



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Genilson Leite da Silva


**Uma investigação sobre a performatividade do Orixá Exu no Candomblé de  
Ketu**

Rio de Janeiro

2019

Genilson Leite da Silva

**Uma investigação sobre a performatividade do Orixá Exu no Candomblé de  
Ketu**



Dissertação a ser apresentada como requisito para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586	<p>Silva, Genilson Leite da. Uma investigação sobre a performatividade do orixá Exu no candomblé de Ketu / Genilson Leite da Silva. – 2019. 156 f. : il.</p> <p>Orientador: Alexandre Sá Barreto da Paixão. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Arte e religião – Teses. 2. Performance (Arte) - Teses. 3. Exu (Orixá) – Teses. 4. Candomblé – Teses. 5. Orixás na arte – Teses. I. Paixão, Alexandre Sá Barreto da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 7:299.6</p>
------	---

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB-7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Genilson Leite da Silva

**Uma investigação sobre a performatividade do Orixá Exu no Candomblé de  
Ketu**

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 12 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Nanci Freitas  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Denise Mancebo Zenicola  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

## **AGRADECIMENTOS**

Coincidentemente, o dia em que fiz a última etapa do processo de acesso a esse curso de pós-graduação foi o dia em que minha mãe, Marta Maria da Silva, foi para o Orun. Desde esse dia acredito que Exu lhe chamou para seu lado, para, assim, me assistirem juntos. Por isso, sou grato a Exu e a Marta Maria da Silva (ancestral) – esta é uma oferenda a eles dedicada.

## RESUMO

SILVA. Genilson Leite da. *Uma investigação sobre a performatividade do orixá Exu no candomblé de Ketu*. 2019. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O referido projeto investiga a performatividade do orixá Exu nos terreiros de candomblé de Ketu, através do diálogo ritual corpo-dança e seus desdobramentos para a comunidade do terreiro e a comunidade civil. A base metodológica usada foi a pesquisa-ação auxiliada pela observação participante e entrevista semiestruturada, como estratégia de promover diálogos intimistas com a comunidade de terreiro e seus membros. A afroperspectiva, o baraperspectivismo e perspectiva exusíaca norteiam o processo analítico dos dados desenvolvidos em campo, para fugir das armadilhas da dicotomia (bem/mal, corpo/mente, dentro/fora, deus/diabo) estruturante da forma de vida no Ocidente. Como resultado da investigação, observa-se que os terreiros de candomblé têm caminhado para uma “reparação” do orixá Exu, se propondo a se aproximar cada vez mais desse. Nota-se que a performatividade do orixá sempre permeou as práticas do terreiro de candomblé e que, mesmo sem iniciar omorixá Exu, os terreiros nunca deixaram de cultuá-lo.

Palavras-chave: Exu/Exus. Candomblé. Performatividade.

## ABSTRACT

SILVA. Genilson Leite da. *An investigación about Exu orixa performativity in Ketu candomblé*. 2019. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The present project investigates the performativity of the Orisha Exu in Ketu's candomblé through the ritual dialogue *body dance* and its consequences for both candomblé and civil communities. The methodological basis used was action research assisted by participant observation and semi-structured interviews, as a strategy to promote intimate dialogues with the candomblé community and its members. Afroperspective, baraperspectivism, and exusiac guide the analytical process of field-developed data, to run away of pitfalls of the structuring dichotomy (good / evil, body / mind, inside / outside, god / devil) of the Western way of life. As result of the research, it is observed that candomblé have been moving towards a "repair" of the Orisha Exu, getting closer each more to orisha. It is noted that the performativity of the orixá always permeated the candomblé practices and that even without initiating the omorixá Exu the candomblé never failed to worship him.

Keywords: Exu/Exus. Candomblé. Performativity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Processo de montagem do IGBA EXU. Fotografia de George Magaraia.....	125
Figura 2 - Representação do encontro da arte com a fé. Fotografia de George Magaraia..	126
Figura 3 - Representação do SOPRO DE OLORUM. Fotografia de George Magaraia.....	127
Figura 4 - IGBA EXU. Fotografia de George Magaraia.....	128
Figura 5 - CRIADOR E CRIATURA. Fotografia de George Magaraia.....	129



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1	<b>LAROYÊ EXU! ENCONTRO DE EU COM EU MESMO</b> .....	18
1.1	<b>Performance e Performatividade em Exu</b> .....	29
1.2	<b>Performance Afro</b> .....	44
1.3	<b>Sobre o Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo</b> .....	52
1.4	<b>O dono do corpo quer dançar</b> .....	53
1.5	<b>Eu sou o Diabo!</b> .....	60
1.6	<b>Rum para Exu bebê: laô em transe e iniciação</b> .....	63
1.6.1	<u>Corpo–Oral: A performatividade de Exu nos relatos dos mais velhos do Candomblé</u> .....	68
2	<b>EXU: MITO E COSMOLOGIA IORUBÁ E AFRO-BRASILEIRA</b> .....	79
2.1	<b>Mitologias dos orixás e sua importância para cosmologia do candomblé</b> .....	80
2.2	<b>“Ésùtòsìn - Exu merece ser adorado”</b> .....	87
2.3	<b>Exu e o Ocidente</b> .....	95
2.4	<b>Exu tá que é macumba! Exu à brasileira</b> .....	102
3	<b>IGBÁ EXU ONDE ASSENTA O CAOS</b> .....	115
3.1	<b>Igbá exu, o caos</b> .....	119
3.2	<b>Exu em performance</b> .....	122
3.2.1	<u>Inspirações sobre a Performance IGBA EXU</u> .....	126
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	130
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	133
	<b>APÊNDICE A</b> .....	139
	<b>APÊNDICE B</b> .....	141
	<b>ANEXO A</b> .....	142
	<b>ANEXO B</b> .....	144
	<b>ANEXO C</b> .....	149
	<b>ANEXO D</b> .....	150
	<b>ANEXO E</b> .....	152
	<b>GLOSSÁRIO</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

Há diversas pesquisas no campo da antropologia e das ciências sociais que apresentam várias opiniões sobre o orixá Exu<sup>1</sup> e seu caráter “ambíguo”, assim como reflexões sobre o processo de diabolização (SODRÉ, 2010) ao qual o orixá foi submetido. Nesta perspectiva, encontramos pesquisas realizadas por grandes autores, como as obras do Francês Pierre Edouard Leopold Verger, batizado como Pierre Fatumbi Verger, após ser iniciado nos cultos africanos. Suas obras figuram como referência aos estudos das religiões africanas, mais especificamente referentes à cultura iorubá. Pierre Verger, como ficou popularmente conhecido, produziu vídeos, fotografias e livros refletindo sobre o candomblé na África e nos países e cidades afro-diaspóricas (Brasil, Cuba, Haiti e Paramaribo – capital do Suriname), que são de suma importância para as investigações acadêmicas acerca das sociedades, culturas e religiões que resultam da diáspora africana. Em seu livro *Orixás* (1981), aponta Exu como sendo orixá mensageiro, responsável pelo mercado, exalta seu papel de progenitor e sua função na manutenção e perpetuação das espécies para cultura africana.

Seu compatriota Roger Bastide também se dedicou à investigação das religiões de origem africana como ferramenta para compreender a sociedade. Em suas reflexões ele se debruça sobre as sociedades afro-diaspóricas. Como Pierre Verger, Bastide também se inicia na religião dos orixás – o que, pelo visto, era uma prática comum dos pesquisadores para acessar informações às quais sem serem iniciados não teriam acesso. Em suas observações sobre as religiões africanas na constituição da sociedade, aponta Exu como sendo a representação do diabo cristão, onde destaca o receio das ialorixás em iniciar os omorixás a Exu, e consequentemente o medo dos omorixás serem iaô<sup>2</sup> de Exu, pois como aponta o autor “ninguém vai fazer o diabo na cabeça de um filho” (BASTIDE, 1960, p.383).

---

<sup>1</sup>Exu: É o orixá africano; Exus e pombagiras são entidades da umbanda e quimbanda afro-brasileiras.

<sup>2</sup> Iaô: Significa esposa. Nos primórdios do candomblé no Brasil, quando a iniciação era restrita às mulheres, foi esta a denominação escolhida para definir as pessoas recém-iniciadas. Posteriormente, com a participação de homens nos ritos de iniciação, a palavra *lyàwó* continuou a ser mantida tanto para homens como para mulheres. Na antiga sociedade iorubá, o sistema patriarcal admitia ao homem ter várias mulheres, assim definidas: *lyálé*, a mãe da casa e a mais velha; *lyàwó*, a esposa mais nova [...] (SANTOS, 2012, p.283)

Ambos (Bastide e Verger) estão de acordo quanto à demonização do orixá, creditando essa prática aos primeiros pesquisadores que visitaram a África a serviço do cristianismo. Porém, quando se referem a Exu na África, assinalam a relação de cumplicidade estabelecida entre o senhor dos caminhos e seus seguidores.

Mesmo emergindo através da iniciação nas culturas investigadas, os autores até aqui referenciados não conseguem se libertar de sua perspectiva eurocêntrica. Assim há sempre lacunas em suas considerações acerca das culturas africanas ao que diz respeito às interpretações e/ou às compreensões mais amplas.

Juana Elbein dos Santos, outra francesa que se aventurou nos estudos e investigações sobre a cultura africana iorubá, em seu livro *Os Nàgô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*, de 1972, que será bastante discutido neste trabalho, demonstra sensibilidade ao observar a cultura iorubá. A própria autora aponta a necessidade de um maior desapego aos modos e costumes europeus para que se possa debruçar sobre a cultura da África. Ela relata que enquanto o Ocidente polariza o mundo entre negativo e positivo, na cultura iorubá as forças são complementares e interdependentes. É através dessa lente que ela faz o que eu considero a reflexão mais justa e mais sensível acerca do orixá Exu.

Na atualidade, dentre os brasileiros que investigam a cultura afroreligiosa brasileira, merece destaque o sociólogo Reginaldo Prandi. O pesquisador se debruça sobre o crescimento, expansão e adaptação das religiões de matriz africana junto ao processo de urbanização que passou a sociedade brasileira, com foco para São Paulo. Em sua escrita é nítida a influência dos autores supracitados no tocante ao assunto. O autor realiza um levantamento sobre a Mitologia dos orixás, onde retrata a relação das divindades entre si e entre os humanos, mostrando a proximidade dos deuses iorubás com o homem. Essa obra, da mesma forma que seus outros escritos, contribui para os estudos sobre os orixás, porém também serve de alimento para o imaginário popular errôneo que a sociedade brasileira tem sobre Exu, visto que os mitos apontados pelo sociólogo estão impregnados por uma visão cristã. Logo, de certa forma os mitos selecionados pela literatura citada corroboram com os equívocos em que o Ocidente incorre sobre Exu e a cultura afro-brasileira.

As pesquisas hoje apresentam maior flexibilidade e empatia referente à questão da cultura afroreligiosa. Acredito que isso ocorra devido ao fato de que partes dos escritores professam o candomblé ou a umbanda como religião. Não que seja necessário ser iniciado ou professar uma religião de matriz africana, mas

acredito que ser de algum culto afro, estar inserido no lócus social onde prevaleça uma atmosfera que circunda as práticas culturais e religiosas da população negra, possibilita outros prismas de observação, outra perspectiva e por que não outro “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), que oportuniza o surgimento de epistemes diversas, que terminam por ampliar as muitas vozes silenciadas pelos diversos processos e sistemas de opressão que são resquícios de uma *abolição* de faz de conta.

Nesse sentido, as pesquisas dos sociólogos baianos Jaime Sodré e Fábio Lima, ambos em 2010, apresentam outro olhar sobre Exu e o negro na sociedade baiana, refletindo sobre os mitos pejorativos sobre a população negra e suas práticas e também sobre a construção do imaginário popular brasileiro de um diabo africano - os autores buscam desconstruir esse processo de diabolização e demonização do orixá Exu, do africano e do afro-diaspórico, ressaltando as diferenças entre os terreiros mais ortodoxos e os “sincretizados” da Bahia, descrevendo as diferenças no trato com o orixá Exu e a relação que esses terreiros lhe dão com a alteridade e identidade da população negra (LIMA, 2010).

Assim, através deste projeto tenho como objetivo investigar a performatividade do Orixá Exu nos terreiros de candomblé de Ketu<sup>3</sup>, assim como os seus desdobramentos para as comunidades dos terreiros e o meio social externo a ele, suas reverberações nos campo das artes, das danças negras, da antropologia e das populações afro-brasileiras. Esta pesquisa é continuidade do processo iniciado ainda na graduação, onde dissertei sobre o corpo Exu circunscrito nas danças folclóricas afro-brasileiras em diálogo com a contemporaneidade. Desse modo, além de ser uma continuidade acadêmica, marca a construção da minha identidade civil e religiosa. Tal pesquisa tem se desdobrado em material acadêmico, em forma de artigo e performance em dança, apresentada em simpósios, fóruns e congressos acadêmicos. Ao que consta nos estudos da performance, o projeto se inscreve no campo das performances culturais, onde jogos, rituais e práticas performáticas e performativas compõem o campo de investigação.

---

<sup>3 3</sup> Ketu: Antigo reino do Daomé, atual república popular do Benin. Porém, mesmo na África o culto a Exu não é homogêneo, sendo resultado de trocas, negociações e diálogos entre os diversos povos, onde se pode observar sua manifestação por toda região de Iorubalândia (VERGER, 1981; SILVA, 2015).

A investigação foi estruturada através de levantamento bibliográfico, onde o pesquisador se debruça sobre material previamente selecionado para construir uma linha reflexiva e argumentativa sobre a temática específica.

A pesquisa foi embasada e fundamentada pelo uso da pesquisa-ação como ferramenta metodológica, que é uma forma de pesquisa baseada no empirismo e/ou etnografia, construída no estreitamento da relação entre entrevistador e entrevistado, onde de forma cooperativa e/ou participativa se empenham na resolução de um problema (GIL, 1991, p.60). A metodologia proposta para este trabalho é pensada como ferramenta de investigação e ação à disposição dos grupos e classes sociais populares.

Empreguei como estratégia de aproximação e diálogo a observação e entrevista, que foram desenvolvidas junto aos agentes sociais selecionados, análise e interpretação das informações. Com o objetivo de acessar dados que nos permitiram vislumbrar as ações decoloniais para o tratamento analítico das informações apresentadas no campo de pesquisa, foi usada a afrocentricidade como ferramenta analítica, por possibilitar diferentes perspectivas sobre os assuntos já tratados pelos olhares eurocêntricos, que não contemplam o interesse dessa investigação, e por permitir a existência de diferentes epistemes e não apenas a hegemônica. Assim, este trabalho terá no seu cerne os entrelaçamentos das abordagens metodológicas aqui reportadas com as vivências e experiências do autor. A pesquisa não tem como objetivo falar verdades únicas e engessadas, ela apenas representa o relato de uma experiência subjetiva.

Caracteriza-se metodologicamente como pesquisa qualitativa, por fornecer ao pesquisador a capacidade de aprofundar o conhecimento, assim como também permitir maior aproximação entre pesquisador e pesquisado, visando possibilitar maior diálogo, compreensão e aproximação das subjetividades dos indivíduos.

As preocupações e as características das ciências sociais visam “à compreensão interpretativa das experiências dos indivíduos dentro do contexto em que foram vivenciadas” (GOLDENBERG, 2004, p.19), o que exalta a necessidade de uma metodologia que se mostre flexível aos acontecimentos dos eventos, permitindo ao pesquisador utilizar diferentes procedimentos na captação para dialogar com o campo.

A pesquisa qualitativa visa, ainda, à compreensão dos eventos em sua relação tempo-espço, respeitando a diversidade e as subjetividades dos fatos e dos

indivíduos. Assim o método se torna mais apropriado para a pesquisa, por se tratar de um conjunto de procedimentos que permitem a compreensão e a apreensão das relações estabelecidas entre o sujeito e o contexto no qual está inserido.

Desenvolvi a pesquisa de campo com o uso de entrevista oral, com roteiro semiestruturado e observação participante como estratégia de aproximação e diálogo com os agentes sociais, que foram escolhidos a partir das demandas observadas e apontadas em diário de campo.

A entrevista serviu como técnica por possibilitar aprofundamento sobre o assunto abordado e a apreensão das representações sociais; através dela será possível compreender a visão dos investigados acerca do tema. Acredito que a observação servirá de ferramenta importante na percepção das práticas, assim como também para traçar um diálogo entre as informações fornecidas na entrevista oral com as práticas dos sujeitos. Além disso, utilizarei a observação participante como recurso para compreender as práticas produzidas e engendradas em diálogo ou como implicação das representações sociais (GOLDENBERG, 2004).

Para apreciação dos materiais resultantes dos diálogos, entrevistas, diários de bordo e observações em campo, usei o afroperspectivismo (ASANTE, 2009), o baraperspectivismo (SANTOS, 2014), junto a uma abordagem que Rufino (2016) descreveu como *exusíaca*.

Visto que essas são perspectivas ainda não compreendidas por todos e que ainda causam muitas dúvidas devido a suas múltiplas possibilidades de aplicação, se fez necessário deixar nítidos quais foram os prismas e abordagens que interessam à pesquisa.

Afroperspectivismo e afrocentricidade são termos que ainda implicam muitas dúvidas quanto a seu uso como ferramenta metodológica e analítica. Finchs III e Nascimento (2009) apontam que embora o conceito de afrocentricidade tenha sido usado e elaborado por Molefi Asante, em 1980, e desenvolvido como paradigma de trabalho acadêmico no final do século XX, as abordagens afrocentradas viviam há muito tempo; desde o primeiro ato de resistência ao processo colonial, do primeiro negro africano a resistir à escravidão. A autora invoca nomes como o pioneiro Cheikh Anta Diop, que, mesmo sem fazer referência à afrocentricidade, atuou por uma perspectiva que coloca a África e o africano como centro da produção de epistemes que foram roubadas, saqueadas, sequestradas pela Europa. François Makandal, importante na revolta de Boukman Dutty, Jean-Jacques Dessalines, Henri

Christophe e Toussaint Louverture lideraram a revolução haitiana contra as tropas de Napoleão Bonaparte (FINCHS III; NASCIMENTO, 2009, p.38-39) são outros nomes importante nos estudos de uma perspectiva afrocentrica. Junior (2010, p.2) sinaliza a importância de ter ciência de que a afrocentricidade tem suas raízes no projeto político pan-africanista, nos estudos pós-colonialistas e nas teorias e ativismo social pelos direitos civis dos anos de 1960 nos Estados Unidos.

Nascimento (2009) assinala o equívoco que muitos pesquisadores cometem sobre a relação da afrocentricidade e a questão racial. Ela aponta que mesmo que os autores fundadores do conceito atuem com o conceito de raça enquanto construção social e histórica, os críticos do pensamento afrocentrado são baseados em afirmações de critérios biológicos de raça. Diferente do eurocentrismo que roga por uma forma exclusiva de pensar o conhecimento como forma única de epistemes a se impor a todos de forma universalista, a afrocentricidade postula a pluralidade. A afrocentricidade é uma afronta e um enfrentamento à antropologia clássica e enaltece a capacidade de negociação e diálogo entre as diversas epistemes existentes. Enfim, afrocentricidade “é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos”. (ASANTE, 2009, p.93)

Afrocentricidade tem como foco a localização, visto que durante toda a história do mundo, o africano e os afrodescendentes têm ocupado as margens das experiências, seja na cultura, na arte, na literatura, na política, na economia e na história. Vale informar que a afrocentricidade não prega a supremacia do povo negro sobre o branco, nem a busca de privilégios ou vantagens diante dos não africanos ou afrodescendentes. Também não busca fazer das experiências e epistemes afro cartilha universalista de humanidade ou de ser. Contudo, também é de fundamental importância informar que praticar ou fazer uso das culturas africanas não faz a pessoa ser afrocentrada.

O afrocentrismo não são os dados, mas a orientação para eles. É como abordamos os fenômenos. Por vezes os críticos afirmam que os afrocentristas não apresentaram dados sobre este ou aquele assunto. Ou apontam que eles carecem de informações sobre determinados tema. Nós, como afrocentristas, respondemos que muitas vezes não são os dados que estão em questão, mas o modo como as pessoas os interpretam, como percebem aquilo com que se defrontam e como analisam os temas e valores africanos contidos nesses dados. Se você não abordar os dados de

forma correta, provavelmente chegará a conclusões equivocadas. (ASANTE, 2009, p.105)

O mesmo serve quando diante de dados africanos: se a perspectiva aplicada a eles é eurocêntrica, está fadada ao equívoco. Assim, afroperspectivismo e afrocentricidade tratam da conscientização, da consciência do agente em favor da liberdade humana e contra todas as formas de opressão (ASANTE, 2009).

Dito isso, faço valer o meu lugar como sujeito afro-diaspórico, candomblecista, artista e *performer* para implementar um olhar diferenciado sobre as produções sobre o orixá Exu, por acreditar que há grandes equívocos cometidos por parte dos pesquisadores que se debruçaram na investigação sobre essa divindade.

Nesse sentido, baraperspectivismo e perspectiva exusíaca surgem oportuna e estrategicamente para somar nas possibilidades de abordagem diante da complexidade do tema. O baraperspectivismo por ser “uma proposta afrocêntrica” (SANTOS, 2014) e confrontar as epistemes fundadas, tendo logocentrismo como base na contração entre o perspectivismo Nietzscheano e Exu Obara – o senhor do corpo. O filósofo postula:

*Bara*, como componente elementar de um conceito filosófico me parece estar carregado de uma potência absurda para a formulação de um antagonismo à hegemonia do logos, ou da razão, que, na história da filosofia ocidental, implica no aleijamento dos sentidos e do corpo dos processos de legitimação do conhecimento e da verdade; o que Nietzsche caracterizou muito bem ... com a expressão “fora com o corpo ideé fixe dos sentidos! Acometido de todos os erros da lógica, refutado, até mesmo impossível, embora insolente o bastante para portar-se como fosse real” (SANTOS, 2014, p.9)

É importante ressaltar que não usarei o baraperspectivismo a fim de realizar uma análise sobre a questão filosófica, mas como ferramenta para creditar ao corpo, como também fez o autor, ser lócus de produção de epistemes diversas.

Idas e vindas pelas encruzilhadas me fazem encontrar com a literatura de Simas e Rufino (2018) que botam fogo no mato, arriam padê<sup>4</sup>, batem e cantam macumba para invocar Exu, exus, pombagiras, caboclos, pretos velhos e erês nas encruzilhadas das ciências para valorizar e dar crédito aos conhecimentos advindos das práticas culturais e religiosas afro-brasileiras como produtos e produto de cruzamento de epistemes diversas. Deslocam a ideia de supremacia da razão e

---

<sup>4</sup>Padê: Ritual que pode ser em homenagem a Exu ou às senhoras do segredo, Iyámi Osòrònga. Ver em Prandi (2001/2005) e Lima (2010). Há aqui a necessidade de diferenciar padê – farofa, variavelmente amarela ofertada a Exu, e padê ou Ipadê – o ritual.



rompem com as dicotomias e antagonismos ocidentais entre corpo e cabeça, onde uma representa a experiência selvagem e outro a razão, sabedoria:

[...] a proposta não parte da fragmentação, mas sim do reconhecimento da integralidade corpórea. As epistemologias das macumbas rompem com a lógica dominante ocidental que se orienta por um corpo que se movimenta contrário à sua cabeça. **No lugar do corpo como impossibilidade, como não saber, casto, velado pelo pecado e pela cultura cristã, emerge o falo ereto. Laroyê!** (SIMAS; RUFINO, 2018, p.29, grifo meu)

Farei uso do termo *exusíaco* (RUFINO, 2016) para contá-lo como potencial de cruzamento, como elemento motriz para o cruzamento de conhecimentos e discursos para dar conta das práticas performáticas, intervenções, rasuras, subversões e transgressões que para o autor atuam nas frestas, nos vacilos e espaços deixados na quebra de fluxo ou no lapso do tempo-espaço.

É importante observar que as três estratégias valorizam o lugar, a localização e perspectiva como possibilidade de romper com as dinâmicas de opressão impostas pelos cânones e pensamentos coloniais. Duas delas creditam o corpo como locus epistêmico, ferramenta de subversão e resistência. Transgridem e rompem como os ditames expressos por pensamentos coloniais e universalistas que impõe a supremacia de um povo sobre outro baseada em relações étnico raciais.

Os terreiros de candomblé têm peculiaridades que não permitem a universalização das informações, assim como também não é pretensão explicar e/ou generalizar as ações de uma energia multifacetada como a do orixá Exu. Os relatos e falas sobre Exu e exus, são informações restritas a uma experiência ímpar, que tem como delimitação central o terreiro (*Ilê Aiyê Ojú Odé Igbó*)<sup>5</sup> e o depoimento de um grupo de nove colaboradores, sendo três iaôs, três babalorixás e três ialorixás que se disponibilizaram a conversar sobre o tema. Esse número reduzido de colaboradores se deu também devido à dificuldade de encontrar iniciados para o orixá Exu, assim como a dificuldade de conseguir espaço na agenda dos babalorixás e ialorixás. Entre outros, esses foram uns dos grandes obstáculos encontrados para esta pesquisa.

Início este trabalho com o traço que percorreu sobre as encruzilhadas que me constituem enquanto sujeito e que tem interferido na construção da minha identidade

---

<sup>5</sup> O terreiro *Ilê Asé Ayê Ode Igbo* se situa em Realengo desde 1995 e é de tradição Ketu. Tem aproximadamente 200 membros e é liderado por Nara de Oxóssi, que abriga iaôs, ebomes, babalorixás e ialorixás que, na ausência de um terreiro próprio, usam do seu direito de eternos omorixás do Ilê para lá criarem seus descendentes.

como negro afro-diaspórico que professa uma religião de matriz africana. O encontro que tem constituído meu corpo e me formado bailarino, brincante, performer, pesquisador e “enquanto” Exu, neto da resistência e filho da resiliência. Logo, *Laroyê Exu! Encontro de eu com eu mesmo*, como reflexão explode em meu peito como Laroyê Exu! Meu encontro com Exu, por nutrir meu desejo de pertencimento.

Sigo fazendo uma análise sobre a performatividade do orixá Exu, me reportando às diferentes abordagens. Aprofundo a investigação acerca da performatividade do orixá, sobre o iniciado como *orixá* Exu, buscando compreender as peculiaridades e as possíveis expectativas, o que as comunidades de candomblé esperam de alguém iniciado para esse orixá, mediante os estereótipos construídos sobre a égide do cristianismo que subjuga e demoniza o orixá.

Também corporifico Exu através da oralidade, elemento fundamental para a transmissão do conhecimento e de toda tradição das culturas de matriz africana, por meio dos diálogos e das observações de campo. Para tal, elenquei alguns líderes religiosos que pudessem e quisessem contribuir e devotos iniciados para o orixá Exu. Visitei terreiros em busca de omorixá de Exu a fim de observar suas festas, com a intenção de compreender as práticas performáticas que constituem o repertório desse orixá, para buscar entender as dinâmicas sociais engendradas por essas performances no campo das artes negras, danças, da antropologia, das populações afro-brasileiras e das relações étnico-raciais.

No segundo capítulo, *Exu: mito e cosmologia*<sup>6</sup>, aborda-se a importância do mito para a construção da cosmologia iorubá e consecutivamente do candomblé de Ketu onde serão destacados e identificados o papel e presença de Exu nesses mitos fundacionais. Nesse momento também é feito um levantamento sobre a expansão e propagação da imagem e do imaginário desse orixá e suas possíveis “representações”, desde a chegada dos colonizadores até sua estadia no Brasil, os efeitos nocivos e benéficos do sincretismo para as imagens de Exu em paralelo com a população negra e sua cultura, que também teve sua devida atenção. Esse capítulo traz à luz várias questões que reportam às produções e visões investidas a Exu e ao negro com intenções e pretensões nefastas.

---

<sup>6</sup> Cosmologia: Compreendido como a forma pela qual determinado povo se relaciona com o universo, sua origem, evolução ou como uma “...indagação mítica e filosófica sobre a estrutura do universo material” (SODRÉ, 2017, p. 173)

Início o terceiro capítulo, refletindo sobre as práticas artísticas africanas, através da produção de conhecimento oriundo dos terreiros de candomblé, confrontando o *fazer* e a *obra de arte* como postulados por Cornelius Castoriadis (2009), onde me refiro ao Igbá Exu enquanto obra de arte, buscando as similaridades entre o pensar arte enquanto inerência da vida e as experiências, no Ocidente e na cultura africana e afro-brasileira. A esse início denominei como um “*PADÊ*” a Exu, uma oferenda, um agrado ao senhor do caminho.

Apresento aqui, nesse capítulo, um trabalho autobiográfico, no qual, a performance em dança, Igbá Exu, elaborada e realizada pelo pesquisador, será pauta de análise da investigação. A performance em questão se estrutura através das percepções, experiências e experimento oriundos dos terreiros de candomblé. Para isso, se faz necessária uma reflexão sobre as práticas performáticas, a cultura e o corpo afro-diaspórico em diálogo com o Orixá Exu e as questões que envolvem suas peculiaridades, com o intuito de criar uma relação íntima com o assunto e tornar mais acessível a compreensão sobre a temática.

## 1 LAROYÊ EXU! ENCONTRO DE *EU* COM *EU MESMO*

Após escavar nas profundezas de minha memória e revisitar meu repertório corpo-oral<sup>7</sup> para encontrar minha primeira relação com Exu, rememoro e corporifico minha história através do meu repertório ancestral em gestos, narrativas, movimentos, expressões, corpos, enredo familiar, origem, herança, vivências outrora violentadas e existências negadas. Não me prendi a um formato analítico, nem busquei uma antropologia ou metodologia, a fim de que eu pudesse extrair memórias, me expressar e me impregnar com o sumo, com a suculenta polpa de minhas ancestralidades negras africanas e afro-brasileiras – ancestralidades essas que durante todo meu processo histórico alimentam minhas memórias, minha identidade, minha constante formação como sujeito.

Auto-etnografia<sup>8</sup>, escrevivência<sup>9</sup> e história oral<sup>10</sup>, para os objetivos desse relato, pouco importam. Não que elas não tenham seu devido valor, mas foram deixadas de lado pela necessidade de ter os *meus* como referência, tornando-me protagonista na minha própria história, que é escrita e regida a partir das minhas vísceras, meu Ori<sup>11</sup> e das encruzilhadas por onde foram arriados meus ebós<sup>12</sup>.

Sobre minhas veias corre ancestralidade que nutre minha capacidade de existir e reviver os meus, seja através da evocação da memória ou através do transe corporal dando espaço para o Orixá se manifestar. Então, fricciono passado e

<sup>7</sup> Corpo oral: A oralidade não restrita ao verbo, ou a fala. O corpo também produz oralidade, no que tangem as relações de transmissão oral africana e afro-brasileira.

<sup>8</sup> Auto-etnografia: Se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009.p.83).

<sup>9</sup> Escrevivência: Metodologia que conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas;" é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da Casa Grande[...] Seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo, a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira" (EVARISTO, Conceição. Escrevivência em 26 maio 2017, [em entrevista concedida a] Instituto de Arte Tear.

<sup>10</sup> História oral é a manifestação do que se convencionou chamar de documentação oral, ou seja, suporte material derivado de linguagem verbal expressa para esse fim. A documentação oral quando apreendida por meio de gravações eletrônicas feitas como o propósito de registro torna-se fonte oral. A história oral é uma parte do conjunto de fontes orais e sua manifestação mais conhecida é a entrevista. (MEIHY e HOLANDA, 2015, p. 14)

<sup>11</sup> Cabeça ou parte superior.

<sup>12</sup> Oferendas aos orixás.

presente, risco faca e marco o ponto com farofa amarela para romper a barreira do tempo-espço, evocando memórias e lugares de estar no tempo ocupando espaços, terras trabalhadas, adubadas com sangue para o plantio do “eu”, tornando minha vida menos árdua, mais maleável, flexível como subsídio e subterfúgio de existência e re-existência. Só por meio deles sou, só assim posso vir a ser. Ser nutrido pelas ancestralidades familiares e do candomblé, esse ancestral; ser em Exu, como nossos mais velhos – como Mãe Beata de Iemanjá, que relata seu nascimento, sua existência como um ser uno.

Agora, se eu fosse dizer quem é Exu... Exu sou eu com 78 anos! Que nasci em 1931, em uma encruzilhada, ao meio dia, em uma terça-feira, da fome porque minha mãe foi pescar em um rio porque não tinha o que comer. E ali dentro a bolsa de água quebrou a bolsa e aí eu comecei a nascer. Ela saiu prendendo as pernas. Fez uma revolução no lugar, que todo mundo: “Do Carmo, está parindo! Que isso?!” Uma senhora africana descendente de Tapa veio correndo com vários trapos pra me aparar. Então já nasci... Então eu sou! Eu sou Exu! (Mãe Beata de Iemanjá in Oka comunicações A boca do mundo Exu no Brasil RJ, - 25',45", 2011)

Ser Exu é nascer com a capacidade de subverter, (re)existir e sobreviver às intempéries dadas pela situação precária à qual toda população negra no Brasil foi submetida; é fazer como um capoeirista que usa a esquiva negativa como estratégia para recuar, se esquivar e só assim ampliar seu campo de visão, para assim avançar com um ataque efetivo.

Nascemos e vivemos Exu, porém há um momento em que é preciso se reconhecer Exu ou em Exu. Não diferente de Mãe Beata, também sou nascido da fome. Natural de Recife sou o décimo filho de Marta Maria da Silva e José Geraldo Leite da Silva, que a abandonou quando eu tinha apenas três anos. No meu nascimento, minha mãe, em estado de desnutrição, não tinha leite no peito para me amamentar e me alimentou com fruta-pão, ou “jaca de pobre”, como popularmente é conhecida no nordeste brasileiro, e com leite que a curandeira do mocambo roubava da escola em que trabalhava. Miséria, fome, improvisado, resistência e subversão fazem parte do cenário em que nasci e fui criado. Então, parafraseando Mãe Beata, “Eu sou Exu” e nasci da encruzilhada, flertando com a vida e a morte na luta contra a fome.

Por ser o mais novo entre os nove irmãos, fui criado como “um pinto embaixo da saia da mãe”, por isso sempre ouvi e vi pelas frestas da porta suas conversas

sobre *Xangô*. Minha mãe era *xangozeira e catimbozeira*<sup>13</sup>, e assim como parte da população afro-brasileira que participa de cultos afro-religiosos, ela sempre participou de tudo às escondidas para evitar perseguições por parte do Estado e/ou da sociedade. Dessa forma, cresci com muito medo das religiões de matriz africana, por preconceito e por ignorância, porém não professava nenhuma outra religião.

Durante a infância sempre ouvia falar de Exu-caveira, que ele fazia o mal e que dele deveria me afastar. Em 1999, com 15 anos, um amigo me convidou para participar do que ele chamou de “encontro para conversar com os amigos”. O encontro seria atrás da escola em que eu estudava; lá encontrei outros rapazes e algumas meninas que cantavam e batiam palmas como num samba. Identifiquei-me de imediato com aquilo tudo e comecei a repetir seus atos e a cantarolar como eles: “*É crioula, é crioula, como diz o velho andarilho, tempero de boceta é rola*”. Achei a música estranha, mas continuei com a cantoria e as palmas. De repente um rapaz começa a gritar de forma espantosa, um grito muito alto e estrondoso, em seguida outro rapaz começa a gargalhar e se movimentar, gesticular como se fosse uma mulher.

Aquilo me deixou apavorado, pensei em ir embora, mas meu colega me parou e falou que eu estava lá porque fui chamado e que eles queriam conversar comigo. O rapaz/mulher se aproximou e com a voz aveludada cantarolou: “*caldeirão sem fundo ferveu, a Padilha apareceu*”, e com gestos me chamava para perto de si. Naquele momento ele já estava com um cigarro e um copo de cachaça que eu não imagino de onde apareceu; ele segurou minha mão e se apresentou como sendo Maria Padilha Feiticeira. Perguntou o que eu temia e se eu sabia por que estava lá. Percebendo que já tinha minha atenção, ela, a mulher que se expressava através do rapaz, solicitou a presença do rapaz de grito estrondoso, que rapidamente se

---

<sup>13</sup> Xangozeiro – indivíduo que faz parte do culto religioso de matriz afro-brasileira que se espalhou pelo nordeste do Brasil, O **Xangô** de Pernambuco ou **Xangô** do Recife, **Xangô** do Nordeste e Nagô Egbá, como também é conhecido em algumas regiões do Nordeste, e é influenciado pela cultura iorubá, como o Candomblé da Bahia. **Catimbozeiro** – indivíduo que faz parte do **Catimbó**, que nas línguas Tupi e Guaraní significa, respectivamente, “fumaça de mato” e “vapor de erva”, fazendo referência à medicina indígena que, com fumaça de Tabaco e/ou outras ervas, realizava rituais de cura. Também é o nome de um conjunto específico de atividades culturais e mágico-religiosas, além de carregar aspectos míticos, cosmológicos e teológicos originários dos nativos da região nordeste do Brasil; “Catimbó-Jurema”, “Jurema”, “Jurema Sagrada” e “Culto aos Senhores Mestres” são outras formas como também é conhecida essa manifestação por todo o Nordeste.

aproximou; charuto e copo de cachaça na mão, aquele se apresentou como Tranca Rua das Almas e falou que estava feliz com minha presença.

Ambos, a Padilha e o Tranca Ruas, me falaram que eu fui chamado porque precisava cuidar dos meus, porque assim como aqueles rapazes eu era “cavalo de santo”<sup>14</sup>, que havia uma herança de família e eu que teria que seguir com “as coisas” da minha mãe. Fiquei sem entender muito do que eles falaram e um pouco assustado com tudo aquilo. Conversei com minha mãe e ela disse para eu não mexer com “essas coisas”. Depois disso, não toquei no assunto e até me afastei do tal colega de sala.

Quatro anos depois, agora com 19 anos e já morando em São João de Meriti, no Rio de Janeiro, minha namorada me convidou para uma festa em uma umbanda, festa de Seu Marabô e Exu Lalú. Foi com muito medo que aceitei o convite, temia o que poderia acontecer, temia ser abordado novamente. A festa teria início às 22h de um sábado, mas chegamos às 20h, pois ela me falou que precisava fazer algumas coisas antes do início da festa. Apresentou-me ao zelador da casa, Pai Manuel ou “Manéu”, como preferia ser chamado – um senhor que aparentava ter entre 50 e 60 anos de idade – e sua esposa Mãe Marli, que parecia ter a idade um pouco mais avançada que a de Manéu. Os cumprimentei, respondi suas perguntas e curiosidades sobre Recife e minha relação com a religião, que era nenhuma.

Fui levado para um salão que era dividido em dois espaços: o da gira, onde ficavam os integrantes do centro, e a assistência, onde ficavam as visitas. O segundo espaço tinha aproximadamente um quarto do tamanho do primeiro. Coloquei-me no lugar que julguei mais longe e de difícil acesso possível, no fundo do canto esquerdo da assistência, por acreditar que ninguém chegaria até lá para me falar nada. De lá contemplei o gongá, aquelas imagens organizadas e posicionadas com muito cuidado e acompanhadas por flores brancas e velas que exalavam um cheiro bom, mas novo ao meu olfato.

Do lado esquerdo do gongá, três tambores cobertos com panos brancos e na sequência do maior para o menor pareciam aguardar pacientemente por algo ou alguém. Outras pessoas, tanto filhos da casa quanto assistentes, começaram a chegar e às 21h aquele pequeno espaço retangular estava lotado. Por um momento

---

<sup>14</sup> Como popularmente são conhecidos na umbanda os médiuns que entram em transe.

parecia que minha estratégia para me esconder iria dar certo: estava tão no canto que dificilmente alguém me veria lá e, se me visse, não conseguiria chegar – pensava.

