentado. A sinestesia ocorre nessa obra como uma bússola que orienta através do tato e do contato com o outro a composição do jogo que acontece no texto. É neste ponto riscado nas entrelinhas que traço um paralelo entre " O jogo do texto" (Iser, 2002) e o jogo da capoeira.

Após a Estética da Recepção, o sentido do texto desloca-se para o leitor, o que culmina na formação do jogo a partir da tríade autor, leitor e texto (Iser, 2002). Nesse sentido, "os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo" (Iser, 2002, p. 107). No mesmo estudo, Iser discute a performance que "converte o texto de um ato mimético em um ato performático" (Iser, 2002, p. 110). Esse ato performático é visível nas apresentações de Ricardo Aleixo que, além de compor, declama seus poemas com ludismo e as entonações necessárias, propondo, assim, um jogo de desempenho. É esta mesma relação que o parceiro e camará, Mestre Jarrão, estabelece ao reconhecer o poema nos movimentos: "Quando você joga saboreando os movimentos da capoeira, você faz poesia com o corpo" (Jarrão, 2023, n.p.). Saboreia-se, desse modo, a estética dos movimentos e dos textos literários. Um sentir aprazível que remete à ludicidade da roda e, em especial, à mandinga, uma performance que envolve olhar e expressão corporal:

> A mandinga também pode ser observada nos movimentos do corpo do jogador que ora cambaleia de um lado para o outro, como se estivesse bêbado, na sua expressão facial sempre sorrindo, com o olhar traiçoeiro, evitando qualquer expressão de raiva, deixando que seu adversário seja de fato surpreendido (Dias, 2009, p. 67).

A perda do prazer estético equivale ao peso da seriedade, equivale ainda, por outro lado, à decodificação objetiva da mensagem e ao jogo sem emoção e sem sabor de capoeira quando há uma redução ao ato racional. O jogo do texto e o jogo da capoeira, portanto, têm muito em comum. Ler e jogar são, antes de tudo, atividades lúdicas e prazerosas que formam

novas concepções do conhecimento e leituras. Encarar o mundo através do jogo da capoeira não significa, contudo, ignorar o perigo, significa estar pronto para as diversidades sem perder o prazer do jogo na roda da vida. O poema "Dança" oferece uma imagem dessa gira:

DANÇA

No círculo que gira
gira
gira
um casal de mãos dadas.

Gira o casal
na roda que gira
gira
gira.

A roda está girando.

O casal entra na roda
de mãos dadas
como rosa
em movimento.

Giram os olhos
dos amigos
O casal está girando.

Nessa roda
passa o tempo.
e o que passa
está vivendo.
O círculo gira ligeiro
até a noite
virar o dia.

O casal está parado.
Mas gira
gira
a alegria (Pereira, 2017, p. 39).

As anáforas da palavra “gira” causam vertigem, em um movimento similar ao aú. A gira é ininterrupta, representando a sapiência dos corpos envoltos na roda. Nesse rodar, não há um ponto fixo, contrastando com a lógica do plano cartesiano. A gira do casal impregna todo o poema. É por meio dessa dança que o casal acessa outros tempos, como lembra Martins (2021, p. 21): “No corpo o tempo bailarina”. Essa relação estreita entre corpo e tempo nos oferece uma performance a partir da gira, envolta na roda. Tais saberes da ancestralidade provêm do corpo e não da escritura:

> Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia. Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as especialidades também como girar desenhadas, coreografadas, cartografadas (Martins, 2021, p. 81).

A dança, nas epistemes negras é encarada como um modo de produzir, por meio da performance, rasuras no tempo. Nesse sentido, “tudo se repete, morrendo e renascendo ciclicamente” (Sodré, 1989, p. 146). A gira é, portanto, uma metáfora do ciclo da vida na cosmovisão banto/yorubá, já que a morte não é o fim e sim um renascimento. Um conhecimento ancestral compartilhado também pelo quilombola Nego Bispo: “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim” (Santos, 2023, p. 60). Esse poema possibilita a circularidade da vida expressa em sua dança.

O seu tempo, por sua vez, é o espiralar, um tempo “experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica (Martins, 2021, p. 23). De certo modo, a dança encenada pelo casal nos lembra a capoeira. Nas palavras do Mestre Jarrão: “eles jogam juntos, se adaptam um ao outro, assim como um casal que dança junto. É uno” (Jarrão, 2013, n.p.). A gira dessa dança, portanto, vai além da roda, sua energia produz alegria, um sentimento derradeiro que a vertigem entrega ao leitor.

A capoeira tem acompanhamento musical, assim como ocorre na expressão poética. Na capoeira são os instrumentos que dão início ao jogo e o berimbau é o carro-chefe que chama a atenção e conduz o ritmo dos corpos. O próximo subcapítulo, abordei como o berimbau assume o papel de moldar a roda de acordo com seus toques, e o capoeira precisa

ficar atento ao chamado do toque.

4.2 Berimbau tocou tocou na capoeira aia[11]

A função de alerta e advertência, exercida pelo berimbau, remete à escravidão:

> O toque chamado aviso, usado pelo capoeira Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), segundo seu mestre Aberrê era usado por um tocador que ficava num oiteiro vistando a presença do senhor de engenho, capitão do mato ou da polícia. Tão logo era sentida a presença de um deles os capoeiras eram avisados através desse toque. Em nossos dias, o comum a todos os capoeiras é o chamado cavalaria usado para denunciar a presença da polícia montada, do conhecido Esquadrão de Cavalaria, cuja grande atuação na Bahia foi no tempo do chefe de polícia chamado Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho) [...] (Rego, 1968, 63).

Hoje o berimbau é sinônimo de capoeira. Não há roda sem esse instrumento, consequentemente, não há capoeira sem música. Talvez a capoeira seja a arte marcial mais difícil de se aprender por completo, pois além dos golpes e movimentos, o/a atleta precisa tocar o berimbau e cantar:

> Senhores capoeiristas e instrutores de academia, prestem muita atenção: o berimbau é um instrumento que conduz a roda de capoeira… Instrutores, esse instrumento chamado berimbau é a arma do capoeirista; em caso de necessidade o recurso para se defender em uma luta está em suas mãos... nem todo capoeirista sabe que o berimbau é uma arma... o arco de madeira é um cassetete que serve para proteger e para bater... a vara pode perfurar e defender dos inimigos do mesmo modo... esse é o conselho dos velhos mestres que sabem entrar e sair de uma briga (Coutinho *apud* Acuña, 2023, p. 53).

Quem não conhece, pensa apenas ser um mero instrumento, entretanto pode se tornar uma arma perigosa nas mãos de quem sabe usar. A ambiguidade, portanto, faz parte da capoeiragem, é um disfarce para ludibriar o adversário, sendo assim, há uma potência nos significantes, eles giram, jogam e se adaptam com a situação.

Há músicas e poemas sobre o berimbau, um delas, recolhida por Rego (1968), narra a história de um capoeirista com o seu instrumento:

> **Comprei um berimbau**
>
> Eu comprei um berimbau
> Berimbau, Berimbau
> É o negócio não foi mal
> O bate palma pessoal
> Que o balanço tá legal

[11] Referência ao primeiro verso da canção *Vip capoeira* (Bigodinho, 2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WD6RKb0LDQQ. Acesso em: 11 fev. 2025.

Legal, legal, legal
Menino quem foi teu mestre
Berimbau, berimbau
Meu mestre foi Nicolau
Berimbau, berimbau

Capoeira toma sentido
Berimbau, berimbau
Que biriba é pau
E pau Nicolau
No berimbau
Biriba é pau
E pau Nicolau
No berimbau
Biriba é pau é pau (Rego, 1968, p. 345).

O seu formato em duas estrofes, lembra-nos às duas notas do berimbau, apenas com dois intervalos musicais, a expressão é potente. O ritmo e as rimas, por sua vez, se sobressaem, embora de uma simplicidade, as rimas agudas sugerem as notas do berimbau, que se repetem de início ao fim da música: "berimbau/ Berimbau berimbau/ É o negócio não foi mal". Como o som desse instrumento vem primeiro, a ordem que aparece as palmas de acompanhamento vem após o entoar dos sons, sendo assim, elas surgem apenas no verso quatro da primeira estrofe. A segunda estrofe menciona a biriba, ela é a madeira que se faz a verga, que forma o arco: "Hoje, e desde o tempo da geração de mestres depois de Pastinha, biriba tem sido a madeira usada" (Shaffer, 1977, p. 17). Dessa forma, o último verso ressoa o som do berimbau na biriba, é pau é pau. Essa anáfora abre dois significados, um explícito relativo à madeira em si, comumente chamada de "pau" no meio popular ou "pedaço de pau", e outro explícito em que "pau" diz respeito à briga, "quebra pau", sugere, portanto, uma atmosfera de jogo na roda. É pau é pau.

O *kumba* Pereira, por outro lado, homenageia o berimbau dando-lhe a importância devida, enfatizando que o som desse instrumento é único e soberano:

O SOM DOS SONS

A mão estala
para conversar

com o caxixi
e o berimbau.

O corpo responde:

- Oi, ê, ô, lalá.

O caxixi raspa
a palma

da mão
e o berimbau.

O corpo se alonga
(ondas no mar).

O berimbau acalma
os ritmos

do caxixi
da mão que estala.

Se a música não soa,
o corpo espera (Pereira, 2017, p. 16).

