



Entre literaturas – Os Oríki e as Interpretações que nunca cessam

Entre literaturas – los oríki y las interpretaciones que nunca cesan

Between literatures – the oríki and the interpretations that never cease

Waldelice Souza*

Resumo

No entre-espço conceitual só é possível considerar o outro observando as organizações conotativas que persistem as hegemonias opressivas. Configurações que não buscam achar as leis ordenativas, mas os sentidos que são movidos por suas advinhas e segredos. Esboçar equações, notificando os tipos de pensamentos que essas perspectivas epistemológicas soam, é um dos objetivos aqui. Observar o pensamento vinculado aos atos de viver, pelo que se compreende que toda reflexão sobre o humano é engajada e “teorizável”. É nesse duelo elegante que as compreensões de Roger Bastide e as de Juana Elbein dos Santos se distinguem ao compor, por meio de interpretação, análises das composições literárias narrativas e poéticas. Esses dois interlocutores, de origens estrangeiras, estão mergulhados em pensamento influenciado por sistema simbólico, mais conhecido como candomblé. Nesse arqueamento conceitual pode-se verificar a definição do que sejam os oríkis e os itãs. Bastide olha para o mito, Elbein considera o rito, no que a acompanharemos, olhando para a função que essas formas poéticas assumem em suas expressividades.

Palavras-chave: teoria literária; semiologia; religiosidade afro-brasileira; oríki.

Abstract

In the conceptual space between, it is only possible to consider the other by observing the connotative organizations that persist in oppressive hegemonies. Configurations that do not seek to find ordering laws, but rather the meanings that are driven by their riddles and secrets. Outlining equations, noting the types of thoughts that these epistemological perspectives sound, is one of the objectives here. Observing the thought linked to the acts of living, by which it is understood that all reflection on the human is engaged and “theorizable”. It is in this elegant duel that the understandings of Roger Bastide and Juana Elbein dos Santos distinguish themselves when composing, through interpretation, analyses of narrative and poetic literary compositions. These two interlocutors of foreign origins are immersed in thought influenced by the symbolic system, better known as candomblé. In this conceptual framework, one can verify the definition of what oríkis and itãs are. Bastide looks at the myth, Elbein considers the rite, in which we will follow her, looking at the function that these poetic forms assume in their expressiveness.

Keywords: literary theory; semiology; Afro-Brazilian religiosity; oríki.

Resumen

En el espacio conceptual intermedio sólo es posible considerar al otro, observando las organizaciones conotativas que persisten hegemonías opresivas. Configuraciones que no buscan encontrar leyes ordenadoras, sino los sentidos que se dejan mover por sus enigmas y secretos. Uno de los objetivos aquí es esbozar ecuaciones y observar los tipos de pensamientos a los que suenan estas perspectivas epistemológicas. Observar el pensamiento vinculado a los actos de vivir, lo que significa que toda reflexión sobre lo humano es comprometida y “teorizable”. Es en este elegante duelo que se distinguen las interpretaciones de Roger Bastide y Juana Elbein dos Santos al componer, a través de la interpretación, análisis de composiciones literarias narrativas y poéticas. Estos dos interlocutores, de origen extranjero, están inmersos en un pensamiento influenciado por un sistema simbólico, más conocido como candomblé. En este marco conceptual es posible verificar la definición de qué son oríkis e itãs. Bastide mira el mito, Elbein piensa en el rito en el que la seguiremos, mirando la función que estas formas poéticas asumen en su expresividad.

Palabras-clave: teoría literaria; semiología; religiosidad afrobrasileña; oríki.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em cooperação técnica com a Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9134-3794>. E-mail: waldelicesouza@ufba.br.

Todo homem é um orixá!
Lázara Menéndez

*Exu ocupa todas as nossas cavidades.
Vive em nós.*
Juana Elbein dos Santos

*Quarto ponto: Uma Epistemologia da Existência.
Em outras palavras, trata-se da reconstrução do
método através da vida, isto é, do Homem vivendo.*
Milton Santos

Aviso aos navegantes

Em tempo de capturas e cancelamentos, não é fácil apontar interpretações para acontecimentos históricos e políticos, tanto quanto é difícil discorrer sobre marcas oraculares com disposição diversa de alguns analistas em eternizá-las como mandamentos ou monumentos. Nesse aspecto, olhar para fenômenos literários efêmeros, inseridos em sistema simbólico que associa, ao mesmo tempo, indivíduo, coletivo, ato e pensamento, afirmando nuances do que seja [interpretação], são noções importantes que, aqui, assumimos como estudo que nos move. Assim, Interpretação é um substantivo feminino que caracteriza a **ação ou efeito que se estabelece por uma relação simultânea ou consecutiva entre duas pessoas ou entidades, percebida e transmitida por mensagens**. E, ainda, o termo também pode referir-se à ideia de explicar ou declarar o sentido de algo, traduzir de uma língua para outra, expressar ou conceber a realidade de um modo pessoal ou executar ou representar uma obra artística. A palavra tem origem no latim *interpretatio*, *ōnis* que significa “explicação”, “sentido”.

Esta “certa análise” coloca-nos em espaço de composição de repertório no qual o “entre”, é o que permite aumentar a relevância conceitual e, obviamente, filosófica, por nos jogar em ambiente fronteiro, exatamente, entre epistemes. Essa perspectiva é semiológica porque é, totalmente, do início ao fim, um jogo entre pensamento e linguagem. Por esse enlaçamento, cabe lembrar que um intérprete não se esquivava de fazer críticas a pensamentos pela derivação de análises. Talvez, difira do exercício do crítico, no lugar onde estacione para realizar suas análises, visto que o intérprete não parte de nenhuma certeza e, por isso mesmo, não se obtém nem disponibiliza leis ou verdades, mas chaves de entendimento. Isso porque os elementos de cultura, que dão base aos vários estudos, não são terras sólidas como alguns pretendem, como indica Clifford Geertz:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de lei, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (Geertz, 2008, p. 4).

A relação simbólica adquire voz significativa e termina por metamorfosear-se em outras correspondências que são, por sua vez, exemplos de que há significados sendo alterados no – e pelo – ato expressivo. Dessa forma, a interpretação assume [função] na cadeia significativa. Por esse ângulo, elementos do complexo literário vinculado aos acervos culturais, derivados dos ritos e mantidos pelas religiões de terreiro, como os oríki – sem desinência de número (marca de plural); (a grafia aportuguesada do termo é Oríquis) –, ganham relevância exatamente porque se articulam, por sua própria característica, interpretativamente, a partir da função que cumprem no complexo.

Em nossa forma de ver, os oríquis ajudam a demonstrar as distinções dos percursos interpretativos de dois estudiosos. Esta distinção marca-se pelo fato de um ter olhado para o sistema de forma panorâmica; e a outra ter observado o mesmo fenômeno de comunicação de forma mais circunscrita. O primeiro produziu crítica literária em certo dissenso com o que era a “crítica”; a outra trouxe à tona os textos literários do sistema ao publicar o conjunto de narrativas de Ifá. Ambos consideravam suas análises por meio de espaços socialmente vinculados à literatura, mas com base na sociologia e na

antropologia, áreas nas quais sempre se mantiveram. Isso é o que é observado aqui; e resulta em uma tentativa de alargamento de suas considerações.