A festa teve seu início e gradativamente as músicas, os toques, as palmas e cantorias ganhavam maior dinâmica; as pessoas pareciam cada vez mais soltas, tanto “lá” quanto “cá”, quando de repente o líder caiu de joelhos no chão, colocou os braços para trás e começou contorcer as mãos. Em seguida, o mesmo ocorreu com sua esposa, assim como com boa parte dos filhos de santo. A música, o toque e o canto vibraram, e, para meu desespero, essa energia reverberou para assistência e uma ou outra pessoa entrou em processo de transe e foi levada para o espaço maior, o salão – que agora estava colorido, repleto de pessoas que caminhavam de um lado para o outro, fumando, bebendo, cantando, conversando e dançando.

O Manéu, que agora respondia por Seu Marabô, veio em minha direção; tentei desviar o olhar para esconder o que sentia – uma mescla de medo e curiosidade. Ele passou pelas pessoas que ainda estavam na assistência (e que eu acreditava serem meu escudo para me tornar invisível) e, segurando meu braço, me olhou no fundo dos meus olhos e falou para eu não temer. Cedi, e ele me conduziu até a frente dos tambores e falou para os tocadores: “*filho de ganga não tem querê*” – os tambores aceleraram o toque, os braços começaram a formigar, as pernas ficaram bambas. Tentei me segurar para não cair, porém meu esforço foi inútil: apaguei.

Quando recuperei a consciência, me deparei com uma mulher que me auxiliava; ela me ofereceu um copo de água e perguntou se eu estava bem (acho que o copo era para retirar o gosto de cigarro e cachaça que tinha na minha boca ou para fazer as coisas ao meu redor pararem de girar). Um tanto constrangido, me levantei e tentei voltar para o meu lugar, mas fui impedido: Seu Marabô, o único que ainda estava no salão, segurou novamente nos meus braços e me conduziu para o lado direito do recinto onde estavam os três tambores e também se encontravam outros homens, que me cumprimentaram com um sorriso de canto de boca. Fiquei ali no canto parado, esperando que tudo acabasse para voltar para casa. Na saída as pessoas me cumprimentaram como se me conhecessem. Eu, muito cansado, apenas acenava com a cabeça.



Essa foi minha primeira experiência em um terreiro de prática religiosa afrodescendente. Muitas dúvidas, muitas questões latejavam na minha cabeça, assim como a sensação de embriaguez. Nunca havia perdido o controle do meu corpo como naquela noite. Voltamos para casa e ainda tentava entender o que tinha acontecido comigo. Apenas recordava que por alguns instantes tentava controlar meu corpo, mexer as mãos, braços, abrir os olhos e não conseguia.

Ao chegar à casa, adormeci. Estava muito ansioso para conversar com minha namorada para tentar entender tudo que havia acontecido, mas o cansaço era maior. Na manhã seguinte, logo no café da manhã, fui atrás das respostas das quais acreditava precisar. Então ela (a namorada) me falou que eu tinha incorporado duas entidades; o primeiro apresentou-se como Tranca Rua das Almas – que pediu um charuto e uma bebida se direcionou para fora do salão e lá os depositou. A segunda foi o Malandro, esse, mais falastrão, sambou, cantou e conversou com as pessoas, coisa que o primeiro se negou a fazer. Ambos deixaram recado de que eu tinha que “cuidar do que é meu”.

Ela, minha namorada, também falou que Seu Marabô solicitou que eu fosse ao centro em outro dia para que ele abrisse um jogo de búzios para mim. Porém o meu desejo foi de nunca mais pôr meus pés naquele lugar. Mas taurino que sou, sabia que não sossegaria enquanto não tivesse as respostas para aquelas questões que me habitavam.

Mesmo havendo passado meses, minha cabeça fervilhava. Os sonhos e as crises de sonambulismo eram cada vez mais frequentes. Então decidir saber o que aquele senhor tinha para me falar. Marquei com o pai de santo e dez minutos antes da hora marcada lá estava eu esperando chegar minha vez de ser atendido pelo senhor. A ansiedade me tomava por inteiro – ela só não era maior que meu medo. Fui chamado para ser atendido com uma hora de atraso e, para minha surpresa, quem estava presente era o Seu Marabô. Ele me cumprimentou com um aperto de mão, dois abraços oferecendo os lados do corpo, um e outro, como quem beija a bochecha. Olhando o jogo ele me explicou o que aconteceu na festa e repetiu que eu tinha uma herança ancestral herdada da minha mãe ou avô. Falou-me um pouco sobre família ancestral, disse que eu era filho de Ogum com Oxum e pediu que eu

passasse a frequentar o centro. Frequentei, pois, o centro por cinco anos, até seu fechamento devido às questões pessoais do zelador.

Então, dois anos depois disso, recebi o convite do namorado de minha cunhada para visitar o candomblé que ele frequentava. Fui, mesmo advertido por minha namorada e sua família com a afirmação de que *“candomblé era mais pesado que a umbanda”*. Cheguei ao endereço indicado e me surpreendi com o que presenciei, e, diferente do que esperava devido às ressalvas e conselhos recebidos antes de aceitar o convite, senti-me bem e muito à vontade. Sentia cada vibração dos toques e cantigas, não entendia nada do que era cantado, mas o coração pulava dentro do peito quase saindo pela boca. Era tudo muito diferente daquilo a que estava habituado na umbanda: as cantigas, a estrutura, as roupas, os gestos dos orixás, assim como também a quantidade... ali havia orixás de que eu nunca tinha ouvido falar o nome. Foi nesse dia que descobri que Exu é um orixá mensageiro, irmão de Ogum, muito diferente dos exus que estava acostumado a ver no centro de umbanda.

Uma semana depois entrei em contato com o babalorixá e a ialorixá responsáveis pelo terreiro e marquei um jogo. E, diferente do jogo com o Seu Manéu, quem jogou foi o babalorixá e não a entidade, como no caso do Seu Marabô. Lá fiquei sabendo que meu orixá de cabeça (meu pai) na verdade era o caçador Oxóssi. Isso me deixou muito confuso, mas ele me respondeu que as pessoas confundem porque Oxóssi é o irmão mais novo de Ogum e por isso estão sempre caminhando juntos, e que no candomblé as coisas eram diferentes da umbanda.

No entanto, uma vez por mês o terreiro expandia suas práticas e tocava para o que chamavam de “exu da umbanda”; as práticas eram semelhantes às do centro que eu frequentara: Malandros, Pombagiras, Marabôs e Tranca-Ruas voltavam fazer parte da minha rotina. Porém, devido a uma má experiência do babalorixá com a malandragem, essas entidades da linha do Zé Pelintra passaram a não fazer parte dos rituais mensais. Até ele receber a visita de um amigo de infância que era devoto de Zé Pelintra.

E como Exu não dá ponto sem nó, naquela noite de sábado, o dono do Morro foi ao terreiro, conversou com o meu malandro e, tendo seus pedidos concedidos,

alcançados, solicitou ao babalorixá que um sábado por mês houvesse gira para malandragem. Prontamente seu pedido foi atendido e a casa passou a tocar para a malandragem todo segundo sábado do mês; contudo, eu, o único da casa que trabalhava com Zé Pelintra, me desliguei do terreiro, levei minhas coisas e nunca mais voltei. O real motivo eu não sei, mas minha experiência me faz acreditar que essa foi mais uma estripulia de exus, onde *não* se torna *sim* e o *sim*, impossível. Se em um determinado momento ele não podia riscar aquele chão, no caso do malandro, por uma determinação das lideranças da casa, agora que lhe fora permitido ele não riscaria por um desejo.

Um mês depois, no final de 2007, fui a um terreiro de umbanda em Duque de Caxias, município do Rio de Janeiro. Lá recebi o recado do malandro Zé Pretinho, que me falou que 2008 seria um ano em que eu teria grandes mudanças na minha vida; falou que eu tivesse paciência porque no momento certo quem anda comigo iria me guiar, para não bater de porta em porta porque *“quem nasceu para pai não deve ter pressa em ser filho”*. Como Exu faz tudo a seu modo, em 2008 eu fui aprovado para o curso de dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, me separei de minha primeira esposa, saí de Madureira e fui morar na Ilha do Governador; minha vida estava numa grande revira volta.

Passei os três anos seguintes como cliente de um terreiro onde o babalorixá me apontava como sendo filho de Xangô. Nessa casa eu cuidava de minhas coisas e a cada seis meses realizava os rituais solicitados e descritos pelo jogo de búzios, mas não me sentia à vontade para me tornar membro da casa. Esperava que meus orixás me mostrassem o caminho. Quando em um sonho apareceu algo de possível...

No sonho eu estava subindo um morro à procura de uma casa, mas não sabia qual era e nem sabia onde estava, quando um homem negro como azeviche me abordou. Ele, que portava um cigarro na mão e usava um terno preto com uma camiseta e chapéu no mesmo tom, me perguntou onde eu estava indo – falei que estava perdido e não sabia para onde ir. O homem me informou que eu cheguei onde deveria chegar e que ele iria me levar no lugar certo. Mandou que eu

procurasse o professor que batuca e canta nas terras do Ngoma<sup>15</sup> de Angola, me pegou pelo braço, como fez o Marabô, mas, diferente dele, não me falou seu nome. Acordei cedo aquele dia, assustado; me perguntava o que significava aquele sonho... Quem era essa pessoa que o homem mandou procurar? Quem é aquele homem tão bem vestido? Onde será essa casa? Até o momento não havia tido contato com candomblé de Angola, nem conhecia e/ou tinha intimidade com alguém dessa nação.

Sete dias depois do sonho, não havia ainda nenhuma resposta, até que ao sair de uma aula fui para o ponto de ônibus e numa conversa com um professor ele se revelou como sendo *Cambono*<sup>16</sup> de um terreiro de Angola e que poderia me levar no seu *Izo*<sup>17</sup> de *inquice*<sup>18</sup>.

Quinze dias depois estava eu indo para Nova Iguaçu conhecer seu *Izo* e sua *Mametu inquice*<sup>19</sup>. No dia não havia festa ou evento na casa, então fomos para a casa de candomblé de Ketu da filha carnal da *Mametu oiase*<sup>20</sup>. Lá estava acontecendo uma festa para “exu de umbanda” e logo ao chegar me deparei com a ialorixá da casa, uma mulher linda, de aproximadamente dois metros, negra, com uma blusa preta e um chapéu no mesmo tom, portava um cigarro em uma mão e um copo de cerveja na outra. Ela estava “incorporada” com um malandro que se apresentou como Zé Pretinho. Ele se aproximou, me pegou pelo braço como no sonho, como o Seu Marabô, e cantou: “*se a rádio patrulha chegasse aqui agora teria uma grande vitória, ninguém poderia correr. Agora eu quero ver, quem é malandro não pode correr*” e me levou para o meio do terreiro. Entrei em transe e, depois de recuperar a consciência, recebi o recado de que eu tinha achado o que procurava.

Passei a fazer parte do *Izo de Angola*. Agora nessa casa o jogo de búzio apontava que eu não era nem de Oxóssi, nem de *Xângo*; quem reinava na minha

---

<sup>15</sup> Termo quimbundo/quicongo que para os jongueiros significa ‘roda de festa’ ou um tambor usado para tocar jongo.

<sup>16</sup> Termo em quimbundo/quicongo que corresponde à função do indivíduo responsável pelos toques, cantigas e rituais de oferenda para os inquices do terreiro de candomblé de Angola.

<sup>17</sup> Izo é um termo que determina o espaço físico onde acontecem os cultos aos inquices. Em uma tradução direta seria ‘casa de inquice’.

<sup>18</sup> Divindades cultuadas, no Brasil, pelos candomblés das nações Congo e Angola, de origem bantu, do idioma *quicongo nkisi*, que significa ‘força natural’.

<sup>19</sup> Mãe – responsável por cuidar das divindades e das pessoas da casa, correlato à ialorixá no candomblé de Ketu e à mãe de santo na umbanda.

<sup>20</sup> Oiase corresponde à digna da Mametu, nesse caso corresponde a uma sacerdotisa iniciada à Matamba – a inquice da essência primordial dos ventos e ventanias.

cabeça era o *inquice Nkosi*<sup>21</sup> – o guerreiro tigre, zelador dos caminhos de terra, o forjador, senhor do ferro.

Em uma noite de toque e rituais internos para exus de umbanda, a pombagira<sup>22</sup> da *Mametu* solicitou que os filhos da casa se cotizassem para lhe ofertar uma cabra. Seu Tranca Ruas das Almas veio em terra e ordenou que seria eu quem iria financiar a tal oferta desse ano. Nessa época eu estava passando por um momento financeiro delicado, então fui a uma loja de artigos religiosos no Mercado de Madureira e comprei um litro de cachaça e um charuto. Meu objetivo naquela noite era conversar com Seu Tranca Ruas e pedir uma solução, pois se eu mal tinha dinheiro para a passagem de Oswaldo Cruz para Nova Iguaçu, onde era o centro, como iria comprar uma cabra? Antes de sair do Mercado, me deparei com um gengibre na única loja de hortifruti que há lá dentro. Algo me dizia que eu tinha que comprar aquela raiz. Segui minha intuição e comprei o gengibre e, à noite, em vez de ir para a encruzilhada, bati o gengibre com a cachaça e fumei o charuto. A mistura de gengibre com cachaça rendeu litros que posteriormente foram vendidos em rodas de jongo e sambas pelo Rio de Janeiro. Essa mistura foi produzida por várias vezes até financiar a cabra e posteriormente meu trabalho de conclusão de curso<sup>23</sup> em Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, *AXÉi o EIXÚ*.

Depois de dois anos na casa, a *Mametu* me falou sobre a necessidade de me apresentar para o *inquice* através do processo de iniciação. Porém, durante toda minha vida religiosa nunca havia cogitado me iniciar e sempre que algum babalorixá ou ialorixá tocava no assunto eu me afastava casa. Dessa vez, contudo, me senti à vontade com aquelas pessoas, sempre fui bem acolhido por todos, passando a me sentir membro tanto da família carnal quanto da família ancestral. Aceitei a proposta e comecei os preparativos para a iniciação: seria iniciado ao *inquice Nkosi*, depois

---

<sup>21</sup> Divindade do culto Congo/Angola. O tigre bantu, que também expressa a essência elementar do minério de ferro.

<sup>22</sup> Entidade da umbanda, considerada como uma porção feminina de Exu Nagô. Pombagira é a corruptela do *inquice mpambu njila*, do candomblé Congo/Angola, a divindade que reina nos caminhos bifurcados.

<sup>23</sup> Para formação em bacharel em dança na UFRJ, o estudante deve criar um memorial em forma de espetáculo de Dança. O meu foi *AXÉi o EIXÚ*, espetáculo onde versava sobre Exu e suas diversas formas de manifestação em diálogo com as danças populares brasileiras e a dança contemporânea.

de um *bori*<sup>24</sup> e muito esforço da *Mametu inquice* para fazer com que *Kabila*<sup>25</sup> não ocupasse o lugar de seu irmão. Nesse período eu desenvolvia uma performance em dança para o orixá Exu, chamada *Elegbara*<sup>26</sup>, em paralelo ao desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso.

Duas semanas antes do processo de iniciação tive um sonho que mudaria o rumo da minha vida religiosa: no sonho eu ia a uma festa em um prédio muito alto, porém não sabia em que andar seria o evento, então fui até a recepção e lá fui atendido por uma mulher loira, cuja fisionomia lembrava a ialorixá Erica de *Oxaguiã*<sup>27</sup>, que me indicava o elevador para o acesso ao terceiro andar. Quando cheguei ao andar e à sala indicados, me debrucei sobre a sacada e avistei uma colega de classe (que no sonho tinha os membros inferiores muito maiores que o restante do corpo). Retornei para o centro da sala, que estava vazia, e não havia festa. Voltei à recepcionista e desta vez ela me encaminhou para o décimo primeiro andar; lá chegando fui recepcionado pelo *cambono inquice* da casa, que me anunciou como um rei, o dono da festa. Sobre o salão havia um imenso tapete vermelho cobrindo toda a extensão da sala. O *cambono* me segurou pelo braço (como fizeram o Seu Marabô, o homem negro no outro sonho e Zé Pretinho no terreiro) e me conduziu pelo salão como se me apresentasse para todos que estavam na festa.

Demos voltas e voltas; em um momento eu perdia a consciência e o *inquice* que surgira em mim começava a dançar e fazer gestos de quem está guerreando, abrindo caminho. Ele seguia uma *makota*<sup>28</sup> que guiava sua dança pelo salão. Em um determinado momento, alguém que estava na festa gritava para o *inquice*: “corta, corta”. O *inquice* parava, ia até a pessoa e falava: “eu não corto, eu furo” – e nesse momento a moça que estava na recepção tomou o adjá da mão do *cambono* que fora meu criador durante o período que fiquei recluso no terreiro de Angola. Então a divindade virava as costas para todos na festa e desaparecia dando uma gargalhada.

<sup>24</sup> Ritual de alimentação do “Ori” a cabeça. Habitualmente esse ritual é feito quando se torna necessário equilibrar o axé.

<sup>25</sup> Divindade do culto Congo/Angola. O caçador que adentra as matas profundas ou essencialmente o elemento primordial da mata.

<sup>26</sup> Ver glossário.

<sup>27</sup> Minha atual ialorixá.

<sup>28</sup> Makota ou Kota – pessoa responsável por auxiliar a Mametu no cuidado do *inquice* e na condução dos rituais.

Falei do sonho para minha *Mametu inquice*, que de imediato abriu um jogo e, para surpresa de todos, quem se apresentou como meu pai ancestral foi *Mpambu Njila*,<sup>29</sup> o *inquice* dos caminhos bifurcados; essa foi a primeira vez em que ele se apresentou no meu jogo. Foi como quem dissesse que era o momento de assumir minhas responsabilidades diante da família ancestral.

Todas essas memórias compõem um repertório singular que estrutura não só minha performance enquanto sujeito afrodiaspórico, mas também afirmam os percursos na construção da minha identidade ao enfatizar a negritude como forma de resiliência e performatizar fé como (re)existência e pertencimento.

Minhas experiências e relação com Exu e Exus se deram e têm se dado através de performatividades e performance. Sou um homem das artes corporais e acredito que Exu, sabendo disso, usa a performance como nosso meio de comunicação, seja através do Malandro e do Tranca Ruas ou através de sonhos. O orixá e as entidades performatizam para comunicar ao universo, aos deuses e aos seres vivos e não vivos.

Todos esses fatores me instigaram a investigar sobre Exu como expressão de fé e artística. Busco compreender a prática através das reflexões conceituais e teóricas sobre os estudos da performance, inicialmente com o professor Zeca Ligiéro, junto aos estudos da performance afro-ameríndia e “Outro teatro”, disciplinas ministradas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, onde tive acesso a diversas reflexões práticas e teóricas que foram e são basilares na minha compreensão sobre performance e seu vasto campo de estudo. Assim, serei eu mais um a me aventurar no desafio de compreender refletir sobre performance e performatividade.

### 1.1. Performance e Performatividade em Exu

Embora artistas futuristas, dadaístas e surrealistas já tenham realizado intervenções que buscavam romper com os dogmas e paradigmas da arte

---

<sup>29</sup> Do candomblé Congo/Angola, a divindade que reina nos caminhos bifurcados, senhor das encruzilhadas, onde *Mpambu*, cruzamento e *Njila*, estrada, caminho.

tradicional e no meio social, (GOLDEBERG, 2007) aponta que a performance só ganha notoriedade e reconhecimento enquanto gênero e expressão artística independente na década de 1970, um momento em que as obras de arte eram reconhecidas apenas como algo supérfluo e comercial. A arte conceitual desfrutava de forma plena os salões nobres de artes, museus e galerias, impulsionando as obras enquanto mercadoria a ser comercializada.

Marcel Duchamp (1913) apud (GOLDBERG, 2007) critica o fato de uma elite de artistas terem poder para chancelar e definir o que de verdade era obra de arte. Assim, como num passe de mágica, qualquer objeto cotidiano "tocado" por um artista e chancelado pela elite, seria, por essência, considerado uma obra de arte, mais uma obra disponível à venda nos salões nobres (BARCELOS, 2014). A arte dessa época estava voltada a valorizar o produto em detrimento do processo. É nesse cenário que a performance surge como catalisador, demolidor contra a categorização, onde o artista da época não só a usava para atrair publicidade para si, mas também como estratégia para pôr em prática, para materializar, dar corpo às ideias e conceitos diversos sobre a criação artística, rompendo como a ideia de que a arte estava aprisionada a um conceito único, uma vez que "as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida" (GOLDEBERG, 2007, p. 7).

Com isso, os artistas tiveram que repensar suas abordagens, voltando atenção maior para os processos, o que lhes permitiu transgredir os limiares de uma arte canônica, através da performance enquanto uma disciplina maleável e aberta a promover diálogos entre as linguagens e campos diversos como: literatura, artes, ciências sociais. É inquestionável que sua origem tenha se dado nas artes visuais e que é através desses diálogos que a performance ganhou fôlego para se expandir por diversos campos como esses citados e diversos setores da vida humana, tornando-se campo fértil de produção em arte, sem fronteiras – o que possibilita troca e contato entre as linguagens artísticas, gerando um universo de diversas abordagens, além das artísticas, nas esferas da antropologia, sociologia, história e dos esportes (LIGIÉRO, 2010).

Nascida de um cenário de pós guerra fria, a performance é também produto dos diversos levantes sociais e disciplinares que no final da década 60 estremeceram a Europa e os Estados Unidos, rompendo radicalmente com as



noções de comportamentos normativos promulgados pela sociologia. Reduziu as divisões disciplinares entre antropologia e o teatro (TAYLOR, 2003a/2013b).

Ressalto que nos Estados Unidos as décadas de 1960 e 1970 compreenderam importantes momentos marcados histórica e socialmente pelos crescentes questionamentos direcionados à Arte clássica. Essas décadas também foram conhecidas como virada performativa ou giro da performance consolidada como linguagem para questionar valores e estruturas políticas e culturais, colocando a Arte e o artista em xeque. Há nesse momento uma busca por abolir toda forma de pensar arte que se distancie da vida.

O comprometimento dos estudos da performance com a reflexão e análise dos objetos de arte é uma forma de intervir na relação do homem com seu meio social e no seu corpo através da tenuidade entre interfaces da arte com a vida cotidiana (ZENICOLA, 2014). Para a pesquisadora, a performance resulta da possibilidade de permitir que se tornasse aplicável e funcional o diálogo entre as diversas esferas da vida. Nei Lopes (2011), no prefácio do livro *Corpo a corpo: estudo das performances afro-brasileiras*, assinala que a performance é uma disciplina “atraente e misteriosa” – há na sua percepção a ideia de superação da dicotomia entre arte e vida, onde ambas se mostram atraente e misteriosa para o homem.

Seria essa capacidade da performance de relacionar, de forma intrínseca, os mistérios da arte com os da vida que permite e/ou provoca na performance um distanciamento e/ou fuga do teatro. Por mais que Carlson (2010) busque refutar essa ruptura, ela não é possível de ser negada, visto que a performance vem para dar ênfase à presença física do sujeito, buscando romper com a distância entre artista e público. As personagens fictícias saem de cena para dar lugar ao sujeito; o performer não representa nenhuma personagem a não ser a si mesmo, não há domínio dos acontecimentos, o roteiro não é uma prisão como no teatro clássico. A performance dá ao performer a potencialidade de ser, ao mesmo tempo, “criador” e “criatura”, uma vez que não há a separação entre artista e obra de arte, arte e vida vibram num lapso tempo-espacial onde ambos são sendo no aqui e agora.

A literatura aponta que a performance floresce do futurismo, do dadaísmo, surrealismo, dos *happenings* e das pinturas poemas, onde o corpo e a presença física assumem o centro da ação por meio de comportamentos e gestualidades (GOLDBERG, 2006; CARLSON; 2010; SALGADO; 2014).

Kaprow trabalha com a perspectiva de que o espetáculo ao vivo (desempenho) aproximava-se da vida social, ou seja, a vida em si oferece conteúdo à arte e pode ser vivida como arte. Tal aproximação entre arte e vida presente nas obras de Kaprow é bastante influenciada pelo pensamento de Erving Goffman. (TORO, 2010 apud BARCELOS, 2014, p. 8)

Arte e vida estão associadas de forma complementar, num processo de inter-nutrição, onde a arte floresce da vida ao mesmo tempo em que alimenta a vida, conotando assim uma relação de reciprocidade indissociável.

Dentre os artistas que desenvolveram seus trabalhos com uma perspectiva que se aproximasse ou fosse geratriz da performance, ganha destaque Allan Kaprow, que em 1950 concebeu obras que mesclavam diversas linguagens artísticas, as quais não era possível identificar e/ou classificar como sendo dança, música, teatro, pintura ou escultura, e suas práticas artísticas eram muito ligadas à *Installation Art* e aos *Happening*.

São de notória importância para o surgimento e o fortalecimento da performance, artistas como “Ana Mendieta, Chris Burden, Dan Graham, Gina Pane, Joan Jonas, John Cage, Lao Tzu, Laurie Anderson, Marina Abramovic, Vito Acconci, Stelarc” (SALGADO, 2014, p.81), que desenvolveram suas obras artísticas de forma interseccional, buscando romper barreiras entre gêneros e campos de conhecimento, buscando a superação da dicotomia vida e arte.

Por mais que Carlson (2010) aponte a impossibilidade de conceituar performance, atrevo-me a tecer algumas reflexões a caminho de um conceito que contemple e auxilie a essa escrita. Para tal, recorrerei também à reflexão sobre o conceito e a presença da performatividade desenvolvida pelo orixá Exu e as entidades Exus brasileiros. Crio uma analogia entre os dois “conceitos”, performance e performatividade, como Exu e Exus, não respectivamente.

Debruço-me sobre a complexidade que é refletir conceitualmente sobre esses quatro “elementos”: Performance, Performatividade, Exu e Exus. Performance/Exus e Performatividade/Exu de forma análoga. Início a reflexão partindo da performatividade/Exu como ponto inicial, como quem faz de trás para frente, como quem nega para afirmar. Assim deixo os conceitos centrais Performance/Exus dentro de minha moringa para acessar em momento oportuno, como quem espera sorratamente pelo momento certo de atacar.

Os Exus estão para o orixá Exu como a performance está para a performatividade: ambos surgem para ratificar a presença de sua matriz, seja na

forma de anúncio ou na própria forma de agir, de entrar em ação. Taylor (2013) assinala performance e performatividade como falsos cognatos; eu ousou, aqui, dizer que Exu e Exus também os são na mesma medida – eles contraditoriamente são tão parecidos quanto diferentes.

Os Exus brasileiros, entidades, são elementos que conotam a presença, a fisicalidade do orixá. Em outras religiões que não o candomblé, eles surgem e se fortalecem na relação que o candomblé traça com outras culturas. Por sua vez a performatividade surge através de pesquisadores vindos da retórica e da filosofia, como Derrida, Foucault, Lacan e Butler (TAYLOR, 2003a/2013b; CARLSON, 2010; LOPES, 2013), todos creditando à ação, à enunciação, seja através do gesto, comportamentos preestabelecidos por símbolos, códigos ou da fala, o que nos remete à relação de interação no campo físico que os exus têm com os devotos por meio da bebida, cigarro, da comida, da fala, da dança e das vestimentas. A performance está para a ação tanto quanto a performatividade está para o enunciado, a energia, a força do discurso que presentifica o orixá.

Outro elemento que me permite flertar nessa encruzilhada conceitual Exu/performatividade e Exus/performance é a afirmativa de Schechner (2003a/2006b), quando o mesmo fala que nem tudo é performance, mas tudo pode ser estudado, visto “enquanto performance”. Logo, se a performance está no intermédio do performer, a ação e a audiência, a performatividade é o discurso que amarra o sentido, contexto, ou o não-sentido. A performatividade é composta por “micro performances” que proporcionam ao performer a sensação de alcançar, ou não, os objetivos a que se propôs, expandindo assim os sentidos dos códigos e símbolos.

Se emergirmos no campo místico e mítico para observar e relacionar esses aspectos, perceberemos que quando Exu se faz presente no terreiro, mesmo na expressão das entidades Exus, seu enunciado se faz pela fisicalidade expressa no salão, como no campo energético que envolve o imaginário dos devotos acerca da divindade, seja através das cores, dos elementos usados para adornar o ambiente, das bebidas, das músicas, toques e danças executadas no ritual. Exu/performatividade e Exus/performance se fazem presença de forma simultânea, inter-relacional e/ou interdependente.

Porém encontramos na “figura” de Zé Pelintra um enigma que nos coloca de volta na encruzilhada conceitual sobre o ser Exu/performatividade e o ser

Exus/performance. Zé Pelintra é entidade do catimbó, que uns apontam como não sendo um Exus, e outros como sendo um espírito desencarnado, egun, que é invocado na quimbanda, na umbanda nas giras para Exus. Sua enunciação é da falange das almas, mas sua presença se faz no campo representativo e simbólico de Exus. As entidades são vistas enquanto Exus, logo sua performance é permeada por cantigas, danças, bebidas e vestimentas que expressam performatividade que possibilita compreendê-lo como Exus, conotando a energia enunciativa do orixá Exu, nos colocando no meio da encruzilhada schechneriana do “enquanto”. Zé Pelintra é visto “enquanto” egun, assim atuaria na falange das almas, porém atua “enquanto” Exus na falange de Exu no culto da umbanda. Performance e performatividade em uma só entidade. Assim a performatividade compõe um conjunto de movimentos, gestos, falas, símbolos culturais que podem ser estudados enquanto performance, mas não é performance. Há na performatividade grande presença de teatralidade, o que lhe aproxima e quase deixa íntima do teatro, porém ela também não é teatro (FÉRAL, 2015). Logo a performance pode ser entendida como uma encenação da vida vivida, enquanto a performatividade uma análise, estudo sobre a vida.

Performatividade é um falso cognato de performance, não de forma semântica, mas a performatividade expressa um vasto domínio cultural, não estando, como a performance, relacionada e voltada a uma questão e/ou preocupação puramente estética, como aponta Féral, em 2009, ao abordar o tema performance e teatro performativo. A autora aponta duas perspectivas para performance: a primeira expande e amplia o conceito de performance aos campos da antropologia, ciências sociais, voltados aos estudos de rituais e dramas sociais pautados por Turner e Schechner; a segunda, do professor Huyssen, que busca expressar as perspectivas artísticas que valorizam as questões estéticas em detrimento às sociológicas e antropológicas, uma visão que distancia a arte das demandas socioculturais. Assim aponta a performance cultural e a performance artística:

Sua visão trata da performance no seu sentido puramente artístico - e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar nas artes do espetáculo. A performance, no sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 70 e 80. (FÉRAL, 2009, p.199)

A performatividade é um dos tentáculos centrais da performance que a possibilita se expandir e ser multifacetária. A performatividade está na instância que atua sobre a cultura. Assim como os Exus demarcaram a presença do orixá Exu nos

cultos afro-brasileiros, onde se resguardaram alguns aspectos do orixá em cada fragmento seu lançado aos nove *Orun*, em cada Exus, da mesma forma o conceito de performatividade desloca o olhar do enunciado e de seu conteúdo para os modos de enunciação discursiva, desconstruindo e ressignificando símbolos e signos, criando uma fricção entre vida e arte, a realidade e o imaginário.

A compreensão desses “termos”, Performatividade/Exu e Performance/Exus, será desnecessária caso também não compreendamos sua “essência”. Assim, é sabido que ambos são “elementos” multifacetários e complexos para serem apreendidos em uma concepção que se diga purista e conservadora. Contudo, essa busca se faz legítima por demonstrar como eles estão associados à vida de forma inseparável. Performatividade/Exu, Performance/Exus têm seu cerne na ação, no corpo presente, na fisicalidade. Seria muito simplista buscar um campo semântico para dar conta de temas tão ambíguos. Nessa perspectiva, Carlson (2010, p.16) aponta a futilidade na perseguição por compreensão e a apreensão semântica sobre performance:

Se considerarmos a performance como um conceito essencialmente questionado, isso nos ajudará a compreender a futilidade de procurar algum campo semântico inclusivo para cobrir os usos díspares como a performance de um ator, de uma escola, de um automóvel. (CARLSON, 2010)

Assim Exu e a performatividade têm a capacidade de dialogar e promover diálogo entre diversas linguagens artísticas e em diferentes esferas da vida. As diferentes perspectivas da performance como prática ou objeto de estudo que dificultam precisar sua conceitualização, se considerarmos que ela, como Exu, está presente em todas as culturas e que pode ser tomada como ações que se realizam em contextos diversos. A performance, na fala de Schechner (2003a/2006b), serve como um guarda-chuva onde se resguardam variadas manifestações artísticas e culturais. Quanto a esse aspecto da performance importa assinalar que:

A performance sempre afixou uma multiplicidade de inspirações e de formas, que nenhuma outra arte pôde preservar com a mesma intensidade. Vindo a performance de horizontes muito diferentes (música, pintura, dança escultura, literatura, teatro). (FÉRAL, 2015, p.136)

Esses aspectos, como outros da performance, também são identificados nos Exu/Exus: maleabilidade, capacidade de transmutação e adaptação no tempo e no espaço. Não se prendem aos espaços físicos e nem ao tempo; sendo elas capazes de jogar com os dois, impõem sua temporalidade própria e suas próprias imagens e

projeção, jogando com o espaço, ora o expandindo, ora o retraindo. A performance dobra o tempo como Exu o faz com o seu ogô – porrete mágico – que lhe permite se transportar no tempo-espaço.

A capacidade de manipular o corpo no espaço, dilatando-o em possibilidades não é uma característica de existência e permanência inerente tanto a divindade e entidades, quanto às linguagens aqui invocadas. O corpo é o cordão umbilical que conecta Exu ao universo, expressando sua performatividade enquanto *Elegbara*, o senhor do corpo, e é através desse mesmo corpo que ele, o Exu umbilical, conecta todos os seres vivos aos deuses, ao *Orun*, mundo dos não vivos. E não por coincidência é através do corpo, a partir do processo de incorporação ou corporificação, que as entidades Exus performatizam todas as mazelas e dramas socioculturais em forma de dança, música, cânticos, baforadas e gargalhadas. É por meio dessas ações, atos, gestos performativos que Exus espalham pelo universo físico e metafísico seu ebó simbólico.

Quando os Exus expressam sua performance nos centros, invocam de forma mística a performatividade de Exu. O rodar da saia da pombagira manipula o tempo-espaço e projeta o axé, a energia essencial do Orixá, fazendo com que esse seja reverenciado e presentificado nas mensagens inscritas nos corpos e no imaginário dos presentes.

A gargalhada da Pombagira, o riscado do Zé Pelintra e a baforada do charuto de Tranca-ruas são ebós simbólicos, performatizados para invocar nos sujeitos e para os sujeitos toda potencialidade de subversão inscrita no/pelo senhor do corpo, Orixá *Exu Bara*, para anunciar a rua e a encruzilhada como lugar de possibilidades epistêmicas diversas e variadas. Para tanto, o performer/sacerdote precisa colocar seu corpo em jogo, à risca, tendo consciência de que a “mutilação”, o ferimento e o desequilíbrio em algum momento podem ser uma realidade e que essa “mutilação” não ocorrerá, como pensa o senso comum, como uma forma de negação ou punição ao performer ou ao corpo. Será uma forma de reafirmá-lo cura<sup>30</sup> que purifica, que permite brotar corpo do corpo, afirmando a certeza de presença, a entrega da alma. “Mutilação” que abre o corpo, mas que também fecha, protege e prepara. Deixar com que a plateia manipule seu corpo ou algo nele possibilita ressignificação e dilatação, o expandindo para uma pluralidade e diversidade de sentido.

---

<sup>30</sup> 1º Cura como um ato ritualístico realizado pelas entidades de umbanda para resguardar o médium.  
2º Cura como ato realizado no processo de iniciação no candomblé.

Outros aspectos que legitimam e são basilares para as analogias aqui desenvolvidas são as capacidade dos “elementos” aqui envolvidos de manipular e transformar, tanto o espaço quando a realidade que os envolvem. Para sustentar tal hipótese, invoco e corporifico aqui neste texto Exu personificado em *Enugbarijó*, que na fala de Santos (2010) e Santos e Santos (2014) é como também é conhecido o primeiro ser vivente, Exu languí, sendo ele o intérprete e o linguista do sistema iorubá, conectando o *Orun* ao *Aiê*. Essa faculdade se dá pelo fato de que

[...] todos os quatrocentos irumilés decidiram dar um pedaço de suas próprias bocas para Exu, no dia em que ele deveria representá-los aos pés de Olorum. Exu pegou esses pedaços e os colocou na própria boca; desde então ele fala por todos eles e sua boca os representa. (SANTOS E SANTOS, 2014, p. 108).

Assim sendo, *Enugbarijó* seria a boca coletiva dos orixás, logo a boca que tudo come e que junto a sua competência de intérprete, aquele que torna tudo palatável, compreensível a seu modo ou não. Seria ele a expressão do dinamismo, manipulação e transformação. Para Simas e Rufino (2018, p.51) *Enugbarijó* é a boca “que tudo come, é a mesma que devolve o que engoliu de forma restituída”, transformada, processada, modificada. Tragam-se as mazelas, a fome, bebam-se as desgraças, as mágoas de mal de amor. Logo, as baforadas, gargalhadas e requebradas que os Exus performatizam nos centros de umbanda e quimbanda são a devolutiva, a restituição em resposta às demandas por eles engolidas e processadas, são anúncio de boas nova, ou não.

Nesse jogo de analogia trago Féral (2009) ao analisar a relação da performance e da performatividade no seu diálogo com o campo representativo e a capacidade em jogar com os signos, códigos e símbolos, em engolir a realidade de uma forma e devolver de outra, de ser intérprete e decodificador dos códigos, implantando certa ambiguidade à cena, que tira o espectador do seu lugar de passividade tal qual faz *Enugbarijó* ao fazer sua devolutiva em forma de enigma:

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador... Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro... O performer instala a ambiguidade de significação, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de

desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FÉRAL, 2009 p. 203/204)

O corpo do performer é como um corpo camaleão que se adapta a diversos ambientes através da manipulação e da metamorfose; o performer trabalha o corpo como um pintor trabalha a tela (FÉRAL, 2015, p.151). O corpo, tanto na performance/Exu enquanto na Performatividade/Exu, assume o papel de lócus de produção de conhecimento e de vida e, por consequência, é pela ação que a performance se revigora e se permite manifestar, uma ação que parte do “eu” performer para “outro” audiência. Para Salgado (2014, p.86), “O corpo é o lugar privilegiado em que a performance se realiza e, para tanto, convoca uma audiência em torno da qual o ato é exibido”.

A performance é intersticial (LOPES, 2003, p.8), ela não é o performer nem a audiência. Ela está no meio, no entre, o performer e a audiência, onde o performer assume o papel de provocador. Igual a Exu que se localiza exatamente entre Olorum e o homem. Logo ambos, A performance e o Exu, preexistem ao enunciado performativo, ou seja, como uma ação que se dá no corpo a partir de sua expansão entre os diversos gêneros e linguagens artísticos, assim como na literatura, nas ciências sociais, na antropologia e na etnologia. Ela joga com o acaso e busca o romper com o distanciamento entre artista e público. A performance modifica a relação do artista com o público.

Ainda no período do futurismo, Goldberg (2007, p.20) assinala que a performance-arte servia para deslocar a platéia preguiçosa de seu lugar de comodismo, onde o objetivo das performances futuristas era fazer com que os artistas saíssem de suas zonas de conforto e que o público abrisse mão do lugar de passividade e do eterno estado de inércia intelectual. A participação da audiência é algo essencial para a performance, sua existência não está nem no performer e nem na audiência, está no entre-lugar, na vinculação, no compromisso e responsabilidade entre performer e audiência de forma interdependente (SALGADO, 2014).