O artigo "O" no título enfatiza a importância desse som, estabelecendo uma harmonia entre o berimbau e o caxixi. Na primeira estrofe, o verbo "conversar" sugere um jogo prévio ao início da roda, um diálogo estabelecido pelos instrumentos. Assim como a Capoeira opera por pergunta e resposta, o berimbau e o caxixi também performam à sua maneira. O "jogo" dos instrumentos prossegue até a penúltima estrofe; na última, no entanto, evidencia-se que a ocorrência do jogo depende deles, momento em que o corpo descansa. O jogo na roda inicia-se apenas na estrofe três, quando o corpo responde a partir de sua própria gramática. Nessa resposta, a intertextualidade com o Congado, também conhecido como Reinado, fica evidente no verso seis: as células rítmicas "Oi, ê, ô, lalá" remetem aos orikis, conforme analisa Martins (2021, p. 100-101):

> Em células mínimas, como os ô ô ô, olelê e tilelê dos Reinados, em poemas oirquis ou em mais extensas cantorias, o canto, em seus manejos, conecta essa herança estética, étnica e ética por engenhosos modos de sua circunscrição e realização. [...] No oriqui-poema, o autor observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, "agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas" [...]

A resposta que o corpo oferece revela a intertextualidade com as células rítmicas dos

Reinados (no verso seis). Nesse verso, o cântico é expresso pelo tato do corpo e não pela voz, o que evoca a leitura tátil dos poemas — uma menção sutil ao título da obra. A própria forma do poema, por sua vez, sugere os movimentos corporais. As estrofes, organizadas de maneira assimétrica (com sílabas poéticas não regulares), desenham um corpo que se alonga e se contorce. Essa estruturação é, portanto, uma alusão direta ao indivíduo que joga capoeira, cujos gestos são articulados e fluem como as ondas do mar. Os únicos capazes de cessar o jogo são o berimbau e o caxixi. Detentores da música, são eles que determinam o momento de pausa do corpo. O poema constitui, assim, uma homenagem eloquente aos instrumentos básicos da capoeiragem, reafirmando que sem eles não há jogo e resgatando a importância seminal do berimbau.

Em todos os seus múltiplos significados, as palavras compartilham dos movimentos da dança/luta/jogo. Ao serem coreografadas pelos ritmos dos berimbaus e inscritas no sincronismo dos movimentos sinuosos e lacerantes dos jogadores, as cantigas assumem funções cruciais: descrever a energia da roda, controlar os impulsos dos jogadores, expressar a opinião dos mestres e complementar seus movimentos. Dessa forma, elas atuam como um elemento moderador de ânimos na roda e como um espaço linguístico de educação, “admoestando os jogadores quando o jogo começa a ficar violento ou quando os jogadores se perdem em manobras meramente competitivas ou exibitórias” (Barbosa, 2005). As cantigas determinam o tom de uma roda; seu léxico cria atmosferas, sugere sentimentos, e as sinestesias ganham contornos táteis.

4.3 Ginga aí

Uma vez que a ginga é o princípio de tudo, ela constitui, com efeito, o primeiro movimento que o capoeirista aprende: "Ginga aí, que quero ver". Essa instrução era uma unanimidade entre todos os mestres com quem tive aulas. E o olhar atento não deixava escapar nada, "abaixa o joelho", "proteja o rosto", "falta balanço" e outros detalhes. Todas as lições que tomei me ajudaram a entender o aspecto da ginga: se parece com caminhada, perna para frente, perna para trás. Na transição entre as pernas há uma posição chamada, por uns de “cadeira” e por outros de “posição do cavalo”. Esse movimento desenha uma linha invisível:

> O gingar na linha da Kalunga é estar em movimento com um pé em cada uma dessas esferas. Porém, isso não é “estar em cima do muro”, mas experienciar a interação com os dois planos, que manifestam de maneira integrada a fisicalidade e a espiritualidade das coisas. O cosmograma bakongo representado em forma de

> encruzilhada, a linha Kalunga, marca a distinção e integração do mundo material e ancestral (Rufino, et al., 2018).

A ginga é, portanto, um elemento da performance do corpo que resgata a memória de um tempo mitológico. Além dos tempos, esse movimento é o ponto de encontro entre o invisível e visível, isto é, entre *Orun* e *Ayê* (Sodré, 2017). Na luta antirracista, a ginga é espelho das resistências e conquistas, pois apesar de ter sido camuflada de dança, por conta do racismo, a ginga nunca foi cessada pelo corpo. Ele carrega memória é um movimento e uma sabedoria advinda de cosmovisões distintas da ocidental:

O MOVIMENTO

Ginga, esse leque
de esses.

Essa hélice
que voa no chão.

Isso, se desse para
anotar

seria uma lista
de surpresas.

Ginga - um menino
que faz

o corpo mudar
de forma

como quem muda
de roupa.

Se alguém ginga
aqui,

parece, no entanto,
que se move

em outro lugar.

Ginga, um leque
de esses,

quase um pássaro,
que a mão

pudesse alcançar (Pereira, 2017, p. 17).

O movimento, expresso no título, refere-se à ginga, uma homenagem eternizada à capoeira. Nesse poema, a maioria das estrofes são formadas por dísticos: dois versos por estrofe,. Entretanto, essa simetria dos versos é quebrada na estrofe dez e 13 a ginga é assimétrica, pois "a assimetria é a matéria-prima da corporeidade negra" (Martins, 2021, p. 83). Os encavalgamentos, recurso bastante explorado no texto, transcrevem no papel os pés do menino que faz "o corpo mudar de forma". A ginga, para além do movimento, é uma porta para a linha do Kalunga, uma experiência não mensurável que nos transporta para outras esferas. Nesse sentido, os encavalgamentos também proporcionam ginga ao leitor. O poema torna-se, portanto, um convite para gingar, pois o conteúdo de cada estrofe se completa no movimento dos dois versos, deixando a leitura fluída, assim como o movimento da ginga.

Como a ginga é a primeira coisa que se faz na capoeira, ela é a palavra que abre o poema, e o seu movimento não cessa até que a leitura se complete. A dimensão da velocidade do movimento é sugerida na aliteração do som da consoante "s" como representação do movimento do vento.

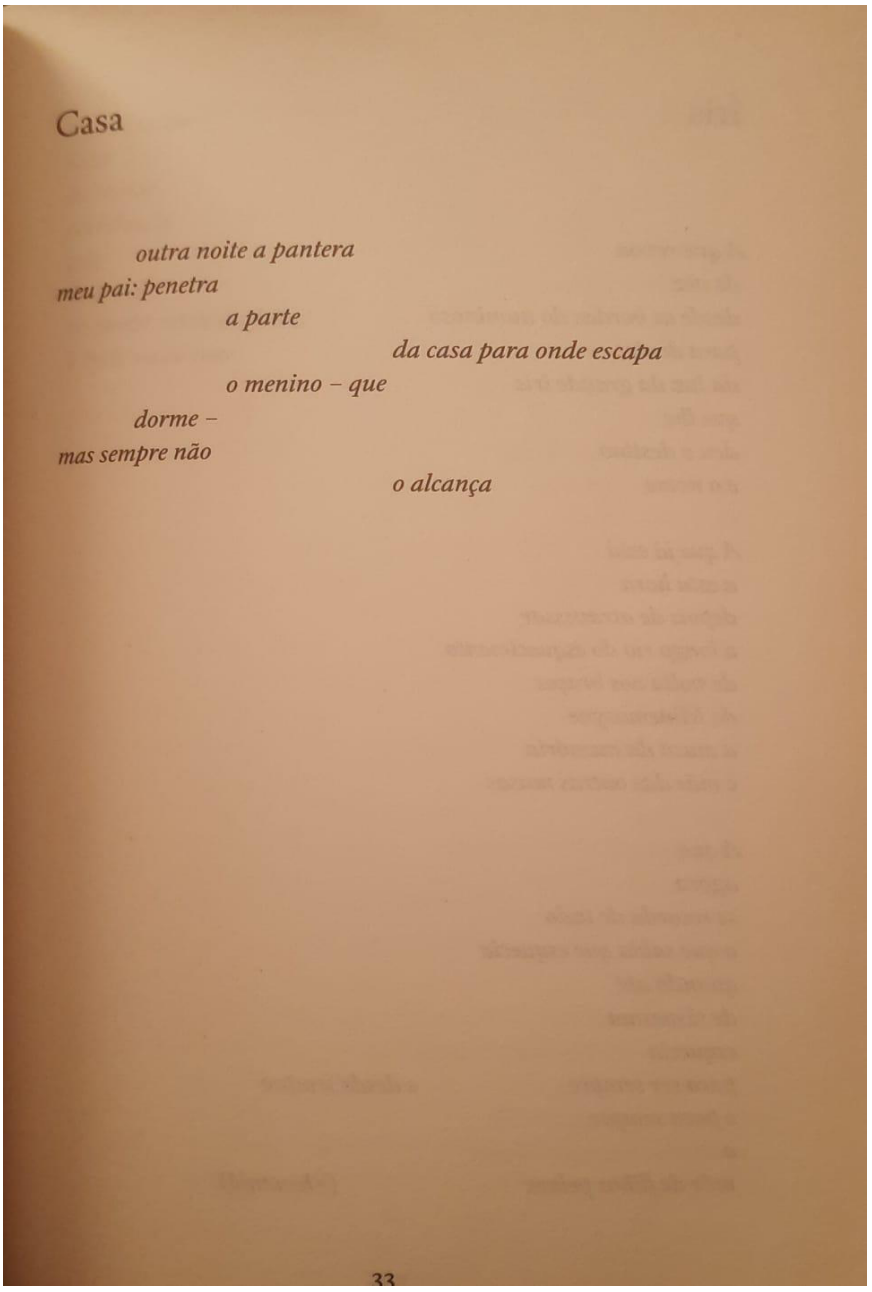
O leque, presente na estrofe já referida, funciona como analogia para o floreio denominado "beija-flor". Trata-se de uma ação na qual o praticante apoia uma das mãos no chão, lança as pernas esticadas ao ar e, em seguida, as abre, desenhando a forma de um leque. O leque é sucedido pela "hélice", um movimento que se assemelha ao aparelho de tração espiralada de um helicóptero. Ambos os movimentos são realizados de cabeça para baixo, instigando-nos a conceber o pensamento a partir de uma perspectiva invertida.