Nas bordas da comemoração dos duzentos anos de independência do Brasil, a FUNARTE – Fundação Nacional de Arte, em 1988, diante dos problemas herdados, aproveita a ocasião para derivar reflexões em torno dos cem anos de Abolição da Escravatura no Brasil, por entender que era uma oportunidade especial para o debate de questões relacionadas à cultura afro-brasileira. Com esse arco, trouxe a público um compêndio intitulado *Bibliografia Afro-brasileira*, na Série Referência, que arrolava 956 títulos voltados para essa temática. Para os coordenadores do projeto e da pesquisa, o trabalho, que incluía nomes como os dos estudiosos Raul Lody e Maria Laura Viveiro de Castro, não contava com um levantamento exaustivo:

Não [se tratou] de um levantamento exaustivo, visando a todo acervo existente. [Se procurou], entretanto, incluir obras significativas nesta área temática; ora, com publicações raras; ora, com publicações contemporâneas, possibilitando um acompanhamento dos diferentes estilos, escolas e tendências que [pudessem compor] o panorama desses estudos. Sem pretensão de propor uma classificação, [se buscou] indicar, no índice, as publicações por áreas de concentração, facilitando deste modo o acesso do pesquisador aos temas específicos (Biblioteca Amadeu Amaral, 1988, p. 3, grifos nossos).

Um estudo mais detalhado sobre esses materiais produzidos pela FUNARTE ainda é desafiador e necessário. Contudo, podia-se ver nos expedientes dedicados a essa pesquisa o interesse “nacional” pelo que já se pensava, pois algumas das investigações relacionadas à temática eram desdobradas por investigadores de renome das várias ciências no Brasil. Esse compêndio conta com dez (10) publicações do sociólogo francês Roger Bastide, uma delas em parceria com Florestan Fernandes, mas nenhuma indicação às pesquisas da argentina Juana Elbein dos Santos aparece, apesar de sua pesquisa vir de 1964, ter sido defendida em 1972, na Sorbonne, e ter sido publicada no Brasil em 1986. Talvez, as limitações listadas acima expliquem isso.

Bastide e Santos são dois grandes estudiosos de como o fenômeno se processa no Brasil. Não é que se possa desnudar dessa comparação uma leitura distinta entre as figuras, em função do gênero, e, daí, apontar o que seja o oríkì ou itã ou, ainda, as influências, na atualidade, nas literaturas “entre lugares epistêmicos”, produzidas no país, por um ou outro. Há, entretanto, evidências de pequenas divergências em suas argumentações sobre os percursos, as chegadas, digo, as estabilizações literárias diversas em um sistema que não busca, por assim dizer, a verdade absoluta para todos os lugares e tempos. E verificar isso vale a aproximação distanciada desses estudiosos. É considerando essa tensão que se visita o processo de composição dos elementos da cadeia significativa em que as compreensões de Roger Bastide e Juana Elbein dos Santos distinguem-se tenuemente.

Eles convergiam, no método de pesquisa, em algo considerado como uma percepção “de dentro”, o que levou as ciências sociais a colocá-los sempre entre aspas e, ao mesmo tempo, serem lidos também por sacerdotes e iniciados no candomblé. As análises específicas, seguiam, contudo, cursos particulares. Um, estruturava a descrição da matriz mitológica, efetivada por Roger Bastide; já a outra análise, dava-se pelo estudo do motriz simbólica, considerando a forma dinâmica pela qual esse sistema se altera, conduzido por Juana Elbein. Essas diferenças não chegaram a ser ponto claro de discordância, já que, no livro *O candomblé da Bahia* (2001), Roger Bastide indica que era necessário seguir por esse caminho. Assim, a Juana Elbein dos Santos configura-se, ao lado de Florestan Fernandes e Reginaldo Prandi, como discípula de Bastide, não por ter feito cursos ou ter pertencido a mesma instituição acadêmica, mas por ter mantido diálogos atravessados por trabalhos e pesquisas, dos quais, sua tese é, de fato, o maior exemplo.

Atuação de Roger Bastide

Roger Bastide (1898-1974), sociólogo francês, veio ao Brasil em 1938 para colaborar com o Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, ocupando a cátedra desta área de conhecimento, o que é confirmado por Maria Isaura Pereira de Queiroz, em artigo publicado em 1994. Para a socióloga paulista, Bastide “chegou ao Brasil num momento em que a rápida urbanização do país, e principalmente de São Paulo, fazia nascer problemas variados e desenvolvia a olhos vistos outros já existentes; tal situação era propícia à realização de pesquisas de campo” (Queiroz, 1994, p.

215). E para ela, “sua obra constitui, hoje, material inestimável para se conhecer a produção sociológica e antropológica nacionais, assim como o desenvolvimento das letras e das artes” (Queiroz, 1994, p. 215) e deixaria uma raiz em várias áreas, como visto em Queiroz (1978, p. 101-121). Bastide dedicou-se a compreender o que denominava como estrutura do que seriam as religiões africanas no Brasil, considerando o ensinamento dos clássicos da sociologia, as práticas metodológicas de observação que eram mantidas próximas ao fenômeno e aos desdobramentos que essas ações ocasionavam. Esse olhar “estranhado” do estrangeiro investigador permitiu-lhe falar de temas ainda desconhecidos para aqueles que consideravam a “evolução” em uma direção dada, certa e única, como informa Fernanda Peixoto no prefácio do livro *O Candomblé da Bahia* (2001):

A formação heterodoxa de Roger Bastide, que transitava livremente pelas mais diversas áreas do conhecimento, alimentava cruzamentos inusitados para a sua época – das ciências sociais com a arte, com o folclore, com a psicanálise e com a história –, que os seus cursos e sua vasta produção expressam. Ao lado disso, o interesse por temas pouco canônicos para a sociologia do seu tempo – a vida mística, o imaginário, o sonho, a loucura, o sagrado, a memória e a poesia – permitem flagrar o perfil híbrido do pesquisador e o caráter multidisciplinar de uma obra, em boa parte dedicada ao Brasil [...] É no contexto da reflexão sobre o material artístico que o estudioso enfrenta a discussão acerca da cultura brasileira e da interpretação de civilizações desde o momento de sua chegada ao país (Peixoto, 2001, p. 07/09).

Essas informações delimitam bem o perfil do investigador, seu percurso e o eixo no qual se movimentava. Demonstra, também, que, ao revisar o cabedal desse estudo constituído no país, ele adentra ao tema afro-brasileiro, já que, para Bastide, o Brasil desperta o interesse de investigadores nas portas do século XX. Mesmo que seja mais comum observar essa assertiva por outro enfoque hoje, ela não pode ser desconsiderada como o ponto de partida do investigador. É por ela que ele visita estudiosos como Nina Rodrigues e Artur Ramos.

O sociólogo dedica grande parte do seu estudo para as questões sobre sincretismo, buscando entender os fenômenos afro-brasileiros pelos encontros, às vezes, comprováveis dos orixás com os santos católicos. Ele não propõe uma lógica multiculturalista simplista para sua análise. Isso porque descreve um panorama no qual as influências econômicas e sociais posicionam as opções, ações e condutas culturais em lugares bem diferentes e no mapa de forças simbólicas. Talvez porque perceba também que essas culturas, que persistem há mais de dois mil anos, atualizam-se pelas franjas, preservando, por mais tempo, os cerne importantes de seus sistemas simbólicos que são envoltos nos segredos ou nas próprias ambiguidades que lhe dão forma.

Assim, Bastide configura o percurso das religiões africanas no Brasil, no qual, coteja e circunscreve uma estrutura simbólica em que as festas públicas de transe são o elemento importante e a iniciação fundamental. Ao observar essa arquitetura complexa composta por um lado psicológico e outro etnográfico, se pode constatar certas relações entre a pessoa (descendente), suas demandas, certezas e incertezas, as solicitações feitas aos antigos membros de sua família (antepassado), aprender com os feitos de outros antepassados até a uma figura mítica (ancestral) e a extrema alteridade, seu parente morto. Bastide configura isso como memória coletiva e entende que é “o mito que fundamenta esse ato social de lembrar”. Ou seja, “Os mitos são representações coletivas, sem dúvida, e que possuem toda a força constrangedora das tradições; mas constituem também mecanismos de operação lógica para apreender o real” (Bastide, 2001, p. 265).