O performer controla, escolhe o que revelar de si, e como parte de si pode afetar a audiência; ele gerencia o que deve ou não ser exposto e, mesmo que não tenha controle sobre a ação e reação da audiência, o performer deve estar aberto a liberar a verdade de si. A performance tem capacidade de desvendar e revelar ambos, tanto a verdade da performance quanto da audiência, seja ela verdade



verdadeira, ou seja ela verdade inventada, no pulso do momento como um propulsor efêmero. A refletividade e consciência de apresentação de si mesmo frente ao outro se dá por uma linha tênue entre o “não-eu” e o “não não-eu”, entre a “pessoa” e o “personagem” (SHECHNER, 1985 apud SALGADO, 2014, p.88).

Importa destacar que tanto Performatividade/Exu e Performance/Exus são a expressão direta do empoderamento, da subversão do subalternizado. Ambos têm caráter intervencional, questionando veementemente as regras que se dão como estabelecidas, seja no campo social ou das artes, literatura, história, entre outros. Dessa maneira, buscam romper com os cânones das sociedades e servem como ferramentas que formam sujeitos críticos, para superar os recalques produzidos por ideologias que logram a superioridade de uma cultura e/ou um povo sobre a outra.

Richard Schechner, junto a Victor Turner, estruturou conceitos e procedimentos que auxiliam o investigador da performance a compreender e apreender demandas sociais. Ambos se puseram a refletir sobre as experiências na encruzilhada das artes, antropologia e sociologia, para compreender a performance como uma relação intrínseca entre essas instâncias. É inspirado nas pesquisas de Turner sobre ritual que Schechner vai fazer uso da proposta de “drama social” para estruturar seu estudo sobre a performance e vai fundar o conceito de “comportamento restaurado” ou “comportamento duplamente exercido” baseado na tragédia grega (SALGADO, 2014), conceito esse que para SCHECHNER (2013) é primordial na compreensão da performance. Assim, para ele, na arte algo é performance quando é feito para um show ou espetáculo de teatro, de dança, de música, ou seja, para ser exibido a alguém. No cotidiano se dá no seu contexto histórico-social, quando há uma dinâmica social que a aponta “enquanto” performance (SCHECHNER, 2003/2006). Assim sendo, a performance acontece na relação entre arte e vida de forma indissociável.

Schechner compreende que performances são ações físicas e verbais que são preparadas e/ou ensaiadas, que estão sendo exercidas pela segunda vez e que de certa forma são importantes na transmissão, transformação e/ou manutenção e conhecimentos culturais de determinada sociedade (TAYLOR, 2013/2003).

Nessa perspectiva é importante salientar que, devido a sua expansão enquanto ação, seu caráter multifacetário, interfaces diversas e os conflitos em sua complexidade conceitual, a performance tem amplos e diversos campos de atuação, sendo então importante trazer ao conhecimento alguns de seus aspectos.

Primeiro o “ser”, que está atrelado à existência como uma questão e problemática que se funda nas reflexões filosóficas sobre o sujeito. Em seguida o “fazer”, que está relacionado à ação, ao movimento promovido pelo sujeito, assim o sujeito é porque se movimenta, é dono da ação. E por terceiro, o “mostrar fazendo” - toda performance é inerente à audição, toda performance precisa da audiência por essência e por existência, esse é o fator que a liga ao espetáculo, à espetacularização. Ou seja, há entre esses três pontos um elo que os torna interdependentes: o sujeito é através da ação, do fazer que por sua vez está diretamente conectado ao se mostrar, ser visto fazendo. Esses aspectos apontados são pilares na constituição da performance. Com isso, expande-se o conceito de performance para campos diversos, ampliando cada vez mais sua inclinação de gênero inter e multidisciplinar.

Carlson (2010, p. 15) invoca Herbert Blau para assinalar que o fato de nossa vida ser baseada em conjuntos de movimentos, comportamentos e gestos socialmente estabelecidos possibilita que toda atividade humana pode ser considerada performance, e o que diferencia o fazer do performer diz respeito à atitude, à ação e não à relação que o teatro traça com a vida. Corroborando com Schechner (2003/2006/2012), a ação passa a ser ou pode ser considerada como/enquanto performance quando surge nela uma consciência do comportamento, assim tudo pode ser estudado, observado “enquanto” performance, bastando aplicar a essa uma ideia e/ou propósito, onde essa possibilidade parte mais do observador que do praticante. Porém, no campo conceitual, esse “enquanto” corresponde potencialmente à performatividade. Nesse aspecto a performance atua sobre a égide de um padrão preestabelecido. Performance vira sinônimo de desempenho ou, como aponta Schechner, uma ação desempenhada com êxito e que está relacionado ao outro, mostrar-fazendo e o fazer.

A performance conota a exibição de uma habilidade específica; para além da qualidade, está relacionada com a realização e ou repetição de um gesto, movimento ou comportamento. As performances são acontecimentos, experiências efêmeras, visto que elas acontecem minimamente na relação entre dois sujeitos. Tendem a não se repetir devido à relação espaço-temporal, ação e reação dos sujeitos envolvidos, entre outros fatores. A performance tem em seu cerne a interação e sobre essa o performer não tem controle pleno. Uma performance pode ser realizada exatamente igual, porém o fator interação determinará outros

acontecimentos como chuva ou falta de luz, eventos que estão fora do controle do performer. Como aponta Schechner (2003/2006), a interatividade é fluida assim como o ser não é permanente.

Schechner (2003/2006) destaca oito situações onde para ele pode ocorrer a performance. Primeiro na vida diária, as práticas cotidianas estudadas enquanto performance; segundo nas artes, onde o comportamento é ensaiado, treinado com o intuito de ser exibido, a exemplo: espetáculo de dança, música, e teatro; terceiro nos esportes e em entretenimentos populares, vinculados a desempenho e resultados; quarto nos negócios, a exibição está baseada em exibir qualidade ou estética que conote vantagens para o cliente; quinto na tecnologia, que se funda na capacidade de realização com o tempo e qualidade de execução; sexto também corporifica desempenho, estética e rendimento; sétimo nos rituais, diz respeito ao sagrado e secular; oitavo na brincadeira, capacidade de envolvimento, a capacidade de jogar. Importa observar que essas situações podem acontecer de formas tanto isoladas quanto simultâneas, tornando imensuráveis as formas de ocorrências. Dessa forma, um jogo de futebol pode desenvolver grande plasticidade e ser considerado arte, assim como também uma competição culinária ganha aspecto esportivo exaltando seu caráter performativo.

Essas ações cotidianas elevadas à categoria de performance também podem ser listadas como pontos de congruência de estudo e investigação entre as ciências sociais e nos levam a compreender a reflexão sobre a ritualização de comportamento cotidiano, ir ao trabalho, ir à escola, almoço em família, comemoração de aniversário... A ritualização se consolida através da repetição de comportamento, sobre o que, para Schechner (2003/2006), nem sempre há consciência. Com isso, como caminho para compreendermos performance, se faz necessária antes a apropriação do que o autor denominou de “comportamento restaurado”, que para ele está presente nas nossas rotinas, hábitos e ritualizações (SCHECHNER, 2003, p.36) onde o que é considerado novidade e/ou inédito, na verdade, é a recombinação e combinação dos comportamentos restaurados. A performance também resulta dessas combinações de comportamentos duplamente executados.

Sobre esse aspecto e importância do estudo dos comportamentos para a investigação e análise da performance, Carlson (2010) atenua o consenso que

existe sobre a performance para a sociedade, manutenção e/ou processos de transformações culturais:

Existe um consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro, ou padrão de ação preexistente. Richard Schechner, numa fase bastante útil e sempre citada, chama a performance de "comportamento restaurado". Jhon MacAloon também afirmou que "não há performance sem performance". Por outro lado, muito da análise antropológica recente de performance tem enfatizado como ela pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos. A importância da performance dentro de uma cultura, se para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposições alternativas, é um debate em curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance. (CARLSON, 2010, p.24-25)

Nesse aspecto chego à abordagem sobre a performance que, em partes, contempla essa pesquisa, o estudo das performances culturais voltado para investigação do ritual. Taylor (2013, p.33) assinala o rompimento da performance com as teorias estruturalistas do sociólogo Émile Durkheim, que traz a ideia de comportamento normativo, postulando que os comportamentos e as crenças humanas são pautados pela sua condição social. A autora aponta antropólogos que contrapõem Durkheim, como Turner, Milton Singer, Erving Goffman e Clifford Geertz, que passam a teorizar e investigar os sujeitos como agentes de seus próprios dramas.

Schechner vai fazer uso da teoria de Turner sobre "drama social", buscando lapidá-la e extrair desse os aspectos universalistas. Enquanto fatores constituintes para o estudo da performance cultural na compreensão do drama social e do comportamento, Singer (1959), citado por Carlson (2010, p.25), sugere que o conteúdo cultural de uma tradição era transmitido por meios específicos, assim como pelos mensageiros humanos. O estudo do funcionamento de tais meios, em ocasiões particulares, poderia prover a antropologia com "uma particularização da estrutura de tradição complementar à organização social". E relata a importância dos estudos da performance junto à cultura, seja por sua capacidade de transmitir, armazenar, subverter ou manter as memórias e relações sociais e culturais construídas.

Para Taylor (2003a/2013b) a performance funciona como atos de transferência, transmissão e manutenção do conhecimento, da memória e do

sentimento de identidade social, sendo ao mesmo tempo ontológica e epistemológica, dialogando entre o “real” e o “construído”. Ela apresenta uma abordagem pós-colonial para a funcionalidade e investigações sobre as performances desenvolvidas nas Américas e enfatiza a importância de identificar um termo que contemple as demandas e concepções de vida e cultura dos latinos, ratificando assim que a performance tem capacidade de dobrar o tempo, moldar identidades, remodelar e adornar o corpo e contar história (SCHECHNER, 2003, p.27).

Erika Fischer (2017) chama atenção para a necessidade de compreender o corpo, a fisicalidade como forma de dar conta da compreensão de performance cultural.

Não são as ideias, os conceitos, nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar para dar visibilidade ao caráter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares, através dos quais e entre os quais se produz o espetáculo – o corpo do actor que ao aplicar algumas técnicas e práticas, consegue ocupar o espaço e chamar toda a atenção dos espectadores sobre si, a sua presença física, assim como o corpo dos espectadores, que respondem de forma particular a uma experiência de presença como esta. (FISCHER, 2017)

A autora ratifica a importância do corpo físico como elemento de co-presença na performance cultural, destacando alguns pontos que para ela são fundamentais para o estudo da cultura como performance. São eles:

1. Uma performance ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interação.
2. O que nela acontece é transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hicet nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa.
3. Uma performance não transmite significados predeterminados. Pelo contrário. É ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização.
4. As performances caracterizam-se pela sua qualidade de “acontecimento”. O modelo específico de experiência que permite é uma forma particular de experiência liminar. (FISCHER, 2017)

Os pontos levantados por Fischer-Lichte (2005) corroboram com as teorias postuladas por Schechner (2003/2006/2012), que enfatizam a presença física como determinante para a realização da performance e suas características como o fato das experiências efêmeras, que acontecem no aqui e agora, tendo a interação e a relação com o “outro”-audiência como norteadora dos acontecimentos, assim como também o desapego de uma história ou enredo que aprisione o performer. A

performance não transmite significado predeterminado; ela transmite discursos que produzem significados diversos, logo, o performer não precisa representar nenhum personagem. É a fisicalidade da performance quem modifica, adorna, molda e emoldura o espaço através de sua exposição e deslocamento.

Diante de toda complexidade que é conceituar performance e performatividade em suas diferentes e variadas esferas, fica aqui o levantamento de alguns pontos de concordância entre os diversos teóricos da performance, tanto da área das artes quanto da antropologia e ciências sociais – o que demonstra quão ampla e abrangente é sua área de atuação, possibilitando a esta pesquisa criar e/ou assinalar encruzilhadas/encruzamentos de epistemes para traçar diálogos com os agentes sociais, a fim de compreender as performances culturais no ritual do candomblé voltado ao orixá Exu, assim como também com seus interlocutores.

Com isso, Performatividade/Exu e Performance/Exus são fenômenos que ocorrem de forma indissociável da vida e que apresentam tantas ambiguidades que os tornam complexos demais para serem apreendidos em um conceito ou em uma disciplina. Suas capacidades de subversão os tornam atraentes a todos que veem no universalismo um obstáculo para as diversas possibilidades de expressão artística, social e cultural. O sujeito e o corpo são lugares importantes por ser por meio deles que os rituais, as ações e comportamentos se dão de forma concreta, efêmera, isolada ou combinada. A performance está no intermédio da ação com o agente, espaço/tempo e audiência, enquanto a performatividade está nas instâncias operantes que estruturam e/ou determinam os aspectos sociocultural, histórico, político e econômico das diversas sociedades.

## 1.2. Performance Afro

Nesta pesquisa faz-se necessário e é o desejo estudar performance afro, por este ser um tema pouco explorado no campo dos estudos da performance no Brasil, assim como também, pela familiaridade do autor com as práticas afro-brasileiras abordadas neste trabalho. Concordo com Uya (1989, 1990) e Frigeiro (2003) quando apontam que para a compreensão das dinâmicas performáticas afro e afrodiaspóricas faz-se necessário abrir mão de toda visão colonizadora e buscar dialogar com uma “perspectiva afrocêntrica” (p.51). Sendo assim, além da pesquisa

bibliográfica, recorro ao que Rufino (2016) denominou de “exusíaco” e Santos (2014) chamou de “baraperspectiva”, para cancelar todo conhecimento que reconhece o corpo como lugar epistemológico de produção de conhecimento científico, todas as possibilidades de diálogo e interseccionalidade creditadas ao corpo através de Exu/Bara. Apoio-me nos autores, dado que ambos dialogam em número e gênero com a proposta metodológica da afrocentricidade, que busca desconstruir e/ou reformular o que é produto da colonização, que tem a África, o africano e/ou o afrodiaspórico como referência, como lugar, centro de produção de conhecimento (ASANTE, 2009). Nesta investigação, a experiência do autor, negro afrodiaspórico, candomblecista, performer, artista e investigador de danças afro-brasileiras também é posta à disposição como ferramenta de acesso à memória corpórea e oral, marcante e importante nas performances afro (MARTINS, 2013).

O estudo das performances afro é necessário também porque o termo *afro*, em questão, está relacionado a uma grande variedade de grupos étnicos, culturais e linguísticos distintos, porém de um mesmo continente. O que busco nesta reflexão é explanar sobre os aspectos similares entre as diversas performances de matriz africana (FRIGEIRO, 2003), assim como refletir sobre as matrizes culturais apontados por Ligiéro (2010, p.107) como “[...] Um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos”, que através dos diversos processos, mecanismos e estratégias, permitem que essas performances se adaptem e resistam às diversas adversidades às quais foram e são submetidas. Quais são as questões que a performance afro engendra para os estudos das performances, tanto no campo artístico quanto social? Quais os aspectos das performances afro que contribuem para o debate e investigações?

O corpo negro é encruzilhada por natureza e o negro faz dela lugar de produção, seja de estratégia de sobrevivência ou de fluxo e armazenamento de conhecimento, de memória. Sobre essa encruzilhada e dela nascem os mecanismos que permitem que a performance afro codifique e assimile diferentes sistemas culturais. A encruzilhada é lugar tanto de encontro quanto de passagem; é dinâmica e sobre ela passam culturas e etnias diversas. Espaço de interseção cultural, porém, nada passa por ela sem deixar um pouco de si, sem pagar “pedágio” a Exu. Para Martins (2013, p. 70), “a cultura negra é lugar das encruzilhadas”. Zenicola (2014) destaca que o corpo humano para o iorubá é onde se concentram e se processam

de forma harmoniosa “todas as forças da natureza” (p.91) o que explicam, em parte, sua mitologia, uma vez que o corpo é o centro de toda energia que existe no mundo.

O corpo/encruzilhada é reino de Exu. É onde os caminhos se imbricam e se processam; pelo e no corpo/encruzilhada que as intermediações entre homens e deuses acontecem com a chancela de seu guardião, Exu – o senhor dos caminhos, das encruzilhadas. Lá o movimento se dá ora na estrutura circular, ora espiralada, ou de forma simultânea. Assim, o corpo/encruzilhada tem, por essência, a potencialidade de ser centrífugo e centrípeto, ou seja, de dentro para fora e de fora para dentro. Essa é a “essência” que permeia as performances afro. Performances que se inscrevem em uma esfera de difícil compreensão, devido a sua complexidade, mas também é essa característica que garante a longevidade, lhe permitindo transmutar, se adaptar, frutificar e florescer em campos hostis.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. (MARTINS, 2013, p. 69)

Essa ambivalência, dupla face, pertencente à cultura negra, onde leio africana, apontada por Martins (Ibid), são na verdade os dois lados da mesma moeda, onde, para sobreviver aos sistemas de escravidão, os africanos tiveram que camuflar seus desejos e vontades – o que irá refletir de forma direta nas práticas performáticas artístico-culturais e no corpo dos africanos e seus descendentes. Ligiéro (2010) ressalta a importância do corpo para as práticas performativas de origem africana, exaltando suas qualidades, e assinala sua atuação efetiva na vida do africano e afrodescendente:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro, como o candomblé e a umbanda. (LIGIÉRO, 2010, p.131)

As práticas performáticas afro apresentam peculiaridades, a observar na performance e sua origem. Uma das características principais que marca a



performance em sua origem nos anos 1960 é sua capacidade de ser permeada pelo encontro de linguagens artísticas (CARLSON, 2010). Assim sendo, as artes visuais, dança, música, arquitetura e outras linguagens compunham um complexo que vai de encontro ao teatro e aos seus dogmas: a performance. Na cultura africana esse amálgama de linguagens, que caracteriza a performance, sempre fez parte do cotidiano de forma indissociável. A fala de Frigeiro (2003) ao abordar as performances afro-americanas assinala que para a performance acontecer é necessário dominar não só um código, pois há todo um sistema composto por códigos corporais - gestos, movimentos, formas de andar, se vestir, falar, cantar, contar..., que fazem com que as práticas sejam dinâmicas.

O autor aponta seis principais pontos similares entre as performances afro-americanas, às quais eu credito também a África por ser matriz dessas práticas e aplico o conceito de motrizes culturais, cunhado por Ligiéro.

A performance artística afro-americana é caracterizada por ser multidimensional, participativa, onipresente no cotidiano, basicamente conversacional, para destacar o estilo individual de cada participante e para sempre cumprir claramente umas funções sociais. (Ligiéro, 2003, p.64)

Primeiro aspecto da performance afro apontado por Frigeiro (Ibid) é seu multidimensionalismo, pois as práticas artísticas afro ou de matriz africana não são construídas com base em uma relação hierarquizada, classificada ou separada uma da outra. Um praticante deve conhecer todo seu sistema prático, cultural e simbólico. Observa-se exemplo disso no candomblé, onde o neófito, apontado pelo orixá através do jogo de búzios, passará por todas as possíveis funções necessárias – da cozinha ao salão, da faxina no terreiro aos rituais mais complexos – para ser um babalorixá. Ele aprenderá a cozinhar, a costurar, trançar, cantar, dançar, jogar búzios, gerir o espaço, liderar, conduzir os rituais. Assim, seu aspecto multidimensional é uma das características principais e mais importantes da arte negra, e essas características são observadas em manifestações artísticas, religiosas e profanas.

Esse potencial também ganha destaque nas escritas de Ligiéro (2010), quando o mesmo recorre ao filósofo congolês Busenki. K Kia Fu-Kiau, para destacar a capacidade multidimensional e multidisciplinar do performer afro através de um conjunto de técnica aplicada simultaneamente nas performances, ao qual denominou *three powerful* (poderoso trio): cantar, dançar e batucar.

Ao considerar a junção das artes corporais às músicas e, sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e percebido como uma unidade dentro da performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora africana nas Américas – não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras. (LIGIÉRO, 2010, p.109)

Outro aspecto da performance afro que merece o destaque é seu caráter participativo, uma vez, que nela não há uma nítida separação entre o público e o performer, sendo essa relação circunstancial. Em sua maioria, essas performances constroem jogos que rompem com essa dicotomia (público x performers). Desse modo, um repentista nordestino, ao tocar seu pandeiro, constrói seu repente improvisando com o suposto público, que a qualquer momento pode interferir na construção da estrofe ou no “show”. Ao observar um samba de roda, não é possível distinguir sambadores e público, já que todos cantam, batem palma, gesticulam e dançam em uma mesma vibração. Ligiéro (Ibid) destaca a vocação de associar de forma concomitante jogo e ritual em uma mesma dinâmica; em suma, as performances mesclam esses elementos para refletir e reverberar questões do cotidiano dos praticantes.

Porém, Frigeiro (2003) alerta para a profissionalização desses artistas que fazem com que essa relação passe a incutir em suas “apresentações” uma perspectiva espetacular característica do Ocidente nas performances afro, passando a criar uma separação entre performers e público. Considero essa uma preocupação plausível, contudo minhas vivências com grupos tradicionais ou de pesquisa me fazem acreditar na necessidade de uma abordagem mais profunda desse tema, visto que a relação com o público é uma busca inerente da performance e que as performances afro não fazem uso do conceito de quarta parede, tal qual uma apresentação cênica num palco tradicional italiano.

Observo que nos grupos profissionais de dança popular e dança afro-brasileira de que participo e/ou participei sempre havia um elemento ou momento em que os performers rompem essa separação com o público, que pode ser mais presente, mas se dilui facilmente. No grupo de samba de roda ReconcaRio<sup>31</sup> performei como boiadeiro – entidade do panteão da umbanda, que retrata a forma rústica e a vida dura do sertanejo, cuja função era puxar as pessoas para dentro da roda, mediando a relação dos brincantes e buscando intervir na forma de cantar e

---

<sup>31</sup> ReconcaRio: grupo profissional de pesquisa em samba de roda do recôncavo baiano, que atua nas ruas do Rio de Janeiro, realizando rodas de samba e capoeira.

dançar de todos. Na Companhia Folclórica do Rio - UFRJ<sup>32</sup>, da qual também participei, os espetáculos e performances são interativos, e o público tem participação efetiva dançando, cantando ou traçando diálogo com os performers. Tudo isso me faz refletir sobre o fato de que, mesmo no palco, essas performances, essa relação, acontecem de forma interdependente e estão associadas diretamente com o cotidiano de seus praticantes.

A importância da conversa entre as linguagens na performance afro também é algo que merece ser exaltado. Seja no exemplo do repentista nordestino, do jogueiro do sudeste que versa com o tambor, numa roda de samba ou na conversa entre os tambores sagrados que invocam os deuses, é sabido que essa potencialidade de promover troca direta entre plateia e performer se dá, também, por meio da forma de sua exposição circular. Se Exu faz seu tempo (SODRÉ, 2017) é no círculo que as performances afro dobram-no; o círculo para a cultura afro é uma das estratégias de acelerar, retroceder ou parar o tempo e nele subverter, mesmo que no imaginário, os papéis sociais e rememorar tempo, se conectando com o ancestral.

Outra peculiaridade desses diálogos é que de forma alguma a performance afro apaga a personalidade do performer, pelo contrário, afirma identidade e promove encontro do sujeito consigo mesmo. Contudo, dominar as técnicas corporais e verbais não é o suficiente para realizar uma performance densa como a afro (FRIGEIRO, 2013, p.59).

Para Frigeiro (Ibid), é preciso ter personalidade para ser um performer “pleno”. Ter um estilo próprio é fundamental para o desenvolvimento da cultura e performance afro. Por excelência, essa é uma característica mais acentuada no repertório de conhecimento daquilo que na cultura afro é competência que figura na presença do mestre ou líder. Para Ligiéro (2010) esse é responsável pela sobrevivência, manutenção e difusão das performances afro e afrodiáspórica. O mestre é o detentor e guardião dos conhecimentos necessários para a continuidade e resistência, seja transmitindo, codificando ou adaptando as informações para as tornar legível às novas gerações. É importante ressaltar que não necessariamente ter o domínio de todo o sistema simbólico credita ao indivíduo o lugar de liderança ou maestria único, e que é possível haver vários líderes em um mesmo sistema.

---

<sup>32</sup> Companhia Folclórica do Rio – UFRJ: Projeto de extensão e companhia de dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Contudo é inegável que um bom performer reúne em si o domínio de várias qualidades, compreende o sistema simbólico expresso nas manifestações e tem como qualidade maior a capacidade de improviso, além de ser conhecedor das questões sociais que envolvem determinado grupo.

É no improviso que a criatividade é colocada à prova e é ele que se constitui campo fértil na criação, possibilitando a atividade performática se propagar e ou se ressignificar. Um bom dançarino de kuduro é aquele que tem a capacidade de improvisar em cima da batida e das nuances da música, tem movimentos próprios, através dos quais expressa e constrói sua identidade, sua marca. Da mesma forma que uma passista de samba tem e se expressa por meio de seu repertório de movimentos próprios, criados pela variação de dinâmica exigida pelo repique e aceleração da bateria.

Os movimentos, gestos e comportamentos (jeito de andar, vestir, falar, se expressar corporalmente para enfatizar a fala) compõem um sistema de repertório ao qual denomino de repertório ancestral. Denomino assim, por acreditar na memória corporal deixada pelos nossos ancestrais. Como exemplo, recordo que recentemente fui abordado por um aluno do projeto onde dinamizo aulas de dança afro-brasileira, me solicitando conselhos sobre qual atividade seria boa para seu filho de quatro anos, que, segundo ele era muito criativo e inventava movimentos. Então ordenou que a criança me mostrasse tais movimentos; ela executou uma sequência de movimentos muito similares aos repertórios da capoeira, segundo o pai me afirma, sem nunca ter visto (capoeira). Eram saltos, giros, quedas muito complicada para serem aprendidas sem um desenvolvimento técnico e progressivo. De onde vêm esses movimentos, esse conhecimento, essa inteligência cognitiva e motora se não de uma memória corpórea ancestral?

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2013 p.65)

O corpo/encruzilhada é memória fecunda onde e por onde se inscreve e armazena o conhecimento vindo do continente africano. Essa particularidade do

corpo negro tem diferentes níveis e formas de ser acessada e é essa autonomia a sagacidade e personalidade do performer para processar e adaptar as informações decodificadas para o espaço contemporâneo. Desse modo, a performance afro se faz presente no cotidiano do africano e afrodescendente, sendo de grande relevância social. Schechner (2013) classificou como sendo comportamento restaurado como potencialidade de repetição, combinação e/ou reconfiguração no tempo/espaço, onde para ele “os indivíduos que recebem os créditos por inventar os rituais ou os jogos normalmente acabam sendo os sintetizadores, os decodificadores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas”(Schechner, 2013, p.34), apontando que “um comportamento pode ser restaurado a partir de “mim mesmo” em outro tempo ou estado psicológico...” que se refletimos o corpo como principal mediador entre o natural e o sobrenatural, como pensa o ioruba e na perspectiva aqui tratada (Exusíaco e baraperspectiva), teremos o corpo como principal portal de acesso às memórias ancestrais através da espiritualidade expressa nos comportamentos..

A onipresença da performance no cotidiano do africano é um tópico pontuado por Frigeiro (2013) e considerado por ele um diferencial que faz com que cada indivíduo nessa sociedade domine os códigos necessários para integrar as performances:

Nas culturas onde não existe uma separação rígida entre as formas artísticas, onde todo canto implica em música, e esta em dança (que também inclui elementos de mímica), onde tampouco existe uma rígida separação entre performers e o público e onde não há uma separação muito marcada entre situações de representação e da vida cotidiana, não haveríamos de estranhar que cada indivíduo seja um performer em potencial, e cada situação da vida cotidiana seja a possibilidade de ser uma pequena performance (FRIGEIRO, 2013, p.56).

É de se esperar que as tensões, problemas e questões sociais não de se fazer presente nessas performances, seja na demanda do ponto do jongo, no funk brasileiro ou no rap americano, como forma de denunciar os descasos dos governantes com a população menos abastada. Por estar tão inserida no cotidiano dos cidadãos, a performance afro também atua a serviço da sociedade – assim as performances em sua maioria buscam questionar, subverter ou modificar a realidade, baseando-se no cotidiano. A performance afro tem em seu cerne o caráter de ser comunitária, sendo assim, tende a valorizar e atuar a serviço do coletivo.

A puxada de rede no litoral nordestino, as quebradeiras de coco, as cirandas, entre outras expressões surgem do trabalho comunitário onde são agregados os

seis aspectos levantados por Frigeiro (2013): o multidimensional, participação, onipresença no cotidiano, conversacional, estilo individual do participante e as funções sociais e que resultam nas performances.

Existe um prazo de validade para as performances afro? Elas são verdadeiramente efêmeras? A respeito de sua perenidade recorro a Lévi-Strauss (1977), quando postula que os mitos não morrem, eles se fragmentam e se modificam para dar origem a outro mito com o mesmo contexto narrativo. Assim é a performance afro, ela se ressignifica, adota outra roupagem, mas não perde sua natureza. Sua capacidade de resistir está associada aos processos de colonização aos quais a África e os africanos foram submetidos, e essa relação intrínseca entre a arte e a vida na performance diz respeito à forma de vida e à visão de mundo dos africanos e seus descendentes. Esse corpo sincopado que o performer de origem africana tem lhe possibilita envolver em diversos encruzamentos/encruzilhadas sem se perder de sua origem, pois como já dito, a cultura africana tem seu potencial na encruzilhada, e são processados no corpo ambos os reinos de Exu, que se unificam, constituindo o uno no universo, um universo próprio.

### 1.3. Sobre o Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo<sup>33</sup>

Ao chegar à rua Aritiba, no local em que está localizado o axé Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, o dendezeiro de Exu demonstra que ali é uma morada de orixá. Logo na entrada encontramos o Igba de Ogum do lado direito e o Igba de Exu do lado esquerdo, seguido do misterioso quarto iamis - as senhoras, mães ancestrais – que fica colado com o quarto dos Exus. À nossa frente nos deparamos com um grande salão que se encontra sempre bem enfeitado com elementos que proporcionam uma atmosfera referente à qual orixá e ocasião o xire está sendo realizado.

Nas paredes laterais encontramos máscaras e elementos dos orixás. No centro, uma bela pilastra, onde se vê esculpida em madeira a relação entre o orun e o aiê, nas figuras dos orixás, de baixo para cima: Obaluaiê, Oxóssi, Oxumaré e Xangô lá no alto da cumeeira.

---

<sup>33</sup> Tradução fornecida pela liderança do Ilé: Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo = casa de axé dos olhos do caçador na terra

Na parede do fundo encontramos os três tambores, hum, humpi e lê, em um espaço mais elevado e "separado" do salão, seguido das poltronas onde a ialorixá e babakekerê<sup>34</sup> se posicionam

Do lado esquerdo há um quartinho onde acontece o atendimento aos clientes através do jogo de búzios, local onde se encaminha o orixá de volta ao aiê, quando durante as festa ocorre de algum visitante entrar em transe. Ao sair do salão e adentrar o terreiro encontramos do lado esquerdo o quarto de “Exu bará” como é denominado pela casa e pelos adeptos para distinguir entidade/Exus e Divindade/Exu; em frente encontramos o ronco – quarto reservado à realização dos processos iniciáticos e reclusão social. Seguindo à esquerda, depois do quarto do Bara encontramos o quarto dos orixás Ogum, Oxóssi e Osain, seguido pelo das iabas (Oxum, Obá, Nanã, Iemanjá, Ewa). Depois, os quartos de Obaluaê e o do Oxóssi da ialorixá – onde ficam todos os igbas da ialorixá. Posteriormente o quarto do casal Xangô e Oiá, seguido pelo quarto de Oxalá, tendo ao fundo do terreiro o quarto reservado aos Babás Egungun – pai ancestrais.

No lado oposto encontramos o banheiro e a cozinha. Há também no ilê uma laje onde estão alguns quartos reservados à acomodação dos omorixás quando ocorre alguma obrigação em que precisem dormir.

#### 1.4. O dono do corpo quer dançar<sup>35</sup>

Exu é entre todos os orixás o que mais se assemelha aos homens. É dele a função de promover o diálogo entre homens e divindades, assim ele é ao mesmo tempo homem e divindade – credito isso a sua capacidade de metamorfose. Esse fator entre outros é o que o torna uma divindade vaidosa com sua aparência, embora essa seja uma característica comum à maioria dos orixás que quando se apresentam nos terreiros gostam de estar bem vestidos e devidamente paramentados com suas roupas, ferramentas, adereços, fios de contas e cores. Porém é importante saber que cada adereço que adorna essas divindades está relacionado a uma funcionalidade, seja no seu ritual, na criação do mundo ou na mediação das dinâmicas entre os seres. Todos os orixás têm sua saudação,

<sup>34</sup> <sup>34</sup> Babakekere: O segundo líder do ilê, o apoio para ialorixá que em uma tradução literal corresponde a pai pequeno. Ver mais in glossário

<sup>35</sup> O título faz menção a um trecho da música “Baticum de Bará” composta pelo historiador Luiz Antonio Simas

vestimenta, comida, ferramenta e dia da semana específico. Esses elementos, além de adornar o orixá, servem como identificação que marca a identidade e o caminho do orixá.

A saudação de Exu é *Laroyê*, que, segundo o dicionário iorubá<sup>36</sup>, tem seu significado identificado como “debate, discussão e controvérsia”. A meu ver, isso se dá devido ao fato de ele ser o primeiro a ser saudado, e com isso romper com o silêncio, movimentando, promovendo essas palavras que são sinônimas. O debate se faz com quem pensa de forma diferente e, dependendo do calor, esse debate pode gerar uma discussão.

Todas as cores pertencem a Exu, porém, conforme diz Ligiéro (2005), há maior predominância nas cores preta, vermelha e branca, pois elas sintetizam as manifestações cromáticas da divindade do reino animal, mineral e vegetal:

A cor branca revela as cores do leite, do esperma, das secreções do corpo... A origem de toda a matéria, e todas as cores numa só... o preto é do carvão, do ferro e portanto da terra. É a matéria em sua forma receptiva, simboliza o princípio feminino, útero da natureza onde a vida morre, fermenta e nasce novamente... As cinzas dos animais sacrificados e calcificados compõem o axé no elemento preto...Vermelho é a cor do sangue humano e dos animais, bem como o seu equivalente no reino vegetal; o azeite de dendê, visto como seiva divina...para os iorubás é considerado a suprema presença da cor, pois ela assinala a potencialidade do que existe e do que está para existir. (LIGIÉRO 2005, p.36/37)

Quando se faz presente no terreiro, Exu carrega em sua mão um porrete denominado de Ogô. Esse porrete lhe dá a capacidade de dobrar a relação entre o tempo e o espaço, permitindo que ele se desloque quilômetros de distância num curto tempo, assim como também tem o poder magnético de atrair objetos em distância semelhante (VERGER, 1981). Devido ao sincretismo também é recorrente a atribuição do garfo ou tridente ao orixá.

Como ferramenta, o orixá porta cabaças, que representam *igbadu*, elemento da criação – a cabaça da existência, que serviu para carregar os elementos de criação da terra ou funcionalmente, sem o aspecto mágico, diz-se que a cabaça serve para carregar farinha, água e outros elementos de sobrevivência em locais hostis. Exu sempre usa muitos búzios – visto que o búzio durante um tempo na África foi moeda corrente, cabe ao senhor do mercado, do dinheiro, demonstrar suas faturas. Os búzios também são as ferramentas do oráculo meridilongo, por meio do qual Exu se comunica com os sacerdotes e com as divindades.

---

<sup>36</sup> Ver in Beniste, Jose. Dicionário yorubá-português. RJ. Bertrand, 2011.



O elo de corrente que Exu carrega é outro elemento que, devido ao sincretismo e ao processo escravocrata do Brasil, muitos babalorixás e ialorixás interpretam de forma equivocada. Em campo, presenciei uma iaô omorixá Exu em seu processo de iniciação sair com uma corrente no pescoço, sendo arrastado pela orixá oxum. No momento, a explicação que recebi foi que aquele ato simbolizava que Exu na sua condição de escravo só era domado pela deusa do amor. Contudo, nas reflexões sobre mitologia iorubá, observei que a corrente era um dos elementos usados por Odudua na criação do *ayê* e que em um determinado momento, a mando de *Orumilá*, ela precisou fazer uma oferenda a Exu e entre essas ofertas está um elo da corrente. Ou seja, um elemento, o elo da corrente – que é um presente por sua participação na criação do *aiê* e pode simbolizar sua capacidade de transitar entre o orum e o *aiê*, visto que esse elo fez parte da corrente que possibilitou que *Odudua* chegasse ao *aiê* – tem sua função deturpada e vira corrente que escraviza o orixá. Total reflexo no processo de extermínio e escravização da população e da cultura e negra/africana e afrodiaspórica.

Exu veste bombacha, atacam que cobre o corpo o orixá e um tecido em forma de rodinha para deixar a cabeça e o *ori* livres, porém já observei no campo de pesquisa o uso de saia sobreposta, conotando ambiguidade sobre a sexualidade de Exu. O xirê em que fora observado era em homenagem às yabás; Exu estava presente como uma yabá, porém foi observado que em momento algum Exu esteve no salão ao mesmo tempo em que as outras yabás, levantando questões das quais esse trabalho não consegue e nem pretende dar conta. Contudo, não se pode negar a importância da questão a se desenvolver enquanto pesquisa. Exu é orixá oboró, usado para orixá masculino, ou yabá, usado para orixá feminina? Até o presente momento não tive acesso à literatura que apontasse Exu enquanto yabá, mas no campo, como relatado, surgiu essa demanda.

Seu dia da semana é a segunda-feira; ele divide esse dia com Obaluaê e Irokô. O segundo dia da semana, o primeiro dia útil, e, devido sua importância e a relação no funcionamento do terreiro de candomblé, ele deve ser reverenciado e servido em primeiro lugar. Exu é a boca que tudo come, na figura de *Enugbarijo*, porém sua oferta mais comum e popularizada é a farofa amarela acompanhada por bebida e fumos. A farofa amarela, também conhecida como padê, que pode ser a simples farofa como também pode ser um ritual maior devotado a Exu e/ou às lamins em especial, mas também a outros orixás e yabás como segunda ordem –

ritual esse que sempre precede o xirê e as festividades, visto que Exu é sempre o primeiro a comer.

O prenúncio da realização do xirê de Exu é o suficiente para movimentar o terreiro de candomblé. Há nas pessoas, consciente ou inconscientemente, uma agitação, um momento em que elas passam a ficar mais dinâmicas e rápidas nas tarefas da casa. Todos aguardam ansiosamente sua chegada. Os preparativos são rodeados de minúcias, mistérios e certo temor. Acredito que esse temor seja por dois motivos: primeiro, o preconceito corrente ao Exu devido o imaginário popular e, segundo, pela exigência do orixá, como se pode notar no depoimento observado em um diálogo com a ialorixá Nara de Oxóssi<sup>37</sup>:

Exu não admite erros, por isso as pessoas temem mexer em seus fundamentos, nas suas coisas, diante da imensa responsabilidade e complexidade que é lidar com o orixá que não descansa de sua função de mediador, porém é aberto a negociações, Exu adora negociar. (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 28/06/2019)

No dia que antecede o xirê, o terreiro se reveste de seguranças espirituais, através de compostos complexos de rituais que envolvem danças, gestos, cantigas, comidas e orikis devotados aos orixás da casa, Oxóssi e Oiá, que formam a coroa da ialorixá do terreiro *Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo*. Ao Exu do portão, o guardião do *ilê*, que está posicionado do lado esquerdo de quem entra e do lado direito de quem sai, tendo seu irmão Ogum do lado oposto, uma *omorixa Oiá*, com cargo de iamorô, cargo da sacerdotisa responsável pelo ritual do padê, leva em suas mãos o padê – farofa amarela –, uma quartinha – jarro de barro com água – seguida da ialorixá e do babakekerê e alguns irmãos, em suma omorixás de Oxum e Ogum que traziam outras oferendas para o Bará do ilê.