A circularidade que advém dos versos vai ao encontro da ideia proposta por Nego Bispo, uma importante categoria nas culturas negra e/ou afro-brasileiras: "somos começo, meio e começo" (Santos, 2023). Esses versos extrapolam o recurso musical, deixando a circularidade em evidência: de volta ao começo. Em síntese, o poema é um reiterado clamor de uma vingativa[12] ao tempo linear.

No próximo poema, o *kumba* Aleixo apresenta,mais uma vez, versos distribuídos de forma assimétrica, lembrando o conceito de performance de Martins (2021), já mencionado. Esse texto literário é também um convite ao leitor para gingar, porque os pés se encontram em esferas distintas, isto é, em versos diferentes, formando uma imagem de ginga na linha Kalunga.

[12] É um movimento de ataque em que o praticante baixa a ginga e avança contra o parceiro com o intuito de afastá-lo ou até mesmo derrubá-lo.

Figura 9 – Casa



Fonte: Aleixo (2018, p. 33).

O que chama atenção é a ausência de pontuação e a irregularidade dos versos, por conta da pequena extensão, a leitura ganha velocidade. A performance corporal toma o poema que se contorce e dança. Esse poema, assim como o discutido anteriormente, não é linear, é a expressão de um corpo que se iguala à destreza de um felino. O corpo que ginga é um arquivo vivo: memória dos tempos Zamani e Espiralar. Daí a importância de sua materialidade e subjetividade, visto que a corporeidade se constitui na relação que o sujeito estabelece consigo e com o mundo, criando verdadeiros arquivos vivos (Ribeiro, 2020). Neste contexto, o assassinato do Mestre Moa do Katendê, ocorrido em Salvador no ano de 2018, pode ser

compreendido como um apagamento do arquivo vivo. Causada por uma discussão política com um simpatizante do ex-presidente Bolsonaro, a violência sofrida pelo compositor, percussionista e mestre de Capoeira alcança grandes implicações. Uma delas é justamente o apagamento do arquivo/corpo: "o corpo, entendido como uma linguagem, também é escritura, arquivo" (Ribeiro, 2020, p. 181). O corpo negro, enquanto arquivo, é carregado de sabedoria ancestral, sendo acessada por meio de performances espiralares e não-lineares. A aniquilação do Mestre Moa significou, portanto, a queima de uma imagem em uma tentativa neofascista de pôr fim à performance dos tempos ancestrais. No entanto, seu assassinato não encerrou sua obra. A memória de Mestre Moa, assim, transcende o plano material: de alguma forma, o Mestre segue gingando.

Ao negar afirmando e afirmar negando, o capoeirista concretiza uma dialética gingada. Visto que a dialética, tal como a concebemos, é insuficiente para explicar os efeitos de uma ordem do invisível, optamos por designá-la como antidialética. Suas ramificações giram em torno da roda e não cessam com ela, circulando na grande roda. Sendo o conceito de dialética, portanto, tensionado, as escritas são realizadas pelos corpos que giram, saltam, brincam com o adversário e se arrastam em uma ordem sem preceitos. O jogo não obedece a regras ou normas rígidas, devendo ser imprevisível. Para marcar o ponto, é imperativo “ler” o jogo do parceiro, o que inviabiliza seguir uma ordem predeterminada, sob o risco de entregar o segredo do próprio jogo. É comum, nesse contexto, inverter as posições das pernas sem realizar integralmente o movimento da ginga. Para executar essa manobra, o capoeirista realiza um salto breve: a perna que estava atrás avança e vice-versa. Ao fazê-lo, provoca-se uma “quebra” na cadência da ginga ou na dialética do jogo, como se observa na sequência: um pé atrás, outro na frente; um pé atrás, outro na frente; um pé na frente, outro atrás. Essa ruptura é espelhada no poema “Pedra”, de Ricardo Aleixo. Essa ação faz parte da mandinga e constitui, igualmente, uma expressão da antidialética. O intuito desta antidialética é ludibriar o adversário para que o golpe se mantenha imprevisível. Desse modo, quando o capoeirista está jogando, seu pensamento deve fluir de maneira a permitir tanto o ataque quanto a esquiva do golpe do colega. Por conseguinte, não é prudente refletir sobre o movimento, mas sim seguir o fluxo, sem jamais revelar sua intenção.

Aqui, essa estética se manifesta pela sapiência do corpo, permitindo explorar as vicissitudes daquilo que é impossível de se expressar pela palavra, mas que se revela por meio do aú, da bananeira, da queda de rins, entre outros movimentos. É o símbolo do inaudito; a *blue note* — a nota em que o tocador não repousa — que estabelece o eterno jogo de perguntas e respostas para além do círculo da Capoeira: a roda da vida.

4.4 Aú

O aú, popularmente conhecido como estrelinha, é um dos movimentos iniciais da Capoeira. Sua execução consiste em apoiar as mãos no chão, elevar os pés em direção ao alto e, em seguida, retornar à posição da ginga. Este movimento não é um golpe, mas sim um floreio que embeleza o jogo e expressa a sapiência do corpo — saberes ancestrais inscritos em breves segundos de espaço e tempo.

Para executar o aú, é preciso enfrentar a gravidade e inverter a posição corporal. Seu giro veloz é propício à vertigem que se manifesta nessa inversão. Desse modo, o aú se configura como uma das experiências do inexperienciável:

> Esta noção se configura como a fuga, o giro, a não apreensão de um modo de saber por outro que reivindica único. Quando esse modo tido como dominante busca o apreender, ele gira – feito no jogo da capoeira – e se lança em outro espaço/tempo, possibilitando sempre o jogo da diferença e da negação (Rufino, 2018, p. 89).

Os saberes do corpo são, então, mobilizados para a leitura de poemas, a produção de conhecimento e a compreensão do mundo sob o prisma do encanto. A Capoeira, portanto, revela-se um dicionário para essas epistemes. No aú, por exemplo, ao enfrentarmos a gravidade, deslocamos as epistemologias do Norte. O movimento nos convence de que o peso dessas teorias pode ser confrontado com mandinga, saltos, rolês e aús. O aú é uma inquietação e um desafio de se colocar de cabeça para baixo — mesmo que por alguns instantes — para fazer surgir *insights*, imaginar novos dispositivos e mundos. Essa perspectiva, além de um movimento estético, é profundamente política: "Colocar a lei de cabeça para baixo é fazer uma antil-lei" (Sodré, 1988, p. 173).

Dessa forma, ao nos colocarmos de cabeça para baixo, "questionamos a lei e lançamos mão à elegância do corpo desprendido do chão e alcançamos possibilidades outras de uma ordem do imaginário sem a exacerbação da racionalidade" (Sodré, 1988, p. 173). O jogo, pois, se torna florido e encantado, e a roda fica bonita. Nesse curto espaço de tempo, ao se colocar de cabeça para baixo, é possível enxergar o outro de maneira diferente. O giro do aú pode causar vertigem, deslocar o olhar. O tronco sustenta todo o corpo, os pés viram para o céu e fica-se de ponta cabeça, como nas cenas do próximo poema:

DESAFIO

Um toca os pés no céu.
Quem fará
o mesmo?

Outro tira poeira da lua.
Alguém
sabe o que é isso?

Aquele mora na chuva.
Vê-se
o seu terno enxuto?

Aquele gira ao vento.
Com saia
e qual tecido?

Cada um pode mais
que o outro.

Cada qual com suas
perguntas.

Todos vencem,
mas ninguém é vencido (Pereira, 2017, p. 38).

O poema acima é um jogo de capoeira no qual o eu lírico joga com mandinga e com dramaticidade – vide a presença do diálogo, isto é, pergunta e resposta entre dois corpos. O início do texto é um jogo de capoeira, no qual o praticante troca seus pés pelas mãos, tocando-os no céu, dessa forma, o verso de abertura é uma bela metáfora para o aú. Depois do aú lançado, paira a pergunta fechando a primeira estrofe "Quem fará/ o mesmo?". Nesse diálogo a imaginação ganha o corpo, se um lança um gancho[13], o outro se esquiva para baixo, e assim o jogo se sucede. É sempre um desafiando o outro a continuar esse diálogo corporal.

A resposta do capoeira da primeira estrofe não tarda a vim, logo na estrofe seguinte, o outro desfere um golpe ligeiro que faz o eu lírico se perguntar, a poeira tirada da lua fica enevoada, poderia ser um meia-lua de frente ou meia-lua de compasso. A forma desse poema se encaixa com o seu conteúdo, as estrofes curtas colaboram com a destreza presente no jogo. E quem está na chuva não tem medo de molhar. Os capoeiras não têm medo de encarar um jogo, a estrofe três é a metáfora de quem está sempre se desafiando, pois quem está na chuva não tem medo de molhar. O jogo continua com suas perguntas e respostas: "Cada qual com suas/ perguntas", o giro da estrofe quatro que vem é de uma armada[14], "gira ao vento". Na quarta estrofe, o golpe que se desenha é o bote da cobra, em que o indivíduo se abaixa em uma cocorinha e flexiona sua perna na volta da canela, lembrando a uma saia. Essa saia se

[13] Consiste em levantar a perna lateralmente e dobrar o joelho, passando o pé acima da cabeça do parceiro ou parceira de treino.
[14] É um golpe com a perna em que o capoeira faz um giro em 360°, desferindo um chute giratório.

desmancha no ar juntamente com outro golpe, o chapéu de couro. Esse último golpe, temos que soltar a perna ao ar enquanto giramos pelo impulso vindo da cocorinha.