O que leva a um ponto importante, com relação ao que se constitui como esquecimento de algumas narrativas na mudança entre um espaço e outro; já que, para Bastide, “na realidade, o que subsiste são só complexos do inconsciente coletivo que se fundamentam nas condições sociais existentes, e são elas que constituem, em definitivo, o fator essencial” (Bastide, 2001, p. 273). Dessarte, essa memória estabelecida por esses laços familiares e composta no seio da religião é um continuum social que segue a confirmação cedida pela estrutura simbólica considerada. O autor afirma que é de temer, caso esta última venha a se interromper, o aniquilamento da tradição. E “em suma, podemos dizer que a memória coletiva é a memória de grupo, mas com a condição de acrescentarmos em seu aspecto, o de ser a memória articulada entre membros desse grupo” (Bastide, 2001, p.273). No rumo da direção do que nos interessa aqui, Bastide desbrava ponto de interseção entre a crítica voltada para o entendimento do artístico de forma descascada de outros vínculos e uma análise do literário com presença de outros elementos, como o da vida prática, que permitem o estudo desse fenômeno também pelo viés sociológico. Nesse ponto, o intérprete e o crítico assumem papéis distintos para as

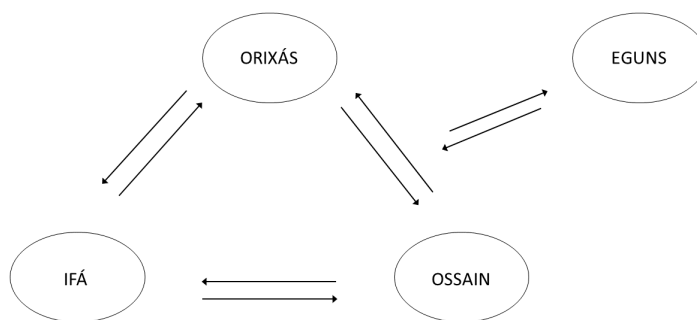
análises de objetos, atos ou processos resultantes de fenômenos sociais, porque o primeiro assume uma perspectiva descritiva.

É com esse entendimento, mais do que de crítico, que Bastide assume, na análise literária, lugar de pesquisador sempre iniciante, aquele que sempre busca o “nó”, as relações. E teoriza sobre o que é literário à luz do sistema cultural que tenta circunscrever. Ele compreende que o cerne desse complexo cultural se dá pelo transe, no fato de um descendente aceitar que o seu antepassado ocupe seu corpo nas festas públicas de possessão. Ele se apoia em outros pesquisadores para considerar que:

O transe de possessão tem caráter antes sociológico do que patológico; como Herkovits observa com muita razão, não devemos esquecer que esse transe é um fenômeno “normal” para certas civilizações como as da África negra, imposto pelo meio e construindo uma espécie de adaptação social a certos ideais coletivos. É preciso estudar o cerimonial da iniciação sem nenhum etnocentrismo, sem escolher entre elementos constitutivos aqueles que nos parecem os mais importantes ou os mais explicativos, mas também, de outro lado, sem negligenciar nenhum dos aspectos da questão. O controle da vida mística, a associação do indivíduo com o seu orixá, a incorporação de um novo membro na confraria religiosa, a morte e a ressurreição do candidato (Peixoto, 2001, p. 13).

Bastide descreve os quatro sacerdócios do candomblé, dedicados ao Culto dos Orixás, conduzidos pelos Babalorixás (pai de santo) ou ialorixás (mãe de santo); ao Culto de Ifá, culto dedicado ao oráculo de ifá, os sacerdotes são o Babalaôs (sacerdote do saber/do conhecimento/adivinho) e a Iyaifá (senhora do conhecimento); ao Culto de Ossain, culto às plantas, às ervas medicinais, o sacerdote é Babaossain; e ao Culto a Egun (responsável pelo rito funerário ou aos mortos), Babaegum e Babaojê. Na definição do sociólogo: “Os sacerdotes são aqueles que iniciam os neófitos aos orixás nos candomblés; já os sacerdotes de Ifá escutam as “palavras” dos orixás; – Os sacerdotes de Ossaim colhem as ervas dos orixás” (Bastide, 2001, p. 189). E, o quarto sacerdócio, são os Ojés, sacerdotes dos Eguns, que executam os ritos fúnebres. Como imagem abaixo:

Figura 1 - Planos sacerdotais do candomblé



Fonte: composição da autora para tese em teoria da literatura (Souza, 2014).

O pesquisador considera, contudo, ser necessário entender o que une os quatro planos e o que lhe confere dinamismo, papel da divindade Exu:

É preciso, pois, que a divisão não suprima essa unidade; é preciso que os quatro compartimentos se liguem entre si. E quem poderia consegui-lo melhor do que Exu, que abre as portas e traça os caminhos? Com efeito, é essa a que daqui por diante o veremos desempenhar. Vai praticar aberturas entre os quatro reinos, furar as paredes estanques que os separam uns dos outros, fazendo-os, por seu intermédio, entrar em comunicação e assegurando, assim, a união cósmica. Exu é, para nós, o elemento dialético do cosmo (Bastide, 2001, p. 189).

Essa percepção de planos religiosos interligados por um agente dinamizador é o que permite considerar o candomblé como complexo cultural porque um ato ou gesto ritual em um dos planos pode ser assumido como referente no outro. Bastide considerou, por sua vez, que, ao investigar os ritos privados de iniciação associados às festas públicas, relacionados ao sacerdócio dos Babalorixás e Ialorixás, seria possível observar as questões profundas salvaguardadas nesses ritos sobre o ser em si, individual, descendente, como uma pessoa atuante no mundo no momento presente e na coletividade social em que está inscrito.

O sociólogo, na verdade, buscava o que colocava o sistema em movimento, mas, pode-se dizer, que se detém nos mitos, na composição de repertório categorizador, que pode ser circunscrito no entendimento do que seja uma matriz, mesmo com suas versões, ambiguidades e o sincretismo tencionando-a. Assim, apesar de constatar que Exu era o nexo por onde se davam as passagens e atravessamentos para os outros planos de culto, são as pesquisas na atualidade que, de fato, têm conseguido responder como esses trânsitos se efetivam. Isso porque, para entender Exu, era preciso compreender o ato ritualístico e como esse ato dinâmico é executado a cada momento por um – e por isso por muitos – iniciado(s). E vai além da “iniciação”, pois continua pelas confirmações afora, pelas titulações e, por fim, pelos ritos fúnebres. Nesse aspecto, o nascimento é parte do ciclo, não seu princípio. Tal noção é chave para que se entenda como essa cultura se mantém pelo fundamento de manutenção do rito. Ato do qual o mito deriva e pelo qual é atualizado. De forma diversa, Bastide persegue o rito pelo mito, entendendo que esse último é seu cerne. Nessa máxima de buscar um grafo definitivo, uma letra pétrea, uma palavra eterna, desconsidera que a cultura em estudo lida com força hegemônica gigantesca e de interesse aniquilador e, por isso, a ambiguidade que os mitos guardam tem ação defensiva. E, por isso mesmo, a manutenção das versões, que confirmam a efemeridade da existência, desdobra-se em uma noção de que todo mito precisa ser ajustado por leitura interpretativa de quem vive (descendente), no ato de viver ou de quem se encontra em rito.