No dia do xirê de Exu as pessoas chegam aos montes. Quando interpelada sobre o porquê dessa agitação e ansiedade populares, a iá me respondeu: “É Exu quem vai chegar. Quem não quer ver Exu dançar? Não é sempre que temos essa oportunidade. Por isso as pessoas chegam cedo, querem escolher o melhor lugar para ver essa dança e sentir essa energia.” (Ialorixá Nara de Oxóssi, 22/07/2019)

Exu no salão de candomblé é sinal de casa cheia e na certa aparecem pessoas convidadas, amigos do ilê, amigos dos amigos e pessoas nunca vistas no

---

<sup>37</sup> Ialorixá fundadora do *Asé ylé Aiyé Oji Odé* em Realengo, na zona oeste do Rio de Janeiro. Terreiro parceiro onde foram realizadas as visitas a rituais fechados e festas abertas.

terreiro. A fala da iá me faz, por um momento, pensar que a presença das pessoas ali era apenas pela presença de Exu no terreiro ser rara, porém os acontecimentos daquele dia me mostraram que o orixá, por si mesmo, atrai uma grande diversidade para o terreiro.

Ao primeiro vibrar dos aguidavis nos tambores anuncia-se o início da festa; hierarquicamente os sacerdotes vão entrando um a um, em fila e ao toque do avamunha, formando um círculo que se expande como uma corrente de axé, formando um grande espiral em volta da cumeeira – pilastra que ocupa o centro do barracão onde se encontra no chão o rei Obaluaiê e no alto da cumeeira o rei Xango. As iaôs se posicionam na borda da espiral, ora sentando e ora de pé, repetindo gestos de reverência aos omorixás mais velhos e aos orixás citados em momentos específicos do ritual. Findada a entrada de todos, os ogans dão início às cantigas de louvação a Exu.

Há uma variante de acontecimentos na fala de uma ialorixá: “no dia em que há a presença de um omorixá Exu, a iamorô não realiza o ritual do padê no salão, visto que Exu se faz presente através de seu devoto e que já tomou ciência do início da festa”. Então o xirê se inicia com uma cantiga muito recorrente em boa parte dos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro:

Èsú wa jú wo mòn mòn ki wo Odára Èsú wa jú wo mòn mòn ki wo Odára  
Laróyé Èsú wa jú wo mòn mòn ki wo Odára Èsú awo. Èsú a ju uô mã mã qui  
uô ódara Larôie Èsú a ju uô mã mã qui uô ódara Èsú auô.

Exu nos olha no culto e reconhece, sabendo que o culto é bom, Larôie Exu  
nos olha no culto e reconhece sabendo que o culto É bonito, vamos cultuar  
Exu<sup>38</sup>.

A cantiga, um pedido de licença, caminhos abertos, solicita e agradece a presença de Exu. Depois da terceira cantiga, o orixá se fez presente no salão. Nesse instante foi maior correria, as pessoas se apertando para ver a chegada de Exu, aos gritos de Laroyê Exu! Laroyê! –saudação ao orixá. Tão rápido quanto sua chegada foi a eked que se encarregou de pegar o *adjá* e conduzir o orixá no ritual de “chegada”, como quem desejasse boa noite, primeiro para o portão onde ele saudou a rua, segundo para a cumeeira onde ele se reverenciou aos guardiões da mesma, terceiro para os tambores onde ogans e o trio sagrado também foram reverenciados pelo deus mensageiro, e finalmente a yalorixá. Posteriormente o orixá foi retirado do salão para se prepara para receber rum, para se preparar, se adornar para realizar sua performance.

<sup>38</sup> Cantiga e tradução da cantiga e depoente no terreiro

No salão, os rituais e chamadas dos outros orixás teve continuidade com cantigas para Ogum, Oxóssi, Oxum, Iemanjá e Oxaguian seguindo com a sequência<sup>39</sup> do xirê. A medida que iam chegando, os orixás eram conduzidos pelas as ekeds pelo mesmo percurso que Exu fora conduzido, porém com menos ênfase à rua, assim como também não foram todos os orixás que se apresentaram que foram recolhidos pela ekeds.

Em seguida foi decretado intervalo para que todos, principalmente os ogans e ekedes, pudessem descansar e para que os orixás fossem vestidos e adornados. Nesse momento foi servido algo para os presentes comerem. Observei que algumas pessoas conversavam com o igbá do Exu da porteira, o Exu da casa; uns agradeciam por chegarem bem, outros agradeciam por alguma graça alcançada. É a porta, próximo ao igbá de Exu, que as pessoas usam como espaço para fumar e conversar enquanto esperam a continuidade do candomblé; algumas pessoas oferecem cigarro ao Bara e o convidam a dividir o momento de distração.

Os tambores voltam a chamar e dessa vez todos os orixás vêm para o salão vestidos e ornamentados e são recebidos com muitas palmas. Exu adentra o salão pelo lado de fora; diferente dos outros orixás, que foram conduzidos para parte interna do terreiro ou para o ronco, Exu foi encaminhado para um quatinho onde ficam os Exus de umbanda que a casa cultua e que fica mais próximo da rua. Em seguida, na outra extremidade do salão entram Ogum, Oxóssi, Oxum, Iemanjá e Oxaguian. Eles circulam pelo salão, saúdam a rua, a cumeeira, os tambores e, por final, a ialorixá; em seguida todos foram acomodados, sentados ao redor da cumeeira, com exceção de Exu – ele seria o primeiro a dar/receber rum.

E lá estava ele de pé, como que informando que estava pronto. Porrete com duas cabaças penduradas na mão, bombacha e atacam no mesmo tom marrom que o ojá, guias coloridas no pescoço e um sorriso dissimulado no rosto. Contraditoriamente o orixá traz uma densidade no corpo, ao mesmo tempo em que é percebida a ausência de tônus muscular: seu Omo, filho, um rapaz esguio, aparenta ter a musculatura relaxada. Sua pisada e marcação na caminhada são leves, quase flutuantes. Seus braços executam movimentos e gestos leves como uma borboleta, o diferenciando de seu irmão Ogum, que faz dos braços espadas. Os movimentos de Exu são tão leves quanto seus braços e as expressões de sua face. O seu *ogô*,

---

<sup>39</sup> Ver anexo B

ferramenta que serve para transportar-se no tempo e espaço, ora exerce seu papel de cetro mágico, ora simboliza uma garrafa onde o Exu simula beber o *Otin* - a cachaça, mas nunca uma faca, espada ou elemento ligado ao metal. Mesmo nos momentos em que o orixá é instigado pelo sacerdote que o conduz no xirê ele endurece o movimento ou tenciona os membros superiores.

Em todo momento o orixá realiza pequenos movimentos de negativa com a cabeça, porém é sabido que esse gesto não se trata de insatisfação e sim de êxtase, alegria, transbordamento. Com o decorrer do tempo as passadas do orixá vão ficando mais largas e mais saltitantes, com grandes deslocamentos, mas ainda leves, fluidas, e rápidos movimentos de braços. A repetição e elevação dos ombros conotam sua gargalhada silenciosa, simbólica. Não houve um só momento em que o orixá emitiu seu *ilá* ou algum som, ele apenas balançava a cabeça, os ombros e ria. Os giros eram sempre marcando compasso; o orixá apresentava certa embriaguez, que trazia devida maleabilidade e ondulação aos movimentos do tronco. Durante o xirê o orixá alterna, o que na cultura popular afro-brasileira é identificado como uma umbigada<sup>40</sup>, ora com a porta em saudação a rua, ora com as pessoas presentes, sacerdotes ou não, ora com os tambores, como é recorrente nas danças populares afro-brasileiras. Era com a umbigada que o orixá convidava os outros orixás para dançar: ele batia com o ogô no chão e Ogum se fazia presente como quem respondesse de imediato ao chamado; ele se aproximava e Oxumaré lhe respondia com a mesma exatidão de Oxum, Oxóssi e Iansã. Foi uma verdadeira festa e o imenso salão ficou pequeno diante da presença de Exu e seus eufóricos convidados.

Em determinado momento o orixá ajoelha e recebe do babalorixá uma garrafa envolvida em um pano branco e desta vez não há simulação. O orixá bebe algo que não me foi revelado. Durante toda performance do orixá não houve um momento em que as pessoas presentes no terreiro ficassem em silêncio – elas estavam eufóricas, tanto quanto os orixás, em todo momento ou respondendo as cantigas entoadas pelos ogans ou gritando quase como súplica a saudação: Laroyê!!!! O ineditismo da presença desse orixá nesse terreiro é tanto que as pessoas gritavam como se

---

<sup>40</sup> Ação de encostar, fisicamente ou simbolicamente o umbigo com outra pessoa. Ato muito comum às danças populares afro-brasileiras como jongo, samba, coco e outras, e simboliza uma forma de celebrar a vida, criar laços de amizades, estreitar relações e festejar.

aquela presença não se fizesse ali naquele ilê; palmas, gritos faziam parecer ali o aniversário de algum muito ente querido para aquelas pessoas.

Já finalizando o rumo do orixá, diferentemente dos outros que são recolhidos para o *roncó* ou espaço de similar função, Exu foi para a porteira e lá, na frente de todos e pela primeira e última vez, o senhor do corpo, do movimento, da comunicação e outras façanhas, deu seu *ilá* como comunicando aos outros orixás que a festa estava pronta para prosseguir, fazendo com que estes continuassem presente em terra nos corpos – tanto dos omorixás do ilê assim como nos visitantes. Inclusive o pobre pesquisador.

### 1.5. **Eu sou o Diabo!**

“Exu é negro” (CAPUTO, 2009). Essa é uma afirmação assertiva feita por Stella Caputo em uma revista eletrônica,<sup>41</sup> onde reflete sobre o processo discriminatório ao qual é submetida a população afroreligiosa, através da análise de um fato ocorrido com uma professora de literatura que trabalhou os mitos de Exu em sala de aula. O norte do artigo é a questão: “Exu não pode?” A partir desse e de outros questionamentos ela desenvolve sua escrita sobre racismo, educação, educação religiosa e o que hoje é conhecido como racismo religioso – quando há discriminação religiosa relacionada a questões étnico-raciais.

Essas reflexões me inspiraram a escrever alguns pontos sobre racismo e religião. Exu, “um poderoso e imenso orixá negro”, mas o que implica essa afirmativa? Mesmo nos dias de hoje, o próprio candomblé passa por um processo de embranquecimento, em que vários adeptos brancos, no auge de seus pedestais de privilégios, reivindicam que orixá não tem cor. A afirmativa de Exu negro não seria problemática e a negação disso tem raízes profundas no racismo e na construção pejorativa e nefasta da imagem de Exu e do imaginário da sociedade brasileira sobre o Negro e o Orixá. Afinal, quem quer ser Exu?

Não é novidade que as diversas civilizações construíram o diabo com uma concepção visual que até os dias de hoje habita o imaginário das pessoas, principalmente devido à propagação que o cristianismo fez desse imaginário. Assim,

---

<sup>41</sup> Geledés: Revista eletrônica que aborda temáticas que envolvem questões políticas e ativistas acerca das relações étnico-raciais e demandas de ordem de discriminação. In <https://www.geledes.org.br/exu-nao-pode/>

o diabo tinha sua iconografia, tinha chifres, pelugem de animal – principalmente bode – falo descomunal, um nariz grande e a cor negra. Essa personificação se populariza e, posteriormente, passa a ser adotada pelo mundo como a representação social do negro (SÓDRE, 2010). Com isso, tudo que é relacionado ao negro – sua cultura, sua arte, sua história e vida – passa a ser, por tabela, relacionado ao diabo, e nessa cartilha de opressão, de dominação, Exu vai se encontrar com o diabo cristão medieval no centro da encruzilhada. Dessa forma, o processo de pertencimento do negro, na visão ocidental está diretamente relacionado ao deixar de ser para “pertencer”. Exu deixa de ser Exu, o senhor dos caminhos, da comunicação e zelador dos mercados para se tornar o Diabo.

Voltando à sentença afirmativa de Caputo (2009), Exu não pode porque Exu é negro. Negro no Brasil não pode. Nada pode e nunca pôde. Para ratificar o que falo, proponho uma reflexão sobre o período pós-abolição, em que os negros foram “libertos”, ficaram sem emprego, sem lar e sem política de assistência social, e o campo onde eles trabalhavam foi ocupado por imigrantes vindos da Europa. À população negra coube a situação de “sub-existência”. Negro no Brasil não pode!

Posteriormente, quando a maior população do país era composta por africanos e seus descendentes, a saída foi a miscigenação como estratégia de extermínio da população negra. Caputo (2009) recorre a D’Adesky para apontar a apologia à miscigenação como um intuito de induzir um grupo a abandonar sua identidade étnica, objetivando a erradicação desse grupo. Ratifico essa hipótese recorrendo aos relatos de Schwarcz (1993), quando a mesma aponta que o museólogo João Batista, em um congresso em 1910, relatava o projeto de civilização que as elites brasileiras traçaram para seu povo. Com a mistura inter-racial em três gerações, a população negra seria exterminada pelo processo de embranquecimento. Negro no Brasil não pode!

Realizo um salto cronológico na nossa reflexão para observar algo que acontece todo verão no Rio de Janeiro. No relato de Cunha (2001) sobre o uso da praia, mediante a espetacularização da mídia e as reclamações dos moradores e comerciantes da Zona Sul, obteremos uma visão clara da relação de pertencimento do sujeito carioca:

Mas se a praia é de certa forma metonímia da cidade, são todos os frequentadores cariocas? A visão pretensamente crítica das atitudes de intolerância aos “farozeiros”, publicada nos jornais cariocas em 1984, nos informa que não. Em vez de ‘carioca’, temos “frequentadores”, “moradores

da Zona Norte”, “moradores da Zona Oeste”, da Zona Sul, “moradores da baixada”, “suburbanos” e, enfim: “farofeiro”. (CUNHA, 2001, p.88)

Coincidentemente, Negro no Brasil não pode! Posteriormente, em documentário<sup>42</sup> sobre o uso das praias no verão, a moradora da Zona Sul afirma: “Eu tenho horror em olhar para essas pessoas e saber que são do mesmo país que eu, que são brasileiros... não são não, que horror! Não são brasileiros, cara, são sub-raça!”. Atente-se aqui para a lembrança de que o conceito de raça é importado da zoologia e da botânica para legitimar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais da Europa, com as expansões marítimas do século XV para subjugar ameríndios, negros, melanésios, negando-lhes a condição humana e submetendo-os à escravidão (MUNANGA, 2004).

Na Bahia, em Recife, em São Paulo e no Rio de Janeiro, líderes religiosos de religiões de matriz africana têm seus templos invadidos por traficantes evangélicos, imagens quebradas, corpos violados e são expulsos das comunidades em que moram e em que têm família. Negro no Brasil não pode!

A polícia efetua 111 disparos em um carro em Costa Barros, no Rio de Janeiro, com 5 adolescentes negros que comemoravam o primeiro salário. Uma das mães falece de desgosto, três meses depois do ocorrido. Negro no Brasil não pode!

No Rio de Janeiro, ainda, advogada negra é algemada e humilhada em Duque de Caxias. Negro no Brasil não pode! Em um mercado *Extra*, da Barra da Tijuca, o guarda mata um adolescente negro asfisiado. Na Bahia, pai é humilhado e agredido por policiais e guardas em agência da Caixa Econômica na frente da filha. Negro no Brasil não pode! Negro no Brasil não pode!

Seguindo essa linha de raciocínio, é de fácil constatação que o Brasil não é um país para negros e, por equivalência, se “Exu é negro” e negro no Brasil não pode, o tambor não pode, a cultura negra não pode, a religião afro não pode, a arte não pode. A literatura, a economia, as festas, a filosofia, a forma de viver, ocupar os lugares... Se são todos Exus/negros, como o Negro, no Brasil não podem...

Se qualquer questão não for subordinada à cultura branca, não pode. Basta ver as distinções entre samba e bossa nova, o funk carioca dos morros e funk “convertido” ao pop. É muito recorrente ouvir que “fulano tem certa preferência pela umbanda, por que a umbanda é mais leve que o candomblé” – essa leveza está

---

<sup>42</sup> Ver in <https://www.youtube.com/watch?v=IREX0IKbEMY>



diretamente relacionada à presença de elementos brancos cristãos nos cultos; assim a umbanda seria como um “negro de traços finos”, marcando a valia de aceitação por assimilação.

Adailton afirma que mesmo a pessoa branca com roupas de santo e com outros símbolos de religiões afrodescendentes é discriminada. “São elementos que remetem ao candomblé, e à sociedade discrimina porque candomblé, mesmo em branco, é coisa de negro. Por isso também vão mudando e tentando embranquecer nossa religião, nossa cultura”. (CAPUTO, 2010, p.11)

O Candomblé também é como Exu, Negro firme na sentença Negro=Exu=Candomblé=Negro; no Brasil não pode! Então, se Negro não pode, Exu não pode e Candomblé também não. Aqui vos fala o senhor nenhum, de lugar algum que não pode nada: Eu, Negro, do Candomblé e filho de Exu. Eu sou o Diabo. Parafraçando o depoimento de Tauane Santos: “cuidado com Genilson, ele é negro e macumbeiro!” Cuidado comigo, eu sou o diabo.

#### 1.6. *Rum para Exu bebê: Iaô em transe e iniciação*

O jogo de palavras invocado nesse subtítulo, “Rum para Exu bebê”, trata-se de um trocadilho que brinca com as estruturas hierárquicas estabelecidas no candomblé, ampliando a voz da iaô/bebê, uma vez que para receber *rum*, hierarquicamente, o orixá do omorixá mais velho terá preferência<sup>43</sup>. Com isso, seria pouco provável que o orixá de uma iaô em um momento diferente da celebração de sua iniciação recebesse rum. Ao mesmo tempo é também um trocadilho que brinca com uma das paixões do orixá, a bebida, aqui usada pela aproximação semântica e fonética das palavras rum e hum<sup>44</sup>.

Nesta sessão serão apresentadas informações desenvolvidas nos diálogos com os colaboradores dos terreiros frequentados para a pesquisa. O diálogo com as iaôs se desenvolveu através de entrevista com questionário semiestruturado; a escolha dos colaboradores se deu seguindo os critérios de indicação, haja vista a

<sup>43</sup> É necessário saber que essa relação, além de hierárquica, é circunstancial e particular a cada terreiro, então essa colocação se dá por observação aos terreiros a que pertença e ao que pesquisa.

<sup>44</sup> Rum: Bebida de alto teor alcoólico que é muito utilizada nos rituais e preparo de comida do candomblé, principalmente nos que dizem respeito ao orixá Exu e rum – momento em que o orixá se destaca para dançar e dramatizar os mitos e feitos heroicos no orun e no aiê. Hum também é o nome do tambor maior, o tambor solista.

dificuldade de encontrar iniciados para Exu. Foi feito contato com três iaôs,<sup>45</sup> com quem conversamos sobre o orixá e as questões que envolvem seus iniciados.

Quais os segredos que envolvem a iniciação de um omorixá Exu? O babalorixá Marlon em seu depoimento relata uma tradição antiga dos candomblés. Relata que antigamente o próprio babalorixá levava seu omorixá em sete jogos com babalorixás de confiança e só depois disso confirmava o orixá do noviço. Essa era uma forma de não cair no “erro” de iniciar um orixá “errado” na cabeça de alguém. Nos dias de hoje é muito recorrente ouvir de um mais velho na tradição que antigamente o orixá escolhia a pessoa e essa só seria iniciada se o orixá assim ordenasse.

Antigamente, no tempo da minha mãe, tá aí, pode confirmar, para você iniciar um iaô, iniciar uma equede ou um ogã, você jogava e você corria 7 jogos. Pais de santo diferentes, a mãe de santo junto com filho do lado. Hoje já não tem mais disso, a vaidade tomou conta, “eu sei tudo”, “eu posso tudo”... e hoje, se eu quero raspar uma iaô, eu raspo uma iaô. É só eu querer, entendeu? (Babalorixá Marlon, Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, 22/07/2019)

A iaô 1 relata os motivos da sua iniciação e no relato encontramos um pouco sobre o que o babalorixá “denuncia” anteriormente. Sua ialorixá apresenta argumentos sobre a necessidade de se iniciar para o orixá, porém essa relação nada tem a ver com o desejo do orixá ou ordem direta. Na fala da iaô: “(...) aí ela abriu o jogo e disse que tínhamos que iniciar... Então resolvemos iniciar sem nenhum propósito para isso...”

Em sua especulação, o babalorixá Marlon vai além e sinaliza uma possível manipulação de *ori* realizada pelos líderes, em que, devido ao orixá Exu ser raro nesses casos, os babalorixás manipulariam o *ori* e iniciariam o orixá por desejo próprio. Segundo a fala do jovem babalorixá, vemos aí uma mudança no panorama: o que antes os líderes religiosos repudiavam, evitavam, hoje representa certo status diante da sociedade afrorreligiosa.

Vamos supor, dos 200 filhos que minha mãe tem, um é de Exu aqui em casa. Pra ‘tu’ ver, como é um orixá raro, é difícil. E hoje em dia ‘tu’ vê uma casa com três, cinco pessoas de Exu. É raro, quando tem dois, já é difícil. Eles ficam muito distantes um do outro, eles não ficam, é muito difícil. (ialorixá Nara de Oxóssi, Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, 22/07/2019)

---

<sup>45</sup> Devido a solicitações mantereí o sigilo dos colaboradores, identificando-os como iaô 1, 2 e 3.

Para o babalorixá isso se daria devido à escassez de iniciados ao orixá nos terreiros, em função de um conjunto de fatores que faziam com que os mais velhos não iniciassem Exu. Para ele esse panorama vem sofrendo grandes mudanças devido ao aumento de sacerdotes de *ifá* que trazem "fala sobre o *ifá*", o que leva as pessoas a estudarem e serem mais esclarecidas sobre a religião.

A ialorixá Nara de Oxóssi credita a possível escassez de iniciados para Exu à complexidade e às minúcias que a iniciação de Exu requer: "muitos babalorixás não querem pagar o preço, porque Exu é um orixá que não permite erros, com ele tem que ser tudo certinho".

Indagando sobre por que algumas iaôs demonstram se sentir incomodadas com a forma com que são tratadas pelos irmãos de fé e até por seu líder (muitas vezes são tratadas com melindres e, no caso de ocorrer algo errado, antes mesmo que possam se pronunciar já são sentenciadas culpadas), a iaô 2 aponta que se iniciar para Exu exigiu maior senso de responsabilidade devido às expectativas e especulações comportamentais estipuladas pelos irmãos e até pelo próprio babalorixá.

Voltando à iaô 1, essa contraria ao senso comum quando fala que se iniciar em Exu lhe ajudou a se livrar do problema de alcoolismo e também fez com que ela tivesse maior respeito e cuidado pelo seu corpo:

[...] antes de Exu, perdida, eu era uma vadia, uma pessoa que vivia o agora, 'dane-se o amanhã', alcoólatra. Eu só não fazia sexo com todas as pessoas porque minha mãe preservava minha virgindade, então... mas era uma pessoa bem quente. Uma pessoa que não acreditava em nada, na força de Deus, não acreditava em nada. Na igreja universal eu estudava a bíblia porque eu achava que aquela igreja podia trazer alguma paz para minha casa que tinha muita briga... Mas eu, antes de Exu, era uma pessoa sem cor. Depois de Exu sou uma pessoa com muito amor.

Contrariamente ao que os estereótipos falam sobre a personalidade dos iniciados a Exu, a depoente diz que Exu lhe ajudou a se distanciar do que antes ela achava negativo e prejudicial a sua forma de vida. Contudo, ela relata que antes de se iniciar e passar a conviver mais intimamente com o seu orixá pensava que todo seu apetite sexual e certo "descuido" consigo mesma era devido ao fato de ter Exu como seu *Eledá*<sup>46</sup>; narra: "Eu pensava que minha profissão seria ser prostituta, porque sempre tive necessidade de satisfazer meus prazeres sexuais..."

---

<sup>46</sup> Eledá: Pai da cabeça.

Nota-se que a iaô 1, por ter uma visão estereotipada do orixá, creditava a ele toda sua elevada libido e "desleixo" com a escolha dos diversos parceiros sexuais. Não que isso não esteja relacionado ao Deus da "cópula" (PRANDI, 2005), mas sobre o olhar de nossa sociedade fundada em valores morais com firme base judaico-cristã, esse é um dos piores aspectos que um Deus pode apresentar, e é por esse prisma que Exu é julgado. Exu é um orixá determinado, obstinado, inteligente, sábio, conhecedor e respeitoso com os desejos e mistérios do senhor do *orun*. Tanto que Ihe concedeu trânsito livre entre os *orun* e entre o *orun* e o *aiê*, e Ihe confiou a mediação entre todas as formas de vida, nomeando-o seu principal porta voz. Exu é a boca que fala por todos os Orixás.

Relativo ao processo de aceitação, as iaôs relatam que durante seu período como *abiã* Exu nunca apareceu no enredo de jogo, na caída dos búzios, nas características apontadas pelos mais velhos. Sempre apareceu outro orixá, mas quando passaram a levar o *candomblé* mais a sério e se organizaram para se iniciar, Exu começou a se expressar. A iaô 3 conta que Exu se apresentou apenas no *bolonã*: depois de tocar para todos os orixás não houve jeito, teve que chamar Exu para saber o que estava acontecendo, e então ele se pronunciou: "a cabeça é minha". Interessante é observar que o orixá nem fora cogitado como *eledá* – acredito que, como de costume, iniciaram o "xirê" com Ogum, em vez de começar por Exu (o que teria poupado muito trabalho... Mas orixá faz as coisas no seu tempo e da sua forma...).

Outro ponto levantado pelas iaôs como algo que dificulta a aceitação de Exu como seu *eledá* está relacionado ao fato de as pessoas só falarem sobre os seus aspectos que possam ser considerados "negativos". Falam que ele é um orixá que faz o mal, que apronta com a vida das pessoas, que não tem responsabilidade nem compromisso, que só gosta de farra, que é um atraso... logo seus *omorixás* não serão diferentes e, portanto, ser de Exu é um atraso de vida. Devido a isso, a iaô 1 conta que quase desistiu de se iniciar quando descobriu que era *omorixá* de Exu e não de *lansã*. Já a iaô 2 falou que foi uma mudança muito radical deixar de louvar diretamente Oxaguian e passar a louvar Exu.

Quando interpeladas sobre a relação com os irmãos de fé, as iaôs 1 e 3 relatam que sempre são muito prestativas e por isso são mal interpretadas e afastadas das atividades do terreiro ou do ritual. A iaô 2 reclama que sempre é isolada das atividades e por isso durante um momento perdeu o prazer de ir ao

terreiro, e que, embora os babalorixás e ialorixás repreendam os outros sacerdotes, eles se comportam da mesma forma. Ela credita esse tratamento e isolamento ao fato de Exu ser conhecido, erroneamente, como um ser que traz a discórdia, que é trapaceiro e que traz más energias para o lugar.

As três iaôs falam que não é simples carregar ser iniciado para Exu devido ao fato de também terem sido criadas com esse olhar que julga o orixá como sendo algo negativo. Relatam a dificuldade de se relacionar com outras pessoas, porque são sempre tratadas com o “pé atrás” e sempre precisam provar que são pessoas boas, responsáveis, comprometidas e de bom coração. Elas relatam que Exu mudou suas vidas e que o orixá é apaixonante. Se identificam com o orixá quando falamos sobre se relacionar com as pessoas: “Sabe aquele *itan* do chapéu de duas cores que todo mundo conta? Eu sou assim, se não chegar perto de mim não vai me conhecer. Se chegar perto vai se apaixonar. (risos)”, contou a iaô 3. Todas concordaram que têm dificuldade para se aproximar e permitir a aproximação das pessoas, mas dizem ser muito fiéis, apaixonantes e companheiras que nunca abandonam um amigo. Gostam de dançar, são alegres e descontraídas, detestam falsidade.

Serem iniciadas no candomblé exigiu às iaôs de Exu novos hábitos de vida. Apontam que com o passar do tempo desenvolveram uma paixão e maior apego pelo orixá. Perceberam que, como elas, as pessoas passaram a aceitar mais o orixá. Elas também têm percebido uma mudança em relação à propagação da imagem de Exu. Dita mudança de olhar para com o orixá, assim como para os iniciados de Exu, resulta em uma estética em eventos, festas, músicas e artistas que simbolizam a presença do orixá Exu.

Apesar de terem que superar seus próprios pré-conceitos e os da comunidade religiosa que os cerca, os iniciados não perdem sua esperança na vida, e se empenham em ajudar aos outros. São prestativos tanto com as demandas do terreiro quanto no externo ao terreiro. Gostam de uma boa companhia, mas não desprezam momentos de solidão.

São enérgicos em suas decisões e não gostam de ver pessoas serem injustiçadas. Diferente do que muitos pensam, são exímios cumpridores e vigilantes das regras. Porém, seu domínio sobre elas lhes possibilita criar jogos para que os submetidos a elas precisem sair da inércia. De certa forma, forçam a procura de outras perspectivas, para questionarem a si mesmos e o sistema que criou as regras

e que delas se beneficia. Inteligentes e sagazes, gostam de tirar vantagem de tudo que a natureza possa oferecer, por isso estão sempre à procura de aventuras que os tire da rotina; são amantes intensos, sedutores, sentem a necessidade de serem amados.

A ambiguidade do orixá é muito latente nos entrevistados: todos se mostraram bem dispostos para uma conversa, porém, para conseguir marcar um dia com eles foi difícil. Mas como filho de Exu que sou, sei que não conseguimos fugir de uma armadilha que envolva comida, então preparei um banquete em minha casa e assim a conversa fluiu a base do baião de dois e uma boa cachaça.

Estar em contato com as iaôs fez com que eu me sentisse incluso de verdade em um grupo; ouvir sobre a paixão e devoção fez com que eu me fortalecesse enquanto candomblecista e iniciado para Exu. O fato de termos histórias muito parecidas nutriu em mim um sentimento de acolhimento e pertencimento. Estava com pessoas que não esperavam algo de mim e nem temiam ou tentavam prever minhas atitudes.

#### 1.6.1. Corpo–Oral: A performatividade de Exu nos relatos dos mais velhos do Candomblé

Aqui a performatividade de Exu se corporifica através da oralidade expressa nos relatos dos babalorixás e ialorixás que se disponibilizaram a compartilhar comigo um pouco de seu vasto conhecimento sobre a cultura do candomblé, líderes religiosos que abertamente me falaram sobre o orixá e sua importância no sistema religioso de matriz africana. O formato desses diálogos e trocas se deu por meio de observação participante e entrevista semiestruturada, com perguntas abertas, possibilitando, assim, maior aproximação entre os envolvidos na conversa – o que permitiu também apreender as subjetividades das comunidades de terreiro visitadas e de seus líderes. Nessa perspectiva, o padê também foi tema de interesse nesses diálogos, visto que é uma das oferendas, senão a mais popular, ofertadas a Exu: pela compreensão de que tudo começa com a farofa, ela é a primeira que deve ser servida. As narrativas e relatos terão tratamentos como mitos/itans, que são, a meu ver, um dos pilares centrais que sustentam as culturas afroreligiosas no Brasil. A escolha por ouvir as lideranças de terreiros se fez necessária também pelo desejo de apreender narrativas que reflitam as memórias coletivas sobre Exu, assim como

também é importante refletir sobre o efeito dessas narrativas na percepção sobre o orixá e nas práticas do cotidiano no terreiro. As trocas tiveram o “face a face” como abordagem, por ser essa uma forma direta e que proporciona estreitamento na relação entre investigador e investigado.

Ao enunciar corpo-oral para me referir às performatividades conhecidas através de diálogo, da oralidade, das narrativas, tenho como base as escritas de Hampâté Bâ (2010) e Leda Martins(2003), quando os mesmos se expressam sobre a capacidade do verbo ganhar corpo e do corpo ser verbo, de ambos serem, para além de tudo, elementos de comunicação obtida pelo homem através da relação com o sagrado, com o divino.

Entre as atribuições de Exu, destaco nesse momento seus títulos de senhor da comunicação e senhor do corpo, para costurar o enredo que teço essas reflexões, onde o corpo e o verbo se fundem e produzem movimentos diversos – o verbo que se corporifica, se materializa movendo, causando rupturas e construindo redes e laços nos vivos, não vivos e dos prometidos a viver. Cabe exaltar aqui que se Exu é o responsável pela comunicação entre os universos (orun e aiê), logo cabe a ele o título de ouvido universal. Exu quem materializa, dá corpo aos desejos, lamentos, pedidos e agradecimentos que se desenvolve na relação entre homens e divindades.

A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (BÂ, 2010, p. 174).

O tambor é um corpo que fala para o sagrado, a boca fala, o corpo fala. O corpo se verbaliza na sagração aos orixás para expressar aos homens sua satisfação, seu contentamento, sua felicidade através do movimento da dança. O corpo-orixá verbaliza seu ilá para marcar sua presença, para anunciar sua chegada no aiê e sua ida ao orum. A transmissão do axé, os ensinamentos, as louvações no Candomblé, se dão através da oralidade, da fala impregnada do hálito mobilizado por Exu.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o

espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÂ, 2010, p. 169)

Diferente do que Vansina (2010) diz, vemos que a tradição oral é muito mais do que apenas uma tradição passada de pais para filho, dos mais velhos para os mais novos. A tradição oral é a materialização da voz que ganha ação, se movimenta no corpo-fala, envolvendo esferas e aspectos diversos da vida. A oralidade é também um importante agente ativo e ativador nas culturas africanas e afro-diaspóricas, seja na vida social, política ou cultural. Com as manifestações de matrizes culturais africanas no Brasil não é diferente: o jongo, a capoeira, o samba de roda, o maracatu, o calango... tais manifestações têm na oralidade seu principal alicerce de transmissão e manutenção. É sem sombra de dúvida a oralidade uma das grandes responsáveis pela sobrevivência da população afrodescendente em todos os países ocupados pela diáspora africana.

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (BÂ, 2010, p. 167).

No Brasil essa memória se manteve perene através dos corpos negros que dançavam/dançamos nossos candomblés, gingamos nossa capoeira, tocamos nossas quimbandas à luz da lua para repelir todas as violências às quais nossos ancestrais foram e ainda somos nós submetidos. Foi através de nossos corpos/Exu que vislumbramos nossa libertação e resistência nas noites frias em que ao fogo da fogueira de Xangô, ao som da zabumba, o giro dos nossos corpos/Exu, alimentamos nossas almas com fruta-pão, emanamos nossas vozes e pedimos e esperamos em Zambí por dias melhores. A tradição oral é, portanto, uma experiência viva – segundo Petit (2015), na tradição oral o conhecimento não é fragmentado; assim, para adquiri-lo são necessários anos de experiência ou até a vida toda de forma prática e intensa.



No candomblé, para um/a omorixá se tornar babalorixá ou ialorixá precisa igualmente viver a tradição de forma prática e intensa. Depois do processo de iniciação, passa por alguns outros processos iniciáticos e/ou devocionais, e só após sete anos de vivência esses processos são compreendidos como hábitos, permitindo ao praticante começar a compartilhar seus conhecimentos e ajudar os consulentes. Seu período de aprendizado terá alcançado outra fase, porém seu babalorixá ou ialorixá ainda seguirá com o processo de “transferência” de saber. Assim, quando tal praticante for abrir seu terreiro, seu líder o instruirá na preparação ritualística e litúrgica do espaço e o ajudará na escolha dos detalhes. Quando for iniciar sua primeira iaô, precisará de instrução para cumprir rigorosamente todos os rituais e as minúcias do processo. Isso seguirá até que o novo babalorixá ou ialorixá crie autonomia e domine uma gama básica de conhecimentos sobre as ervas, as comidas, os banhos, os rituais entre outros. O candomblé, como já dito, tem sua transmissão de forma oral<sup>47</sup>.

Os mitos sobre os orixás e seus feitos são referências para as práticas ritualísticas, assim os mitos são dramatizados e atualizados na prática e nas demandas advindas pela contemporaneidade. Porém, acredito que essa transformação se dê devido à capacidade, tanto do mito quanto dos orixás e dos praticantes do candomblé, de se adaptarem às intemperanças às quais são submetidos. O candomblé é forjado na escassez, subalternização, marginalização, tentativa de silenciamento e outras formas sofisticadas de violência.

Nessa perspectiva, escrever sobre o candomblé sem ouvir essas bibliotecas vivas que são babalorixás e ialorixás seria um imenso disparate e uma pesquisa incompleta. É necessário saber qual a percepção desses mais velhos sobre o orixá Exu, qual a sua relação com o orixá e qual a importância dele no terreiro.

A partir desse prisma, todos os líderes demonstraram muito carinho para com o orixá Exu. O orixá em suas vidas representa um elo constante com o divino e em alguns casos o senhor do caminho ocupa o lugar de membro da família, sendo responsável pela manutenção e sobrevivência, seja provendo o pão de cada dia ou sendo o guardião do lar, resguardando e zelando pela segurança de todos. Como Prandi (2005) diz das entidades da umbanda, os Exus passam a fazer parte da

---

<sup>47</sup> Por mais que hoje possamos encontrar livros, vídeos e até cursos que ensinam alguns rituais e alguns processos iniciáticos do candomblé, esses não têm crédito sem a prática e a comprovação de experiência e não são legitimados pelas comunidades do candomblé.

família, com uma relação de compadre, amigo, parceiro, camarada. No candomblé essa relação é muito parecida, se não a mesma. Exu, para além de uma divindade, se corporifica como eixo familiar, como podemos observar na fala do Babalorixá Adailton<sup>48</sup>:

Exu sempre fez parte da minha vida. Não como essa divindade que as pessoas colocam. O Exu divino, mas Exu sempre fez parte da minha vida, era o Exu da minha vida, era um personagem. Exu sempre fez parte de nossa vida, Exu se personifica enquanto nosso avô, por que minha mãe ia trabalhar, minha mãe era doméstica deixava três filhos em casa, e quem tomava conta desses três filhos era Exu. Era uma pedra atrás da porta com uma garrafa de Cachaça, um charuto e minha mãe dizia: “tô indo trabalhar e seu avô ta aí para tomar conta de vocês”. Então esse avô era aquela pedra dentro do alguidá que tomava conta dos três filhos. Era Exu que tomava conta de três filhos abandonados por aquela mulher que era empregada doméstica. Então a gente acreditava já não fazia muita bagunça porque voinho iria contar para minha mãe, Voinho era Exu. (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 28/06/2019)

Não que Exu perca ou deixe de exercer sua função como Deus, mas ele se permite chegar tão próximo ao homem que constrói uma relação nunca imaginada pelos missionários que chegaram à África. Nunca a Europa iria imaginar um Deus que se permitisse tal relação com o homem, porém, na cosmologia estudada, Exu ser um membro da família, um homem, não diminui sua potencialidade, sua essência de divindade – ao que o babalorixá supracitado assinalou.

Eu creio também que essa visão negativa de Exu é um pouco dos missionários que vieram Exu como essa coisa livre, maravilhosa, alegre. Tão próximo de nós, que se via assim como um semelhante, mas também, pior de tudo, como o demônio, satanás, capeta deles e tentaram colocar em Exu. (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 28/06/2019)

No campo religioso, o fato de Exu ser entre todos os orixás o mais próximo dos humanos (PRANDI, 2005) faz com que algumas pessoas não consigam distinguir funcionalmente Exu orixá e entidades exus, não no processo ritualístico, como foi possível observar em algumas falas (até porque nesta pesquisa não foi objetivo ter acesso aos rituais de fundamento). Observamos que começam falando do orixá e terminam falando das entidades, como fez por muitas vezes a ialorixá Tuia de Oxum, ao falar do amor e carinho que sente pelo orixá:

Então, eu tenho Exú na minha vida como se ela fosse dono do meu ori. O respeito que eu tenho por Exú é uma coisa tão grande, tão imensa que eu não admito que ninguém venha pra cá para minha casa pra rir, debochar de

<sup>48</sup> Adailton: Baba Egbe no Ilê Candomblé OmiOjúàrò – terreiro que herdou de Mãe Beata de Yemanjá, de quem também é filho carnal.