As crianças dão o aú, experimentando suas variações; nós, adultos, contudo, somos repressivos e autoritários. Por isso, logo as repreendemos: "Para com isso, menino/menina, você vai se machucar", até que essa criança se torna adulta e esquece como executar o movimento. Nossos ancestrais, diferentemente de nós, utilizavam seus corpos plenamente, sendo livres para explorar o potencial que a natureza lhes oferecia.

O controle corporal constitui uma forma de adocicar os corpos, manifestando-se tanto no âmbito físico quanto no mental. É físico porque implica a perda de mobilidade e, consequentemente, o travamento do corpo. É mental porque nos priva da diversão com o próprio corpo, do aprendizado com as piruetas, da experiência de ficar de cabeça para baixo — forçando-nos a enxergar um mundo que se autodenomina padrão, regido por estruturas hegemônicas que se julgam as únicas e verdadeiras. Tal processo é um resquício do pensamento colonial: o adestramento dos povos, tal como se fazia com os animais na roça (Santos, 2023). "Se comporte", "não pule", "não gire" são expressões que alguns julgam inofensivas, mas que rapidamente se transformam em uma expressão perigosa: “não questione”. Ao não questionarmos, criamos uma sociedade desprovida de empatia e encanto, o que resulta na naturalização dos preconceitos e da ordem dominante. Por isso, é imperativo estimular crianças e adultos a se desafiarem e lançarem aú. Vale ressaltar que, mesmo na leitura dos poemas, é possível ter a experiência desse movimento, pois, na Literatura Negra e/ou Afro-brasileira, a linguagem se confunde com a linguagem do corpo, e o eu lírico joga com a roda.

Mais uma vez, como acontece nos já referidos, as estrofes curtas mimetizam a destreza do jogo e, de forma reiterada, a linguagem se confunde com as nuances evolutivas do jogo, como se vê a seguir:

O TRONCO

Ninguém fica de pé
se não tiver
o meio.

O meio depois do início.

O meio antes do fim.

O meio no meio do meio.

Ninguém fica firme
se o tronco
não segurar a cabeça e o pé

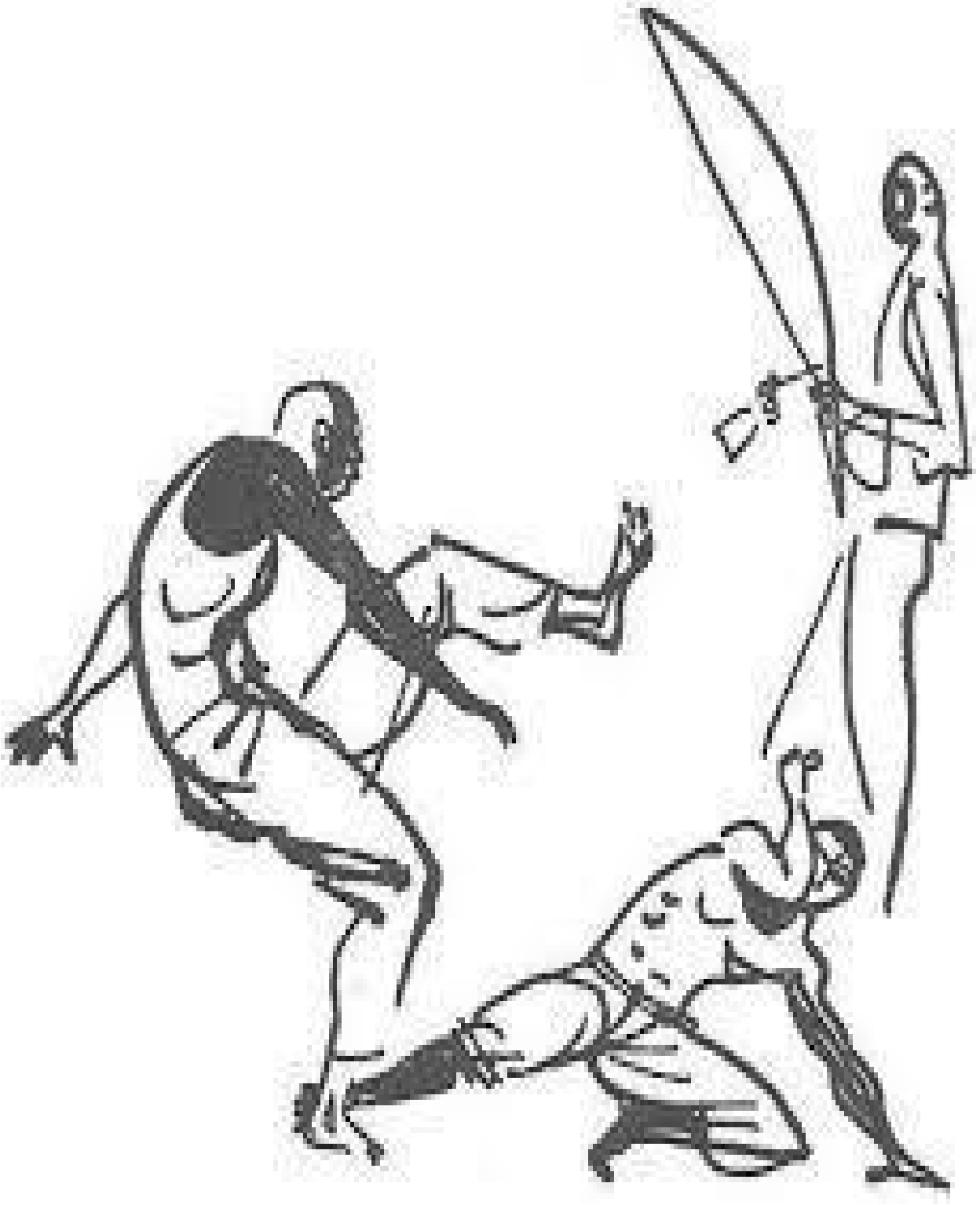
Ninguém vai ao fim
nem ao começo do mundo
se não tiver meios.

O tronco no meio do corpo
faz o capoeira
bater pernas, palmas e pé (Pereira, 2017, p. 14).

Este poema se constitui com forte polissemia. Em um nível, ele representa uma esquiva lateral contra os golpes que o corpo sofre ao ser subjugado por uma tentativa falida de padronização — estática, sem cor, sem tato e sem sensação. Além disso, o poema alcança uma expressão inconfortável diante das ordens do "bom" comportamento, do regrado e da subserviência. Ele se estabelece, por fim, como libertação e redenção por meio de uma expressão sinestésica vigorosa, na qual as palmas tocam o chão e os pés alcançam o céu.

5 Ritmos negros

Figura 10 - ilustração de um jogo de capoeira



Fonte: Carybé (1951, p. 27).

Os ritmos negros incluem o samba, o blues, o jazz, o rap, a ladainha (na Capoeira), os cânticos de rituais de religiões de matriz afro, entre outros. Essa musicalidade carrega características próprias; no samba, no jazz e no blues, por exemplo, a síncopa é integrada ao ritmo. Ela se expressa também na poesia, como abordarei adiante. A síncopa manifesta-se, ainda, no corpo, onde modela a malandragem do capoeirista, ludibria seu adversário e brinca com o ritmo da roda.

5.1 O ritmo, o axé e a síncopa

Desde Aristóteles o ritmo foi incluído nos estudos da poética, portanto não é novidade que o ritmo se faz presente na poesia. Nos poemas dos *kumbas*, o ritmo está para além dos versos, ele se forma a partir do improviso do *blues,* da roda de capoeira e da roda do samba. É justamente por essas três vias que outros elementos rítmicos brotam, como por exemplo, a *blue note* – também chamada de *ghost note*, isto é, nota fantasma –, e no compasso do berimbau a síncopa: "uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco em um tempo forte" (1979, p. 24 *apud* Luz, 1995, p. 572). Essa alteração no ritmo causa efeitos sonoros nos poemas.

O ritmo, "em sua abstração, "não imita a vida, é a vida que o imita: o movimento, a energia, a obstinação, a obsessão, a **pulsação vital**" (Suhamy, 1986, p. 59, grifos meus). O ritmo, como pulsação vital, é o axé. Uma das definições do axé é a seguinte: "Àṣẹ — como fluido mágico que não tem forma mas é sentido, e que dá vida e forma a tudo que existe" (Beniste, 2004, p. 278).

Na obra *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* (2003), Oliveira discorre sobre o universo banto/yorubá. O autor elenca um item caro a esses povos: a Força Vital, a expressão do sagrado:

> A Força Vital como vitalidade universal é capaz de individualizar-se nas relações entre o homem e a natureza. A profunda relação daquele com esta está nela sedimentada, uma vez que ela é a **força** capaz de gerir tal relação. Essas relações não se restringem apenas à relação homem-natureza, mas também incide sobre a realidade social bem como sobre a relação do Homem com o sobrenatural (Oliveira, 2003, p. 43).