Atuação de Juana Elbein

Juana Elbein dos Santos coloca-se disponível ao aprofundamento do nexo e da importância da análise da conjunção do sistema pelo rito. Ela é antropóloga e coordenadora geral da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB. Seu mais importante livro, *Os Nagô e a Morte: Pàde Àsèsè e o Culto Égun na Bahia* originou-se na sua tese de Doutorado em etnologia, defendida na Universidade de Sorbonne, em 1972:

Juana Elbein é formada pelo Instituto de Psicanálise da Universidade de Buenos Aires e tem curso de pós-graduação em psicanálise aplicada à antropologia. É membro do Instituto de Pesquisas Antropológicas dos Estados Unidos. E foi como bolsista do Serviço Nacional de Saúde Mental, sediado em Washington, que Juana veio parar na Bahia (Coelho et al., 1966).

Segundo se comenta, na Bahia, “encontrou aquele que viria a ser seu marido Deoscoredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido por Didi da Bahia, filho de mãe Senhora, a mais famosa chefe de terreiro dos candomblés da Bahia e exímio artista em Arte sacra, inspirada nos rituais afro-baianos” (Coelho et al., 1966). Para melhor compreender o perfil da pesquisadora, destaca-se o escrito:

“Peixes, insetos e pássaros são iguais ao ser humano na obra de Mestre Didi. Nela, não há preconceito”, diz sua mulher, Juana Elbein dos Santos. Em geral, é Juana quem fala pelo artista, que não costuma dar entrevistas. “Faz parte da minha tradição, aprendi a não falar de mim ou de minha obra”, diz Mestre Didi, em uma rara concessão anteontem, na casa de sua galerista, Regina Boni. É difícil falar da obra do escultor sem citar sua mulher. De certa maneira, ela é seu porta-voz, mas, acima de tudo, a catalisadora de sua obra. Conheceram-se em 1965, quando a argentina Juana, antropóloga por formação, ganhou uma bolsa do Congresso norte-americano para realizar pesquisas no Brasil. Desde então, foi ela a grande incentivadora de Mestre Didi. [...] Juntos passaram um tempo na África, casaram-se na Nigéria (numa série de cinco casamentos realizados em Londres e Salvador). Viveram também em Paris, onde Juana fez doutorado na Sorbonne (Cypriano, 2001).

Na tese, a antropóloga argentina estuda ritos fúnebres, que ocorrem em Amoreira, Ilha de Itaparica, Bahia, estudo que se torna material fundamental para a compreensão do dinamismo entre os sacerdócios do candomblé pela força motriz do sistema e pelo papel de Exu. A tese é

defendida em 1972, em Sorbonne, traduzida na UFBA e publicada em 1986, um pouco antes das publicações da FUNARTE.

Na interpretação de Juana Elbein dos Santos, há, no conjunto de itãs, narrativas do complexo oracular de ifá, em função da posição do odù no mundo e compreendidos por meio de sua inscrição no pó ìyerósun, aspergido no opon-ifá e descrito (entoado) pelo Babalaô ao consulente (descendente/iniciado/leigo); dessa forma, um signo (o odù inscrito na bandeja opón ifá) que, pelo seu desvelamento, ao ser decifrado, lido e interpretado, detalha, por meio do rito, as noções do sistema, o que coloca o signo para dentro do processo de significação. No livro *Ésú*, publicado em três idiomas, a saber, iorubá, português e inglês, onde sua voz aparece em primeira pessoa, ela afirma que: “foi paixão à primeira vista” (Santos, 1978, p. 27).

Meu profundo interesse pelas diversidades culturais me conduziu ao Rio de Janeiro, aproveitando um convite para participar de um congresso. Em visita a um ritual afro-brasileiro, presenciei, pela primeira vez, um iniciado possuído por Exu, entidade diferenciada que me parece ser condutora de todo panteão afro-brasileiro, princípio que dinamiza tanto a existência individual como a coletiva. Entidade que reencontrei em toda a gama de sua multiplicidade, ao longo de minha existência e convivência “iniciática” particularmente na Bahia (Santos, 1978, p. 28).

É nessa apresentação que também há o reconhecimento aos seus mestres, entre eles, Bastide: “Meus mestres Bastide e Emílio¹ interpretariam minha identificação com Exu, cada qual a sua maneira. Bastide me orientaria para análise e estudo acadêmico, e Emílio para abrir os limites de meu inconsciente, o famoso Id ou como chamamos as construções de nossas fabulações para aplacar nossa profunda ignorância” (Santos, 1978, p. 30). Nesse mesmo material, ela vincula o seu trabalho às atividades artísticas de forma mais clara:

Exu é invocado para abrir e permitir o acontecer de todos os rituais. Dinâmico, neutro e intangível, cânticos, poemas, esculturas, simbolismos, saudações, rituais e mitos, permite-nos aproximar de seu devir. Princípio dinâmico individual e coletivo, Exu carrega e veste o simbolismo do branco, do vermelho e do preto (Santos, 1978, p. 28).

Juana Elbein dos Santos delimita o interesse de sua investigação no primeiro parágrafo da introdução, de forma cirúrgica, além de observar de forma expandida toda a circunscrição de perspectivas e dificuldades no estabelecimento de fronteiras em um tema como esse. Cito-a:

Propomo-nos, no presente trabalho, examinar e desenvolver **algumas interpretações** sobre a concepção da morte, suas instituições e seus mecanismos rituais, tais quais são expressos e elaborados simbolicamente pelos descendentes de populações da África Ocidental no Brasil – particularmente na Bahia –, nas comunidades, grupos ou associações que se qualificam a si mesmos de Nàgò e que a etnologia moderna chama de Yoùbá (Santos, 1986, p. 154, grifo nosso).

Ela se reporta à profundidade do estudo dos textos oraculares de Ifá, que, para ela, pormenoriza a maior parte da tradição e da liturgia Nàgò no Brasil, o que permite o diálogo com os planos esboçados nas investigações de Bastide. Assim:

O presente ensaio tem por centro a descrição e interpretação dos elementos e dos ritos associados à morte. Entretanto (**é possível que**), pelo fato de a cultura Nàgò se constituir por sistema essencialmente dinâmico de inter-relações (**entre os planos internos, componentes do sistema**), (**o que permite**) a morte ou seus símbolos estarem ligados direta ou indiretamente ao funcionamento do todo (Santos, 1986, p. 162, grifo nosso).

O que é dito pelos ritos fúnebres ecoa em todo o sistema. Com isso, permite considerar que, por qualquer um dos planos dos sacerdócios do candomblé, pode-se entender o complexo. Ao mesmo tempo, a extrema alteridade é figurada por muitas culturas, como a morte; e guarda certa significância para os brasileiros iniciados em uma das nações de culto do candomblé, como possibilidade de compreender os atos dos antepassados e/ou ancestrais ao enfrentarem dilemas similares aos que vivem os seus descendentes no presente. Nesse aspecto, conhecer as respostas dadas por tais figuras implica aumentar a compreensão sobre as possibilidades de solução, ao mesmo tempo em que

¹ Emilio Rodriqué – intelectual argentino, psicanalista e escritor. Nasceu em Buenos Aires, em 1923. Passou a morar na Bahia a partir de 1974. Em 1948-1952, fez sua formação em Londres, tendo frequentado o grupo de Melanie Klein e feito análise com Paula Heimann. De volta ao seu país, foi membro fundador da Asociación Psicoanalítica Argentina (Chnaiderman, 1995).

demarca que a morte é diferente do morto. Os ritos funerários dessas culturas são dedicados ao morto e buscam catalogar as compreensões que essa cultura alcançou sobre o que seja a morte. Ikù, como é pronunciada em iorubá, é algo que envolve a todos e tem importância no ciclo da vida desde que tenha sido atingida depois de o homem cumprir sua função. Se Bastide dispõe-se a estudar os ritos e o faz, observando a iniciação do neófito, Juana Elbein dos Santos estuda aqueles que estão iniciados há algum tempo e têm o direito ao rito fúnebre particular dessa cultura. Sabe-se que todo batismo consiste em morrer para o mundo secular e renascer dentro de uma cultura simbólica determinada e, para isso, os ritos de iniciação são relevantes. Obviamente, nesse momento, a existência social do iniciado muda, ele adquire potências que terão que ser retiradas quando falecer. Isso porque as insígnias de uma cultura não acompanham o defunto. O que foi aprendido ou o que é do morto segue com ele. O que é coletivo, social e/ou cultural ficam com a comunidade. Isso inclui os feitos heroicos, históricos, políticos.