Exú. Por que pra mim ele é orixá como outro qualquer. Pra mim, não há diferença, porque existem os espíritos que gostam de fazer o mal e existem os espíritos que praticam o bem, caminhar com a minha pombo-gira, com a minha cigana. Eu tenho Exú de Oxóssi mas nunca virei com ele. (Ialorixá tuia de Oxum, Ilê Asé Oxum, 20/08/2018)

Na relação do dia a dia os líderes e seus omorixás criam, no convívio, elos que estão para além da compreensão e da compartimentação que a academia busca realizar. Com isso, este trabalho não pretende disso dar conta, assim como também acredita ser possível compreender os limiares que nos campos místico e mítico distinguem Exu e o Exus, visto que as relações de fé são desenvolvidas no encruzamento entre sentimentos, funcionalidade e resolução dos problemas que a materialidade não explica. Vemos na fala da ialorixá Nara de Oxóssi essa relação que coloca orixá e entidade ligados de forma tão intrínseca:

Se eu falar, assim... e aí eu não estou falando de bara, estou falando de meu catiço né. Hoje se eu tenho o que eu tenho, eu agradeço a uma mulher, uma Maria Padilha do Cruzeiro das Almas. Então, também essa senhora é dona da minha vida, por isso que eu falo Bara, Bara é importante, Exú Catiço também é importante na minha vida porque se eu tenho tudo que eu posso, se eu tenho desejo, é tudo em cima, através dela. E do Bara do meu portão, eu digo, olha quando eu copo para ele, quem entra é os amigos e inimigos ficam lá fora. Eu sei que ele guarda meu portão entendeu. (Ialorixá tuia de Oxum, Ilê Asé Oxum, 20/08/2018)

Há na fala da ialorixá gratidão por ter alcançado um status e/ou poder ter acesso a alguns bens de consumo que provavelmente não teve na infância. Existe nessa relação uma dubiedade entre servidão e fé: “eu creio porque ele me serve / ele me serve por que eu creio” – dinâmica essa que é como característica principal do orixá que atua sobre as trocas e câmbios no universo. Essa lógica se aplica tanto ao orixá quanto às entidades quando no terreiro o mesmo atende em troca de cigarros, bebidas, comidas ou presentes. Para as divindades e entidades o que está em jogo, o que vale a pena, para além do valor, é o prazer pela dinâmica, a movimentação do vai e vem proporcionada pelas trocas e acordos fechados através da fala. O babalorixá Marlon de Oxóssi assinala essa relação com Exu:

O movimento do búzio significa dinheiro...é a mesma coisa, é o mesmo som. Então, ali Exu vem que aqui tem dinheiro, vem que eu vou lhe pagar. Exu, eu vou te ofertar o que você quiser, mas pra mim lhe ofertar o que o

senhor desejar, o senhor tem que me trazer a mensagem da vida daquela pessoa. (Babalorixá Marlon, Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, 22/07/2019)

Exu é o orixá de muitas singularidades e na fala dos balorixás e ialorixás é o responsável pela comunicação, pela troca, pela fertilidade. Um orixá muito querido e considerado da família. Porém quando o assunto é a iniciação desse orixá na cabeça dos omorixás o assunto muda de tom, fica mais sério e as falas são feitas com mais cautela, influenciando na expressão facial e até na postura dos interlocutores. “Eu não tenho temor nenhum, Assim em relação a Exu não. Eu falei no início que Exu requer muito cuidado, por fugir né, por fugir do ori, entendeu? Mas temor não, pra mim ele é um orixá como qualquer outro orixá” (Ialorixá Nara de Oxóssi, Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, 22/07/2019). Mesmo assumindo que Exu é um orixá como os outros, a ialorixá Nara de Oxóssi aconselha “cuidado” porque o orixá “foge do ori”. O orixá é conhecido por não ficar nos lugares.

Nessa mesma linha de pensamento, a ialorixá Erica de Oxaguian assinala: “Cada um tem sua peculiaridade, né? Exu assim normalmente as pessoas dizem assim tenho medo... por aquilo pode ser... pode virar contra mim” (Ialorixá Erica de Oxaguian, Ilê asé Igbi Orun, 01/05/2019). Posteriormente, relata que uma iaô, sobrinha consanguínea dela, iniciada a Exu, durante o período de resguardo que todos os neófitos precisam cumprir posteriormente aos rituais iniciáticos, foi à praia, mesmo com a restrição. A ialorixá relaciona a má conduta da omorixá ao fato de ela ser de Exu, assim o orixá recebeu a culpa. Porém, em seguida relata que o orixá castigou a garota por ter descumprido com as regras preestabelecidas – o que é no mínimo contraditório para Exu, o fiscal de *Olorun*, por onde ninguém passa senão através da negociação e do cumprimento do preestabelecido. Contudo, nessa relação de Exu não ficar, fugir, não se prender, podemos retomar o *itan* em que Exu *ianguí*, filho de Orumilá, é cortado pelo seu pai por uma espada de cristal e foge para o próximo orun, deixando um pedaço de si que se multiplica em vários pedaços; ele assim faz até o nono orun... Todos percebem sua fuga, porém poucos percebem que antes de ir ele deixou um pedaço de si, fincou raiz, e por isso ele pode ser invocado em qualquer lugar e a qualquer momento. Acredito que essas leituras que foram construídas nos nossos imaginários acerca do orixá estão relacionadas ao que o babalorixá Adailton chamou de demonização:

[...] a demonização de Exu é um pouco também de cerceamento de nós mesmos, de que nós mesmos continuemos a acreditar que tudo de ruim pertença a nossa tradição e cultura, é uma forma de como se colocar, então o Exu será o demônio, entendeu? (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 28/06/2019)

Quando o babalorixá fala que o processo de demonização é uma forma de cercar a nós mesmos, está se referindo ao processo de negação de toda uma cultura e um povo. Dessa maneira, a negação/demonização de Exu está relacionada a uma estratégia de destruir e desqualificar a população e cultura afro-brasileira. Negar Exu é cercar ao negro o direito de ser, e a expressão “entendeu”, no final da frase, sua mudança de entonação e de expressão conotam a ciência e partilha de que o Brasil é um país racista. (ROCHA, 2011 apud SANTOS e GINO, 2016, p.73) apontam que o racismo baseado na cor da pele engendra processos discriminatórios diversos que cerceiam a humanidade do povo negro e suas práticas culturais. Os autores assinalam que além da segregação, escravização e estratificação social, o racismo também é responsável pela propagação do preconceito religioso. A demonização das religiões de matriz africana e em especial de Exu também resulta do racismo, logo isso influencia no processo de iniciação do orixá dentro dos terreiros de candomblé.

Quanto à iniciação para orixá, o babalorixá Alexandre de Oxumaré relaciona o fato de os terreiros não iniciarem seus devotos para o orixá Exu ao processo de sincretismo, apontando-o como “o orixá mais perversamente perseguido” pelo fato de ter sido sincretizado com o demônio. O babalorixá corrobora com Caputo (2010) quanto a sua cor e raça. Então, para ele, excluir Exu, fragilizar Exu é uma forma direta de apagamento da memória dos povos de comunidade de terreiro de candomblé, que, não por coincidência, são povos, a princípio, negros. Exu/negro, por ser poderoso, representa uma ameaça ao estado *quo*, logo, se fará de tudo para minar sua força, e essa “ressignificação negativa, com o próprio demônio então, mesmo que as pessoas que eram de orixá não queriam. Tinha Exu essa coisa da subversão, subverter as ordens demais (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 22/07/2019. Essas observações apontadas pelos babalorixás Alexandre de Oxumaré e Adailton demonstram as ideologias nefastas que atuam em nossa sociedade, mas também demonstram sua eficácia diante de uma população que vive à beira da “nadição” e coisificação de forma intensa, que não tem consciência de raça ou classe.

Os dois babalorixás foram os únicos a falar sobre o racismo de forma direta; não por coincidência, ambos são negros. Então, quando o babalorixá Alexandre de Oxumaré assinala que o candomblé Ihe é um lugar caro, de certa forma ele está nos falando que ser negro e candomblecista em uma sociedade multirracial e racista, onde as religiões cristãs são predominantes, não é fácil. E que Exu ser iniciado como Ogum, Oxóssi, Xangô pode se dar como resultado da alienação à qual a população negra tem sido submetida, mas também pode ser uma estratégia de resistência e sobrevivência como pontua o babalorixá Adailton.

Para os babalorixás, a energia do orixá Exu nunca deixa de estar presente, por ser “força motriz dos orixás”, e o candomblé tem sua dinâmica em e por causa de Exu. Como fez Prandi (2005), eles promulgam paralelamente ao provérbio, máxima do candomblé, “*coossi euê, coossi orixá*” – “sem ervas, sem orixá”. Para eles, Exu é a força que movimenta as existências da água, da folha, da vida, logo “*coossi Exu, coossi candomblé*”, onde ele observa: “toda casa louva, toda casa canta o xirê, mas nem todas elas têm um Exu em casa” (Babalorixá Alexandre de Oxumaré, Asé ilê Aiyê Oju Odé Igbo, 22/07/2019). Nem todas elas têm coragem de iniciar Exu, devido ao medo que o sincretismo e o racismo impregnaram em nossas mentes; e, como consequência disso, os mesmos aspectos negativos foram associados ao negro, o que não é novidade, visto que a sociedade brasileira também tem medo do negro, como tem de Exu – “todo negro é violento, todo negro é ladrão”.

Sobre as estratégias de sobrevivências e resistências às quais fomos submetidos, Adailton faz uma reflexão sobre a capacidade do orixá de negar a si mesmo para não deixar de existir, para poder seguir em frente, seja na forma de santo – como no sincretismo – ou personificando o próprio diabo, para que os que o perseguem o temam e não tentem violá-lo ou violentá-lo: “Eu acho que exatamente essa capacidade que Exu vai ter de ser utilizado por nós para nos livrar também, né! [...] e eu acredito que muitas das vezes nós fomos forçados a usar essas estratégias, usar desses artifícios para poder seguir em frente.” (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 22/07/2019).

Para o babalorixá Adailton é necessário que se faça uma reparação a Exu, é preciso que devolvamos a ele tudo que dele foi retirado, sua identidade negada. Ele lembra sua mãe carnal, Beatriz Pereira Costa, mais conhecida como a ialorixá Beata de Iemanjá: ela era omorixá Exu, porém, devido às repressões que os terreiros sofriam e à forma de pensar dominante permeada por um pensamento

negativo sobre o orixá, ela foi iniciada para lemanjá e Ibjé. Ibjé entrou no lugar de Exu e seu *ori* foi ofertado à lemanjá. Contudo isso não foi feito sem uma negociação com Exu, conforme ele relata:

Minha mãe era de Exu com lemanjá, e ela fez lemanjá porque naquela época não se raspava Exu e ela fez lemanjá e Ibjé, e com Exu fez o acordo que ele teria importância da nossa vida, mas não seria o orixá a ser iniciado da cabeça dela. (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 22/07/2019).

A reparação se deu com a iniciação de alguns omorixás para Exu que com o passar dos anos apareceram no ilê e foram devidamente iniciados a esse orixá: “e por sinal, ele era o mais novo e o bom filho da casa, e nós fizemos a reparação de Exu na nossa casa. Reparamos Exu um nome de uma invisibilidade no nosso axé, na nossa casa.” (Babalorixá Adailton Moreira, Ilê Omo Arô, 22/07/2019). Para o babalorixá é necessário que se tenha um olhar mais atento ao significado das coisas feitas no terreiro. Quando fala do padê, enfatiza a necessidade de saber que o intuito não é expulsar Exu para que ele não atravesse o xirê ou atrapalhe os rituais, e sim o inverso: é para dizer ao orixá que ele já cumpriu sua função, pode ser despachado, pode ficar livre para fazer o que quiser – e isso já é um início para reparação, a tomada de consciência de que Exu fortalece, transporta o axé; Exu não é contra axé. O sacerdote ainda rebate as estigmatizações que as pessoas fazem aos filhos de Exu: “às vezes os filhos de Exu são muito melhores que os outros... eu sou filho de Ogum e sou mais raivoso que um filho de Exu...(riso)”.

Quanto às narrativas, os babalorixás relatam histórias vividas e outras conhecidas no cotidiano do terreiro. Em todas, Exu aparece como personagem educador, que está ensinando aos homens ou aos orixás valores éticos relacionados à valorização da ancestralidade e/ou das liturgias. Essas narrativas são sempre ambíguas, mostrando o aspecto enigmático do orixá que expressa uma moral que exige de seus receptores interpretações diversas, opostas ou complementares, que possibilitam ao homem inspirações para compreender seus mistérios.

A performatividade do orixá, na fala dos líderes, está relacionada à sua capacidade de comunicação, e toda movimentação e dinâmica que ele promove no terreiro, sua energia, fazem com que todas as pessoas tenham uma relação de amor e temor – amor por sua forma de cativar e ser prestativo, e temor pela sua retidão e valores éticos incorruptíveis. Exu não se dobra àqueles que não cumprem as regras

ou lhe faltam com o que foi combinado. Exu é multifacetário, atuando em diversos setores e segmentos do terreiro e da relação entre orun e aiê, homem e divindade.

Quando se fala da sua performance em dança os babalorixás e ialorixás ficam sorridentes e de certa forma com o “brilho nos olhos”; exaltam sua constante variação de dinâmica, seus movimentos que conotam sua relação com a embriaguez, com redemoinho. Enaltecem sua fluidez nos gestos que expressam liberdade, seu punho cerrado que simboliza suas representações fálicas e o demonstra como um ser viril e que também lhe dá o poder de friccionar a relação entre o tempo e o espaço, sua expressão facial que demonstra um sorriso dúbio...

Já Exus e Pombagiras performatizam nos terreiros de candomblé e centros de umbanda a revolta dos negros escravizados, que durante situações de opressão e subordinação preferiram a revolta, a gargalhada aos lamentos. Riscam ponto de fogo e não aceitam a situação de subalternidade a que são submetidos. Nos salões, malandros, Pombagiras e tranca-ruas performatizam a subversão dos papéis sociais, passando de simples subordinados que habitam o subúrbio a “donos do pedaço”, maiorais que reinam na desordem onde o Estado não dá conta de suas condutas errantes. Cantam, contam e dançam suas narrativas e momentos em que burlaram o sistema e romperam, mesmo que por um instante, com os ditames sociais que os aprisionam.

As danças dos Exus são compostas movimentos rápidos, que performatizam suas vidas errantes. Seus trajes projetam no ambiente uma atmosfera que remonta bares, cabarés, botequins, ruas e cemitérios onde viveram. Seus Gestos anunciam seus gostos pelo jogo de ronda, carteadado, uma boa cachaça, cigarrilha, charuto e tira-gosto. Simulam desequilíbrio, como resultado de sua embriaguez, dão gargalhadas (como quem zomba dos presentes ou das amarras sociais) que costumam iniciar com um tom cômico e findar com o tom dramático.



## 2 EXU: MITO E COSMOLOGIA IORUBÁ E AFRO-BRASILEIRA

Começo o xirê com um toque de avamunha, toque ritualístico que marca início, intervalo e final do xirê, no qual traço uma linha reflexiva sobre Exu e a cosmologia que rege o candomblé de ketu. Apresento levantamento histórico e conceitual que foi adquirido sobre forma de pesquisa bibliográfica, diálogos e depoimentos em palestras e produções audiovisuais. Abordo a cosmologia iorubá através da extensa mitologia dos orixás, que acredito ser essencial para compreensão da performance do orixá Exu, do universo do candomblé no Brasil e quiçá no mundo. Atento para o equívoco da propagação e difusão da ideia de Exu ser um orixá perverso e maligno, moldada através das distorções e estereótipos apresentados para o Ocidente e refletidos na construção do campo cosmológico afroreligioso brasileiro, no que tange à umbanda e ao próprio candomblé. Com isso, trato o sincretismo como um dos maiores fatores, depois ou até junto à ideologia de dominação, para a expansão e hegemonia racial europeia, responsável pela construção de uma imagem pejorativa aos africanos e seus descendentes. A pesquisa delimita-se ao candomblé de ketu por tratar diretamente do orixá Exu, por ser ele um orixá pertencente ao panteão iorubá, aquele que detém o *Alá*, a coroa de Ketu, sobre o título de “*Ésù Alákétu*” como aponta Verger (1981, p. 76) ao citar Epega. Por fim, por Exu ser um orixá originário das terras iorubá, especificamente “Nigéria, ex-Daomé e Togo” (VERGER, 1981, p.11).

Partindo da premissa de que “os orixás são força da natureza” (ABDIAS, 2006, p. 6), Exu é a natureza em trânsito, é o dinamizador entres os meios (visível e invisível) e todas as formas de vida existentes. Sua performance está em constante transmutação; percorre tanto no mundo do visível quanto no invisível, o tangível e o não tangível, sendo essa complexidade que o torna passível de diferentes e variadas interpretações. Suas características são complexas e seus campos de atuação são extensos e enigmáticos. Tanto Verger (1981) quanto Prandi (2005) apontam essa peculiaridade como uma das responsáveis pela interpretação errônea a qual o orixá foi submetido no Ocidente.

## 2.1. Mitologias dos orixás e sua importância para cosmologia do candomblé

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito (LÉVI-STRAUSS, 1977, p.91)

Lévi-Strauss ao analisar o mito conclui que esse nasce de um narrador, passa a ser legitimado pelos ouvintes, que são os potenciais propagadores, responsáveis pela longevidade e transformação, e extenua-se, no entanto, sem extinguir-se. O mito passa a sobreviver de duas formas: “retrospectiva – para legitimar uma tradição baseada em um passado remoto ou; prospectiva – para fazer do passado exemplo para o futuro” (LÉVI-STRAUSS, 1977, p.103). Assim pode-se entender que o mito surge das expressões do meio em que é semeado através da oralidade dentre as gerações. Sendo legitimado pelo coletivo, passa a ser o norteador dos códigos de conduta dessa sociedade, perpetuando-se e ocupando o status de sagrado, local “inalcançável” pelo homem. Será passado de geração em geração e alcança outras sociedades para se reestruturar e se adaptar ao novo sistema. Trata-se de um complexo de signos e significados que se restauram e se ressignificam de acordo com as codificações estabelecidas pelas sociedades.

São esses aspectos que fazem com que encontremos mitos semelhantes em diferentes povos, onde se observam pequenas variações entre personagens e elementos que quase nunca alteram o contexto do mito. Calvino (1977) estabelece o mito como um jogo, onde, de forma inconsciente, narrador e receptor estruturam todo um complexo de signos:

O mito brota do jogo combinatório do contador tende em seguida a se cristalizar, a se fixar em fórmulas; ele passa da fase mitopoética a fase ritual: das mãos do narrador às dos organismos tribais encarregados da conservação e da celebração dos mitos. O sistema de signos da tribo se ordena em relação ao mito; um certo número torna-se tabu e o contador profano não pode mais empregá-los tais quais. (CALVINO, 1977, p.79)

Nessa perspectiva não me cabe buscar a origem dos mitos e sim sua legitimidade e suas nuances ante as comunidades que os reproduzem, uma vez que, como para Luccioni (1977, p.9), o mito nasce antes mesmo de seu

narrador, ele não é estático, é dinâmico, está em livre circulação no tempo-espaço, sendo possível ser pronunciado ao mesmo tempo em lugares distintos.

O mito preexiste ao dito e ao não dito, cabendo a ele não apenas o papel de revelar como o de ocultar ou acrescentar elementos no tempo e no espaço. É o mito ao mesmo tempo criador e criatura, onde as histórias são perpetuadas e recriadas cada vez que se apresenta em expressão aritmética, onde “cada conto aumenta um ponto”.

O mito vive de palavras, mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras cotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no turbilhão e dá forma à fábula. Mas o que é um vácuo de linguagem senão o traço de um tabu, de uma interdição de falar de alguma coisa, de pronunciar certas palavras; o traço de uma interdição atual ou antiga? (CALVINO, 1977, p.77)

Transportar a barreira do tempo através do dito e do não dito: será essa a função do mito? Transportar a si e aos fatos a uma velocidade que contemple as questões e as problemáticas latentes da sociedade, sendo responsável pela manutenção de tradições antigas e criação de novos costumes? Funcionalmente, Campbell (2006), Calvino (1977) e Barthes (1977) assinalam que os mitos atuam de formas variadas e que agem de forma isolada ou combinada, tornando-se um ator socioestruturante por um viés cosmológico, místico e pedagógico, ao que Campbell (2006, p.37) destaca que:

[...] há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular.

Acerca do mito na sociedade iorubá e sua ação efetiva no campo religioso, ele subdivide-se em *itans*<sup>49</sup> - palavra de origem iorubá que, de forma simplista, pode corresponder a qualquer história, contos ou lenda. Os *itans* compõem também o complexo sistema de adivinhação e consulta às divindades iorubá, denominado *Ifá*. O *itan Ifá*, diferente do *itan*, narra mitos e histórias heroicas dos orixás e dos seres humanos que foram divinizados e o surgimento de todo sistema cosmológico iorubá.

<sup>49</sup> *Itans*: A palavra Nàgô *itàn* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *itàn àtówódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos babaláwo, sacerdotes do oráculo *Ifá*. Os *itàn-Ifá* estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis “volumes” ou signos chamados *Odù*, divididos em “capítulos” denominados *ese*.

Enquanto os itans relatam estórias e causos dos homens e sua relação com o meio, os itans ifá narram a vida dos orixás, sua origem, seus feitos, seu rituais, sua relação com os seres humanos e com a natureza. Os itans ifá são acessados através de dezesseis *odu*, caminhos. Esses caminhos combinam entre si, dando origem a outros 256 caminhos, que novamente combinam entre si, totalizando infinitos caminhos. Esses *odus*/caminhos representam o destino do homem e estão escritos no oráculo (POVOAS, 2004).

Na África o *babalawô*, senhor do segredo, é o único responsável por acessar esse sistema através do jogo *opelé-ifá*, rosário composto por sementes de dendê. No Brasil, esse acesso se dá por meio do jogo de búzio ou meridilongo, manuseado por babalorixás e ialorixás, que realizam a leitura do oráculo e traduzem o *odu* dos consulentes. Na mitologia iorubá afro-brasileira, Exu aparece, junto com Oxum, a divindade das águas doces, como o responsável por realizar a transição dos segredos, do *opelé-ifá* para o jogo do búzio, tornando a leitura do *itan ifá* acessível a “todos”. É importante ressaltar que o mito dá conta da criação do mundo partindo do desejo de criação de *Olodumaré*, Deus supremo, até o cotidiano e convivência dos homens com as divindades.

Esse sistema oracular compõe o complexo da mitologia, estrutura da cosmologia iorubá e o candomblé no Brasil. Os mitos são responsáveis pela propagação e manutenção do culto aos orixás no Brasil, visto que é através e em função deles que os rituais são realizados. Os orixás que tornam possível o acesso ao oráculo são *Orunmilá*, Oxum e Exu, ao que Prandi (2001, p.18) acrescenta sobre oráculo na África: “Acredita-se que Exu é o mensageiro responsável pela comunicação entre o divino e *Orunmilá*, o deus do oráculo, que é quem dá a resposta, e pelo transporte das oferendas ao mundo dos orixás” e posteriormente sobre o Brasil:

O próprio foi sendo esquecido, passando Exu a ocupar o papel central na prática oracular do jogo de búzio. Os mitos, entretanto, continuam presentes nas explicações da Criação, na composição dos atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes no cotidiano do candomblé, no sentido da dança, rituais etc. (PRANDI, 2001)

Sobre isso, três fatores interessantes de observar: primeiro, a existência do mito como norteador; segundo, a presença de Exu como operador importante tanto na cultura iorubá na África como na cultura afro-brasileira no candomblé, visto que muitos são os itans que mostram a proximidade e a parceria entre Exu e *Orunmilá* –

uma hora Exu recebe conselhos do sábio e noutra ele é o conselheiro, ambos têm a capacidade metamórfica, o mito se molda, se reformula através de sua prática nos rituais e Exu se transforma, modifica sua ação e sua existência de acordo com a sociedade, com o meio ao qual é submetido; o terceiro fator diz respeito à expansão do culto de *ifá* no Brasil, seja ele vindo através de Cuba ou através de sacerdotes do culto vindos da África, em específico Benim e Nigéria, atualizando e refutando a informação fornecida por Prandi (2001).

A mitologia é essencial na construção e formação da cosmovisão iorubá, assim como no candomblé, visto que é através dela que o iorubá e o candomblecista encontram ferramentas que regem a construção do seu caráter e sua personalidade; é por ela que os adeptos passam a acessar novos hábitos e códigos de convivência em sociedade (LIMA, 2010,p.). É através das representações simbólicas que se torna possível, através dos ritos e mitos, acessar o passado místico e ancestral que rege a formação ética do povo iorubá e influencia o *corpus* de conduta do candomblecistas e pertencente a uma religião de matriz africana.

Na cosmovisão iorubá é concebível a existência de elementos físicos e metafísicos. Tais existências são observadas através dos mitos de criação, sobre os quais Juana Elbein do Santos, em seu livro *Os nagôs e a morte* (2012), descreve a cosmologia iorubá-nagô como sendo um grande e complexo sistema que possibilita aos indivíduos uma relação direta com os elementos e sujeitos do mundo físico e metafísico, creditando e apresentando diversos mitos que fundamentam a existência e sobrevivência do universo iorubá:

Os Nagôs concebem que a existência transcorre em dois planos: o àiyé, o mundo, e o Òrun, o além. O àiyé compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os ará-àiyé ou aráyé, habitantes do mundo, a humanidade. O òrun é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – ode òrun - habitada pelos ara-òrun, habitantes do òrun, seres ou entidades sobrenaturais. (SANTOS, 2012, p.55/56)

Segundo Beniste (2012), o sistema cosmológico é constituído por nove *orun*, cada qual com uma função relacionada à recepção dos *ará-òrun*, corpos que deixam de existir no *aiê* e passam a habitar um plano no *orun*. Conta um dos mitos que esses *orun* resultam do falecimento dos nove filhos de *iansã* (*Anexo*

A). Há outro mito que relata a saga dos orixás na criação do *àiyé* sobre a ordem de *Olorun*<sup>50</sup>.

Ao observar tais narrativas, percebe-se que alguns dos mitos narram práticas, ações, símbolos e rituais possíveis de serem observados nos terreiros de candomblé até os dias de hoje. É por meio do mito<sup>51</sup> que se conta a criação do mundo, a relação do homem com suas divindades, consigo mesmo e com o cotidiano que o cerca. Atos heroicos e fenômenos da natureza têm nos mitos sua explicação, e é por meio da tradição oral que as religiões de matriz africana sobrevivem e resistem às demandas políticas, sociais, culturais do e/ou no tempo-espço, como assinala Prandi (2001 p.18/19):

Os mitos, entretanto continuaram presentes nas explicações da criação, na composição dos atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes no cotidiano do candomblé, no sentido das danças rituais.

Basta uma visita ao terreiro de candomblé para perceber a presença dos gestos e ações narrados no mito. Por exemplo, a *iaô* – a noviça – no seu processo de iniciação, na saída especificamente, quando aparece em público após um tempo de reclusão para os rituais, cisca os quatros cantos do barracão em todas as direções, à direita, à esquerda e ao centro, ele percorre os cantos do salão ciscando como quem espalha a terra a fim de fecundá-la, como fez a galinha de angola, para se tornar uma terra fértil à presença do orixá. Repetindo o ato do camaleão, como quem averigua se a terra está sólida, habitável, pronta para suportar o axé da divindade, o neófito rasteja para informar aos orixás sua firmeza e que seu corpo é uma terra firme para ser morada do orixá. Os mitos estão vibrantes e latentes no corpo do candomblé. Isso prova que para compreender a dinâmica do terreiro, torna-se necessário compreender os mitos, uma vez que os mitos da cultura iorubá retratam um passado místico remoto e o remontam através de práticas ritualísticas e/ou ritualizadas.

Ao mergulhar em vasto material bibliográfico na busca conceitual para candomblé, não etimologicamente falando, apego-me à abordagem apresentada por Bastide (1960), quando esse assinala que as religiões de matriz africana estavam e/ou estão relacionadas ao seio familiar, às linhagens e ao clã e sua tradição oral. Essa abordagem aponta para o fato de que, devido às demandas

<sup>50</sup> Olorun: Senhor do orun, deus supremo dos ioruba.

<sup>51</sup> Ver SANTOS (2012, p.64/65).

advindas do estado de escravidão, a família se constituía pelos laços de igualdade, semelhança e vínculo que se estabeleciam. É sabido que a separação era estratégia usada pelos senhores de escravos para dispersar as famílias para que essas não tivessem chance de se organizar: "... a escravidão separava mãe dos filhos, o marido da mulher, dispersava nas regiões mais afastadas do Brasil os membros de uma mesma linha ou de um mesmo clã que poderiam ser escravizados em conjunto". (BASTIDE, 1960, p.87)

Esse fato nos leva à reflexão de que para a sobrevivência e resistência da população e cultura negra tais critérios como linhagens, família e clã passaram por adaptações para que fosse possível manter a ideia de uma família ligada à África, mesmo que de forma imaginária. Porém, a meu ver, entra em ação uma das maiores características e estratégias dos pensamentos filosóficos dos povos africanos, que é a capacidade de expandir os conceitos e de se adaptar a situações adversas, fazer da rua o seu lar, sua casa, como nos relata Davies (1998, p.139): "Durante séculos, os africanos se sentiram em casa com outras culturas... Mas o abraço de uma cultura raramente excluía o abraço de outra e de outra..." Estar em casa não no sentido literal, mas como um estado de espírito. Dessa forma se estrutura o candomblé, promovendo abraço, criando laços e expandindo conceitos.

A existência de mitos e narrativas, assim como a crença ao culto dos ancestrais, entre outros, foi o que permitiu e proporcionou esse abraço e criação de laços entre as diversas etnias que no Brasil se encontravam escravizadas. Identifico aí um grande potencial da performance de Exu: promover o movimento, encontro através do verbo, da narrativa, do mito.

Dos diversos mitos que relatam a criação do sistema cosmológico iorubá, destaca-se a presença de Exu como principal responsável pelas dinâmicas do acontecer, do fazer, seja punindo ou ajudando a cumprir determinadas funções, posto que sem ele não há comunicação entre *Olorun* e os orixás, nem entre os orixás e os homens. Talvez seja por isso que Santos (2004, p.17) chama a atenção para o fato de que Exu: "[...] é um dos elementos básicos do sistema, próximo de *Olorun* e de orixá *Funfun*. De fato, como nossa análise vai demonstrar, a própria existência de todo o sistema religioso repousa sobre Exu".

Ela não está só nessa linha de pensamento: Ferreira (2010) recorre a um mito e a um oriki – louvor tradicional, fundador – para demonstrar a importância do orixá na cosmologia iorubá e no candomblé:

Olodumarê após um tempo imemorial de inércia resolve criar o mundo, e sua primeira criação é a pedra primordial chamada por ele de Esu languí e, posteriormente, de Esu Obasin, cultuada até os dias de hoje em Ilê Ifé. Pode-se dizer que sem pedra, Ota, não há Orixá.

KOSI OKUTA  
KOSI ORISA  
“Sem pedra  
Sem Orisa”  
KOSI ESU  
KOSI ORISA  
“Sem Esu  
Sem Orisa.” (FERREIRA, 2010)

Se considerarmos as funções exercidas por Exu nos mitos, vamos perceber que ele ocupa papel primordial para o funcionamento do sistema cosmológico iorubá e, por consequência, ele que passa a ocupar o papel de moderador social, aquele que desvenda e revela os impasses do homem com seu sistema cultural, assim como também aquele que pondera, modera a relação desse com suas divindades.

É necessária uma compreensão mais profunda sobre esse orixá, para então flertar com a natureza e viver entre o sim e o não, verdadeiro e falso, bem e mal, luz e escuridão. Longe dessa esfera de pensamento, os pesquisadores ficam e se perdem em busca de um raciocínio lógico, estando fadados ao equívoco; ficam aprisionados em seu etnocentrismo, ficando limitados em suas “caixinhas” de onde saem verdades universalistas.

No Brasil um dos mitos mais populares sobre Exu relata que o mesmo espreitava dois amigos que viviam harmoniosamente em suas fazendas, que se localizavam uma ao lado da outra<sup>52</sup>. Exu, para testar a amizade, colocou um gorro de duas cores. Prandi (2005) nos apresenta a forma com que o fato é narrado pelo Missionário padre Baudin (1884 p.49-51):

“(…) invejoso da boa harmonia que existia entre dois vizinhos, ele resolveu desuni-los. Para tanto, ele pôs na cabeça um gorro de brilhante brancura de um lado e completamente vermelho do outro. Depois passou entre os dois, quando estavam cultivando os seus campos.

Ele os saudou e continuou a seu caminho.

Quando disse um deles:

- Que lindo gorro branco!

- De jeito nenhum – disse o outro – é um magnífico gorro vermelho.

Desde então, entre os dois antigos amigos, a disputa se tornou tão viva, que um deles, exasperado, quebrou a cabeça do outro com um golpe de enxada”.

---

<sup>52</sup> Ver mais no Anexo C.



Dentre as possibilidades de interpretação do itan, Exu deixa claro que tudo é uma questão de perspectiva e que a certeza pode ser uma inimiga mortal do homem. Entretanto, pensar em outras perspectivas não faz parte dos planos do padre, visto que seu objetivo era dominação e não compreensão. Tanto Verger (1981) quanto Prandi (2005) são responsáveis em divulgar essa interpretação de intenção nefasta e conseqüentemente contribuir para uma projeção negativa do orixá.

No mito da criação onde estão *Obatalá* e *Odudua*, orixás que disputam a criação do *àiyé* e dos seres humanos, Exu aparece no mesmíssimo lugar. O meio entre o masculino e o feminino, bem e mal, direito e esquerdo, o local de controle e de domínio; por isso, ele é o mensageiro, o negociador, o mediador entre as tensões, exigindo e vigiando o cumprimento da ordem. E mais uma vez é tido como o malfeitor por punir *Obatalá* por esse não cumprir com o determinado pelo oráculo; a dinâmica de Exu se dá como resposta ao não cumprimento de determinadas tarefas e/ou displicência nos afazeres.

## 2.2. “Ésùtósìn - Exu merece ser adorado<sup>53</sup>,”

Nunca foi e nunca será meu objetivo conceituar Exu; pretendo apenas lhe ofertar esse padê, farofa amarela de letras, em sua homenagem, em forma de dissertação. Respaldo-me em reflexões desenvolvidas por várias outras referências no estudo dos cultos aos orixás africanos, para assim anunciar sua presença e marcar território.

Na fala de renomados pesquisadores como Bastide (1960), Verger (1981), Prandi (2005) e Silva (2015), que buscam compreender o orixá, Exu é classificado como sendo um “triksters”<sup>54</sup>, uma divindade ou ser trapaceiro que não se submete às regras de comportamento, esperto, malandro, brincalhão. Porém, Santos (2014) adverte sobre a falta de trato dos pesquisadores europeus, presos em um sistema social regido por valores morais e éticos que não dão conta da verdadeira natureza humana, quiçá de Exu, que rege um sistema com valores éticos

<sup>53</sup> Ésùtósìn: Apontado por Verger (1989) como um nome usado por pessoas que adoram o orixá Exu.

<sup>54</sup> Segundo Silva (2017, p.23) “triksters” é uma categoria que designa pessoas, divindades ou seres místicos que geralmente questionam, invertem ou quebram regras e comportamentos.

e morais próprios e tão díspares da compreensão da Europa. A autora salienta a necessidade da compreensão dos conceitos de direita e esquerda, bem e mal, cima e baixo – em relação a uma divindade como Exu, esses são elementos essenciais para ajudar numa aproximação, na compreensão da personalidade de Exu, que podem evitar equívocos baseado em uma dicotomia que divide o mundo entre o bem e o mal.

“A bibliografia sobre Exu é escassa. As referências mais ou menos extensas feitas a Exu nos diversos trabalhos sobre a religião e a cultura iorubá são incompletas e quase sempre equivocadas”. (SANTOS, 2014, p.18)

Contudo, a autora não deixa de referenciar aqueles autores, destacando, porém, as limitações desses pesquisadores, dadas as épocas em que atuaram. Entende a dicotomia ocidental e a visão eurocêntrica e etnocêntrica que os aprisionava, posto que os pontos antagônicos apresentados em suas pesquisas atuam de forma complementar e interdependente na cultura iorubá – assim suas investigações estão fadadas ao equívoco. Encontramos uma extensa lista de pesquisas que identificam Exu como um orixá que “possui o seu lado bom... lado malfazejo” (VERGER, 1989, p. 76/77).

Na África, especificamente na África ocidental, na “[...] chamada Iorubalândia como oyós, ijexás, ketos, efans” (SILVEIRA, 2009:23) onde se situa o povo iorubá, Exu é identificado como o orixá dinamizador de todo o sistema cosmológico. É ele o responsável por tornar possível a relação entre as divindades e o homem, mensageiro-mediador entre o *orun* e o *aiê*, encarregado por levar aos deuses as oferendas ofertadas pelos homens e de trazer aos homens as respostas de sua súplica. Exu é um dos orixás do panteão africano, mais precisamente do panteão iorubá, que tem múltiplos aspectos e que, nas palavras de Verger (1981), são esses aspectos que o tornam difícil de ser conceituado com precisão.

Mesmo com toda perseguição, para os que se aproximam de Exu ele é o xodó da casa, o queridinho. Ele figura como o mais novo, o bebê querido, uma criança que adora ser mimada, muito carinhosa e vaidosa, que tem um imenso coração, mas que a qualquer momento pode aprontar uma de suas peripécias e traquinagens, ou como um velho rabugento, sisudo, que é muito severo e rigoroso no cumprimento das leis e na cobrança do que lhe foi prometido. Exu não dá trégua na vigia dos afazeres, porém de um jeito particular ele tem a capacidade de agregar pessoas, de trazer para perto e promover afeto e união. A relação dos devotos com

ele é tão intrínseca que é recorrente ouvir nos terreiros seus devotos se referirem a ele com certo grau de parentesco ou de forma mais intimista.

Por ser ele entre todos os orixás o que mais tem características que se assemelham aos humanos (PRANDI, 2005), todos se identificam com esse orixá, fazendo com que nutram um carinho especial por ele. A meu ver, sua onipresença, cumplicidade e capacidade de acolhimento nos terreiros e rituais fazem com que os homens se sintam amparados e gratos. Quando o orixá se faz presente no terreiro através de um *omorixá*, há sempre uma euforia e exaltação, pois todos querem abraçá-lo para agradecer os sucessos e para falar seus desejos e pedidos no ouvido de Exu, porque, segundo um depoente, “Exu não falha com sua promessa”<sup>55</sup>, é ele quem vai levar os pedidos a *Olorum*.

Exu é como uma flor que floresce nas rochas: apesar de todas as obstruções e opressões, ela floresce e embeleza o ambiente pelo simples fato de existir. Exu floresce diante de toda perseguição e repressão a qual foi submetido, e sua existência representa a resistência da população negra ao sistema que a oprime (BASTIDE, 1978). É comumente ouvir Mãe Beata de iemanjá declarar seu eterno amor a Exu: “Exu é ómi! Exu abo mi! Exu oko mi, meu homem! Oko émi, meu homem, meu marido”<sup>56</sup>, demonstrando que a relação e a paixão por Exu está para além do culto da religiosidade, trazendo à tona sua importância para a vida dos devotos.

São numerosos os mitos que testemunham a presença e o papel de Exu, tanto na criação do universo – segundo a cosmologia iorubá, existem nove espaços sagrados, sendo o *orun* o espaço habitado por seres vivos e aiê onde habitam os deuses – quanto na criação do mundo. Santos (2012; 2014) e Prandi (2005, p. 83) irão apontar Exu *langui* como sendo relacionado à laterita, barro vermelho, a terra fossilizada, destacando que “Èsú é o primeiro nascido da existência e, como tal, o símbolo por excelência do elemento procriado” (SANTOS, 2012, p.61/62). Em seguida ela reitera:

[...] Èsú é o progenitor do universo... um mito de gênese sobre a aparição dos elementos cósmicos entre os quais se destaca Èsú-Yangí, pedra vermelha de laterita. Como protoforma, primeira matéria dotada de forma detentora de existência individual, desprendida da terra, resultado da interação de água + terra: lama, matéria-prima, da que Ikú tomou uma porção para modelar o ser humano. Yangí, constituído da mesma matéria

<sup>55</sup> Fala da ialorixá durante uma conversa informal sobre pedidos e agradecimento ao orixá Exu e a sua relação com ebós, promessas e pedidos.