Leite, por sua vez, "refere-se àquela energia inerente aos seres que faz configurar o ser-força ou força-ser, não havendo separação possível entre as duas instâncias, que, dessa forma, constituem uma única realidade." (1997, p. 104). A Força e o ser são entrelaçados, um não existe sem o outro. Ela, portanto, mostra-se imprescindível à vida e às relações entre

homem e natureza. Essa força, pois, anima, gere vigor e vitalidade que carregamos e expressamos através da palavra:

> [...] a palavra aparece como substância da vitalidade divina utilizada para a criação do mundo, confundindo-se com o chamado sopro ou fluido vital, sendo que no homem essa herança manifesta-se, em uma de suas formulações, através da respiração. O conjunto força vital/ palavra/ respiração é elemento constitutivo da personalidade, emergindo plenamente quando o homem o estrutura de maneira a criar a linguagem e o exterioriza através da voz. [...] Nesse sentido deve ser lembrado que a palavra é elemento desencadeador de ações ou energias vitais (Leite, 1997, p. 105).

Sendo a palavra inerente à Força Vital, a Literatura, por utilizá-la como matéria-prima, se insere como uma de suas expressões. Essa Força manifesta-se não apenas na palavra, mas também nos vegetais, minerais, animais, seres inanimados e seres humanos. Trata-se de uma manifestação da vida que assume diversas denominações, inclusive no meio científico. Após os estudos da Teoria da Relatividade Geral de Einstein, "As partículas passaram a ser tratadas a partir de então como 'pacotes de energia' denominados *quanta* e, mais tarde, fótons" (Correia, 1999). Nessa perspectiva, as partículas de luz são a própria Força. No universo da linguagem — nos textos, hipertextos, entrelinhas, intertextualidade, nos sentidos e nas interpretações que a palavra pode principiar —, a Força Vital sempre esteve presente. O que a diferencia, contudo, são seus nomes: para os cientistas, são partículas, energia e fótons; para os Jedis da saga *Star Wars* (Lucas, 1977), é simplesmente a Força; para os povos bantos, yorubás e jeje-nagô, a Força Vital é o axé. Sodré elenca outras nomeações para o axé: " os mulçumanos chamam de *baraka*, isto é, força da vida, Os índios Dakota chamavam-na de *wakanda*; os iroqueses, de *oki*; os algonquins, de *manitu*; os melanésios, de *mana* " (Sodré, 2019, p. 81).

Nos universos banto/iorubá e jeje-nagô, a respiração mantém um relacionamento estreito com a Força Vital. Nessa perspectiva, "a pessoa é constituída de uma parte material (*ara*, o corpo) e por uma parte imaterial (*emi*, respiração ou princípio vital)" (Sodré, 2017, p. 117). A respiração (*emi*) foi um presente do orixá supremo, Olodumare. Já a matéria-prima (o corpo, *ara*) foi doada por Nanã:

> Nanã fornece a lama para a modelagem do homem
>
> Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá
> De fazer o mundo e modelar o ser humano,
> o orixá tentou vários caminhos.

Tentou fazer o homem de ar, como ele.
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.
Fez de fogo e o homem se consumiu.
Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com o seu *ibiri*, seu cetro e arma,
e de lá retirou uma porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,
o barro do fundo da lagoa onde morava ela,
A lama sob as águas, que é Nanã.
Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
Mas tem um dia que o homem morre
e seu corpo tem que retornar à terra,
voltar à natureza de Nanã Burucu.
Nanã deu matéria no começo
mas quer de volta no final tudo o que é seu (Prandi, 2001, p. 196-197).

Esse *itan* nos revela que a criação humana foi fruto de três divindades que colaboraram para dar vida. É uma criação descentralizada com a participação tanto de divindades masculinas, Oxalá e Olorum, quanto de uma divindade feminina, Nanã. Ao entregar a lama para Oxalá, o processo de criação se deu e o orixá da cor branca teve que moldar e causar cortes na matéria prima, assim como no poema abaixo:

TRÍPTICO

I

Sob a lama, o silêncio.

O canto
prova-se
lâmina.

Quietude sob a lama.

O canto
recusa
a infâmia.

II

No oco – cavado
por quem?

O podre, breu
da esfera.

No bojo – levado
por quem?

O sangue, letra
zero.

III

Escuro = verde
lagarto.

Verde = escuro
pássaro.

Mundo cifrado.
Nós (Pereira, 2019, pp. 29-30).

Tríptico é um formato de pintura dividida em três partes, a do meio, geralmente, é a maior. É dessa forma que o eu lírico imagina a nossa criação, similar a um processo de pintura.. Enquanto Oxalá corta a lama, o poeta corta a linguagem com encavalgamentos. Na segunda parte, o processo de criação segue sendo tópico privilegiado. Por meio de uma pergunta "cavado/ por quem?", há a referência ao *itan.* Ainda nessa parte, um dos principais elementos entra em cena: o sangue que pincela os versos com a cor vermelha num movimento sutil de pintura uma vez que esse poema é moldado pela técnica de pintura, denunciada no título. Segundo Augras: "O elemento vermelho está presente no sangue dos animais sacrificados, dos homens e das mulheres" (Augras, 2008, p. 65). O sangue é o axé que circula em nosso corpo.

Na última parte, um outro tom assume a cena. Desta vez, a cor verde ganha destaque "pois o verde é considerado como uma variedade da cor preta" (Augras, 2008, p. 66). Dessa forma, o poema é uma experimentação com a linguagem que nos forma através de um processo ancestral com cores, axé e lama. É uma intertextualidade com o mito de criação banto/yorubá.

Outro poema de mesma temática é "Nanã", de Ricardo Aleixo.

Nanã

Mãe sem marido,
Avó do universo.
Senhora da alvura.
Nanã, a de rosto
Sempre coberto.
Ó poderosa
dona dos cauris,
filha só grande pássaro Atioró.
Água.
Lama.
Morte.
Mãe do segredo
do mundo.
O úmido.
O que flui.
Água.
Lama.
Filhos.
Réus gestos
lentos
no fundo
da água escura (Aleixo, 2018, p. 44).

Diferente do poema de Edimilson, o de Aleixo não é tão ousado nas experimentações da linguagem e da forma, entretanto o seu conteúdo é similar. O título carrega o nome da orixá cuja imagem é constituída à medida que o poema avança: a orixá mais antiga, a "avó do universo". É a força do ritmo um dos recursos mais evidentes do poema. É o atabaque, é o som emitido do berimbau, é, também, a performance do *kumba* Aleixo ritmando com axé seus poemas:

> O som, a comunicação, o movimento, caracteriza o processo de circulação de axé constituinte da dinâmica do universo, os múltiplos ciclos temporais, dos dias e das noites, das estações, das horas do dia, da circulação das substâncias-energias dos corpos, enfim, da vida, da morte, da vida em sucessão ininterrupta (Luz, 1995, p. 567).

Dessa forma, som, ritmo e axé estão emaranhados em vários contextos: no *blues*, no

samba e na capoeira formando uma dinâmica. Há entretanto um elemento idiossincrático de som e sentido, a síncopa: "uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco em um tempo forte" (Sodré *apud* Luz, 1995, p. 572). Essa alteração é expressa nos poemas através de suas marcas textuais.

IANSÃ[15]

Quando sopra tempestade.
Quando fala tempestade.
Quando cobra
tempestade.

Porém,
quando tempestade,
Iansã é suave.

Em seus cabelos e
braços giram as
cidades.

Umas rodeadas de sol
outras na tempestade (Pereira, 2017, p. 44).

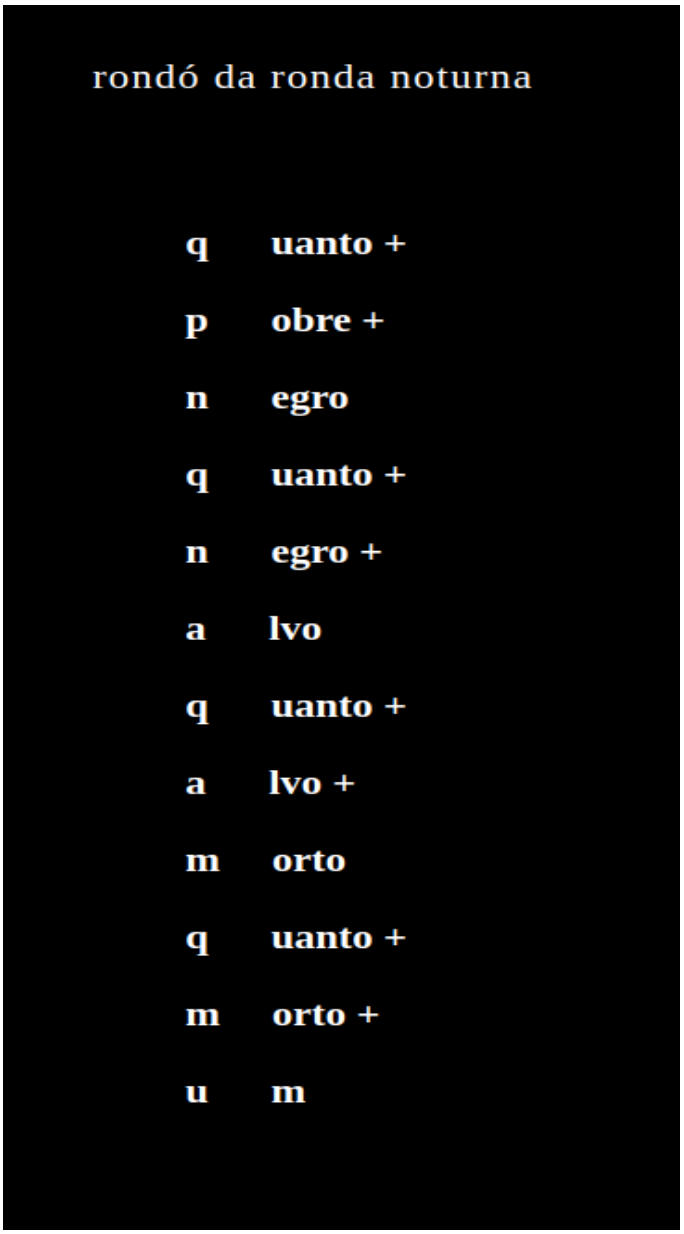
Iansã, a Orixá dos ventos, tem seu poder de "soprar" a tempestade evidenciado logo nos primeiros versos. A síncopa é marcada no intervalo entre o verbo e o termo "tempestade" em cada verso. A primeira estrofe é constituída por versos de sete sílabas poéticas, caracterizando a redondilha maior, como ilustram as escansões: "Quan/do/ so/pra /tem/pes/ta", "Quan/do/ fa/la /tem/pes/ta" e "Quan/do/ co/bra/ tem/ pes/ta". O ritmo é reforçado pelas anáforas "quando" e "tempestade" e pela acentuação das sílabas. Os espaços em excesso funcionam como notação da síncopa, uma alteração que provoca o prolongamento rítmico nos verbos "fala" e "cobra". Tais espaços são, portanto, a forma como a síncopa é impressa no poema. Essa quebra, por sua vez, soma-se ao léxico e à tensão sonora. Os versos da primeira estrofe tensionam a "tempestade", gerando uma espécie de tensão rítmica, que é