Assim, independentemente do mito de criação, para essa cultura, todo homem vem de uma proto-matéria, como primeiro tipo de forma, uma lateria incandescente ou pedra vermelha, de onde nasce tudo, com as capacidades geradora e expansiva (gestante) para a qual se deve voltar. O nascimento é ato de individualização, a morte de retorno ao coletivo-coletivo, de onde nova individualização se processará. Por essas características, Exu é figura fundamental também nos ritos funerários. Como indica Juana Elbein:

De fato, Éśú não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, como ele também é um elemento constitutivo, na realidade, o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais como também de tudo o que existe (Santos, 1986, p. 168).

Deve-se manter a insistência nesse ponto. O singular e o complexo, o individual e o coletivo, o pessoal e o social não são dicotômicos, antes, conjugados. Nesse sistema, a pessoa só pode ser entendida se pensada como isso e aquilo, no ato ritualístico. E como o ato ritualístico se processa no – e pelo – reconhecimento de Exu. Essas figurações atingem as quatro instâncias que dinamizam as relações no candomblé.

Assim, Exu é responsável pelo princípio da **criação**, quando figurado nos **Exu Yangi**; **Exu Agbá**; **Exu Igbá Keta** e o **Exu Okotô**. Pelo princípio de **realização**, são responsáveis as figurações de **Exu Obá Baba**, Exu – Rei e Pai de todos os Exus; fala de **Exu Odara** – o senhor da felicidade; **Exu Osije** ou **Osetuá** – o mensageiro divino; e o **Exu Eleru**, responsável pela cobrança da obrigação de manutenção dos rituais. O terceiro princípio é o da **transformação**, da alteração coletiva e individual, seja ela natural ou social. Esse princípio é representado pelas potências das figuras **Exu Enu Gbarijo**/enugbarijo; **Elegbara**, o senhor do poder mágico; **Exu Bara**, o senhor do corpo; e, o **Exu L’Onan**, o senhor dos caminhos, o que sabe/conhece os caminhos, as soluções, o como ir. Há ainda o princípio da **reparação**. E a quarta instância do conhecimento desse complexo cultural é a da **reparação**. A reparação é uma forma relacionada à de manutenção do ciclo. Se tirou da natureza, deve devolver, absorveu-se da cultura, deve dar algo em troca. Os Exus dessa instância são **Exu Ol’Obe** – o senhor da faca; **Exu El’Ebo/Eleguá** – o que controla a troca; **Exu Alafia** – o que garante que quem retribuiu com ebó tenha a sua solicitação atendida; e o **Exu Odusô**, o Vigia dos odùs, o que observa os caminhos/os destinos, os ritos a serem cumpridos e as obrigações feitas. O que resulta em 16 tipos diferentes de Exu.

A estudiosa insiste na noção de que um signo está vinculado ao ato necessário para a realização de sua função, em termos sociológicos. Ao cumprir essas funções, o ser se esgota, realiza-se ato fúnebre. E sua massa é devolvida ao que o promoveu no início.

Por esse aspecto, a função de cada divindade, entidade ou mesmo de cada pessoa está relacionada a uma atividade específica que exerce no mundo e que marca sua existência.

Insistirei mais adiante na fragilidade do conceito abstrato e universal do símbolo. Os elementos só podem ser vistos e interpretados num contexto dinâmico, não com um significado constante e intrínseco, mas essencialmente como fazendo parte de uma trama e de um processo. O significado de um elemento é uma função e não uma qualidade (Santos; Santos, 2014, p. 17).

Modo de cogitar que o que dispõe um sistema simbólico em movimento é sua força de contato, fundada por atos. Motriz de todo sistema que exige, a cada leitura, um exercício de entendimento do mundo. Nesse aspecto, para a antropóloga, “o símbolo é a menor unidade do rito que conserva, contudo, as propriedades da conduta ritual” (Santos, 1986, p. 166). E, levando em conta o sistema em análise, mais especificamente, afirma que:

Os símbolos que pude observar no campo eram empiricamente objetos, atividades, relações, acontecimentos, gestos e unidades espaciais numa situação ritual [...] Os símbolos estão particularmente envolvidos no processo ritual [...] o símbolo associa-se a interesses, propósitos, fins e meios dos homens quer eles sejam formulados explicitamente, quer devam ser deduzidos do comportamento observado. A estrutura e as propriedades de um símbolo transformam-se nos de uma entidade dinâmica, ao menos no quadro de seu contexto de ação própria (Santos; Santos, 2014, p. 18).

Nesse contexto simbólico, os *oríkìs* são atos de evocação e saudação, enfim de reconhecimento de objetos, plantas, animais, de pessoas com suas muitas posições honoríficas e, por isso, estão completamente vinculados à função de conhecer. Eles são os cantos que anunciam, por exemplo, os signos do *odù*. O *odù* é um código completamente cultural que representa o que há dentro do *coco-de-dendê*. Em certa medida, ajusta-se com a ideia de signo corrente e é parte do que se busca com a consulta ao oráculo. Isso porque conhecer o próprio signo, para a cultura *nagô/iorubá*, implica assumir a relação das narrativas em que esses códigos vão se desdobrar. Esse elemento é também o componente que caracteriza tal sistema como complexo, pois ele guarda pelo menos três acepções importantes.

Em primeiro aspecto, o termo *odù* é usado para designar exatamente o que seja signo que se desdobra em um conjunto de 4 (quatro) marcas gráficas, duplas ou simples, verticais e sequenciais, obtidas pelos gestos consecutivos do *Babalaô* ao bater os *ikins* (caroços de *dendê* consagrados) no processo de consulta divinatória. Como resultado, tem-se um ideograma de oito partes, por isso, um octograma, sendo os 16 primeiros definidos como principais; e, os outros 240 são derivados da relação de cada um dos 16 com ele mesmo e com os quinze restantes. Isso determina a existência de 256 *odù(s)*. Sua grafia é produzida da direita para a esquerda e de cima para baixo, o que inverte a lógica da escrita ocidental.

Num segundo aspecto, o termo *odù* está associado ao *itan* (narrativa) que poder ser classificado como um texto versificado próprio e que lhe empresta significado misto em termos históricos e socioculturais. Esse texto, em forma de versos, mas, que, em *iorubá*, definem os *itan/contos* que são, por sua vez, considerados como registros de fatos ancestrais, suas histórias de feitos ou suas narrativas.

E, em sua terceira dimensão, a palavra designa um recipiente cilíndrico de madeira, de porcelana ou de barro, cujo conteúdo físico deve manter relação e representar os 3 (três) componentes básicos da existência das pessoas, dos bichos e das coisas: a) **Ìwá** – cor branca, força representante dos elementos espirituais/imateriais que, segundo o Mestre Itaoman, pesquisador importante desse campo, significa Existência; b) **Abá** – cor preta, elementos corporais/físicos/materiais/concretos, o que, segundo o Mestre Itaoman, significa Essência; e c) **Axé** – cor vermelha, força representante dos elementos relacionais ou de transformação, o que significa Realização.