<sup>56</sup> Depoimento recolhido através do documentário “Exu: a boca do mundo” (2018, youtube)

de origem, converte-se, assim, no primogênito da humanidade. Fragmentos de laterita cravados na terra indicam o lugar de adoração de Èsú e constituem seus representantes diretos. Yangí é a representação mais importante de Èsú. (SANTOS, 2012:145)

Em sequência, Santos (2014, p.51) se refere à laterita como a primeira forma de existência de Exu e que por isso ela é considerada o protótipo de Exu, sendo o “Exu ancestral”, a matéria que dá origem a todas as outras formas de existências, assinalando “Exu Agbá, Exu Obá ou Exu languí. Ele é a proto-matéria de *Olorun*, partícula primeira da existência do senhor do *Órun*, sendo a laterita um lugar central para Exu ser cultuado”. Corroborando assim com Verger (1989) e Sodré (2009), que já ressaltam a laterita como sendo o local de devoção e sacrifícios ao orixá, junto a outros elementos como búzios, penas de galinha e restos de animais sacrificados, que servem de acessórios para a composição estética do “trono”, do *Igbá* de Exu.

Entre os iorubás o lugar consagrado a Exu é constituído por pedaços de pedras porosas chamadas yangí ou por um montículo de terra modelada numa forma similar à figura humana, que tem olhos, nariz e boca assinalados por cauris (búzios). (VERGER, 1989:77)

Exu também é considerado o senhor dos caminhos, responsável por mediar a relação entre os deuses e seres humanos, porém essa mediação é bem mais ampla do que a forma como é citada por boa parte dos autores Prandi (2001-2005); Lima (2010); Mourão (2012); Silva (2015) entre outros no que se refere à harmonia entre os deuses e o homem, sendo ele o responsável pela comunicação entre os orixás e *Olorun*, por meio da manipulação do axé, a energia vital.

Tanto Verger (1989), quanto Lima (2010), ao falarem do ritual do padê e descrever sua função, apontam a importância de Exu em mediar a relação com as *Iyámi Osòrònga* ou *Iyá Agbá* – mãe feiticeira ou velha senhora respeitável, respectivamente – e os *eguns* – espíritos vivos entre os espaços dos oruns – para estabelecer a ordem e tornar possível o culto aos orixás. Santos (2012/2014) assinala o papel de Exu entre o universo dos orixás, das *íás* e dos humanos, que possibilita essas múltiplas relações, apaziguando as tensões, tanto entre os *eguns* e as *íás* junto a seus conflitos com os orixás, quanto dinamizando a negociação entre deuses e humanos.

Como dito, Exu constitui e é constituído por elemento masculino (água) e feminino (terra), por isso ele está presente em tudo o que existe, “ele é uno e

infinitamente multiplicável” (SANTOS, 2012/2014), visto que para a cultura iorubá a água é o elemento que faz tudo nascer, e a terra, o elemento onde tudo nasce.

Nessa perspectiva, há um *itan ifá* que relata que Exu é o filho de *orunmilá*, que devora a própria mãe<sup>57</sup>, junto com todas as formas de vida existentes na terra e, pressionado pelo pai, foge pelos nove planos do orun, multiplicando-se em duzentos + um, que Santos (2012:148) vai apontar como sendo representatividade de infinitude – então Exu será sempre a representação, a personificação de qualquer elemento +1, sendo desta forma que Exu conquista a capacidade de se tornar onipresente. O mito conta também que ao chegar ao último *orun*, Exu é acuado por *Orunmilá*, forçado a restituir, a devolver à terra tudo o que havia engolido, e assim o fez. Com isso, desse dia em diante Exu seria responsável por restituir para a terra tudo o que dela for tirado, sendo a existência do universo mais um. Porém, como Exu não trabalha sem receber, foi nesse dia que ele também ganhou o direito de ser o primeiro a ser reverenciado, porque ele anuncia e representa o novo.

Prandi (2005, p.83) indica Exu como tendo a capacidade de se multiplicar ao infinito, dando origem a vários Exus e suas múltiplas nomenclaturas que confere junto ao ogan Gilberto, seguido de atribuições:

langui, o primeiro da criação, representado pela laterita; Exu Agbá, Agbô, ou Moagbô, o mais velho; Igbá Quetá, o Exu da cabaça-assentamento; Ocotó, o patrono da evolução, representado pelo caracol; Obassim, o companheiro de Odudua; Odara, o dono da felicidade, da harmonia; Ojissebó, o mensageiro dos orixás; Eleru, o que transporta o carregado dos iniciados; Enugbarijó, o que propicia a prosperidade; Elegbara ou Legbara, o que tem o poder da transformação, princípio do movimento; Bará, o dono dos movimentos do corpo humano; Olonan, ou Ionan, o senhor dos caminhos; Icorita Metá, o Exu que guarda as encruzilhadas; Olobé, o dono da faca ritual; elebó, o Exu das oferendas; Oduso ou olodu, o guardião do oráculo; Elepô, o senhor do azeite-de-dendê; e Inã, o fogo, o patrono da comunidade que é reverenciado na cerimônia do padê. (PRANDI, 2005, p.83/84)

Junto a essa extensa lista de nomes de Exu apresentada por Prandi, somam-se Exu citado por Verger (1989) em seu livro *Orixás*, onde ele acrescenta “Exu Larôye, Exu Alaketo, Exu- Lалу, Exu Jelu, Exu Tiriri” (p.79). Anteriormente o autor aponta que “Exu tornou-se o rei de Ketu sob o nome de Èsú Aláketu” (VERGER, p.76). A memória oral relata, através do mito, que ele teria entregado ou perdido o reino em batalha para Oxóssi, seu irmão mais novo.

---

<sup>57</sup> Ver anexo D.

Santos (2012/2014) destaca como elemento dinamizador universal que tudo e todos têm seu Exu: uma árvore tem seu Exu, os orixás têm seu Exu, cada homem tem seu Exu... enfim, ele é coexistente e a preexistência de tudo que tem matéria.

Exu é uma parte e a totalidade, o elemento dinâmico não apenas de todos os panteões ou entidades, mas de tudo que existe. Neste sentido, assim como Olorun, a divindade suprema, a protomateria do universo, Exu, não pode ser separado ou classificado em nenhum dos panteões, nas palavras de Ifá: "todo mundo tem o próprio Exu e o próprio Olòrun em seu corpo, todo ser humano possui seu Exu individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, porque todos os seres têm o próprio Exu". (SANTOS, 2014, p.25-26)

Estas afirmações da autora me levam a especular se não seria Exu o próprio Olòrun, uma vez que é tão indecifrável e inalcançável quanto o senhor do *orun*... Não seria ele (Exu) o senhor supremo, por ser onipresente, onisciente e onipotente, como o próprio Olodumaré? – hipóteses que abrem portas para uma investigação mais profunda.

Recorro a Hernández (1998), que traz luz sobre a relação entre Olòrun e o orixá Exu em seu livro *Exu elegguá: equilibrio dinámico de la existencia (Religião yorubá)*, onde o autor traz à tona a relação de complementaridade e interdependência entre ambos, relação essa que se assemelha com a ligação entre *Odudua* e *Obatalá*, que são associados e até considerados e representados de forma unificada. Outro detalhe que legitima essa hipótese é o fato de o próprio *Olodumaré* declarar que Exu não é uma criação sua. Hernández (1998, p.20-21) nos revela através de um itan:

A escuridão total, que era Orima, ou Aima, o primitivo; o reino de Exu. Uma camada acima da escuridão era a enseada que continha as fundações de uma existência subsequente. Dentro do conclave transparente havia o núcleo de luz, ar, água, espaço, morada e reino de Olodumaré. Na plenitude do tempo, Olodumaré ordenou que a luz saísse pronunciando ou não yoo e assim iluminou o todo de Orima ou o primitivo. Toda a escuridão do reino de Exu estava iluminado, ele levantou a cabeça para perguntar o que era isso? Olodumaré respondeu: - Eu sou Olodumaré e vi que a escuridão que nos cerca não fornece a base para a plenitude da existência. Por essa razão, criei a luz para que a vida pudesse florescer e embelezar. Exu respondeu: eu tinha a grande maioria do espaço, tudo era escuridão, exceto a parte microscópica que você ocupava. Eu aceito que a escuridão não leva ao desenvolvimento orgânico da vida (isso explica que não tem habilidades criativas), no entanto eu prometo me mover livremente sob o brilho de luz. Imediatamente Olodumaré continuou com seu trabalho criativo. Plantas, animais e divindades se multiplicaram e foi o momento que Exu aproveitou para fazer suas famosas pronúncias: Qualquer tipo de vegetação que florescer sob o brilho da luz, ela se tornará meu campo de trabalho e quem acreditar na imensidão do espaço será transformado em meu serviente e assistente. Esta afirmação, válida desde o início dos

tempos, governou e marcou o homem que, no entanto, não analisou em profundidade sua transcendência e confunde os passos quando tenta enfrentar o mal. Exu deixou claro que ele iria começar a penetrar nas criaturas de *Olodumaré*, que não criou o mal, também não poderia impedi-lo de desenvolver sua estratégia. De suas palavras, conclui-se que somente o reconhecimento de sua presença no universo impediria a persistência de eterno confronto entre o bem e o mal, fraqueza e confusão, verdade e falsidade, guerra e paz, vida e morte, luz e escuridão e que homem chamou o antagonismo entre *Olodumaré* e Exu. (HERNÁNDEZ, 1998, p.20-21)

Posteriormente o autor narra que as divindades criadas pelo senhor do *Orún* indagam, principalmente *Ogum*, por que *Olodumaré* se submete às imposições de Exu. Exu tem livre arbítrio e transita por todos os lugares que desejar, tendo autonomia para ocupar tanto os espaços de luz, criados por *Olodumaré* e confiados a *Oxalá*, quanto a escuridão.

*Ogum*, que foi considerado o primogênito e o mais poderoso dos deuses perguntou a *Olodumaré* por que Ele permitia que Exu os despidesse e tomasse a força viva, e por que ele lhe deu a autoridade que ele possuía. Perguntou por que ele não apagou as forças do mal da face da Terra, já que ele era todo poderoso. Depois de uma pausa, *Olodumaré* proclamou que Ele não era um arquiteto do mal como eles pensavam, então ele perguntou a eles se seus servos pudessem trancar seus filhos em uma sala e colocar um lobo dentro. Todos responderam de maneira negativa. Então ele revelou que ele não havia criado a Exu, e todas as divindades ficaram em silêncio. Foi a vez de *Obalifón*, que perguntou quem tinha sido então o criador de Exu. (HERNÁNDEZ, 1998, p. 22)

Embora o autor apresente no seu relato uma perspectiva dicotômica entre bem e mal que muito se assemelha ao pensamento judaico-cristão, me respaldo em Santos (2012/2014) quando ela aponta a inexistência de pensamento oposicionista. O meu interesse está em mostrar como Exu está diretamente ligado a *Olodumaré* e como ele tem autonomia para atuar tanto sobre o homem como sobre as outras divindades. Exu, como *Olodumaré*, criou a si mesmo, sendo ele o princípio dinâmico da existência, da vida, dos homens e dos deuses.

Seus símbolos fazem frente a sua função de semeador, mensageiro e mediador – quando porta um falo ou um porrete com formato fálico, que pode estar na sua mão ou cabeça, que permite que ele manipule e se expanda no tempo e pelo tempo-espço; fazendo de seu local de consagração uma condensação de energia e axé, no *langui*, ou no barro vermelho... Louva-se Exu na natureza e também em uma extensa variedade de lugares onde sua existência pode ser encontrada, sua energia: mercado, encruzilhadas, estradas, entradas e saídas de matas e estabelecimentos.

Exu em suas manifestações, próximas aos outros orixás e outras formas de vida, se apresenta como parte vivente expressa nos detalhes ligados à sua relação de domínio de elemento da natureza e função cosmológica junto aos *oduns* – caminhos, destinos – expresso por *ifá* e interpretados por *Orumilá* no sistema de adivinhação. Segundo Silveira (2015, p.61): “conta um mito que, quando *Olodumaré* enviou os orixás à terra (*aiê*), designou um *odu* de *ifá* (signo do destino) e um Exu para acompanhar cada um deles e ajudá-los em suas tarefas”. Santos (2012/2014) transcreve o itan recitando o *babalaô Ifatogun* na relação com os orixás<sup>58</sup>:

Nota-se a importância do orixá Exu junto a cada orixá e sua importância na criação e manutenção das transformações do mundo, além de sua função dinamizadora, atuando como executor, semeador, reproduzidor.

Em sua palestra sobre “Pensamento e crenças iorubá sobre Deus”<sup>59</sup>, Mourchid Abiodun Mouracq assinala Exu como a personificação da morte, por ser ele o responsável por encaminhar quem fará a passagem – assim ele também ocupa o papel de porteiro entre o *orun* e o *aiê*, sendo dele a incumbência de determinar quem passa ou não e para qual *orun* será encaminhado o *Ará-Orun*. A descrição realizada pelo palestrante corrobora com as afirmações de Nascimento (2006), quando esse aponta Exu como um dos orixás que tem acesso ao mundo dos mortos. Mouracq narra um *itan* que diz que quando os orixás foram determinados por *Olodumaré* para criar o espaço em que agora habitamos (o *aiê*), vieram apenas seis orixás e dentre eles Exu, que na ordem de caminhada era o último, mas na ordem de chegada foi o primeiro (passou a ser primeiro depois de ultrapassar *Obatalá*), demonstrando assim sua capacidade de subverter as ordens e sua fundamental presença na criação do *aiê*.

Para o africano, Exu é “um justiceiro, e nós seres humanos que não sabemos entender seu sistema de julgamento, porém ele julga a partir das leis da natureza”; ou seja, é verdadeira a sentença de Abimbola (20011, p.3) quando declara que:

Esu, também conhecido como Elegbara (o deus da justiça), que guarda o divino e vital poder chamado axé, o qual tem o dever de ser o policial onipresente, que pune e protege a humanidade, bem como realiza os acordos com as divindades.

<sup>58</sup> A lista é bastante extensa para ser citada, com isso, indico ver em Santos (2012/2014).

<sup>59</sup> Palestra ministrada no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no Ciclo de palestras do Programa em Relações Étnico-Raciais - PPRER 2016.



No que diz respeito ao culto dos orixás, percebe-se que Exu ocupa papel fundamental para o funcionamento dos rituais, por ser ele um dos principais transmissores do axé e por exercer diversas funções junto aos diversos seres existentes nesse complexo sistema, por ser o mediador entre as divindades e as várias formas de expressão de vida e de energias, tanto no *orun* quanto no *aiê*. Assim, sem Exu o sistema cosmológico ioruba inexistiria, visto que ele é o principal dinamizador; é ele quem torna possível o movimento, a transformação da matéria e as mudanças necessárias para perpetuação do culto.

Em relação à sociedade iorubá, é nítido o lugar de importância que Exu ocupa, uma vez que se verifica nos relatos dos pesquisadores que observam a presença de representações de Exu por todos os locais, como praças, mercado, na frente das casas, estabelecimentos, conotando sua importância como guardião do lar, do mercado e de todos os caminhos por que o homem tenha que passar. Ao que se refere à fertilidade, “Exu é o patrono da cópula” (PRANDI, 2005), tornando fértil o que é estéril. Santos (2012/2014) vai considerá-lo o “grande falo semeador da terra”, ocupando papel fundamental na produção de alimento e manutenção e perpetuação das famílias.

Retorno à fala do palestrante, Mourac, que salienta que “Exu é o guardião, protetor dos viajantes, das estradas e encruzilhadas... é ele que decide quem caminha e quem não caminha”. Pensando na forma de comercialização das tribos africanas, fica claro o quão indispensável é Exu para a sobrevivência dos sujeitos e manutenção das estruturas sociais. Assim Exu se apresenta fundamental tanto no aspecto religioso quanto no aspecto social das sociedades africanas, seja promovendo a mudança ou quebrando a inércia do sistema, como fez com *Olorun*, instigando-o à criação de tudo que existe.

### 2.3. Exu e o Ocidente

Trato dos objetivos dos missionários e pesquisadores que tiveram o primeiro contato com a cultura africana e em paralelo, mesmo que de forma atemporal, discorro sobre as reverberações e relatos que demonstram as mesmas intenções nefastas do cristianismo para como os escravizados no período

colonial brasileiro. Seus interesses e projetos civilizatórios baseado em pensamentos expansionistas, eurocêntrico e etnocêntrico.

O processo de demonização de Exu e da cultura africana e afro-brasileira teve início no final do século XIV e início do XV, quando os primeiros europeus chegaram à África em busca de expansão e de riquezas. Sodré (2010) relata que a igreja fundamentada no mito ocidental do gênesis, maldição de Cam<sup>60</sup>, condenava a África e os africanos por acreditar serem esses descendentes de Cam, e o continente africano, por ser considerada a cidade de Canaã, ambos amaldiçoados por Noé. Aponta também, que embasado nessa maldição bíblica, ao negro nenhum trato moral deveria se desperdiçado, visto que esse é filho direto de Satã (p.32). O mesmo argumento também serviu para sustentar a escravidão, assim como para convencer o escravizado a se contentar com sua condição. Mesmo discurso que hoje é utilizado por líderes cristãos do seguimento neopentecostal para demonizar, perseguir e violentar a cultura, a religião africana e os afro-brasileira.

Vainfas (2013, p.98-99) conta que em 1534, era criada por Inácio de Loyola, a Companhia de Jesus que serviu de modelo para uma nova ordem religiosa. Surgida da contra-reforma, a companhia, “soldados de cristo” como eram chamados, tinha como objetivos expandir o catolicismo pela Europa e pelas conquistas ultramarinas ibéricas.

[...] alcançaram o Congo ainda em 1482, favorecido pela conversão do manicongo, o governante do Reino do Congo, ao cristianismo. Logo se instalaram em Angola, fundando o colégio de Luanda. Como no oriente traduziram o cristianismo para a cultura dos povos bantos.

Acrescido ao fato de que nesse período o ocidente se questionava sobre a existência de uma pluralidade humana e inventara o próprio conceito de raça para classificar, hierarquizar e inferiorizar o “outro”, pode-se desenvolver uma linha argumentativa que demonstra as intenções dos que na África chegavam. Que certamente vinham com uma bíblia na mão, como cartilha de conduta moral, e uma arma na outra, como corretor.

Partindo desse princípio tomemos os relatos de pesquisadores como Verger (1981), Prandi (2001-2005), Ligiéro (2010) entre outros,

---

<sup>60</sup> [...] os filhos de Noé eram as cabeças de três famílias que repovoaram a terra depois do dilúvio. Os africanos foram considerados descendentes do filho mau, Cam, cuja descendência maldisse seu pai injuriado: Maldito seja Canaán. Servo dos servos serão os seus irmãos. ( Laude, 1973, p.73 apud Sodré, 2010, p.32)

que creditam que o que levou Exu a ser considerado diabo dos cristãos, “príapros africanos” (Prandi, 2001-2005) foi o fato de Exu ser um deus, astucioso, malfazejo, vaidoso, indecente, imoral, irascível. Verger (1981). Contudo, se voltarmos nosso olhar para Santos (2012-2014) quando as pesquisas sobre Exu são escassas e equivocadas, vemos que é preciso abrir mão de todo eurocentrismo a qual fomos submetidos durante nossa criação, tarefa árdua e difícil, mas necessária.

Chamo a atenção para o fato de que os primeiros a entrarem em contato com a cultura ioruba foram missionários cristãos ou cristãos por profissão e foram esses a serviço da igreja que interpretaram e reproduziram a imagem de Exu para o Ocidente (Prandi, 2001-2005). Seus relatos sobre os africanos e suas divindades são capciosos, com objetivos de demonizar. Sodré (2010) discorrendo sobre o século XVIII e o processo de escravidão dialoga diretamente com a ideologia e as estratégias dos “soldados de Cristo”, “A estratégia de repressão às manifestações africanas servia para impossibilitar a reafirmação de uma cultura de matriz negra, uma cultura própria, e ameaçadora da realidade vigente” (p.34). Sim, a cultura africana era e sempre foi uma ameaça para hegemonia ocidental e branca, visto o projeto de embranquecimento da população brasileira, na pós-abolição, trouxe aproximadamente 4 bilhões de europeus para ocuparem as terras que os negros trabalharam quando escravos (Bernadino, 2010). Tanto que, ao tratar da construção da imagem do Diabo no ocidente Ligiéro (2010, p.235) aponta que “Assim que a população negra se tornou mais visível nas ruas das grandes cidades brasileiras, o diabo também mudou sua cor e seus tons...”. A Igreja exerceu um importante papel político e ideológico na contenção do povo negro e manutenção da hegemonia racial no período colonial, escravizando a fé do africano tendo como resultado a domesticação do seu corpo e seu espírito de liberdade:

[...] contanto e estimulando o conhecimento sobre a vida dos SANTOS, a Igreja transmitia aos fiéis os ensinamentos que julgava correto e que devia ser imitado por escravos que, em geral, traziam outras crenças de suas terras de origem, muito diferentes das que preconizava a fé católica...a guerra contra o Quilombo de Palmares, na capitania de Pernambuco, despertara preocupações nas elites senhoriais, interessadas em estabelecer um maior controle sobre a população cativa. Diante desses fatos, na sua função de legitimadora da ordem social, a Igreja não descuidou de apresentar aos negros modelos de santidades que exemplificassem o cultivo das virtudes cristãs e obediência ao poder. Os que mais podiam se identificar com os escravos eram, evidentemente, os SANTOS de sua etnia. (OLIVEIRA, 2009, p.31-32).

Sodré (2010) discorre sobre as estratégias de catequese utilizadas pelos jesuítas, tática que de forma sutil e minuciosa, traziam padres nascido na África, apresentavam santos negros como estratégias infalíveis que sempre rendiam como frutos escravos dóceis, domados e conformados com a sorte que Deus o determinou. Eram doses homeopáticas servidas às 5 horas da manhã antes da lida árdua na lavoura, era um conjunto de perguntas e respostas que os negros tinham que memorizar e ter na ponta da língua. Era o seguinte:

Quem fez o mundo? Deos (sic)

Quem fez a nós? Deos (sic)

Temos um só Deos (sic) ou muitos? Temos só um Deos (sic)

[...] E as almas de mao (sic) coração para onde hão de ir?

Para o inferno

Quem está no inferno? Está o Diabo.

E quem mais? As almas de mao (sic) coração.

E que fazem lá? Estão no fogo que não se apaga.

Hão de shir dela alguma vez? Nunca.

Quando morremos, morre também a alma? Não, morre só o corpo.

E a alma para onde vai? Se é boa, a Alma vai para p CEO

(sic), se a alma não é boa, vai para o inferno.

Para onde há de ir o corpo de que teve a alma mao (sic)

coração? Para o inferno. (Valente, 1994, p. 40-41 apud Sodré, 2010, p.14-15)

O próprio Verger (1981) em sua leitura contribui com a imagem pejorativa que os missionários e a Igreja projetaram sobre Exu. Ambos o julgaram sobre a lente e a necessidade de dois pontos antagônicos que regem as sociedades ocidentais. Para cultura cristã, é necessário arrumar um culpado para explicar as maldades e essa explicação, essa culpa está sempre no outro. O Deus cristão, visto como benevolente, mesmo que esse seja tão vingativo e tenha seus momentos de fúria, sobre ele é investida uma bondade suprema que seus crentes não o creditam maldade alguma para punir, castigar seus devotos. Enquanto, para o ioruba e para os adeptos do candomblé, o deus que faz o bem é o mesmo que faz o mal. Por que ambos, bem e mal, são apenas questões de perspectiva, mal e bem são energias complementares existentes na natureza. Assim, um cristão “bem-intencionado” que se depara com uma divindade com autonomia para agir sobre todas as formas de vida e que age sobre a égide de uma ética incorruptível e inflexível no cumprimento

das leis, tenderá a cometer interpretações equivocadas, buscará o problema no outro, assim como fizeram os missionários e assim agem até os dias de hoje o cristianismo, que ao não encontrar problema em determinadas sociedade, eles o inventam, criam, plantam e forjam, sempre sobre a sombra da moral cristã. E dessa maneira foi feito com o continente africano, lá foram criados seres diabólicos nunca existentes sobre o olhar do africano.

A questão não é que o mal não existia e sim que ele não se expressava como na visão ocidental, visão essa, que, não permitiu aos missionários compreender, nunca fora a intenção, a cosmovisão de outro do continente africano. Onde as energias atuam de forma complementar sobre uma relação de interdependência, os deuses existentes não competem à fé dos devotos cabendo a cada um atuar sobre um aspecto da natureza para que o sistema todo funcione.

Exu é o responsável por receber e transportar as oferendas e suplicas do homem aos orixás e o faz com rigor. Assim, todo aquele que não cumprir suas oferendas a contento, receberá sua punição. Assim ele fez com *Obatalá* quando esse incumbido de criar o *aiyé* descumprir as ordens de *Ifá* e não faz as oferendas necessárias para obter sucesso em sua missão, igual ele faz com o homem quando esse não cumpre as regras e leis pré-estabelecidas. Exu é um guardião, uma espécie de vigilante do cumprimento da ordem, dado que, quando *Olodumaré* enviou os *odus* para o *aiyé*, determinou que cada orixá fosse o guardião de um *odu* e que cada orixá teria um Exu o seguindo no cumprimento e trato com os caminhos determinado por cada *odu*, cabendo a Exu ser também o guardião do *odu*, o senhor dos caminhos (Santos, 2012/2014). Títulos como: o símbolo do princípio dinâmico e da existência individual no sistema cultural Nagô; pedra primordial da tecnologia ioruba, símbolo da tecnologia existência, estampado na capa de alguns livros e artigos sobre o sistema cosmológico ioruba, revelam quão extensa é sua importância na estruturação da sociedade africana.

Contudo, deixo claro que não se trata de uma visão ingênua ou romântica sobre Exu, por ser membro do candomblé e iniciado ao orixá, sou conhecedor dos seus diversos métodos de realizar suas cobranças e suas técnicas ortodoxas, nada convencionais no cumprimento da lei. Por fim, Exu aparece como esfera central para a política, econômica, cultural e religiosa na sociedade ioruba. Mas não foi essa imagem que foi difundida para o ocidente e em específico para as

Américas através do mix denominado sincretismo<sup>61</sup>, onde, tanto Exu quanto o panteão africano foram submetidos a rituais e valores totalmente estranhos a forma de vida e existência africana, que tiveram sua cultura raptadas e espalhadas pelo mundo com o tráfico de escravizados.

Quando as atenções referentes a imagem e propagação da cultura afro-religiosa se voltam para às Américas, é em Cuba e no Brasil que o culto aos orixás ganha dimensões estruturantes para a organização sociocultural servindo como referencia na busca de uma África “mística” fora da África.

Ao falar de Exu no mundo Verger (1981) toca no assunto e é incisivo ao afirmar que tanto no Brasil quanto em Cuba Exu foi sincretizado com o diabo, porém, diferente da África o orixá não imprime medo, bastando o devoto tratá-lo “convenientemente” (p.79), mantendo a mesma linha de pensamento que apresentou quando relatou sobre Exu na África, variando apenas a forma que os devotos se relacionam com o orixá.

Silva (2015) nos apresenta uma visão mais ampla do processo de expansão da cultura africana. Ele aponta que em Cuba Exu foi sincretizado com Jesus Cristo, por esse ser o mensageiro direto de Deus, por ser uma divindade próxima do homem. Destaca que em outra leitura existente em Cuba Exu e *Eleguá* são diferentes onde um é associado a mal e o outro ao bem, respectivamente. Diferente do Brasil onde se criou uma relação de familiaridade ligada ao processo de expansão da religião africana e o contato com as religiões cristãs e indígenas e o espiritismo, criando um novo sistema religioso, sendo ele associado a São Bartolomeu, Santo Antônio, São Gabriel, São Benedito e São Pedro.

Exu pode ser o Diabo, já que é um dos senhores da magia negra, do mesmo modo que Sto. Antônio, porque induz à tentação, incita maus pensamentos e perturba as cerimônias (Sto. Antônio foi perturbado por demônios). Ou S. Pedro, já que é ele quem abre ou fecha os caminhos, o porteiro do candomblé, cuja as portas são por ele abertas ou fechadas com seu grande molho de chaves, ou enfim, S. Bartolomeu, porque no dia 24 de agosto, dia desse santo diz-se que "todos os diabos estão à solta"...(Bastide, 1989, p.363)

Essa relação me faz retornar ao mito aqui já citado, em que Exu após engolir tudo que existia no mundo e depois de fugir pelos Nove (9) *òrun* se multiplicando, foi forçado por *Òrunmilá* a regurgitar tudo de volta ficando ele se espalhado por todo

---

<sup>61</sup>Santos (2012/2014) chama a atenção para a interdição em pronuncia da palavra e idéia de sincretismo para os terreiros tradicionais da Bahia, onde é indicado falar em adição.

universo. Exu se multiplicou pelo mundo e todas as formas de Exu que encontramos são apenas partículas da existência de um Exu primordial, *yangí*, que por sua vez é partícula e prova da existência de, *Olodumaré*. Assim deixa claro que, mesmo sendo submetido aos horrores da escravidão, mesmo sendo submetido a rituais e valores éticos e morais judaico-cristão, mesmo sendo torcido, retorcido e distorcido, Exu não perdeu sua essência de ser primordial a existência, pelo contrario se multiplica por todo e qualquer sistema a qual for submetido e/ ou lançado.

Elegbara, Elégua, Aluváia, Mavambo, Panbu Nzira, esses entre outros são os nomes que correspondem ao orixá Exu nos diversos países do continente africano e pelo mundo. Ele também personifica várias outras divindades de distintos panteões, de diferentes culturas, oriundo do contato com o Ocidente e expansão através desses. Diabo, Príapro, Hermes, Santo Antônio e Lúcifer, indicando a perspectiva de “diálogo” as quais as culturas africanas foram submetidas com todo o mundo e com outras culturas. Ligiéro (2004) em seu livro “iniciação ao candomblé”, observa que algumas divindades mitológicas, mesmo as da cultura hegemônica, estão inseridas nas sociedades apenas como deuses que existem no campo da fábula, do imaginário. Observa que, mesmo e principalmente em sua terra nativa, essas entidades são lembradas apenas em aulas ou como distrações turísticas sejam em museus ou nome de estabelecimentos comerciais. Esses deuses não são invocados através da fé. Em suma, as práticas que ainda mantém essas deidades vivas e presentes são pura e simplesmente financeiras. Porém, com na cultura afro-religiosa essa relação se difere, aponto que, em qualquer lugar do mundo onde os orixás forem citados será percebido que essa presença também se dará através da expressão da fé.

[...] as religiões africanas no Novo Mundo têm atuado, desde o começo, como verdadeiros centros comunitários que zelam pelo equilíbrio psicoemocional de seus componentes e que, através de sua medicina botânica milenar, cuidam da saúde de seus membros. Igualmente notáveis têm sido as heranças deixada às novas gerações de artesãos e artistas do binômio indissociável arte-religião. (Ligiéro, 2004:21).

Acredito que Exu tem sido junto a outros orixás, um dos eixos principal para a permanência e resistência do culto, seja por devoção ou negação a ele, os cultos aos orixás têm sobrevivido a todo esse processo histórico, político e cultural de extermínio, a qual os povos vindos do continente africano foram obrigados a suportar. Dessa forma, visto que Exu é a esfera que torna possível o funcionamento,

tanto do sistema religioso quanto socioeconômico da África e países filhos da diáspora. Não é audácia afirmar que ele é a personificação desse povo afro-brasileiro que sofreu/sofre, penou/pena, mas resistiu/resiste a todas as estratégias de extermínio e perseguição criadas por essa sociedade racista.

Em compensação, a figura de ogum, o deus da guerra, de Xangô, o deus da justiça, ou de Exu; o deus da vingança, tomam lugar cada vez mais considerável na cogitação dos escravos, mas transformou-se: ogum deixará de ser o patrono dos ferreiros ou protetor dos instrumentos agrícolas de ferro, Exu não manterá, senão dificilmente, seu caráter de divindade da ordem cósmica para ocupar antes de tudo a regência da ordem social, mais exatamente, para lutar contra a desordem de uma sociedade de exploração racial (BASTIDE, 1960, p.97).

Falar de Exu no mundo exige falar das diferentes formas de violências e deturpações as quais as culturas africanas, afro-brasileiras, os orixás e seus adeptos vêm sendo submetidos até os dias de hoje. Vemos Verger (1981), seguido de Prandi (2005) e uma vasta lista de pesquisadores que irão assinalar o olhar etnocêntrico empregado pelos missionários em seus primeiros contatos o continente e com as divindades. O próprio Verger (1981:76), que dedicou sua vida a investigação da cultura religiosa ioruba, o vai definir Exu como sendo um Orixá “De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas.”. Posteriormente, afirma que essas características como as que levaram os missionários a compará-lo com o Diabo da cultura judaico-cristã. Contudo, Prandi (2005) denuncia que parte dos missionários que se dirigiam a África, eram enviados pela igreja ou como profissionais a serviço da mesma, revelando assim os objetivos nefastos que esses investiram ao continente africano.

#### 2.4. Exu tá que é macumba<sup>62</sup>: Exu à brasileira

“Exu tá que é macumba” faz a referência a um dito muito popular no Brasil o “chuta que é macumba” e revela a forma como não só a cultura afro-religiosa, mas também como os afros descendentes são tratadas no Brasil. No país do futebol,

---

<sup>62</sup> Arthur Ramos apud Bastide (1960, p.407) define macumba como sendo o sincretismo entre os cultos africanos ameríndios, católicos e espíritas, assim sendo diferenciada da umbanda devido a maior prevalências dos cultos africanos.



onde o esporte faz parte do dia a dia dos cidadãos, o ato de “jogar bola” vai compor boa parte das metáforas sobre da linguagem popular, onde se conferi que: “show de bola” é algo muito bom; “Fazer um gol” é se dá bem em uma determinada situação; “chuta que é macumba” une o útil ao agradável. Agradável sendo ligada a ação do “chutar” e a utilidade estaria no se livrar da “macumba”, do que é herança da cultura africana, revelando assim, a forma violenta com que as elites brasileiras lidam com as culturas afro-brasileiras. Porém, esse dito também revela algo inscrito nos subtextos da sociedade brasileira, uma vez que, para reconhecer a dita “macumba” é preciso ter tido um contato anterior, para chutar algo é preciso se aproximar e é nesse reconhecer, aproximar que se revela que mesmo hoje querendo se livrar da “macumba” essa sociedade em um passado não tão distante, quica no presente, fez/faz uso dela (a macumba, a cultura e os conhecimentos de matriz africana) como recurso de socorro a suas aflições. Contudo, o objetivo desse tópico é refletir sobre essa relação construída entre o imaginário popular sobre Exu e a função dessa imagem, desse diabo que a meu ver é basilar na estruturação de algumas religiões de matriz afro, o lado do bom e ruim do homem colocado em jogo na relação com Exu.

No Brasil a aproximação de Exu com o Diabo cristão vai se expressar de forma mais intensa, primeiro devido ao projeto de catequização dos colonizadores, que no seu início tentam demonizar as divindades e cultura indígena, posteriormente a dos negros seqüestrados na África. Esse processo de escravização e domesticação do imaginário tem seu embrião no contato da Europa com a África, dando origem a construção de uma imagem negativa do africano, de sua cultura e de seus descendentes, junto com o desejo de expansão dos já citados “soldados de cristo” no século XIV e XV e continua viva e atuante efetivamente na sociedade brasileira promovendo agressões e perseguições a quaisquer resquícios da presença de expressões de matriz africana, seja ela religiosa ou não.

As construções ideológicas geradas pelo imaginário europeu, no que liga aos negros e suas reformas religiosas, foram transferidas para o Brasil pela colonização portuguesa, exercendo uma grande influência na construção de representações sociais que ganham o senso comum. Algumas sobrevivem até nossa época, sendo inclusive veiculadas pela imprensa e outras instituições formadoras de consciências. (Sodré, 2010, P.32-33)

Adailton Moreira em documentário<sup>63</sup> aponta que em determinadas situações os escravizados se viam forçados a concordar com o imaginário que demonizava e sua cultura e na tentativa de criar mecanismos de resistência, uma vez que esse não podia manter sua integridade física diante de um regime criado por brancos para brancos, ver na ignorância dos senhores a chance de tirar proveito e/ou evitar o chicote, usava o veneno aplicado pelo opressor como antídoto e assim, ameaçavam seu senhor para se livras do castigo: "se você me chicotear boto meu diabo para lhe perseguir". Isso faz acreditar que se existe um diabo na cosmologia das religiões de matriz africana inseridas no Brasil esse não corresponde ao diabo da cultura judaico cristã. Diferente desse, os diabos e as diaboas (MOURÃO, 2012) invocadas nos cultos afro-brasileiros são como colaboradores, "trabalhadores", que vem para socorrer e aliviar a miséria a qual esse povo está submetido.

Para Prandi (2001/2005) as divindades africanas tiveram que "usar camisa de força" e junto a esse processo de aculturação e opressão Exu foi forçado a personificar o diabo, uma vez que, oxalá personificara Jesus Cristo no sistema sincrético que rege as religiosidades afro-brasileiras. Silva (2015, p. 59) assinala:

A característica mais polêmica de Exu no Brasil é, portanto aquela em que ele se apresenta como um ser saído do reino dos infernos, seja com nomes de possíveis avatares do Exu africano, ou seja, assumindo os próprios nomes dos demônios mencionados na Bíblia.

O autor discorre sobre o imaginário desses Exus no Brasil contemporâneo como sendo resultado da fusão entre a imagem do diabo medieval e a interpretação européia sobre o Exu africano. Contudo são as imagens ou status e atribuídos a Exu, que são produzidas a partir da mistura entre a cosmologia africana e outras cosmologias que lhe atribuem novas funções e sentidos.

Em senso comum no Brasil, Exu encarna a representação de tudo que é mal, sua presença está diretamente relacionada a prática de feitiçarias, sacrifícios e escuridão. A pronúncia de seu nome em determinados lugares chega a provocar abjeção e pavor. Sua imagem divulgada em jornais, redes de televisão e outros meios de comunicação está sempre vinculado a obscuridade, mistérios, magia, malandragem, embriaguez e subversão e que podem ser usadas de diversas formas, até para o "bem", porém sem discriminação de quem será o beneficiado.

---

<sup>63</sup> Documentário: A boca do mundo – Exu no Candomblé

Bastide (1960) em sua leitura sobre as religiões afro-brasileiras no Brasil, relata que essas são como refúgio para as famílias menos abastardas, servindo como espaço de afirmação e local de subversão social – onde o subalterno subverte as regras impostas pela divisão de classe, espaço onde os valores morais imposto pela sociedade são diluídos. Exu que nas observações de, Verger(1989), Prandi (2005) e Lima (2010), é entre os orixás o mais humano é o que mais se aproximará dos homens, ocupando assim o papel de Compadre ou membro da família. Como demonstra Aderbal, filho carnal de Mãe Beata de Yemanjá, que ao discorrer que a situação financeira de sua família era superada e ou suportada devido o auxílio de Exu, o chama por "voinho".

Assim, no Brasil para uns ele figura a personificação do diabo - aquele que deve ser afastado a qualquer custo, como também representa um familiar a quem você pede ajuda na hora do desespero, "... compadre é, portanto, aquele pode ajudar nos momentos de dificuldade porque é "quase- parente" e está próximo da família e da casa, sem ser da família." (Silva, 2015:87). Exu é o mediador entre as tensões na luta entre classes, sendo apontado por Prandi (2005, p.73) como detentor das "... qualificações morais e intelectuais próprias do responsável pela manutenção e funcionamento do status quo," representando também resistência de um povo que durante todo processo histórico do país sofreu, e ainda sofre, com diversas privações de direito.