[15] Como esse poema compõe o livro *Poemas para ler com palmas*, "Iansã" faz parte da seção de orixás, que assim como a seção da capoeira também é composto por oito poemas.

abruptamente quebrada pela adversativa “Porém”, a qual introduz suavemente a calmaria. Os versos derradeiros entregam a imagem de Iansã que se desdobra pelas cidades, sem esquecer a sua antítese própria, calmaria e tempestade.

Outra síncopa bem acentuada se encontra no poema da figura 4, uma representação lírica experimentalista com forte acentuação sonora e gráfica. Esse poema evidencia o racismo como tópico privilegiado.

Figura 11 - Rondó da Ronda Noturna



Fonte: Aleixo (2002, p. 69).

Em correspondência com “Na noite calunga do Bairro Cabula”, a noite aparece de forma central no título. O próprio fundo negro remonta à noite, sua estética lembra ao “Poemanto”. A noite que evoca boemia, mistérios, encanta poetas em outros contextos ao longo da Literatura, na obra de Aleixo, remete à morte aqui tomada como matéria prima. O morte, por sua vez, acompanha o ronda policial que aniquila o corpo negro, tornando-o alvo e no fim morrendo como estatística em um processo permeado pela síncopa.

A síncopa, por sua vez, está presente em todos os versos. A ênfase que o eu lírico lhe dá é de forma explícita, lembrando que “o ritmo é uma forma e não significado” (Suhamy, 1986, p. 100). Nesse sentido, o efeito sincopado se torna evidente: “quanto +”/ “p obre +” e assim por diante. Outro elemento que ajuda no destaque da síncopa é a síntese lexical, uma palavra em cada verso. Dessa forma, o leitor apreende tanto a mensagem quanto o ritmo. De forma homóloga, a síncope ganha destaque no poema a seguir:

Um samba

Desfocado da imagem
dela, im-

possível
bela sambista,

atraves-
sado pela pergunta

que se cruza a pista
da minha cabeça

em filigranas de porta-
estandarte

e representa
sem atravessar:

que tipo de samba
pode ser o dela?

Que samba

> será
>
> que ela sabe
> sambar? (Aleixo, 2018, p. 127).

A ênfase dada ao ritmo, nos três últimos poemas, está intimamente relacionada à experiência da partilha e da recepção do poema. Constitui-se ainda como um instrumento de similitude não apenas com a natureza, mas também com a vivência temporal:

> A vital alternância rítmica engendra a condição harmonizadora dos contrários, porém diversa da temporalidade cronológica, devido ao movimento do vaivém. O ritmo cria, assim, um espaço próprio e suscita um imaginário específico, o que implica uma reflexão prática, corporal, sobre a duração. Isto quer dizer que não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica do tempo vivido que, conjugada à dança, constitui ela própria uma espécie de "lugar", ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente algo acontece (Sodré, 2017, p. 142).

A experiência ritmada é simbólica, pois evoca sua própria temporalidade, estando, simultaneamente, implicada no corpo e nos saberes provenientes do ritmo — um instrumento eficaz para a performance da experiência no mundo. Essa disposição se manifesta nos poemas "Um samba", no qual a sambista segue o ritmo da composição, e "Rondó da roda noturna", em que o poeta utiliza a síncopa para acentuar a mensagem do racismo enraizado. Para além do samba, a síncopa está presente na Capoeira, manifestada por meio da mandinga. A mudança de ritmo e o golpe no vazio "se condensam na sua própria base do uso do corpo que é a ginga" (Luz, 1995, p. 615). Desferir o golpe quando o adversário não o espera constitui, além de um procedimento técnico, uma forma especial de lidar com a cultura e de "vadiar" nesse jogo que é a vida.

6 Oferenda

O *logos* circular é incessante. Aqui retorno ao início para falar de Exu, Capoeira, poesia e makumba. Ao longo da minha trajetória como acadêmico, aprendi a ser capoeirista, embora eu ainda tenha muito a aprender desse universo. Ela surgiu com uma brincadeira e logo incorporei ao *corpus* da tese. A roda da Capoeira é o lugar da mandinga e da ginga, onde os parceiros giram e dão a volta ao mundo, sempre no sentido anti-horário, para simbolizar um retorno ao tempo. Portanto, esta (in)conclusão representa uma volta ao mundo, refletindo um caminho em círculo. O círculo fez parte do início, do fim e do meio deste trabalho, assim como é essencial aos rituais de danças que implicam ritmos de fluxos temporais. Dessa forma, a roda é, para além de uma figura geométrica, uma potência emanadora de axé. Como Exu vem primeiro, o padê assentou esta tese: ao arriar no início, pedi licença aos Exu(s) e aos ancestrais para que tudo ocorresse bem. Se naquele ato inaugural eu abri uma cachaça simbólica, vejo agora que a embriaguez dessa poética contagiou a pesquisa inteira em um percurso que atravessou os ancestrais, o corpo, a poesia e a crítica. O primeiro capítulo, dedicado a Exu, utilizei como mote o *itan* "Exu leva dois amigos a uma luta de morte" (Prandi, 2001, pp. 48-49) para estabelecer uma analogia com os estudos literários, sobretudo no que tange aos termos "Literatura afro-brasileira" e "Literatura negro-brasileira". A análise da crítica especializada revelou as respectivas distinções entre as denominações. Diferentemente do foco de muitos críticos, Exu reconhece gargalhando as duas denominações, evidenciando que a discussão fundamental nunca deveria ser sobre classificação, mas sim sobre os elementos literários, culturais, históricos, contextuais e poéticos que constituem as obras.

No capítulo primeiro, a gargalhada de Exu ressalta seu lado *trickster,* conforme se vê na discussão fundamentada em Cunha (2005). Essa característica de travesso está presente no poema de Aleixo "Cantiga de caminho," nos *itans* de Prandi e da sacerdotisa Yemonjá. Esse riso de Exu é o antônimo da rigidez acadêmica e a esperança por uma situação melhor. Se constitui, ainda, como sinônimo de alteridade que busca discutir sem se irritar e reconhecer outros caminhos epistemológicos. Por isso, a importância de trazer os ancestrais e os *itans* para a discussão acadêmica. Foi a partir de seus escritos que percebi o poder de encanto que tem o panteão yorubá, jeje/nagô. As ações dos orixás – sempre descritas pelos(as) *griots* em terceira pessoa – são humanas, mágicas, contraditórias, porém ensinam o encanto a partir daquele cosmovisão, como fica explícito na introdução *Agô*, com o exemplo de Yemonjá (2021).

Ainda na introdução, revelei a minha aproximação com a obra de Jorge Amado, a quem sempre leio quando estou com ou sem saudade da Bahia. Em *Tendas dos milagres* (Amado, 1969), é possível visitar o Pelourinho e embarcar nas sutilezas da cultura baiana, por meio de uma obra que denuncia o racismo de uma época em que a cultura negra era atacada de todos os lados. E é o protagonista negro e capoeirista que enfrenta os desafios da luta contra o racismo institucional, valorizando suas raizes culturais. Essas leituras se tornam refúgio em um mundo de desencanto.

Com o desencanto tomando conta do mundo, temas como axé, mitologia, capoeira, poesia precisam ser discutidos. Ao longo desta pesquisa, tentei resgatar o encanto estabelecendo a leitura dos *kumbas* Edmilson Pereira e Ricardo Aleixo. Insisto em chamá-los assim, em razão de seus respectivos trabalhos mágicos com as palavras, conforme definição da palavra de Leite (1997).

No capítulo 2, foi estabelecido alguns cotejos e divergências nas obras desses *kumbas*, cujas produções- vozes da cultura negra mineira- tem ainda em comum uma parceria que rendeu o livro *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 2004), uma jornada épica sobre o mundo fundamentada nos mitos e nos ritos culturais de matriz afro, a despeito de algumas diferenças. no tratamento do tempo e do espaço no conjunto de suas produções.