Por isso, o *Igbá* não é só uma configuração das forças das entidades – ou divindades – vinculado ao iniciado, mas corresponde aos elementos com os quais se assenta (se reforça) a permanência da divindade no indivíduo que assume a função de o carregar. Observar o *Igbá* é considerar um universo significativo dentro do próprio signo. Isso demonstra outra grande inteligência desse sistema, a de se fechar em torno do que é crucial para preservá-lo. Se a espiral é elemento da expansão, o búzio, o ovo, a semente, o *Igbá* são símbolos de contenção. Adilson de Oxalá, em seu livro, *Igbadu, a cabaça da existência: mitos nagôs revelados*, de 2006 (Oxalá, 2006), define essa condensação como complexificação e aumento da densidade do signo que, a partir dele mesmo, pode dizer tudo. O símbolo que reúne esses poderes em si mesmo passa a ser o ponto de partida e de chegada para os ritos e para o entendimento do sistema pelos quais se observa tais processos:

E este símbolo deverá participar de todos os rituais em nossa honra! E representará, com sua presença, não só a presença de teu pupilo como também de todos aqueles que um dia receberam o sagrado Oxu, que estabelece a aliança firmada entre o iniciado e seu Orixá! Um símbolo que possa representar também a Terra, onde habitam seus corpos depois de levados por Iku! (Oxalá, 2006, p. 26).

Por isso, talvez, esse seja o ponto crucial, aquele que percebe que os sistemas podem ser revigorados se as condições naturais e sociológicas forem diferentes das que impõem seu aniquilamento. Por isso, a semente é sempre uma metáfora importante para esse sistema.

Se o Igbá é a síntese de cada ser, todo ser pode ser identificado a partir do que é contido nesse compósito de poderes. O que se faz para reconhecê-la é cantar um oríkì. Este oríkì é o mecanismo, ao mesmo tempo de solicitação de licença, de ativação da potência e de reconhecimento do que é o ser que se olha em termos complexos. E, por isso, o oríkì está inserido em um processo intrincado de significação. Se quiser entender essa complexificação de enigmas ou de metáforas que o oríkì articula é preciso observar o repertório conotativo, o que justifica o empenho de pensar essas articulações por esse tipo de arranjo.

O jogo do oríkì é expressivo, conceitual e se relaciona a todas as acepções do signo inscritas nesse sistema significativo. O oríkì é um termo iorubá em que [orí] significa cabeça e [kí] significa oração, evocação, canção. É mais que uma forma de composição poética. Ele pode ser pensado como tecido conotativo expresso por cantigas e vocações, normalmente orais. Como expressão fundamentalmente oral, os oríkì variam conforme a tradição de linhagens, nações, ritos e, também, das performances. Por fim, a afirmação abaixo, também derivada do estudo da antropóloga argentina Juana Elbein dos Santos (1986), vai ao ponto:

A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissolivelmente ligada a dos gestos, expressões e corpo. Proferir uma palavra, uma fórmula, é acompanhá-la no decorrer de uma atividade ritual dada. Para transmitir-se à se, faz-se uso de palavras apropriadas da mesma forma que se utilizam de outros elementos ou substâncias simbólicas. [...] a oralidade é instrumento a serviço de uma estrutura dinâmica nagô. A dinâmica do sistema decorre a um meio de comunicação que se deve realizar constantemente. Cada palavra proferida é única. Nasce, preenche, cumpre a função e desaparece (Santos, 1986, p. 21).

Essa semiologia exposta pelo estudo da antropóloga demarca possibilidade de entendimento do repertório literário com base no próprio sistema, pois estabelece que o significado pode tornar-se veículo de outra transformação. Essa associação marca a percepção do que se vê, olhando por essa cultura, que compreende que um homem no *aiyé* tem um *double* no *orun*.

E isso só é coerente ao sistema que é motivado pelos seus componentes e pelo rito. No caso do candomblé, isso é controlado por meio de seu oráculo. Pelas consultas feitas, se sabe sobre as ações dos iniciados, do seu primeiro rito até o de falecimento. E isso se dá porque se leva em conta que entre um descendente e seu antepassado há alterações. Os estudos consideram que o antepassado e o descendente têm relações religiosas, familiares, históricas ou sociológicas, contudo, não são a mesma pessoa. O oráculo, quando é consultado, responde contando a narrativa em que a forma poética também aparece. E o oríkì é ato de conhecimento desse homem novo. É seu orí que está sendo observado, já que corresponde ao lugar, no corpo, de interação entre as duas características fundamentais do ser, que para Juana Elbein, explica-se da seguinte forma:

Orí, representação da vida individualizada no *aiyé*, nasce de um ventre-fruto, trazendo em si, como o Bara que o acompanha, a combinação de progenitores e de destino individual. Com efeito, as consultas oraculares também são efetuadas com os segmentos ou cotilédones do obi, como já indicamos várias vezes. O obí converte-se não só na representação transferida do Orí, mas também, por extensão, no símbolo de todo um ser (Santos, 1986, p. 23).

Essa individualização é de cunho filosófico, sociológico e cultural. O oríkì ao ser expresso evoca a presença em forma ritualística e, ao mesmo tempo, poética. Se essa expressão permite que o Orixá seja conhecido, a forma expressiva cumpriu o seu papel social, mantendo o que já

cumpria ritualmente. Ao cabo, sua configuração na cultura tida como brasileira está relacionada ao processo de luta pelo reconhecimento da diversidade do que seja a cultura nacional.

A data de seu aparecimento foge aos documentos, sendo alterada com grande velocidade a cada ato de aprofundamento dos estudos que consideram importantes essas estruturas literárias, seu estudo assume, assim, a feição de algo que já faz parte de nossa expressividade poética há muito tempo. É na década de 1980, contudo, que seu aparecimento como forma poética é confirmado em forma de poema pelo livro “Axés do Sangue e da Esperança (orikis)”, de Abdias Nascimento², publicado em 1983, mas que traz poemas produzidos em 1980 e 1981. Nesse livro, Moniz Sodré e Lélia Gonzalez fazem o prefácio e a introdução, respectivamente. Lélia, em sua introdução, dialoga com as definições de Moniz sobre o que seja a poesia de Abdias. Ela diz que:

Não é por acaso que, no poema de abertura, “Padê de Exu Libertador”, o autor invoca esse princípio da existência individualizada e, também, o princípio dinâmico da comunicação, veiculador do axé que é Exu [...], dizendo

[...]
Imploro-te Exu
Plantares na minha boca
O teu axé verbal
Restituindo-me a língua
Que era minha
E me roubaram
[...] (Gonzalez, 1983, p. 10).

Abdias marca a presença do oríkì como poema e João Ubaldo Ribeiro, em seu livro *Viva o povo brasileiro*, de 1982, marca a presença desse tipo de poema no romance. No livro, no momento em que se processa a ficcionalização da Guerra do Paraguai, faz-se um chamado a Ogum, que se recusava a participar desse embate. Essa evocação é feita pelas virtudes desse orixá da guerra, descrevendo-o por oríkì suas características. Esse processo ocorre na mesma época em que o movimento negro, no Brasil, começa a reordenar suas exigências em torno de um legado cultural que precisava ver reconhecido.

O oríkì é por isso uma expressão poética radical. Sua forma autoral coexiste com sua forma ritualística, o que lhe garante uma diversidade de expressão. Para tanto, eles amparam as suas performances em ocorrências cênicas e de expressões vocalizadas, demonstrando disposição para teorizar sobre a consumação do verbo na voz e sua força de sensibilização do outro (leitor, espectador, ouvinte). Aberto o evento presencial e oral, canta-se o encontro do pescador com a pesca, do caçador com a caça, do catador com a coisa catada (no caso dos que procuram plantas), do defunto com o fim – e, para essa cultura, como início – e do consulente com o oráculo. O poema instaura-se como poesia no presente.