Dentre as religiões de matriz que Exu figura, no Brasil, destaca-se o candomblé e a umbanda. São religiões coirmãs que nasceram em épocas e locais distintos, a primeira é produto da resistência dos africanos de varias etnia e afrodescendentes libertos e escravizados, tem sua origem em área rural e tem os orixás como elementos principais, a segunda é produto da mistura entre a cosmologia africana, indígena e européia (cristianismo e espiritismo) nascendo junto ao processo de urbanização das metrópoles brasileiras.

No candomblé, busca-se preservar os valores de suas origens vindas da África negra, Exu ainda é o orixá fálico mensageiro, importante para o funcionamento de toda estrutura do sistema cosmológico e funcional, visto que, um dos provérbios mais populares do candomblé diz que "sem Exu não se faz nada". O candomblé de Ketu, dentre outras expressões afro-religiosas é considerado o mais próximo das heranças africanas, sendo destacado e considerado entre pesquisadores, como mais "pura" e legitimada diante daquelas que sofreram

maiores influências do processo sincrético e das deturpações (SILVA, 2013/2015; Lages, 2013). No entanto, a meu ver o candomblé não conseguiu se desvencilhar da força do sincretismo, que implantou no imaginário popular que Exu é a representação do diabo, símbolo e expressão do mal, assim, ainda são poucos os babalorixás e ialorixás que se dispõem iniciar/batizar Exu na cabeça de um *omorixá*, filho de orixá.

Quando ocorre de um *omorixá* necessitar ser iniciado para o orixá Exu, é colocado ogum ou Oxóssi, seus irmãos, em seu lugar. Bastide (1960) relata que em suas investigações em terreiros tradicionais na Bahia, quando ocorria de uma iaô ser iniciado a Exu, a sua desgraça estava decretada. Santos (2012/2014) destaca o fato da interdição da presença do orixá no *xirê*, uma festa pública onde é o momento em que o orixá incorpora no adepto, para reviver o passado místico e performatizar através da dança, música e cantigas.

Porém nesses casos, a presença de Exu será expressa através da energia do orixá guerreiro, Ogum. Percebe-se quanto o sincretismo enraizou pensamentos e idéias deturpadas sobre as divindades negras, mesmo para o candomblé que é por muitos legitimados como “puro” e próximo da “essência” africana. É em relatos como esses que notamos a importância da investigação da performance desse orixá tão polêmico quanto importante na cosmologia africana e afro-brasileira.

A umbanda é constituída por um verdadeiro mix de cosmologia (africana cristã, indígena e espírita, entre outras)<sup>64</sup>, nesse complexo de cosmologia Exu será considerado, em suas diversas representações, o lado esquerdo, a contramão da evolução para o espiritismo e maléfico para a bondade cristã. Na umbanda os orixás se manifestam no terreiro através de suas falanges que seguem uma hierarquia, onde Exu domina a falange do “povo de rua”. A falange quimbandeira<sup>65</sup> está a serviço dos orixás e como na cosmologia ioruba em que cada orixá é seguido por um Exu guardião do *Odu*, na umbanda cada orixá tem um Exus escravo que se

---

<sup>64</sup> A umbanda tem inserido outras cosmologias advindas da contemporaneidade a exemplo da umbanda astrológica que baseada a existência dos orixás ao posicionamento do astro.

<sup>65</sup> A quimbanda é uma expressão religiosa que representa o lado mal da umbanda. Durante muito tempo a quimbanda foi o porão onde a umbanda “escondeu” a falange de Exus. Hierarquicamente na linha evolutiva, a quimbanda seria o lado esquerdo, tendo Exu e sua falange de maus feitores como representação e a umbanda seria o direito, morada de oxalá e das espiritualidades evoluídas benéficas. Ver in Mourão (2012)

submete a todos os tipos de atrocidades as quais os orixás e outras entidades de luz não estão disponíveis a se submeter, Lages (2013, p.11) defende que:

[...] para a compreensão psicológica de Exu, é de grande importância focalizar a origem histórica da umbanda, onde aquela entidade ocupa um lugar de destaque, geradora de confronto e diálogos. É preciso visualizar o lugar onde nasceu tal experiência religiosa que sempre na contramão de uma sociedade burguesa e carregada de dogmas cristãos acabou por se fazer presente na religiosidade brasileira, sendo, no entanto marginalizada e considerada como inferior e ligada ao mal.

Há na umbanda resquícios da escravidão, visto que, as principais ideologias cosmológicas que a regem tem sua origem no espiritismo de Alan Kardec, que se fundamenta na dicotomia de evolução e involução, e as religiões de origem judaico-cristã, que se fundamentam na dicotomia do bem e mal. Dito isso, é de se esperar que as forças que agiam na contramão do sistema escravocrata, regidos por princípios semelhantes, deveriam sucumbir à escuridão. Logo, Exu, a energia fortaleceu e fortalecem o escravizado e seus desentendidos, para que esses problematizem a situação de escravidão e as diversas políticas de embranquecimento da pós-abolição a foram e são submetidos. Exu incorpora nos homens figura da energia e espírito de liberdade. Ver-se nitidamente o cunho racista da umbanda em que associa negro a esquerdo, negativo, maligno, involuído, escravo e o branco à direita, positivo, evoluído, benéfico, evoluído, médico.

Na umbanda tanto no seu corpo metafísico quanto no físico, expressa todas as problemáticas da estrutura social regente na sociedade brasileira, tal fator se observa na hierarquia estabelecida entre as entidades. Oxalá sincretizado com Jesus Cristo ocupa o topo, os orixás sincretizados cada qual com seus relativos Santos ocupam o lugar logo a baixo, em seguida vemos os caboclos, índios ingênuos e bondosos, quase ao lado dos caboclos estão os pretos e as pretas velhas, negros dóceis, contentes e conformados com o destino que o deus cristão lhes reservou, quase que de mãos dadas estão as crianças espirituais, espíritos de crianças que morreram devido o abandono ou doença e por final Exu, o negro fujão, questionador e descontente com a vida de exploração e condições deploráveis a que era submetido (Lages, 2013). Essa estrutura se torna mais visível após o processo de embranquecimento e institucionalização da umbanda que no relato do Bastide (1960, p.437)

A sociedade branca também criou, para se defender e se justificar pela escravidão, dois tipos de negro: o “negro bom” (Pai João) e o

“negro mau”... E o que é o negro mau se não a imagem do negro quilombola, do negro criminoso, enquanto o negro bom é personificado em pai João, que representa o escravo conformado, submisso – como se diz nos Estados Unidos, o negro que, em vez de reivindicar conhece o seu lugar, como animal doméstico.

Percebe-se que as ideologias nascidas no final do século XIV e início do século XV junto com os “soldados de Cristo” chegam ao Brasil com toda força possível e com eles a justificativa para todas e quaisquer barbaridades que se acometesse aos escravizados, os herdeiros de Cam. Seguindo a essas ideologias a umbanda escondeu Exu na quimbanda e revelou ao Brasil “seu” lado mais perverso e mais humano, o pecado da vaidade. Exu passou a personificar os andarilhos, moradores de rua, freqüentadores de bordéis, bebedores e mulheres da vida.

A representação de Exu na umbanda ganha uma companheira de maldade e agora não é mais referenciado só, Exus e pombajiras são cúmplices de um crime perfeito. A pombajira é produto da corruptela de um Nkise do panteão de divindades banto, assim, Pambu nzila; Nzila; Pambu Njira dá origem a nossa pombajira que vai representar as mulheres, na figura medieval da feiticeira, que como os negros fujões, não se submetem às condições sociais imposta por uma sociedade machista e que sempre arranjavam formas não convencionais, para as condutas hegemonia, para solucionar problemas e situação que afligiam o homem. Ela atende seus clientes e resolve os problemas de amor e traição. Mourão (2012, p. 70).

O nascimento da faceta feminina de Exu ocorre no solo mestiço das religiosidades afro-brasileiras, sendo as pombajiras entidades de origem nacional. Essas populares entidades devem a existência à influência da feitiçaria popular portuguesa, que trouxe para o Brasil a crença em entes espirituais femininos evocados em seus ritos de magia. As feiticeiras ibéricas denominavam de diáboas, espíritos ou demônios femininos que auxiliavam a realização de processos mágicos mais variados. Essas entidades femininas evocadas pelas feiticeiras européias dividem domínios cosmológicos e rituais muito próximos ao de Èsù, Legba e Mpambunjila[...]

Na liturgia da umbanda Exu, na figura de Exus e pombajiras, ocupa papel central no funcionamento do terreiro, uma vez que eles aceitam realizar os desejos mais “obscuros”, quais outras entidades não se submetem. Os Exus e pombajiras dão receita para cura de impotência sexual, mal de amor, magias e encantos para arrumar ou roubar marido, negociam, pedem dinheiro, bebem e compartilham cigarros e marafós, dançam, cantam e encantam a vaidade humana.

Os Exus e pombagiras trazem à tona o maior aspecto de Exu, que a meu ver é a capacidade de movimentar as estruturas ditas como estáveis. Assim a umbanda se vê forçada a assumir o “baixo espírito” e as seções que aconteciam na madrugada, as escuras, com poucos convidados, passa a ser freqüentado por um maior número de devotos, as luzes dos terreiros e dos gongás, outrora apagadas, passam a ser acesas e os Exus e pombagiras passam a não ser tão mau assim, visto que, mesmo a umbanda que prega a caridade e o amor fraternal, necessita de movimento e movimento existe através do axé propiciado pelo dinheiro, pelo troca e a negociação que só Exu domina. Contudo, Mourão (2012) assinala:

Muito recentemente, diferentes autores de literatura espírita como Robson Pinheiro e Rubens Saraceni, e publicações especializadas como a Revista Umbanda, dirigidas aos frequentadores do culto, vêm ganhando bastante público de consumidores e reforçando características positivas de Exus e pombajiras. Isso acaba por desconstruir a imagem demoníaca e a associação de Exu com o diabo dos cristãos, forjadas há décadas, e mesmo divulgada dentro de alguns terreiros, ratificada inclusive por publicações umbandistas. (Mourão, 2012, p. 78).

Como observado, o autor vai creditar a literatura e a propagação de informações entre os adeptos, como ferramenta para a compreensão dos Exus e pombagiras e de Exu como entidades e divindade mediadora das relações e conflitos sociais. A verdade é que, dos anos 90 em diante, tanto o candomblé quanto a umbanda tem buscado desenvolver melhor a compreensão sobre as culturas de matriz africanas e afro-brasileiras. Acredito que esse fenômeno, entre outros, se dê pela facilidade de acesso a informação e a velocidade com qual essa é processada e expandida, advinda ao surgimento da internet que possibilitou ampliar as vozes subalternizadas e há muito silenciadas. Junto a esses fatos, a elevação da autoestima e alteridade da população negra brasileira que, através das políticas de ações afirmativas, poderão ocupar espaços antes negados, e passarão a colocar em pauta assuntos inerentes a população negra e pobre da sociedade brasileira. Atuando como agente de pesquisa, ocupando lugar de fala, e não apenas só como objeto da pesquisa ou peça de algum museu folclórico. Em 1960, o sociólogo Roger Bastide, em sua investigação sobre as: “*Religiões africanas no Brasil*” que os espaços de produção e legitimação eram os principais pilares que sustentam os privilégios da hegemonia branca na sociedade brasileira (96). Com isso, a importância dos afros descendentes ocuparem esses espaços de fala não se

dá pelo simples fato de que sua cultura será abordada na academia e sim pelo fato de nos conscientizarmos sobre quem está contando essa história, com qual finalidade ela está sendo contada e quais são seus verdadeiros protagonistas.

Nessa perspectiva, há um livro, “Orixás, Caboclos & Guias: deuses ou demônios?” Produzido pelo líder evangélico Edir Macedo (2010), fundador da igreja universal do reino de Deus que se transformou em um *Best-seller*, com mais de 3 milhões de exemplares vendidos, um dos livros evangélicos mais vendidos da história do Brasil. Nele, o pastor denuncia o satanismo que, segundo ele, acontece no Espiritismo, na Umbanda e no Candomblé e outras religiões, com ênfase nas religiões de matrizes africanas, como podemos observar no trecho que segue:

Um demônio é uma personalidade; um espírito desejando se expressar, pois anda errante procurando corpos que possa possuir para, através deles, cumprir sua missão maligna. Os Orixás, os caboclos e os guias na realidade nunca fazem o bem em favor do seu “cavalo”. Exigem obediência irrestrita e ameaçam de punição aquele que não estiver “andando na linha”. Vivem castigando seus seguidores e não têm bênção alguma para dar. (MACEDO, 2010, p.23)

Tanto as igrejas evangélicas, neopentecostais, como seus membros têm atuado de forma nefasta com o intuito de exterminar outras culturas, principalmente as não europeias. Uma simples visita ao livro do bispo e facilmente percebemos que em todo momento que ele se empenha em demonizar as religiões e as culturas de matrizes africanas. Há um empenho para não envolver a cultura europeia, mesmo falando da umbanda ele enfatiza a presença das cosmologias africanas e indígenas e fala superficialmente da participação europeia na estruturação do culto com se essa fosse contaminada pelas as outras. Deixando nítido que o que o bispo tem como inimigo são os negros e os índios. Há em sua pregação um recorte racial onde os diabos desses seguimentos religiosos são negros e usam cocas:

O homem tem toda liberdade de escolher entre servir a Deus e servir ao diabo. Pode ser templo do espírito santo ou "cavalo", "burrinho", "aparelho", "porteiro" de um Exu, um caboclo ou demônios semelhantes. Pode ter a paz consigo mesmo e com Deus, ou viver em um verdadeiro inferno com tudo e com todos. (MACEDO, 2010, p.43)

Nessas igrejas, Exu e toda expressão de africanidade são sinônimos de diabo, e sobre eles, são os causadores de todo tipo de maldade, sofrimento, miséria e enfermidades, fazendo com que os convertidos desenvolvam ódio pelas práticas afro-diaspórica, incitando a violência como forma de combate:



A pomba-gira causa, em muitas mulheres, o câncer de útero, de ovário, a frigidez sexual e outras doenças. A sua atuação atribui-se as práticas sexuais ilícitas e outras situações ligadas à sexualidade pecaminosa. (Macedo, 2010 p.36)

Essa perseguição tem seu firmamento em livros e jornais que a igreja universal do reino de Deus produz, assim como também nos programas de TV em que o bispo é dono, são 24 horas por dia, durante 7 dias da semana, demonizando a cultura africana. Essas lideranças religiosas manipulam o medo dessas pessoas para que dessa forma possam controlar seu desejo de liberdade. E a demonização de Exu tem servido a esse fim desde que os primeiros missionários puseram o pé no continente africano. (LIMA, 2010, p. 139;140) assinala que:

[...] nas religiões evangélicas, que na meta de desencantamento do mundo, empreendem a todo o momento uma campanha a modo de exorcizar o convívio das forças mágicas de seus adeptos , tendo como alvo os Orixás, particularmente o Orixá Exu, que é associado ao próprio diabo. Esse ataque é diariamente ampliado através dos meios de comunicação de massa, pelo processo de internalização da cultura ocidental, pautada nos ditames do cristianismo, no qual essas igrejas detêm o controle desses meios.

A meu ver, a baixa auto-estemas dos fiéis, principalmente os recém convertidos, faz com que precisem menosprezar e desacreditar outras pessoas e religiões para se afirmar enquanto sujeito. Assim deturpar as religiões que são díspares da sua, com a nítida intenção de marginalizá-la e aumentar seu rebanho de ovelhas dóceis e domáveis, que possam expandir seus negócios em forma de fé. Uma vez que nesse seguimento do cristianismo acredita-se na prosperidade através de obtenção bens de consumo, com isso não admite a adoração de deuses, que na fala do Bispo, “sem nada lhe dar em troca” onde “nada em troca” ler-se carro, casa, dinheiro, mulheres:

Tome uma atitude de fé e coragem: renuncie a tudo isso e se volte para Deus. Participe de uma reunião de libertação em nossas igrejas e o Senhor Jesus Cristo o libertará dessas práticas condenadas por Deus, as quais nada têm de religião. Em muitos casos, não passam de engodo e fingimento para tirar o seu dinheiro, a sua saúde e sua paz, sem nada lhe dar em troca.

Antes do livro o pastor das ovelhas, publicou no jornal de sua editora, folha universal uma matéria em que chamava crianças de “filhos do demônio”<sup>66</sup>, título da

<sup>66</sup> Ver in CAPUTO, Stela Guedes. Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de Candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

tiragem do jornal que condenava o futuro e a índole das crianças por serem do candomblé e cultuarem os orixás. A circulação da reportagem foi imensa, mas o efeito dela foi maior, tanto para as crianças quanto para as religiões de matriz africana que a cada dia veem se intensificar a perseguição a sua cultura, religião e seus templos.

O pastor e seus seguidores têm implantado na cabeça dos fiéis a agir como se somente seu credo e cultura pudessem existir. Incutem superioridade e instigam a violência a toda e qualquer forma de expressão de fé. Seus fiéis são adestrados e treinados a impor sua religião e cultura buscando neutralizar, a qualquer custo, toda e qualquer subjetividade que possa existir. Implantam o terror em nome de Deus, mortes, agressões, depredações e todos os tipos de violências físicas, verbais, ou moral, são formas adotadas pelos fiéis.

Dentre os fatores que colaboram para o crescimento dessa violência e cerceamento do direito, credito o crescimento dos evangélicos “neopentecostais” e seus empenhos em converter, a qualquer preço, todos com a finalidade de torna o Brasil um país cristão. A também crescente propagação dos discursos de ódio, disfarçado de fé, através de jornais, revistas, radio, TVs, internet e mídias sociais inflamam a violência e a perseguição as religiões de matriz africana. A inatividade do Estado diante dessas ações que mais me parece um projeto político de poder.

Basta observar a maldita trindade da intransigência e intolerância que nos governa. Presidente, governador e prefeito todos evangélicos, o primeiro dilacera e corrompe nossas almas e fé em nome do pai e dos seus filhos. Nosso presidente é um verdadeiro atentado a nossa fé pela vida, pela esperança.

O segundo mata nosso corpo Negro nas favelas em nome do espírito de porco que tem. Nosso governador tem investido em marginalizar e criminalizar a população da favela, de forma violenta e truculenta, aumentando o número de incursões policiais, deixando um mar de sangue pelas favelas em que passa e se orgulha de ter atirado do helicóptero em nossas cabeças. Para ele, todos nós somos bandidos e como bandido bom é bandido morto! Nada mais justo que sejamos mais uma vítima dessa violência descabida.

O terceiro, profana nossos templos com suas legiões de traficantes evangélicos, e fingem ser santos. Com o prefeito no poder o número de terreiros destruídos por traficantes evangélicos tem subido exponencialmente, ele e seu tio, o Bispo Edir Macedo, tem guiado suas ovelhas e estimulado a perseguição às

religiões de matriz africana. O pastor prefeito, em campanha abraçava babalorixás, ialorixás e usava seu período de evangelização na África para anunciar que iria governar para todos, prometendo que o pastor nunca estaria à frente do prefeito. Porém desde que assumiu a prefeitura, suas ações são voltadas para privilegiar os cristãos em detrimento das outras expressões culturais e religiosas, principalmente as de matrizes africanas. O pastor demoniza e tem proibido a realização de rodas de samba, eventos e manifestações culturais por toda cidade, incluído o corte da verba investida no carnaval, sim o carnaval, o maior evento turístico do Rio de Janeiro e quiçá do país. Sua justificativa é que esse dinheiro irá para os cofres e será redistribuído para outras pastas como saúde e educação, porém a saúde e educação na cidade do Rio de Janeiro andam mal das pernas.

Cortou as verbas das escolas de samba e no dia 5 de Julho de 2018 realizou uma reunião secreta do Palácio da Guanabara com 250 pastores evangélicos e lá prometeu todos os tipos de facilidade para a igreja e seus fiéis de isenção de IPTU a pontos de ônibus próximo da igreja, a operação de cataratas e varizes a uso irrestrito dos espaços público como Parque de Madureira, Sambódromo, Cidade das Artes, dizia o oportunista “vamos aproveitar esse tempo que nós estamos na prefeitura para arrumar nossas igrejas se vocês quiserem fazer eventos no Parque de Madureira está aqui o nosso Líder, que é o que o pastor wlademir”<sup>67</sup> é, enquanto o pastor se preocupa apenas com suas ovelhas, traficantes evangélicos quebram templos e expulsam religiosos das favelas.

Com isso, os praticantes de culturas e religiões de matrizes africanas, temendo perder a vida, são obrigados a se esconder em outra religião negando a si e sua ancestralidade e ou traçando estratégias para ocultar em seu corpo as insígnias e quaisquer resquícios que conotem a presença da religião afro. Tendo que ouvir e falar de narrativas outras, que não fazem parte da sua identidade, do seu ser, tendo que contar uma história que não é sua, que não viveu. Uma história onde ele é sempre o derrotado, o escravo. Então Exu vai representar a potência motriz que vai fazer com que o devoto se recubra de força para ir às ruas com seus elementos de fé, que vai fazer com que o samba aconteça com ou sem a colaboração do pastor, que vai através da alegria e das brincadeiras subverter essa maré de perseguição e virar abrigo e aparo para os que insistem em bater cabeça

---

<sup>67</sup> Ver in <https://oglobo.globo.com/brasil/os-bastidores-da-reuniao-secreta-na-qual-crivella-ofereceu-beneficios-pastores-1-22867148>

para o tambor. Seja na expressão do orixá ou dos Exus e Pomba-giras, porque só chutar a macumba não basta, tem que saber desfazer a demanda.

### 3 IGBÁ<sup>68</sup> EXU ONDE ASSENTA O CAOS

Discurso acerca do Igbá, assentamento, do orixá Exu, na condição de obra artística em constante construção. Não há um desejo de nivelamento, assim, não rebaixarei Exu – o orixá nascido do caos, para pronunciar verdades cristalizadas e engessadas, fazendo-o se encaixar numa forma única de pensar arte. Uso as reflexões ocidentais acerca da obra de arte e o fazer artístico, para debruçar-me sobre as sabedorias e práticas africanas e afro-brasileiras e, através desse diálogo, apresentar outras perspectivas reflexivas a respeito do tema. Discuto a ideia da produção e concepção de arte apresentado pelo filósofo Castoriadis (2009) com minhas percepções e vivências nos terreiros de candomblé, que são alimentadas por pesquisas bibliográficas que serviram como suporte às reflexões referentes à forma de pensar a vida no candomblé. Em ambas as acepções, o caos figura como ponto inicial de possibilidade criativa, a matriz geradora (Castoriadis, 2009). O exercício do pensar se dá através da compreensão da concepção de criação relatada nos mitos ioruba, atrelando-as as ideias do filósofo. Identifico e pontuo a existência de linhas tênues que envolvem a cosmologia; o pensar filosófico ioruba, tendo como fundamentos práticas do candomblé e o pensar arte ocidental.

Dialogo as concepções de criação através das acepções de caos, cosmo e arte do filósofo Castoriadis (2009) com os mitos iorubas, a elaboração do Igbá Exu e os conhecimentos oriundos das práticas do terreiro de candomblé e desenvolvo uma linha de raciocínio para assinalar os pontos de congruências entre pensamento e reflexões sobre a arte e o fazer artístico ocidental.

Partindo do princípio de que o candomblé no Brasil é fundado sobre a cosmovisão africana e afrodiasporico, logo, os candomblecistas se relacionam com o meio e com o outro de forma diferente dos ocidentais. No terreiro, todos os elementos que o compõe são fundamentais para a construção e estruturação de um espaço físico e espiritual, um *otá* (Pedra) no candomblé é um corpo, tão importante quanto um filho de orixá. Todo corpo no terreiro é potencial, todo corpo precisa ser disponível, aberto às experiências diversas, fluido aos processos e transformações; no terreiro todo corpo é meio. Conseqüentemente, os valores e concepções estéticas

---

<sup>68</sup> Igbá em Ioruba é assentamento ou cabaça em português são correlatos.

são diferenciados da forma do pensar estética ocidental, assim, esse pensar africano norteia todo pensar estético e artístico do candomblé. Contudo, há pessoas que são resistentes a ideia de considerar arte os objetos vindos da África ou de práticas oriundas do terreiro de candomblé.

Porém, para Ligiéro (2010) mesmo termo arte não exista na África, suas produções arquitetônicas durante a idade média estavam um passo a frete das produções artísticas do ocidente. Na busca por uma palavra ou expressão que exprima a arte para os africanos, iorubas, o autor encontra e destaca que a palavra *Ogbon*, que pode significar inteligência, sabedoria, história, memória sendo essa direcionada aos contadores de histórias, artesãos, professores e trabalhadores manuais e que esses comumente exerciam papel de liderança na comunidade o próprio termo relaciona vida e arte de forma indissociável. O autor realça que o apogeu da arte ioruba se deu ainda na idade média (Ligiéro, 2010, p.18), antes da chegada dos colonizadores e que lá existiam obras de artes, na concepção ocidental, que contrariavam todas as teorias de primitivismo, selvageria e atraso que foi investido à África. No continente africano a concepção de arte e o fazer artístico estão relacionados à vida e à religiosidade de forma indissociável. Com isso, as obras expressam os anseios dos homens para com seus deuses.

Conduru (2015) credita a criação da arte africana à iniciativa de artistas europeus, tanto ao usar os “objetos” africanos como inspiração para criação como a autores e críticos de arte.

Se os artistas trataram os objetos africanos como referências para seus próprios trabalhos, os críticos os teorizaram como obra de arte, inserindo-os na história da arte. Em ações mais ou menos articuladas entre si, artistas e críticos inventaram a arte da África. (Conduru, 2015, p.120)

Se para o ocidente a arte se compreende apenas em um conceito ou inspiração, como aponta o historiador, podemos, sim, dizer que a Europa inventou a arte na África. Pois foi ela quem classificou e nomeou junto ao processo de expansão e colonização. Porém, se for para pensar arte e a obra como “um fragmento do mundo que se pode prolongar” como postula Castoriadis (2009, p.105) relacionada e indissociável a vida, com a capacidade de expandir o mundo contido em cada sujeito. A África já desenvolvia o que o ocidente chamava de arte, mesmo antes da colonização e do contato com a Europa. Assim, por mais que cada uma dessas concepções se constitua como um tempo/espço particular mantenedor de

repertórios e sabedorias próprias e dispares o meu interesse aqui é sobre as intercessões. Porém, é sabido de que a história do mundo é pautada pela expansão européia, e que, essa subjugou outros povos e culturas aos seus crivos. Os valores estéticos do ocidente estão ligados a relação de poder onde um grupo determina, classifica, diz como e o que contemplar como arte, diz o que pode e o que não pode ser considerado arte. O etnocentrismo impossibilitou aos ocidentais se sensibilizassem com as produções artísticas de outros povos e culturas.

Conduru (2015) aponta que, com o advento da modernidade, se instaura uma crise nas artes, obrigando artistas a romper com antigos ditames de padrões e valores estéticos, essa fase também pode ser reconhecida como um despertar para o “exótico”. Os países africanos e orientais passaram a servir como espaço e possibilidade de expansão artística, pois figurava no ocidente o gosto pelo “exótico”. Importa destacar que o ocidente amava os objetos/obras, mas nutria desprezo pelos criadores, assim, os africanos eram considerados selvagens, primitivos e as obras pareciam ter nascido de impulsos de seres que eram vistos como infantis, ingênuos, e imaturo intelectualmente (Conduru, 2015. p882). Máscaras, indumentárias, estatuetas eram saqueadas para serem expostas, exibidos em museus e galerias muitas vezes tendo sua origem desvirtuada, mas, mereciam a contemplação das grandes elites européias, que por vezes as tinham como inspiração para criação artística e/ou expressavam a sensibilidade peculiar daqueles que contemplavam.

A promoção de objetos africanos a categoria de obra de arte, não serviu para livrar os africanos das dinâmicas empregadas pelo processo de colonização e exploração, visto que, era/é o ocidente quem dita e controla as normas e aos padrões estéticos que determinam o que é ou não arte e aqueles eram apenas selvagens expressando sua natureza também selvagem.

Davies (1998) destaca o fetichismo “europeu” como grande problema, visto que busca representar uma realidade através de uma origem distante, metáforas que cria verdades a fim de estabelecer poder e hegemonia. Assim a Europa vai buscar na África para produzir e expandir verdades universalistas e unilaterais. Ao se referir a arte africana contemporânea, Davies enfatiza a necessidade dos artistas africanos buscar transmitir mensagens reivindicando revisão da sociologia e da história que o ocidente escreveu sobre o continente africano e seus habitantes.

No Brasil, essas dinâmicas universalistas se expressam de forma bem intensa, com a força dos museus, enraizados por pensamentos dicotômicos e

antagonistas, entre o popular e o erudito. Assim as produções afro-brasileiras, no início do século XX, são saqueadas dos terreiros de candomblé e passam a ocupar juntamente como objetos vindos da África, o lugar de folclore – aquilo que pertence ao povo, aos populares, por isso, acreditando que não tem valor cultural e intelectual. Através dos museus, o Brasil transforma os objetos de origem e/ou de influência africanas em peças de um passado remoto para Europa e de um presente constante para cultura africana e afro-brasileira, enraizando em nossa sociedade a ideia de que, tanto a África como seus descendentes são fruto de um primitivismo do qual não conseguimos sair sem a ajuda e benevolência do ocidente, do senhor do engenho, o sinhozinho da casa grande. Um povo que não tem a capacidade de desenvolvimento por vontade própria e que o processo criativo não passa de impulsos imaturos, selvagens e ingênuos. Basta olhar para as expressões artísticas vindas da população afro-brasileira, ela só passa a ter valor quando um branco passa a praticar<sup>69</sup>.

As diversas formas de opressão e de segregação do povo e da cultura africana e afro-brasileira fizeram com que as manifestações e expressões artístico-religiosas criassem uma maneira de subsistir ocultamente ou camufladas e que os segredos, como os objetos que os guardavam fossem escondidos dos estrangeiros nos terreiros de religiões de matrizes africanas e nos fundos de quintais, junto com as benzedeadas, calungueiras, catimbozeiras e jongueiras, etc. Fatores como esses, produziram grandes barreiras no campo cultural e epistêmico de produção de conhecimento entre o continente europeu e o africano. Essa distância, creio, está atrelada a dois motivos: a incapacidade do colonizador de compreender as nuances das culturas africanas, sua relação intrínseca com o meio e com o outro, e/ou por se sentir ameaçado diante de uma estrutura que estava aquém de sua compreensão.

Diante de todos esses aspectos, a abertura de terreiros de candomblé, práticas ritualísticas e o acesso a objetos e produções dessas comunidades para exibição a públicos diversos, continua sendo um grande tabu. Uma vez que, vivemos um momento de repressão e perseguições às práticas afro-brasileiras e seus praticantes, manter o segredo é resistir, é lutar por sobrevivência. Tão importante quanto resguardar é saber que as produções e práticas dos terreiros já não necessitam da legitimidade e do aval ocidental. Porém, muitos ainda alegam

---

<sup>69</sup> Assim foi com o samba que desce do morro e é revestido e valorizado como bossa nova; O funk, se transveste de música pop e passa a ser consumido pela população mais abastada.



“excesso” de resguarde, segredo como sendo um agravante que dificulta o reconhecimento dos objetos e práticas ritualísticas como obra de “arte verdadeira”. Porém, percebe-se que esses não têm a dimensão das questões que envolvem o segredo e as tensões que implicam a existência e resistência da população afrodescendente e suas práticas afro-religiosas que sofrem várias formas de violência física, psicológica, moral e emocional. Ignorar essas questões com o intuito de exaltar ou identificar nessas uma “arte maior” não passa de uma tentativa frustrada de se apropriar do outro, da cultura do outro, sem levar em consideração as dinâmicas e os processos que o regem, prática recorrente da Europa para com a África, nada mais é do que reproduzir ideologias e pensamentos universalistas partindo de si para/sobre o outro. Expressa o desejo do ocidente de usurpar e explorar.

É preciso compreender que, para a forma de pensar africana e, por conseguinte das religiões afro-brasileiras, o ato da exibição está inserido nas dinâmicas ritualísticas e que expor e ocultar estão relacionados às dinâmicas de sobrevivência e resguardo. Assim como também, é necessário estar ciente dos valores estéticos e da relação de complementaridade que os opostos ocupam no candomblé. Contudo, antes de questionar se os elementos e do candomblé e objetos oriundos das práticas são ou não arte, é preciso refletir sobre qual perspectiva essa relação está sendo desenvolvida e pretendida? Quais os benefícios esse dito “reconhecimento” produziram na/para sociedade afro-brasileira?

### **3.1. Igbá exu, o caos**

Igbá ou Assentamento de exu é uma “escultura” confeccionada para sacralizar a conexão do devoto com o orixá e para prepará-lo para as diversas dinâmicas ritualísticas por vir. Nesse processo de iniciação, o devoto vê seu corpo projetado e expandido no igba. É na feitura que o indivíduo ultrapassa o limiar e renasce orixá, ele não só se conecta com a energia de seus orixás regentes, ele passa ser corpo orixá. Ao se fragmentar para ser o outro, o meio e ele mesmo, o iniciado contraditoriamente se multiplica, se expande, criando diversos canais de conexão que reforçam sua personalidade por desenvolver a capacidade de ser uno

no universo “pois essas práticas são em tanto centrífugas, quanto centrípetas, mas integradoras: em vez de focar nas coisas, o iniciado deve, por meio delas, se conectar a outros indivíduos, antepassados e contemporâneos, e a si mesmo, potencializando.” (Conduru, 2010, p.881). Essa competência de ser interno e externo, de ser de dentro para fora e de fora para dentro creditada ao neófito a possibilidade de atentar para as experiências sensíveis proposta nos terreiros e com isso lhe coloca em relação direta com sua divindade, permitindo que esse tenha contato direto com a energia vital, o axé por intermédio do igbá.

O assentamento é o espaço, uma espécie de trono, de produção e concentração e “organização” de axé, sendo ele a essência do homem e do orixá, que os conecta e onde são depositados diversos elementos que têm a competência de produzir e modificar de forma dinâmica no tempo-espaço, a exemplo da inserção dos diversos tipos de egé – todas as formas de fluidos existentes na natureza, sangue animal, lagrimam, água, sumo de ervas, são transmissores de axé. Esses elementos, como fonte primária de axé, têm a potência para produzir, modificar, transformar e influir axé no campo visível e invisível.

O *igba* nasce do desejo e das aspirações de seu criador: nele, todas as sabedorias e conhecimentos de vida são expressos, suas vivências e perícias são exteriorizadas de forma subjetiva promovendo intensas experiências estéticas, potencializando seus afetos e sensibilidade. Porém, é importante salientar que ao *igba* Exu o valor estético não se manifesta como forma de aprisionamento, o gosto estético aqui é fluido e reflete a verdade do omorixá iniciado.

O assentamento/*igba* é obra inacabada, onde a verdade de seu criador se pronuncia no desvelar e descobrir de si mesmo. Assim, ao produzir a escultura, o assentamento, o artista/candomblecista projeta no barro todas as suas aspirações e processos de transformação, toda fluidez de sua identidade. Como Olorum, ele dá forma ao barro, cria protótipo de si, é deus de si mesmo, é seu próprio deus, é criador e criatura. O assentamento/obra é no tempo e espaço não apenas representação do corpo, mas também a manifestação desse corpo que se encontra na constância e inconstância do sujeito.

Para Castoriadis (2009), esse jogo entre constância e inconstância se expressa através do “caos”, sendo ele o dilatar do sensível aberto as experiências e aos experimentos ou, em outras palavras, essa dinâmica “caótica” que suscita o movimento que promoverá os processos criativos e sensíveis no que tange à

relação do homem com o meio e consigo mesmo. A harmonia, e não a domesticação, entre/no caos que se desvelará no “cosmos”, assim, o caos é possibilidade criativa e o “cosmos” é a condensação, organização e estruturação da possibilidade artística, “da forma”.

Uma primeira abordagem da questão da grande arte seria dizer que ela é desvelamento do caos mediante uma “dar forma” e, ao mesmo tempo, a criação de um cosmos através deste dar forma... A arte não pode operar este desvelamento de caos senão mediante o dar forma. E este dar forma é a criação de um cosmo: ainda aí temos a criação de uma forma sob um fundo... Uma grande obra de arte é absolutamente fechada sobre si mesma. Não tem necessidade de nada. (Castoriadis, 2009.p.104)

Entendo que a arte e as práticas artísticas se dão na relação entre os processos e experiências de vida, não como uma imitação da vida, mas como algo que antecede a vida. Como se a arte existisse antes do desejo do artista em criar, porque o caos, mesmo não estando, dado, é algo inerente na vida do homem. A arte está expressa, não na conclusão de uma obra final e sim no processo. As experiências vividas durante o processo que expressão a grande obra e o objeto/obra final é “apenas” o aglomerado dessas experiências sensíveis e estéticas que imbricam diretamente com as produções e práticas artísticas africanas e afrodiáspóricas, que fazem parte de um complexo de sensações e experiências sensíveis, porém, sem esse título “arte”, ou seja, enquanto a Europa pensar arte a África a vive de forma intensa. Visto que a arte, religião são coisas indissociáveis na forma de vida africana e do candomblé (Ligiéro, 2010). Basta livrar-se do olhar etnocêntrico e se debruçar sobre a mitologia ioruba para perceber quanto à relação arte e vida, são sinônimas, ao mesmo tempo em que são irmãs.

Ao investir na mitologia iorubá que credita a criação do corpo celestial e cosmologia, a Olorum, o Deus supremo, observa-se que essa se dá quando esse sai da inércia, seu movimento que proporciona o deslocamento de massa de ar que se chocam e dão origem ao primeiro orixá – Orixalá/Oxalá/Obatalá e posteriormente a *Odudua*. Esses dois elementos voltam a se encontrar, dando início ao processo metamórfico de criação dando origem a uma terceira existência denominada *yangui*. Essa ganha vida após receber de *Olorun*, o supremo, o *elemi kobá* (o sopro da vida). Assim, *yangui*, a terra fossilizada, passa a ser a primeira forma de vida, como também o primeiro *Igba*, primeiro assentamento da força vital da vida, o axé.

Nesse mito, credito ser o movimento, o caos anunciado por Castoriadis (2009), uma vez que o movimento é que dá início a todo processo criativo, a observar que, no candomblé, a maioria senão todos os rituais envolvem movimento, ele quem possibilita o dar forma ao axé. Onde, a meu ver, axé e movimento se confundem. O surgimento de *Obatalá* e *Odudua* que Castoriadis (2009) chamaria de cosmos e posteriormente o “dar forma”, o fazer artístico, a obra, a arte/*yanguil/igba*/assentamento. Assim é facilmente identificável a congruência entre o Igba do orixá com a concepção de arte e fazer artístico em Castoriadis. Enquanto para Castoriadis (2009, p.103) a obra de arte é a condensação, o “dar forma” ao caos. Para o pensamento ioruba, por consequência, do candomblé de Ketu e o fazer artístico afro-brasileiro e afro-diaspórico está atrelado ao condensa e dar forma ao movimento/axé, seja no igba ou no xire.

A proposta do fazer artístico cunhado pelo filósofo aplicado ao processo de criação em arte e aqui ao igba exu possibilita compreender que arte e vida são indissociáveis. Dialogo minhas vivencias, experiências e práticas do terreiro para lançar luz à concepção de caos, cosmos e obras de arte, visto que no candomblé as dinâmicas e acepções de criação e de vida não são possíveis de existir sem o movimento. Dessa forma, o movimento que rompe com a inércia e promove a formação e transformação de tudo por meio do caos. O movimento é o próprio caos.