Enquanto Aleixo trata, valendo-se do mito calunga, da violência urbana, como se vê "A noite Calunga do bairro Cabula", Edmilson Pereira transporta o leitor ao tempo da diáspora no poema "Cemitério marinho" utilizando-se do mesmo mito para dar sentido ao horror daquela tempestade. Dessa forma, a latência dos mitos, registrados como *itans,* evidenciam sentidos à contextos históricos diferentes. A intertextualidade com os *itans* também se faz presente no livro de Pereira, "Tríptico" e no de Aleixo, "Nanã", poemas com referências explícitas à criação da humanidade a partir dos *itans*. Ou até mesmo em obra com referências diretas aos mitos jeje/nagô, como em *Livro de falas,* de Pereira, obra que extrai do trabalho de Augras (2008), citações dos orixás homenageados na obra. Ou então a alusão ao inexperienciável, uma categoria de Walter Benjamin, presente no poema "Dança" e "Visitação"

O poema de Pereira, "Visitação", no capítulo 3, utiliza uma categoria ritualística, o cavalo, para expressar o transe, uma experiência imensurável e alheia à ciência ocidental, que se faz como linguagem, conforme Sodré (2017), e performance, como mostra Aleixo quando faz o corpo virar texto ao ser revestido de letras em um pano negro. Cabe assinalar que o corpo é aquela instância que exige não ser dissociada do que se entende como obra. Ao considerar o corpo negro, portanto, poeta e poema se unem numa inseparável rede simbólica,

isto é, expressam a encruzilhada de significantes possíveis advindos do trauma diaspórico e da ancestralidade presente nas obras dos *kumbas*.

Os *kumbas* também evocam em suas produções líricas tempos impossíveis de acessar: *Saza* e *Zamani*, tempos de um devir incessante que promove leituras ora similares, ora contraditórias. A linguagem, orgânica e física, também pode, como se faz na capoeira, nos posicionar como um corpo em verticalidade invertida e atento ao que o chão diz. Numa ampliação reflexiva desse procedimento, permite no interior do meio acadêmico rasurar algumas ordens estabelecidas e repensar o *modus operandi* da ciência. Com o corpo de cabeça para baixo, conforme aprendemos na prática da Capoeira, nossa visão se desloca em direção à alteridade, permitindo-nos ultrapassar limites impostos tanto no corpo quanto na mente. Esses momentos rasuram os conceitos fundamentados estritamente na razão e ampliam o espaço para as epistemes negras. Tais gestos se configuram como ações contra o empilhamento epistemológico (Freitas, 2016), clamando pela ancestralidade que assenta a base do pensamento negro (Sales, 2020). A ancestralidade, enquanto bússola, permite-nos vislumbrar outros conceitos e atentar para o pequeno. Desse giro surgem conceitos como "Gramática das makumbas" e "Aú". Assentar esse conhecimento é, igualmente, uma forma de recontar a história.

O ritmo sincopado, tema central do capítulo 5, constitui um modo de deslocamento, qual seja, o de mudar o nosso olhar viciado em formas arbitrárias e estanques para outras formas estéticas e culturais. Tal artifício constitui uma proposta que atravessa as culturas de matriz afro, além de funcionar como estratégia de expressão, de reversão e de defesa, já que tal recurso melódico e significativo também pode servir como a mandinga serve para o mandingueiro.

O contato com a produção de Edmilson Pereira e Ricardo Aleixo, artífices de uma obra significativa tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, permite o reconhecimento de sua originalidade no cenário das manifestações em verso da literatura brasileira contemporânea. A leitura dos poemas revelou a presença relevante de elementos constitutivos da cultura afro-brasileira, configurados poeticamente à luz de Exu e dos *itans* — tais como a roda, o transe e a magia —, expressando e ressaltando a ancestralidade que os origina. Essa produção é, por conseguinte, de extrema importância em um momento de resgate e de busca pelo reconhecimento de uma cultura invisibilizada por força da opressão e do racismo.

No fim, sou apenas um capoeira vadio que escreve com a Capoeira e com os orixás. Axé!

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular o jogo dos saberes na roda**. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

ACUÑA, M.; BRITO, T. F. S. de. A Ginga Social do Berimbau:
Notas para compreensão da agência
na capoeira. **Revista Trilhos**, Santo Amaro, Bahia, v. 4, n. 1, p. 46–65, 2024. Disponível em: https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/121. Acesso em: 12 nov. 2024.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Editora Assírio & Alvim: Lisboa, 2007.

_____. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGUSTONI, Prisca. Um corpo que oscila:: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, *[S. l.]*, n. 33, p. 25–49, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9581. Acesso em: 28 mar. 2024.

ALMEIDA, R. C.; CARDOZO, E. L. Efeitos Estéticos e Estruturais da Transposição da Oralidade para a Escrita nos Orikis de Cláudio Daniel. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, *[S. l.]*, n. 32, p. 256–273, 2024. DOI: 10.23925/1983-4373.2024i32p256-273. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/65474. Acesso em: 7 nov. 2024.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edmilson de Almeida. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Objeto Livro Segrac, 2004.

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania: antologia poética**. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Trívio**. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.

_____. **Festim**. Belo Horizonte: Oriki, 1992.

ALEIXO, Ricardo. “Poesia é liberdade”: entrevista com Ricardo Aleixo. [Entrevista concedida a] Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. N. 51, p. 295-299, maio/ago. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/elbc/a/ywSxTbcQb8S3RhdJYLFCvyG/. Acesso em 13 mar. 2024.

ALEIXO, Ricardo. ALÉM DO CHÃO | UMA ENTREVISTA COM O MULTIARTISTA RICARDO ALEIXO. [Entrevista concedida a] Matheus Lopes Quirino. Sesc SP. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/alem-do-chao-uma-entrevista-com-o-multiartista-ricardo-aleixo/#:~:text=Foi%20finalista%20de%20dois%20dos,pr%C3%AAmios%20liter%C3%A1rios%2C%20e%20s%C3%B3%E2%80%9D. Acesso em 14 mar. 2024.

ALEXANDRE, Claudia. **Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu é Ogum no Candomblé da Vai-Vai**. Rio de Janeiro: fundamentos de Axé, 2021.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Martins, 1973.

_____. **Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador.**
São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

_____. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

ARAÚJO, Tarso. O que é matéria escura? **Superinteressante**, 2018. Disponível em: https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-materia-escura-2/. Acesso em 13 mar. 2024.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. **Machadiana eletrônica**. Vitória, v. 6 n. 11, p. 59 - 68, janeiro, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/37074/26405. Acesso em: 15 fev. 2024. AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. **O Alienista**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ATHAYDE, Rogério. **Orunmilá**. Rio Janeiro: Pallas, 2021.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BAIANASYSTEM. Jah Jah Revolta, Pt. 2. In: **DUAS CIDADES**. [S.l.]: Máquina de Louco, 2016. 1 gravação sonora (aprox. 4 min). Disponível em: https://open.spotify.com/track/6M7r7s1l0c9e6Hw9n0E0a5. Acesso em: 23 fev. 2023.

_____. **Navio**. In: O Futuro Não Demora. Salvador: Máquina de Louco, 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/track/0VjyKaDsZ29g00cvIywo5t?si=8UeVErOySteiGfCI_VuLkQ. Acesso em: 13 fev. 2024

BARBOSA, M. J. S. **Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras**. Luso-Brazilian Review, Madison, v. 42, n. 1, p. 78-98, 2005.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas Ressurge. Direção: Christopher Nolan. Produção: Emma Thomas; Charles Roven; Christopher Nolan. Roteiro: Jonathan Nolan; Christopher Nolan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2012. Disponível em: HBO Max. Acesso em: 14 fev. 2024.

BENISTE, José. **Òrun - Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

BIGODINHO, Mestre. Capoeira Vip (VIP). YouTube. 24 de fevereiro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WD6RKb0LDQQ. Acesso em: 11 fev. 2025.

BLUES, Baco Exu do. **Bluesman**. São Paulo: Selo EAEO Records, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8. Acesso em 7 de set. 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2007.

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

CANJIQUINHA. **Alegria Da Capoeira**. Salvador: Editora A Rasteira, 1989.

CAPOEIRA, Jarrão. **O ser capoeirista**. Pelotas: Edição própria, 2013.

CARYBÉ. **Temas de Candomblé**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 9, 1951.

_____. **Jogo da capoeira**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 3, 1951.

_____. **Orixás**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 10, 1951.

CHRISTIAN, Barbara. **A Disputa de Teorias**. Rev. Estud. Fem., Jan. 2002, vol.10, no.1, p.85-97.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira margem.** Rio de Janeiro, v. 8 n. 11

(2004), p. (166-175), 2004. Disponível: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/714. Acesso em: 27 mar. 2024.

CORREIA, L. G. P. S. AXÉ: a força vital do Candomblé e o mundo dinâmico da Física moderna. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 1, n. zero, 4 jun. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/46245. Acesso em 11 fev. de 2025. Não paginado.

CUNHA, Rubelise. **Decolonizing Tricks: Storytelling Figures of Resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway**. 2005. 207 p. (Tese Doutorado em Letras) - Pontífice Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Suely Rolnik. 2 ed. São Paulo: Editora 34, v. 4. 2012.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional.** Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza Silva; Pedro Lopes; Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIAS, Adriana Albert. **Mandinga, manha & malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DIAS, Adriana Albert. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925). **Revista de História**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 53-68, mai. 2009. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/26680. Acesso em: 17 set. 2024.

DIAS, Bruno. Caso Fazenda Coutos: suspeitos invadiram casa e fizeram reféns, diz Coutinho.
A Tarde. Salvador, 05 de mar. de 2025. Disponível em: https://atarde.com.br/salvador/caso-fazenda-coutos-suspeitos-invadiram-casas-e-fizeram-r

efen s-diz-coutinho-1309435. Acesso em: 17 de abr. de 2025.

DINDARA2. Chacina do Cabula: sete anos depois moradores ainda se sentem ameaçados.
Terra. 8 fev. 2022. Disponível em:
https://www.terra.com.br/nos/chacina-do-cabula-sete-anos-depois-moradores-ainda-se-sentem-ameacados,b432da304a474fb3269dc12745ac9781h0tjjp77.html?utm_source=clipboard. Acesso em 03 fev. 2024.