Em entrevista, o poeta Ricardo Aleixo estabelece os campos em que articula sua poesia e a importância de reconhecer os oríkì, como fenômeno literário contemporâneo, ao lembrar que “a radicalidade é a única saída. Radicalidade como raiz, como ação fundante”.³ E é também quando define o percurso de sua poesia como acontecimento que atua em várias artes, sempre no entre espaços das linguagens, enquanto o que interessa não é o resultado comunicativo ser concluído, pois mira no inacabamento. Isso porque essa estrutura não se fecha; a linha de contorno do círculo faz 360 graus, concluindo o círculo sempre uma oitava acima ou abaixo. Este falso círculo, na verdade uma espiral, é marca da incompletude. Como espiral é o *xirê*, mesmo quando o poema é escrito e o livro publicado.

² Abdias Nascimento nasceu em Franca, São Paulo, estudou na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde se diplomou em ciências econômicas, foi deputado federal pelo Rio de Janeiro (PDT) entre 1983 – 1987; foi escritor, artista plástico, teatrólogo, ativista do movimento negro e poeta.

³ Entrevista de Ricardo Aleixo concedida a Waldelice Maria Silva de Souza em 2021, não publicada.

Quadro 1: Oríkìs para Orixás

=====>	=====>				
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 veem. Bará chega fungando. O povo pensa que é o trem partindo.	OGUM Ele avança e até a terra treme. Ogum com suas quatrocentas mulheres e seus mil e quatrocentos filhos. Alguém Algum dialeto falou enquanto ele falasse? Todos viram os riscos de corça selvagem que ele tem na pele. Toda aldeia onde pisa é um campo de guerra. Ogum mata o rei e o povo e aí acampa. Ele abre estradas por onde seus filhos passam. Rei de Irê. Rei que ri do ferro estorricado o falo do macho e a xota da fêmea faz das cabeças dos adultos gongos e usa as das crianças como cabaças. Ogum Iromejê passeia com uma serpente no pescoço. Ogum Onirê, meu marido. Alguém algum dia ouviu sua voz suave?	XANGÔ o que lança pedra de raio contra a casa do curioso e congela o olhar do mentiroso. Leopardo marido de Oiá. Leopardo, filho de Iemanjá. Xangô cozinha o inhame com vento que sai de suas ventas. Dá um nome novo Ao muculmi. Ele fica vivo quando pensam que já está morto. Orixá que mata o primeiro e mata o vigésimo- quinto. Xangô persegue o cristão com seu grito, nuvem que ensombra um canto do céu. Leopardo de olhar coruscante, não permitas que a morte me leve um dia antes.	OIÁ/ IANSÁ Repito o que recita o vento: que as coisas vem a seu tempo, que elas sabem qual tempo é o delas, que esse tempo quase nunca é o dos videntes mas que, assim sendo, força é render- se à força delas movendo-se folha ao vento, rasga céus, deusa ciosa das coisas que lhe ofertem e de cada corpo quando dance na festa em seu nome ao vento veja-a: resplendente aqui, já recontando ali-epa, Oiá-Ó!	OXUM Oxum é velha como a água, velha como a brisa. Ela é a dona do bronze. A bela. Lalodê de pele muito lisa. Água que desliza sobre o corpo do doente e o separa da doença. Barulho de ouro, se ela dança. Ora iê! Anda devagar, nada com vigor. Mulher de Xangô. Sua mão de mãe. Seu leve fluir de água Ipondá, mãe de Logunedé Ela torna boa a cabeça má. Enfrenta o poderoso. Oxum Apará. Água clara. Onde a chamem, Oxum responde em Ekiti Efon. No fundo e na beira do rio. A que possuí as penas de periquito Mãe dos peixes. Mãe dos pássaros. Rio que não seca que não sejam para mim as penas deste mundo.	OXALÁ Nascido em Ibô, em Irajê é rei. Senhor da lei. Rei para quem todos os dias são de festa. Vestis brancas, brilho igual ao do sol. Bebe vinho de palma, come caracol O caracol não briga. Orixalá, cobre-me com teu alá, quebra as forças dos meus inimigos. Vamos daqui para longe. Oxalá, orixá que fez um ebó para ser o mais rico. Sua faina no mundo não finda. Longe e aqui está ele: Obatalá.

Fonte: Todos os poemas foram extraídos de Pereira e Aleixo (1996, p. 31-40).

Os poemas listados compõem uma espiral enquanto observam a individualidade na curva da transformação de uma divindade em outra. No xirê, é importante considerar que o início é sempre marcado pelo elemento de transformação, que é EXU; e sempre finalizado pelo elemento de criação, que é Oxalá. O que se quer dizer é que, independentemente do tamanho do xirê, essas duas divindades como opostos combinados abrem e fecham qualquer rito. E isso inverte a lógica judaico-cristã. E inverter a lógica é o que muitos dos poetas que compõem oríkì fazem. Entre eles, Ricardo Aleixo, poeta mineiro, que é o autor dos oríkì listados acima. Conforme o que pensa Manuel da Costa Pinto, crítico de literatura:

Ricardo Aleixo realiza sua pesquisa poética em diferentes campos, como a etnopoesia, a *performance*, experimentos em poesia visual e sonora, objetos tridimensionais, videoarte, canções, com raro domínio técnico e sensibilidade, unindo a tradição da poesia de alto repertório aos recursos tecnológicos e aos territórios simbólicos da cultura popular. Sua poesia em verso, publicada em cinco livros – *Festim* (1992), *A roda do mundo* (1996, em parceria com Edmilson de Almeida Pereira), *Trívio* (2001), *Máquina zero* (2003) e *Modelos vivos* (2010) revela um timbre seco, áspero, que comunica “uma percepção crítica da realidade, na qual a forma severa mimetiza de modo mordaz a escassez de um mundo rude, pobre, elementar (Pinto, 2006, p. 20).

O poeta publicou também *Mundo palavreado* (2013), *Antiboi* (2017), *Pesado demais para a ventania* (2018) e *Extraquadro* (2021). O primeiro poema – entre os listados acima – é do livro *A roda do mundo* (1996, em parceria com Edmilson de Almeida Pereira). Nele, há um espaço “fugando” de movimento de algo grande em partida, como um trem que institui um lugar sonoro que remete à composição em desaviso, desordem, ao desordenamento do vigente. O próprio poema é abertura dessa estrutura. Como Ricardo Aleixo diz em entrevista⁴: “A poesia me parece uma forma de lembrar da circularidade da vida”. Ela não teve começo e não vai ter fim. Esse poema ainda lembra que, quando Exu aparece na cosmogonia, abre-se “o ciclo infinito”, no qual o tempo de início e fim confundem-se. Ser o primeiro e o último é o que está na massa potente que gera tudo no mundo, ou seja, atua em todas as fases do ciclo, inclusive na sexualidade expressa nos porretes nodosos. Ele é a força que permite que tudo ocorra do início ao fim. É também companheiro de Ogum, visto que essa divindade é a energia de Exu individualizada. Dito de outro modo, Exu representa o coletivo e Ogum é a força coletiva individualizada e compreendida em uma determinada sociedade. Assim, cada um se estabelece em uma margem da fronteira do que seja o “ser” para essa concepção. Exu coletivo complexo, o que está em tudo e Ogum coletivo individualizado, o que rompe o novo. Essa individualização também não é estanque. Por isso, na escala da individualização, vem, depois, Oxóssi, aquele que domina a linguagem ao conter um instrumento de guerra que lhe permite perguntar: “quem vem lá?”. Inserido na simbologia do arco e flecha – Ogum, no caso, domina a espada, a catana, o facão, instrumento de luta muito próximo ao corpo. E, na sequência, vem Xangô, figura da justiça, como se entende nessa cultura, com seu machado duplo. E isso é muito diferente de uma balança que faz pender. Essa divindade é o ser individualizado que responde às questões do presente. Ele mede a justiça entre o determinado e o executado. Entre o possível e o necessário. Entre o que se pensa e o que se pratica. Por isso, em certa medida, todo oríkì é um elemento de Xangô porque, assim como ele, essa forma poética tenta atuar em um presente sempre difuso, buscando as ações consequentes. Nesse aspecto, apesar de Aleixo não ser o único poeta que compõe oríkìs, ele tem se dedicado como poucos:

E os oríkìs [...] são, para quem não conhece, uma forma sofisticadíssima de poesia iorubá em que existem alguns procedimentos que me são muito caros, dada a minha vinculação inicial à poesia experimental, que são os recursos de linguagem. Você tem o princípio da montagem. Há um aparecimento de vozes súbitas no oríkì. Fala-se na primeira pessoa e, de repente, aparece uma outra voz, que você não sabe bem de onde vem – e não são por razões mágicas (Aleixo, 2017, p. 10).

No final das contas, esses poemas são experimentações de linguagem. Como dito, não de uma língua, mas de organização da linguagem em enunciados. E esta organização resulta, também, em arranjos literários. O que se considera como conotativo não é exatamente o oposto ao denotativo, mas um arranjo no jogo significativo que exige de quem se depara com a mensagem um esforço de compreensão. Ou seja, mesmo que a palavra traga um significado incutido, o seu sentido depende do

⁴ Entrevista de Ricardo Aleixo concedida a Waldelice Maria Silva de Souza em 2021, não publicada.

que está arranjado no texto. A expressão conotativa cumpre a função significativa extrapolando-a, alargando-a. Para Tzvetan Todorov:

O discurso é uma manifestação concreta da língua e se produz necessariamente num contexto particular, em que entram em conta não somente os elementos linguísticos, mas também as circunstâncias de sua produção: interlocutores, tempo e lugar, relações existentes entre esses elementos extralinguísticos. Não se trata mais de frases e sim de frases enunciadas ou, mais resumidamente, de enunciados (Todorov, 2014, p. 29).

Ao acolher a linguagem como elemento sociológico, Todorov encara alguns cancelamentos que, hoje, mais que ontem, colocam as interpretações em um beco sem saída. Assumimos, com pés fincados em solo, que a performance na qual os oríkì se dão e onde inscrevem suas ambiguidades são melhor compreendidas em uma noção de linguagem que se abre. Ao alargar sua noção de relação do que seja símbolo, inclui-se a que estamos investigando:

Não obstante, é possível obter efeitos simbólicos a partir da ambiguidade: apesar de serem todos diretos, os sentidos de uma palavra ou de uma frase podem ser hierarquizados (seja no plano semântico, sintático ou pragmático) (Todorov, 2014, p. 30).

É levando em conta essa visão de Todorov que admitimos que a ambiguidade do que se inscreve no sistema do candomblé como arranjo literário está entre lógicas pragmáticas ou entre epistemologias. E, por isso, seu alcance, mesmo que frágil, só é possível por interpretações. Para o autor: “Uma diferença evidente e radical entre o encadeamento discursivo e a evocação simbólica reside no fato de que um está objetivamente presente enquanto a outra se produz somente na consciência de quem fala e de quem ouve”, como em Todorov (2014, p. 29). Nesse caso, entre as versões míticas, a verdade intensa é aquela que se torna ferramenta para a hora do rito, da luta, da vida.

Nesse aspecto, a conotação acaba por ser um arranjo em que, como os oríkì, o desenho depende de ato interpretativo sucessivo para que seja comunicado. E isso tem tudo a ver com o tipo de significação que Juana Elbein dos Santos compõe, pois, como no rito, em ocorrência literária, o coparticipante será chamado a posicionar-se toda vez.

Os estudos literários ainda enxergam a certa distância as literaturas mantidas por comunidades de saberes não hegemônicos. E essa distância se constitui basicamente pela falta de repertório teórico que possibilite sua melhor perscrutação, que permita entendê-la pela lógica de pensamento que lhe dá base. Isso estabelece um desafio para os que assumem esses estudos como um dos mais importantes no tempo em que estamos.

E por fim persistir não é se deixar levar, bem como não é deixar de ir. É o ato de existir à revelia das tentativas, muitas fortemente agressivas, de fazer extinguir algumas formas e tipos de ordenação do tecido fabulador de certos povos. Ordenações essas que se mantêm vivas e ampliam a complexificação do que seja a literatura ao diversificar o entendimento do que seja conotação. E isso pode ser visto por meio do estudo dos oríkì. Olhando para ele, só é possível teorizar, considerando a dúvida que mantém o pesquisador atento, e o “talvez” passe a ser base interpretativa. Nesse aspecto, os oríkì, mesmo quando poemas laicos, deixam marcas que expõem uma forma de lidar com o mundo. Ou seja, considerar os seres no presente em que eles estão. Reconhecer o que se vive no tempo presente em que isso se dá. Bará chega fugando. O povo pensa que é um trem partindo ou chegando. Como as interpretações nunca cessam, há que se ouvir outros poetas. Outras interpretações. O presente é roda vasta do mundo, por isso, não para aqui. Ele segue em uma gira constante.

Referências

- ALEIXO, Ricardo (2017). *Encontros: a arte da entrevista*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. [compilado por Telma Scherer].
- BASTIDE, Roger (2001). *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BIBLIOTECA AMADEU AMARAL (1988). *Biblioteca Afro-brasileira: Série Referência*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore.

CHNAIDERMAN, Mirian (1995). Freud à brasileira. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 17 set. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/17/mais/22.html>. Acesso em: 9 abr. 2023.

COELHO, Ylcéa Duarte; WEISSENBERG, Áurea; COSTA, Maria Ignez Corrêa da; SCHNEIDER (1966). Um amor nascido no terreiro de Egum. *Correio da Manhã - Caderno feminino*. Rio de Janeiro, 18 dez. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=77388&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 9 ago. 2022.

CYPRIANO, Fabio (2001). Escultor baiano expõe 25 obras inspiradas em animais em SP: Mestre Didi une passado e presente. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 8 nov. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200126.htm>. Acesso em: 9 ago. 2022.

GEERTZ, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

GONZALEZ, Lélia (1983). Griot & guerreiro. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Axés do Sangue e da Esperança* (orikis). Rio de Janeiro, Achiamé, 1983. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/axes-do-sangue-e-da-esperanca/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

OXALÁ, Adilson de (2006). *Igbadu, a cabaça da existência: mitos nagôs revelados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas.

PEIXOTO, Fernanda (2001). Apresentação - A utopia africana de Roger Bastide. In: BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo (1996). *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza.

PINTO, Manuel da Costa (2006). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1978). Uma nova interpretação do Brasil: a contribuição de Roger Bastide à sociologia brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 20, p. 101-121. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/70017>. Acesso em: 9 ago. 2022.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1994). Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 215-220. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/rtCxNsYrSqgZNc5zN5dB9rK/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

SANTOS, Juana Elbein dos (1978). Transmissão do Axé: religião e ethos negro no Brasil. In: SEMANA DE ESTUDOS SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DO NEGRO NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA, 3., Niterói. *Anais [...]*, 1978. [Caderno, p. 27- 35].

SANTOS, Juana Elbein dos (1986). *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos (Mestre Didi Asipa) (2014). *Ésú*. Salvador: Corrupio.

SOUZA, W. M. S. (2014). *A rotação das identidades: o transe como dínamo na arquitetura das personalidades nos oríkis e dos personagens na obra de Pepetela*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro.

TODOROV, Tzvetan (2014). *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.