DONIZETE, Alécio; PEÇANHA, Cinézio Feliciano; OLIVEIRA, Eduardo. **Ser é mover-se: a capoeira como filosofia.** N.p. [S.d.]. Disponível em: https://www.academia.edu/38665264/Ser_CAPOEIRA_pdf. Acesso em: 17 set. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Revista Terceira Margem, v. 14, n. 23: Rio de Janeiro, p. 113-138, 2010.

EDIMILSON de Almeida Pereira: Dados bibliográficos. **Literafro,** Belo Horizonte, 13 janeiro 2021. Disponível em:
http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/225-edimilson-de-almeida-pereira. Acesso em: 15 out. 2024.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva: 1972.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

FABRO, Nathalia. O que é a Força de Star Wars? **Revista Galileu**, São Paulo, 14 de dez. de 2019. Disponível em:
https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/12/o-que-e-forca-de-star-wars.html. Acesso em: 11 fev. de 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra, Literatura Afro-brasileira: como responder à polêmica? *In:* SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares: 2006.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum’s Toques Negros, 2016.

FREITAS, Henrique. Pilhagem epistêmica. In: Doris Cristina Vicente da Silva Matos e Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de Sousa (Org.). **Suleando conceitos e**

linguagens: decolonialidades e epistemologias outras. Campinas, SP : Pontes Editores, 2022, p.
305-312.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino**. São Paulo: Typographia Dous de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1859. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4905. Acesso em: 19 de dez. de 2023.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAVINA, Heloisa. Prefácio. In: CAPOEIRA, Jarrão. **O ser capoeirista**. Pelotas: Edição própria, 2013.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Abre-caminho: assentamentos de metodologia cruzada**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2022.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Ogum Beira-Mar na encruzilhada do Brasil. *In:* SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HIGHWAY, Tomson. **Comparing mythologies**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

INVESTIGAÇÃO policial conclui que morte de Moa do Katendê foi motivada por briga política; inquérito foi enviado ao MP. **G1 BA**. 17 out. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/17/investigacao-policial-conclui-que-morte-de-
moa-do-katende-foi-motivada-por-briga-politica-inquerito-foi-enviado-ao-mp.ghtml. Acesso em: 01 out. 2024.

JARRÃO, Mestre. **O encontro de si na capoeira.** Pelotas: Ed. do Autor, 2023. JUNIOR,

Itamar Vieira. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaio de antropologia**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.

LÉO, Mestre. **O chão na capoeira**. WhatsApp. 5 de set. de 2024. 20:51.1 Mensagem de WhatsApp.

LEITE, F. (1997). **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. *África*, (18-19), 103-118. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i18-19p103-118. Acesso em: 11 fev. 2025.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: **dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBa: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1995.

MARTINS, D. T. F. Da ideologia do branqueamento à branquitude:. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 21, n. 230, p. 106-116, 1 set. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poética do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira. *In*: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 107-131.

_____. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2011.
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MORA, Arthur Katrein. **Luiz Gama como Perseu romântico: engajamento literário em *Primeiras trovas burlescas de Getulino***. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, p. 118. 2020.

MORAIS, José Edileudo da Silva. Afrobrasilidade, religião e teatro: : o retrato do candomblé em Aruanda (1946), de Joaquim Ribeiro. *In:* II CONGRESSO NACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES, 2., 2015, Espírito Santos. **Anais do II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades** [...]. Espírito Santos: UFES, 2016. p. 1-12, Disponível em: https://periodicos.ufes.br/cnafricab/issue/view/540. Acesso em: 19 mar. 2024.

MORAIS, M. R. DE. **Não chute, é macumba! ou melhor, uma oferenda!** – notas sobre as religiões afro-brasileiras no contexto da lei 10.639. Revista Educação e Políticas em Debate, v. 2, p. 249–270, 2013. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaeducaopoliticas/article/view/24069/13269. Acesso em: 05 de set. de 2024.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2009.

NATIVIDADE, Lindinalvo. O DISCURSO PEDAGÓGICO NA PRÁTICA DA CAPOEIRA.
Revista Teias, Rio de Janeiro, v. 12, n. 26, p. 10 pgs., 2011. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24218. Acesso em: 5 set. 2024.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia**. Salvador: Quarteto, 2005.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. **Derrida com Makumba: O dom, o tabaco e magia negra**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, p. 172. 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poemas para ler com palmas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

_____. **Poesia +.** (antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Dormundo.** Juiz de Fora: D'Lira, 1985.

_____. **Livro de falas.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

_____. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau ou para uma estética de base afrodiaspórica**. Lisboa: Oca, 2019.

_____. (org.). Pulsações da poesia brasileira contemporânea: o Grupo Quilombhoje e a vertente afro-brasileira. In: _____(org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 329-355.

_____**.** (org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas**

sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010

PEREIRA, P. A. de A. O desejo de dizer ou a performance de Exu na poética de Ricardo Aleixo e Edmilson de Almeida Pereira. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, *[S. l.]*, v. 17, n. 1, p. 102–112, 2009. DOI: 10.5433/1678-2054.2009v17p102. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24992. Acesso em: 11 abr. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINHEIRO CANTUÁRIO, Victor André. A Crítica pelo Riso: a Poesia Satírica de Luiz Gama nas Primeiras Trovas Burlescas. **Porto das Letras**, *[S. l.]*, v. 6, n. 2, p. 166–188, 2020. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/9710. Acesso em: 1 maio. 2024.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. *S*ão Paulo, Companhia das Letras, 2001.

_____. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. **Estudos Afro-Brasileiros**, v. 3, n. 1, p. 79-132, 8 ago. 2022.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Itapuã, 1968.

RIBEIRO, Helano. Posfácio. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

_____. Biopolítica, tecnopolítica: o arquivo queima. In: SABARIEGO, Jesús; AMARAL; Augusto Jobim do; SALLES, Eduardo Baldissera Carvalho (org.). **Algoritarismos**. Valencia: Tirant lo Blanch, 2020.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo.** São Paulo: Oduduwa, 2011.

_____. **Alma Africana no Brasil. Os iorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RIBEIRO, Mateus. Max Cavalera já teve que tocar berimbau em aeroporto para provar que não era arma. **Whiplash**. 05 de setembro de 2024. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_691/363344-soulfly.html. Acesso: 12 nov. 2024.

REIS, Meire Lúcia Alves dos. **A Cor da Notícia: discursos sobre o negro na imprensa baiana. 1888-1937**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 156, 2000.

RIO, João do. **As Religiões do Rio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

RODNEY, Pai. Orixá não é santo. Carta Capital, 2017. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/orixa-nao-e-santo/. Acesso em: 02 jan. 2023.

ROSARIO, F. B.; MORAES. M. J. D.; LOBO; R. H. Toco, farofa, marafo. In: (org.). **Encruzilhadas filosóficas**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. p. 13-18.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

_____. **Ponta-Cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

_____. Exu na esquina do tempo: sobre o carrego colonial e as formas de rasuras. *In:* MATTAR, Sumaya; SUZUKI, Clarissa; PINHEIRO, Maria (org.). **A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras**. São Paulo: ECA-USP, 2020. p. 138-156. Disponível em: https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/525. Acesso em: 9 de nov. de 2023.

Rufino, L. Peçanha, C. F. & Oliveira, E. (2018). Pensamento diaspórico e o "ser" em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. Capoeira – **Revista de Humanidades e Letras**. 4(2), 74-84. Disponível em: https://www.academia.edu/45292140/CAPOEIRA_Revista_de_Humanidades_e_Letras_Luiz_Rufino_Cin%C3%A9zio_Feliciano_Pe%C3%A7anha_Mestre_Cobra_Mansa_PENSAMENTO_DIASP%C3%93RICO_E_O_SER_EM_GINGA_DESLOCAMENTOS_PARA_UMA_FILOSOFIA_DA_CAPOEIRA_RESUMO. Acesso em: 10 de out. 2024.

SALES, Cristian Souza de. **Assentamentos de resistência**: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em literatura e cultura.Salvador: UFBA, 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

_____. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: Colonização Quilombos, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SCHWARCZ, L. K. M. (2001). Carlos Eugênio Marcondes de Moura. A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899), São Paulo, Edusp, 2000, 694 pp. **Revista De Antropologia**, *44*(2), 227-230.

Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000200010.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Folclore, 1977

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: Um Deus Afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como *topos* da modernidade.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

_____. **De volta ao fim: O "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.

_____. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. Rio de Janeiro: Maradona X, 2019.

SUHAMY, Henry. **A poética**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

STAR wars: Episódio IV: Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Estados Unidos, produção: Lucasfilm Ltd.: 1977. 1 DVD (121 min).

STOKER, Abraham. **Drácula: uma história de mistério**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2015. *Ebook.*

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TORRES, Luiz Henrique. **Teoria da História: construção e desconstrução da racionalidade.** Rio Grande: Pluscom Editora, 2017.

VANNUCCI, François. Albert Einstein: os dois grandes erros científicos que o gênio cometeu na carreira. BBC. **bbc.com**, 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-53159536. Acesso em: 23 de abr. de 2024.
WERNECK, E. A relação sujeito x objeto nos paradigmas positivista, marxista e institucionalista. **Latitude**, *[S. l.]*, v. 9, n. 1, 2018. DOI: 10.28998/lte.2015.n.1.1809.

Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/1809. Acesso em: 23 jul. 2023.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas do Orixás**. Ilustrações: Carybé; Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros**. Rio de Janeiro: Palmas, 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência [recurso eletrônico] : seis reflexões laterais**. Trad. Miguel Serras Pereira. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2014. recurso digital.

ZULAR, Roberto. Prefácio. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poesia + (antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.