### 3.2. Exu em performance

A performance Igba Exu trata, ao mesmo tempo do mito yoruba sobre a criação do homem e das divindades e o processo de iniciação no candomblé, mais precisamente a feitura do igba do orixá Exu. Através deles busco Tencionar as concepções ocidentais canônica sobre arte, corpo e o fazer artístico. O Igba é resultado do encruzamento de vários corpos (o sangue mineral, o sangue vegetal e o sangue animal; o sal, açúcar, a água, o barro, a fumaça, a pedra). Corpos constituem e são constituídos de corpo diversos. Assim considero o corpo Igba Exu como obra de arte em constante movimento de transformação.

Criei essa performance com a proposta de confrontar tudo de pejorativo que sobre Exu é dito. Essa performance se nutre por uma epistemes oriunda dos terreiros e das encruzilhadas. Ao desenvolvê-la acreditei haver limiares entre arte e fé que garantia minha integridade enquanto artista e sacerdote, porém durante as apresentações que realizei a performance me provaram o contrário. O performer está sempre em risco, sempre estive em risco. As reações do público foram várias e surpreendentes onde se destacam alguns momentos marcantes. Observar que ao receber a cachaça da mão do performer as pessoas se portavam como se estivessem verdadeiramente num ritual de candomblé ou umbanda recebendo das mãos de uma divindade ou entidade. Abaixam a cabeça em respeito e não olham nos olhos. Muitos até fugiam para evitar o contato. Quando essa platéia é estimulada a entra em contato com meu corpo é comum ouvir as pessoas pedidos de graça, caminhos abertos, em forma de sussurros ou agradecendo algo alcançado. Tudo isso revela o quanto as pessoas respeitam o orixá e o quanto recorrem a ele.

Chamou - me a atenção o contato com duas pessoas budistas, que ao passar o barro no meu corpo me apertaram e fizeram pedidos de sucesso e fartura como se estivessem diante de Buda. Esse acontecimento me deixaram feliz com o resultado da performance, acredito que dei um grande passo no processo de desdemonização do orixá Exu. Mas também fez com que eu me questionasse sobre os limiares entre arte e religião. Sou candomblecista iniciado ao orixá Exu, Corpo principal desse trabalho, no entanto, para a realização dessa performance me revesti com de arte como armadora para me precaver aos processo ritualísticos a qual sou submetido no terreiro de candomblé.

Ao iniciar a performance instaura-se uma atmosfera ritualística estimulada pela disposição dos corpos expostos no chão, cabaça, panela de barro, defumador, folhas não remete a encruzilhada e anunciam um ebó, uma oferenda a ser ofertada a Exu. Também que os corpos/objetos que compõem o cenário passaram a diminuir, logo percebi que estavam sendo levadas pelo público como elemento de fé. Esse fato interferiu diretamente na estrutura da performance fazendo com que eu passasse a distribuir alguns objetos durante a performance. Essa minha atitude fez com que não houvesse baixas

Na performance *Cruzo corpos no meu corpo* com a finalidade de dá origem a yangi, a Laterita, o primeiro Igba Exu. Depois de comer, beber, cheirar, tocar os elementos convido a platéia para fazerem o mesmo. E um por um, de forma ordinária sentem o cheiro do charuto, sentem a seiva do óleo de amêndoas, comem atari, a pimenta de Exu, bebem a cachaça e provam do mel. Posteriormente todos são convidados a encruzar o corpo barro no meu corpo para assim moldar o Igba Exu. Subjugando meu corpo encruzilhada a obra coletiva e por fim todos contemplam a obra enquanto por ela são contemplados. A questão em jogo que confronta o psique no fazer artístico é saber quem moldou quem. O barro nos moldou? Eles moldaram o Igba Exu ou foram moldados por eles? Todos aqueles corpos foram intercruzados, logos todos são Igba Exu, todos têm em si uma centelha partícula de Exu. Todos compõem e são compostos por Exu.

A performance tem como ápice a estruturação e a montagem de um Igbá do orixá Exu. O movimento é um dos elementos básicos que dá início ao processo criativo. O corpo em movimento quem permite a criação e a procriação da vida. langui partícula da existência de Exu, fragmento de um todo, criador e criatura. É o primeiro assentamento, Igbá, morada de Exu e morada da energia essencial da vida, o axé. Tem sua origem na mescla de elementos diversos que produzem uma atmosfera caótica instigando os sentidos, dessa encruzilhada de sensações se faz Igba Exu, obra de fé e devoção. A Figura 1 mostra o processo de montagem de Igba Exu.

Figura 1- Processo de montagem do Igba Exu.



Fonte: Fotografia de George Magaraia

O fato de eu ser omorixá Exu implicou em mudanças na estrutura ritualística da performance, devido ao jogo que ela traça com o ritual religioso. Esse diálogo entre arte e religião requer alguns cuidados essenciais sobre o revelar do sagrado. Nesse diálogo, escolho jogar com o mistério sem revelar os seus segredos. Assim, alguns atos e personagens foram substituídos.

Tambor, vasilhas de barro, cabaça, laterita, caxixi, vários corpos ritualísticos inertes no espaço lhe imprimindo uma atmosfera caótica. Essa inércia caótica é friccionada e rompida pelo movimento do meu corpo que se expande pelo espaço envolvendo outros corpos, agora celestes, que juntos invocam a presença da Yamin, que atravessa a linha do som impondo outras dinâmicas que faz o corpo celeste em movimento retornar ao estado de nascente, a voltar ao útero da terra. O encontro da Arte com a Fé é representado na Figura 2.

Figura 2 - Representação do encontro da Arte com a Fé.



Fonte: Fotografia de George Magaraia

Essa energia geradora submete todos os corpos celestes às encruzilhadas, corpos que se entrecruzam dando origem à vida em uma explosão de sensação e sentimentos. Nasce Exu, a encruzilhada das encruzilhadas, protótipo de Olorum.

### 3.2.1. Inspirações sobre a Performance IGBA EXU

Igba Exu é uma performance que surge através das observações e fazeres artísticos, extraídos da percepção atmosférica encontrado no processo de investigação deste projeto de mestrado, quando o mesmo tinha como título: “O chamado do mensageiro: uma investigação sobre a performance do orixá Exu no candomblé de Ketu”. Tenho como base de inspiração e referência de criação artística dois *itans* - narrativas que remontam e recuperam momentos imemorais para o povo ioruba – que foram fundamentais na construção cênica e da personagem.

O primeiro *itan*, retirado dos relatos no terreiro candomblé, narra que *Olorum* – o Deus supremo para os iorubás - decide se mover e desse movimento surge um



vento, que ao entrar em contato com a terra, forma uma massa de poeira que percorre os quatros cantos do universo e a cada encontro com os elementos naturais, se transmuta e ganha nova forma. Até se tornar uma grande bola de luz e se dividir em duas outras bolas menores, uma de luz clara e outra de luz negra, chamadas respectivamente de *Obatala* e *Odudua*, como o sol e a lua, juntas novamente percorrem os lugares no universo, ganhando forma humana para dar a origem ao primeiro ser, primeiro Exu denominado *langui*, o primeiro protótipo humano e o primeiro *igba*. A Figura 3 representa o sopro de Olorum.

Figura 3 - Representação do sopro de Olorum.



Fonte: Fotografia de George Magaraia

O segundo *itan*, foi retirado de um documentário denominado “Dança das cabaças: Exu no Brasil”, onde uma ialorixá narra que, um casal de senhores, *Orumila* e sua esposa, desejavam ter um filho e já cansados de várias tentativas sem sucesso, eles decidem ir à casa de *Olodumaré*. Na portaria encontram um monte de barro avermelhado, era Exu *langui*, a laterita, terra fossilizada. Com as negativas do Deus supremo de Ihes conceber um filho, ele os aconselha que passem a mão naquele monte de barro e que ao chegar em casa fizesse amor. Depois de 11 meses nasce uma criança cantando: “minha mãe eu quero comer”, no entanto sua fome era tanta, que ele devora todas as formas de vida existentes na terra. *Orumila*, ao se deparar com essa situação consulta o *Ifá* e ele o aconselha a

fazer um ebó. Nesse ebó havia uma espada de cristal com a qual ele se arma e quando seu filho tenta devorá-lo, ele saca a espada e corta o menino em 9 pedaços e mais 1. A cada investida que o pai dava com a espada, cortava o menino em um numero infinito, ele se multiplicava, e o pai aplicava uma nova investida. Assim, os dois percorreram os 9 orum.

Quando a criança já não podia escapar, suplicou ao pai: não me corte. O pai então, comovido com a sua suplica, acorda com ele que não o cortaria, se ele restituísse tudo o que ele havia devorado. Depois disso, Exu não conseguiu se unificar novamente, deixando um pedaço de si espalhado por cada canto do universo. Então, desse dia em diante, ele ficou responsável pela restituição. Exu é o responsável por restituir os homens e os deuses e será sempre o primeiro a comer para que não devore tudo. A importância do barro como elemento que torna possível criar formas através de sua matéria, é percebida nas duas narrativas. Na Figura 4 mostra-se o Igba Exu.

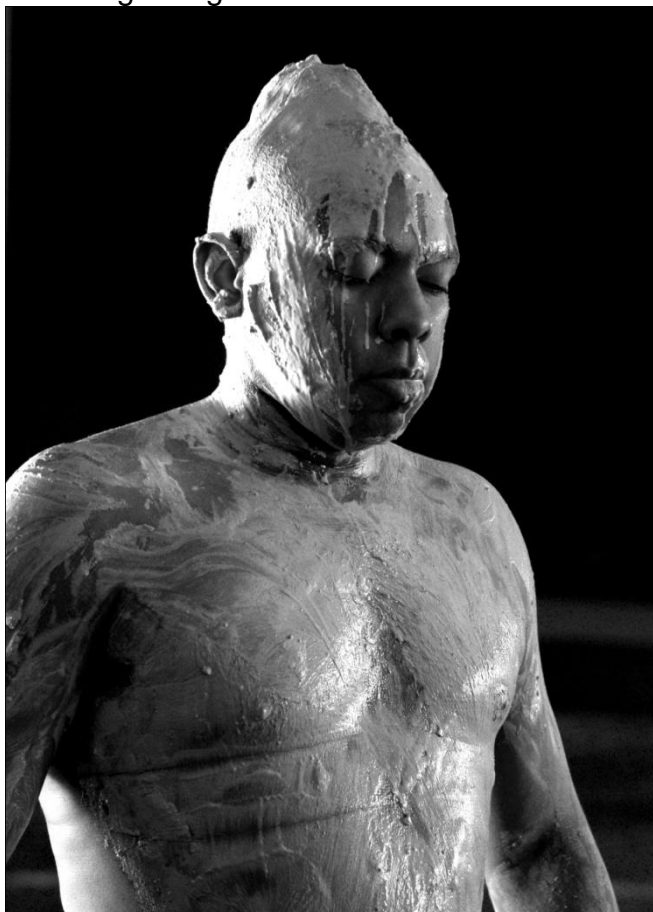
Figura 4 - Igba Exu. Fotografia de George Magaraia



Fonte: Fotografia de George Magaraia

O trabalho artístico se apropria do barro, como base para o processo de criação em dança, buscando trabalhar em cena símbolos e códigos de forma poética, que permita criar uma atmosfera que proporcione ao público uma experiência imagética, com a finalidade de transportá-los para o ambiente místico da criação. Figura 5 representa Exu criador e criatura.

Figura 5 - Exu Criador e Criatura. Fotografia de George Magaraia



Fonte: Fotografia de George Magaraia

Em cena, o ser que cria a si mesmo, o ser que nasce pronto tem na figura da galinha D'Angola sua maior representação, a iaô. Exu *langui* se humaniza ao se colocar como uma eterna iaô, um ser a ser moldado, sempre em processo de formação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A performance de Exu no candomblé são todas as possíveis”  
Adailton de Ogum

Diante de tudo que foi exposto, é possível perceber que as religiões de matrizes africanas têm tentado dar a Exu um tratamento particular, perante sua importância no sistema cosmológico e por sua relevância na construção de uma nova ordem na vida dos devotos e na dinâmica dos terreiros. Nos terreiros de candomblé de Ketu, Exu, senhor da comunicação, o elo entre o homem e os deuses, exerce papel primordial nos rituais e nas dinâmicas de mediação entre o orun e o aiê. Exu é a força motriz que precede a criação, sua performatividade é ambígua e se dá tanto na sua presença quanto no desejo por sua ausência. Sua performatividade se inscreve também no campo das transformações através do caos que promove para subverter as ordens e ameaçar o *status quo*. Age sobre valores éticos que transcende a compreensão humana sobre os fenômenos sociais e da natureza. A performatividade do orixá reforça laços de solidariedade e comunhão entre os devotos, como estimula a individualização do sujeito. Também representa possibilidade de coesão social das comunidades de candomblé, tanto como orixá nos terreiros mais tradicionais ou como Exus nos terreiros de “candomblé umbantizado” Lima (2010), uma vez que sua presença denota a possibilidade de retorno à África. Essa energia primordial infla seus devotos de esperança na vida, seja através da alegria transbordantes das festas ou por sua capacidade de transgressão da ordem social, que serve como amarra e castração das livres expressões.

Os terreiros de candomblé começam a se aproximar de Exu, e no momento atual há um número crescente de babalorixás e ialorixás predispostos a iniciar o orixá. Acredito que isso acontece, devido à velocidade pela qual as informações circulam, assim como ao acesso da população negra às universidades públicas, mudando seu cenário e aos poucos passam a assumir o protagonismo sobre a história de sua cultura e religião.

Também, para o babalorixá Marlon, esse maior esclarecimento sobre o orixá está relacionado ao fato do crescente número de sacerdotes do culto de *ifá*, que em sua fala “tem maior número de *odun*”. Já para o babalorixá Adailton, aos poucos há uma “reparação do orixá Exu”, onde os líderes religiosos estão passando a compreender sua importância.

A performatividade de Exu no candomblé ocorre, principalmente, através das narrativas místicas e míticas que se corporificam sobre os enredos relacionados a sua função e importância, como energia primordial. Partícula essencial e existencial de Olorum, sua performatividade se inscreve nos rituais celebrados nos terreiros, onde o orixá figura como primeiro a ser reverenciado. Dono do corpo e responsável pela quebra da inércia que precede à criação, à vida, sendo também causador de processos e metamorfose geratriz. É um orixá multifacetário, o marco zero na cosmologia iorubá. Não é nem negativo nem positivo, porém instiga no ser humano a expressão de seus desejos que são vistos pelo Ocidente como desordeiros, por estimular a subversão e a transgressão através do caos.

A performatividade é a energia que, enunciativa ou física, desperta no negro o desejo de liberdade, de rebelião, de fuga e resistência ao sistema que o oprime. O negro que prefere ser o diabo a se submeter aos caprichos de uma elite miserável que insiste em reviver os períodos da escravidão, para poderem gozar seus privilégios sem serem questionados ou ameaçados.

Como expressão em arte, Exu é motriz para as práticas culturais afro-brasileiras, por permitir aos afrodescendentes a capacidade de improviso e adaptação às adversidades por meio do corpo, que tenciona as demandas das imposições estéticas elitistas que buscam universalizar a percepção do sensível.

A pesquisa contribuiu para as comunidades de candomblé, sociedade civil e acadêmica, por ser algo feito de dentro para dentro. Não que seja inédita, por que vários candomblecistas falaram sobre o candomblé, mas por tratar de Exu a partir de uma óptica que se propõe livre dos aprisionamentos e da sedução a qual o etnocentrismo nos subordina. Como um xirê iniciado com *avamunha*, que condensa todo axé para a cumeeira e só depois de transbordar se expande para outro espaço. Falar sobre a performatividade de Exu tem o objetivo de condensar esse axé nos terreiros, para os que buscam esclarecimento, os que querem conhecer um pouco do orixá e transbordar para as esferas civis e acadêmicas, permitindo que outros

omorixás Exu se encontrem neste trabalho, não por que ele expressa verdades, mas por que nele se encontram narrativas de experiência vividas. Que este seja um padê, onde as iaôs, mesmo os que não são de Exu, venham se alimentar, assim como eu o fiz e agora oferto.

A caminhada da pesquisa me colocou em encruzilhadas, e me fez acreditar, sem nenhuma pretensão, que eu sou o meu objeto de pesquisa. Eu que vou me alimentar desta farofa e não o farei sem vocês, por que Exu é movimento, agito e troca.

Exu vai romper com os cânones ao manifestar possibilidades diversas de contemplação. Exigindo que a arte amplie sua capacidade de dialogar com as questões da contemporaneidade através de um prisma que não seja só ocidental, abrindo espaço para outras possibilidades estéticas.

A performatividade do orixá é o nada que dá origem aos processos de criação, onde arte e vida são indissociáveis. Exu é a estética presente na contemporaneidade, pois ambos, são revolucionários. Prova disso, é o número cada vez mais crescente de artistas que adotam essa estética para construir suas imagens e performances. Seja adotando em seus cenários uma atmosfera que denota a presença do orixá ou adotando discursos políticos de subversão e enfrentamento através da forma de se vestir ou de denúncias de racismo. A boca que tudo come, agora também é a boca que tudo denuncia, retruca, mastiga sem engolir, e devolve na mesma intensidade ou em intensidade maior, em dobro como faz *enugbarijo*.

## REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Wande. A concepção ioruba da personalidade da humana. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL PARA NAÇÃO DE PESSOA NA ÁFRICA NEGRA, 1971, Paris. **Anais...** [ed. 544]. [Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981]. Disponível: <https://bit.ly/2En2s19>. Acesso em: 15 out. 2018.
- A BOCA do mundo: Exu no Brasil. Direção: Aderbal Monteiro Costa, Clarisse Manturano Leandro. Produção: Oka comunicações. RJ, - 25', 45". Brasil, 2011. Documentário.
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity**. 2009. Disponível em: <http://www.asante.net/articles/1/afrocentricity/>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- BÂ, Hampaté A. A tradição viva. *In*: **História geral da África I**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- BARTHES, Roland. Mudar o próprio objeto. *In*: LUCCIONI, Gennie *et al*. **Atualidade do mito**; tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas cidades, 1977. p.11 - 14.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpretações e civilizações. 3. ed. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1960.
- BENISTE, José. **Dicionário ioruba – português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011
- BENISTE, José. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento.-5. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012.
- CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. *In*: LUCCIONI, Gennie *et al*. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 75-80.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 18. ed. São Paulo: Palas Athena, 2006
- CASTORIADIS, C. **Janela sobre o Caos**. SP: Ideias & letras, 2009. p. 103–135
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros**: e como a escola se relaciona com crianças de Candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- CONDURU, Roberto. Entre a academia e o terreiro. Teoria da arte, religião afrodescendente e arte no Brasil. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS "ENTRE TERRITÓRIOS", 19., 2010, Cachoeira, BA. **Anais...** [S.l.]: ANPAP, [2010]. Disponível em:

[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/roberto\\_luis\\_torres\\_CONDURU.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/roberto_luis_torres_CONDURU.pdf). Acesso em: 22 mar. 2018.

CONDURU, Roberto. Arte da África - criação crítica. **Arte & ensaios**, n.30, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3173>. Acesso em: 20 mar. 2018.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Bonde do mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca in **Raça como retórica: a construção da diferença**. RJ: Civilização Brasileira, 2001. p. 83-153.

DANÇA das cabaças: exu no Brasil. Direção: Kiko Dinucci. Produção: Kiko Dinucci e Baquira filmes. SP - 54', Brasil. 2006. Documentário.

DAVIES, Ioan. Negotiating African Culture: Toward a Decolonization of the Fetish.. *In: The cultures of globalization*. 6th. ed. [S.l.]: Dulce University press, 1988

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas Edições, 2014.

EVARISTO, Conceição. Entrevista. **Jornal Nexo**, 26 maio 2017. Disponível em: [tinyurl.com/y3v92m6o](http://tinyurl.com/y3v92m6o). Acesso em: 12 fev. 2019.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: perspectiva, 2015. Trad.: J.Guinsburg.

FERREIRA, Gilberto Antonio. Exu a pedra primordial da teologia ioruba. *In: Faraimará – o caçador traz alegria*. [S.l.: s.n., 20--]. p.15-17.

FERREIRA, J.Flávio; VIEIRA, Fernanda Maria. Incorporando Exú: a (in) versão colônia na demarcação / dominação do outro. **Revista de pesquisa i fornació en antropologia**, n.15, p.1-25, dic. 2011.

FRIGEIRO, Alejandro. Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica. **Revista “O Percerveje”**, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Estudos aplicado: sinais de cena**, n. 4, 2005.

FORTIN, Sylvie. Condições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista cena: Periódico do Programa de Pós-graduação em Arte Cênica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, n. 7, p. 78-87, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 12 fev. 2019.

GUEDES, Maristela Gomes de Souza. Exu não pode? **Geledes**, 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/exu-nao-pode/>. Acesso em: 04 mar. 2019.

GUEDES, Maristela Gomes de Souza. Exu, escola e racismo. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*. 6., 2010, Salvador, BA. **Anais...** Salvador: UFBA, 2010.



GOLDBERG, RoseLee. **Arte da performance: do futurismo ao presente**. 1. ed. Lisboa: Ed: Orfeu negro, 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *In*: HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petropolis: Editora Vozes, [1996]200. p. 103-133.

HERNÁNDEZ, Adrián de Sousa. **Exu-Elegguá: equilíbrio denámico de La existência (Religió yorubá)**. [S.l.]: Ediciones UNION, 1998

JUNIOR, R.N dos S. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista África e Africanidades**, ano 3, n.11, 2010.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - lux e sombras: uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clío Edições Eletrônicas, 2003. 80 p.

LEVÍ - STRAUSS, Claude. Como eles morrem. *In*: LUCCIONI, Gennie *et al*. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas cidades, 1977. p. 91-100

LIGIÉRO, José Luiz. **Iniciação ao candomblé**. 8. ed. Rio de Janeiro: Recorde: Nova Era 2004.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond 2011.

LIMA, Fábio. **As quartas de xangô: ritual e cotidiano**. 1. ed. João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2010.

LOPES, Nei. Prefácio. *In*: **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. -Rio de Janeiro: Garamond 2011. p. 9-13

LUCCIONI, Gennie. Introdução. *In*: LUCCIONI, Gennie *et al*. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1977. p.7-9.

MACEDO, Bispo. **Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?** 17. ed. Rio de Janeiro: Unipro Editora, 2010.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os Congados. **Revista "O Percerveje"**, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós Graduação em Letras UFMG**, n. 26. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Acesso em: 02 jul. 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Holanda Fabíola. **Historia oral: como fazer, como pensar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MOURACQ, Murchid Abiodun. Pensamento e crenças yorubá sobre Deus. In: Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. **Ciclo de palestras do Programa em Relações Étnico-Raciais**. [S.l.]: PPRER, 2016.

MOURÃO, Tadeu, **Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aero plano, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos PENESB**, Niterói, p.17-34, 2004. EdUFF.

NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorùbá**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemologica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4)

NASCIMENTO, Abdias. **Os orixás do Abdias**. [S.l.]: IPEAFRO; Fundação Cultural Palmares, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **Os Orixás do ABDIAS: pinturas de ABDIAS Nascimento**. Brasília: IREAFRO; Fundação Cultural Palmares, 2006.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Negra devoção! A estratégia da Igreja para converter e disciplinar os escravos. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 31-38. (Coleção revista de historia no bolso; 6)

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

PRANDI, Reginaldo. Exu de mensageiro, a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, jun./ago. 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PÓVOAS Ruy do C. **Itan dos mais velhos (contos)**. 2. ed. Ilhéus, BA: UESC, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento; Justificando, 2017.

RUFINO, Luiz. Performances afrodiaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n.40, p.54-80, sem. 2016.

SALGADO, T.B. Introdução crítica aos Estudos da Performance. **Galaxia**, São Paulo, n.24, p.327-329, dez. 2012.

SANTOS, E. Juana. **Os nagôs e a morte: padê e o culto egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2008

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

SANTOS, Rodrigo de A. dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana**, 2014, 147 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Rio de Janeiro, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechener**. Seleção de ensaio organizada por Zeca Ligiéro; tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior...*et al.* RJ: Mauad x, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista “O Percervejo”**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: ciencias, instituições e questões racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: o guardião da casa do futuro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de antropologia**, São Paulo, v. 55, n. 2, 2012.

SILVEIRA, Renato. Do calundu ao candomblé. Os rituais de fé africanos ganham seu primeiro templo no início do século XIX. *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 16-25. (Coleção revista de historia no bolso; 6).

SIMAS, Luiz Antonia; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: ciencias encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Jaime. Exu - A forma e a função. **Revista VeraCidade**, ano 4, n. 5, p.1-10, out. 2009.

SODRÉ, Jaime **Da diabilização a divinização: a criação do senso comum**. Salvador: DUFBA, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. 1. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **Revista “O Percervejo”**, ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa: ação**. 7. ed. São Paulo: Cortez; 1996.

VAINFAS, Ronaldo. Exército de Cristo. *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Historia para ocupados**: os mais importantes historiadores apresentam de um jeito original os episódios decisivos e as personagens fascinantes que fizeram o nosso país. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. p. 98-102.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In*: **História geral da África I**, Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

VERGER, Pierri, **Orixás**. Salvador, BA: Ed. corrupio, 1981.

ZENICOLA, Denise Mancebo. A coreografia das Iabás. **Revista “O Percerveje”**, ano 11, n. 12, p. 99-122, 2003.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e ritual**: a dança das Iabás no xirê. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad x; Faperj, 2014.

## APÊNDICE A

Nesse tópico busco apreender qual a percepção que *Babalorixás* e *Ialorixá* têm sobre a presença do orixá Exu. Como esse orixá se faz presente em suas vidas e como essa reverbera nos terreiros que comandam. Coloco o *Pade* ou *Ipade* em pauta para perceber quais os aspectos do ritual ganham destaque na fala desses líderes. A escolha das lideranças se faz necessário também pelo desejo de apreender narrativas que reflitam as memórias coletivas sobre Exu e qual o efeito dessas narrativas na percepção sobre o orixá e nas práticas do cotidiano no terreiro, assim essas narrativas serão analisadas enquanto mitos contemporâneos. Para tal fim, uso roteiro de entrevista semi-estruturado como procedimento metodológico de coleta e obtenção de dados, onde será aplicado questionário de pergunta misto. A entrevista terá o face a face como método de abordagem, por ser ela uma forma direta que proporciona estreitamento na relação entre investigador e investigado.

1. Como srx gosta de ser chamadx?
2. Fale-me da sua trajetória no candomblé?
3. É possível definir o orixá Exu?
4. Há algum aspecto do orixá Exu que mereça ser destacado?
5. Qual a importância de Exu para o candomblé?
6. Já iniciou ou participou da iniciação de um omorixa Exu?
7. Tem algum *omorixa* Exu no seu terreiro? Caso não, você iniciaria a Exu? Caso sim, Há diferença entre a iniciação de Exu e outro orixás?
8. Há alguma peculiaridade na iniciação de um omorixá Exu?
9. Já participou de algum xirê ou saída de um Yao iniciado ao orixá Exu?

10. Tem alguma narrativa, história ou curiosidade sobre orixá Exu que possa nos contar?
11. Como você pensa a relação entre Exu e Odu?

## APÊNDICE B

Rum para Exu bebê: yao em transe Reflexões sobre a iniciação de filhos de Exu.

Busco compreender quais são os efeitos no campo físico e espiritual da pronúncia da presença do orixá Exu, com membros do *Ilé Asé* – casa de axé. Como essas relações são construídas? Quais são as aspirações e expectativas criadas sobre a iniciação desse omorixá? Quais as impressões das expectativas comportamentais recaem sobre o omorixá Exu? Como a performance do orixá Exu influi no comportamento dos integrantes do *Ilé*. Uso a observação participante como estratégia para captar dados através de análises referentes às nuances comportamentais e a entrevista semiestruturada como técnica de coleta de dados.

Nome?

Nome do Ilé?

1. Como você chegou à religião?
2. Fale sobre o orixá Exu?
3. Como foi seu processo de iniciação?
4. Como é ser umx omorixá Exu?
5. Há algo positivo ou negativo em ser omorixá Exu?
6. O que percebe nas pessoas sobre o fato de você ser omorixá Exu?

## ANEXO A

### XIRÊ

Xirê é uma estrutura sequencial de cantigas para todos os orixás cultuados pela “nação”, começando por Exu e finalizando em Oxalá. A palavra xirê significa brincar, dançar, e denota o tom alegre da festa de candomblé, aonde cada orixá vêm a terra para dançar e brincar com seus filhos. Durante o xirê, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas e coreografias e rituais próprias. No terreiro Ilê Aiyê Ojú Odé Igbó o xirê segue a seguinte ordem:

Primeiro, na ausência de um omorixá Exu, toca-se o padê para Exu para que ele faça a mediação entre o mundo do além e o da terra. Tendo um iniciado a Exu, toca-se para o orixá;

Depois, para Ogum o dono dos caminhos e dos metais e sem ele e suas invenções, da faca e da enxada, o sacrifício aos orixás e o trabalho na terra estariam impedidos;

Oxóssi é irmão de Ogum e porque também está ligado à sobrevivência através da caça e da pesca;

Obaluaiê é o orixá da cura das doenças, ou aquele que as traz, o senhor da terra;

Ossaim o dono das folhas que curam; daí sua ligação com Obaluayê e também porque nada se faz sem folhas no candomblé;

Oxumarê a serpente que faz a ligação entre o Orun e o Aiê. A cobra que morde o próprio rabo como símbolo do infinito;

Oxum a senhora das águas doces, do amor e do ouro, esposa favorita de Xangô;

Logum-nedé, o jovem caçador, filho de Oxum, com Oxóssi;

lansã a senhora dos ventos e das tempestades que no mito criou Logum-Nedé, juntamente com Ogum, quando Oxum o abandonou;

Xango o rei dos reis, o orixá da justiça;

Obá é a única guerreira que conseguiu vencer Ogum em batalha, em muitos ilês é considerada irmã de lansã e a terceira mulher de Xangô;

Nanã a mais velha das iabás-orixá femininos, forneceu a matéria prima para que Oxalá criasse o homem;

Iemanjá senhora das águas salgadas. Dona das cabeças e mulher de Oxalá;



Oxalá o senhor de toda a criação.

A sequência do ilê privilegia os acontecimentos míticos que colocam em relação os orixás e toda cosmologia, norteados assim os acontecimentos ritualísticos.

Algumas casas, entretanto, seguem outra ordem: Exú é louvado antes do começo da festa, geralmente às 6 horas da tarde, com o ritual do padê.

Quando começa a festa toca-se para Ogum, Oxosse, Ossaim (porque são irmãos); Obaluayê, Oxumarê, Ewá e Nanã (três irmãos e sua mãe respectivamente, tidos como uma “família” da nação Gegê); Oxum e Logum-Nedé (mãe e filho); Iansã e Obá (duas irmãs); Xangô, Iemanjá e por fim Oxalá (filhos e seus pais respectivamente). Essa sequência parece privilegiar os vínculos de parentescos e de nação, enquanto seja qual for sua sequência e sua concepção cosmológica, ela costuma ser fixa para cada casa.

É ela que, de alguma forma, norteia os acontecimentos da festa, fazendo, entre outras coisas, com que os filhos identifiquem, através das cantigas e ritmos, os momentos apropriados ao cumprimento da etiqueta religiosa, como, por exemplo, dançar de certa maneira ou pedir a benção à mãe-criadeira, quando se toca para o orixá.

## ANEXO B

### Igbá-odù/Igbádu

Quando *Olorun* decidiu criar a terra, chamou *Obàtálà*, entregou-lhe o “saco da existência”, *àpò-ìwà*, e deu-lhe as instruções necessárias para a realização da magna tarefa. *Obàtálà* reuniu todos os *orisá* e preparou-se, sem perder tempo. De saída, encontrou-se com *Odùà* que lhe disse que só o acompanharia após realizar suas obrigações rituais. Já no *òna-òrun*, caminho, *Obàtálà* passou diante de *Èsú*. Este, o grande controlador e transportador de sacrifícios que domina os caminhos, perguntou-lhe se já tinha feito oferendas propiciatórias. Sem se deter, *Obàtálà* respondeu-lhe que não tinha feito nada e seguiu seu caminho sem dar mais importância a questão. E foi assim que *Èsú* sentenciou que nada do que ele propunha empreender seria realizado. Com efeito, enquanto *Obàtálà* seguia seu caminho começou a ter sede. Passou perto de um rio, mas não parou, passou por uma aldeia onde lhe ofereceram leite, mas ele não aceitou. Continuou andando. Sua sede aumentava e era insuportável. De repente viu diante de si uma palmeira *Igí-òpe* e, sem se poder conter, plantou no tronco da árvore seu cajado ritual, o *opa-sóró*, e bebeu a seiva (vinho de palmeira). Bebeu insaciavelmente até que suas forças o abandonaram, até perder os sentidos, e ficou estendido no meio do caminho. Nesse meio tempo, *Odùà*, que foi consultar *Ifá*, fazia suas oferendas a *Èsú*. Seguindo os conselhos dos *babaláwo*, ela trouxe cinco galinhas, das que têm cinco dedos em cada pata, cinco pombos, um camaleão, dois mil elos de cadeia e todos os outros elementos que acompanham o sacrifício. *Èsú* apanhou estes últimos e uma pena da cabeça de cada ave e devolveu a *Odùà* a cadeia, as aves e o camaleão vivos. *Odùà* consultou outra vez os *babaláwo* que lhe indicaram ser necessário, agora, efetuar um *ebo*, isto é, um sacrifício, aos pés de *Olorun*, de duzentos *ìgbin*, os caracóis que contêm “sangue branco”, “a água que apazigua”, *omi èrò*.

Quando *Odùà* levou o cesto com *ìgbin*, *Olorun* aborreceu-se vendo que *Odùà* ainda não tinha partido com os outros. *Odùà* não perdeu sua calma e explicou que estava obdecendo a ordens de *Ifá*. Foi assim que *Olorun* decidiu aceitar a oferenda

e ao abrir seu Àpére-odù-especie de grande almofada onde geralmente Ele está sentado – para colocar água dos ìgbìn, viu, com surpresa, que não havia colocado no àpò-Ìwà- bolsa da existência – entregue a Obàtálà, um pequeno saco contendo a terra. Ele entregou a terra nas mãos de Odùà para que ela por sua vez, a remetesse a Obàtálà. Odùà partiu para alcançar Obàtálà. Ela o encontrou inanimado ao pé da palmeira, contornado por todos os òrisà que não sabiam o que fazer. Depois de tentar em vão acordá-lo, ela apanhou o àpò-ìwà que estava no chão e voltou para entregá-lo a Olorun. Este decidiu, então, encarregar Odùà da criação da terra. Na volta de Odùà, Obàtálà ainda dormia; ela reuniu todos os òrisà e explicou-lhes que fora delegada por Olòrun e eles dirigiram-se todos juntos para o Òrun Àkàsò por onde deviam passar para assim alcançar o lugar determinado por Olòrun para a criação da terra. Èsú, Ògún, Òsósi e Ìja conheciam o caminho que leva às águas onde iam caçar e pescar. Ògún ofereceu-se para mostrar o caminho e converteu-se no Asihajù e Olúlànà – aquele que esta na vanguarda e aquele que desbrava os caminhos. Chegando diante do Òpó-òrun-óún-Àiyè, o pilar que uni o òrun ao mundo, eles colocaram a cadeia ao longo da qual Odùà deslizou até o lugar indicado por cima das águas. Ela lançou a terra e enviou Eyelè, a pomba, para esparramá-la. Eyelè trabalhou muito tempo. Para apressar a tarefa, Odùà enviou as cinco galinhas de cinco dedos em cada pata. Estas removeram e espalharam a terra imediatamente em todas as direções, à direita, à esquerda e ao centro, a perder de vista. Elas continuaram durante algum tempo. Odùà quis saber se a terra estava firme. Enviou o camaleão que, com muita precaução, colocou primeiro uma pata, tateando. Apoiando-se sobre essa pata, colocou a outra e assim sucessivamente até que sentiu a terra firme sob suas patas.

Ole? Ela está firme?

Kole? Ela não está firme?

Quando o camaleão pisou por todos os lados, Odùà tentou por sua vez. Odùà foi a primeira entidade a pisar na terra, marcando-a com sua pegada. Essa marca é chamada esè ntaiyé Odùduwà.

Atrás de Odùà vieram todos os outros òrisà colocando-se sobre sua autoridade. Começaram a instalar-se. Todos os dias Orúnmilà – patrão do oráculo Ifá – consultava Ifá para Odùà. Neste meio-tempo Obàtálà acordou e vendo-se só

sem o àpó-ìwà retornou a Olorun, lamentando-se de ter sido despojado do apo. Olorun tentou apaziguá-lo e em compensação transmitiu-lhe o saber profundo e o poder que lhe permitia criar todos os tipos de seres que iriam povoar a terra. A narração diz textualmente: “ Isé àjùlo yé nni ìsèdá, tí ó fi móó sèdá àwon èniyàn àti orísirísi ohun gbogbo tí ó ó môo òde àyié òun àti igi gbogbo, ìtākùn, koriko, eranko, eiye, eja ali àwon èniyàn “.

“os trabalhos transcendentais de criação pertir-lhe-iam criar todos os seres humanos e as múltiplas variedades de espécies que povoariam os espaços do mundo: todas as árvores, plantas, ervas, animais, aves, pássaros, peixes, e todos os tipos humanos”.

Foi assim que Obàtálà aprendeu e foi delegado para executar esses importantes trabalhos. Então, ele se preparou para chegar à terra. Reuniu os òrisà que esperavam por ele, Olúfón, Eteko, Olúorogbo, Olúwofin, Ògiyán e o resto dos òrisà – funfun.

No dia em que estavam para chegar, Òrúnmilà, que estava consultando Ifá para Odùa anunciou-lhe o acontecimento. Obàtálá, ele mesmo, e seu séquito viam dos espaços do òrun. Òrúnmilà fez com que Odùa soubesse que se ela quisesse que a erra fosse firmemente estabelecida e que a existência se desenvolvesse e crescesse como ela havia projetado, ela devia receber Obàtálá com reverencia e todos deveriam considerá-lo como seu pai.

No dia de sua chegada, Òrisànlá foi recebido e saudado com grande respeito:

1. *Oba-áláá o kú àbàà!*
2. *Oba nlá mò wà déé oo!*
3. *Ò kú ìrìn!*
4. *Erú wáá dájì.*
5. *Erú wáá dájì.*
6. *Olówó aiê wònyé ò ò.*

1. Oba-áláá, seja bem-vindo!
2. Oba nlá (o grande rei) acaba de chegar!
3. Saudações por ocasião da viagem que você acaba de fazer!

4. Os escravos vieram servir seu mestre.
5. Os escravos vieram servir seu mestre
6. Oh! Senhor dos habitantes do mundo!

Odùà e Obàtálà ficaram sentados face a face, até o momento em que Obàtálà decidiu que iria instalar-se com sua gente e ocupariam um lugar chamado Ìdítàa construíram uma cidade e rodearam-na de vigias.

Segue-se um longo texto, segundo o qual os dois grupos se interrogavam afim de saber quem realmente devia reinar. Se *Obàtálà* é poderoso Odùduwà chegou primeiro e criou a terra sobre as águas, onde todos moram. Mas também foi Obàtálà quem criou as espécies e todos os seres. Os grupos não chegavam a um acordo e as divergências e atritos se fizeram cada vez mais sérios até gerar em escaramuças.

As opiniões não eram constantes e os partidários de um ou de outro tanto aumentavam ou diminuía de acordo com o que parecia ser mais poderoso, até que explodiu uma verdadeira guerra, colocando em perigo toda a criação. *Òrúnmilà* interveio e um novo *Odù*, *Ìwò-Òbèrè*, trouxe a solução. Esse signo apareceu no dia em que *Orúnmilà* consultou *Ifá* a fim de que solucionasse a luta entre *Orisànlá* e *Odùà*.

*Orúnmilà* usou de toda sua sabedoria para fazer *Odùà* e *Obàtálà* virem a *Oropo*, onde conseguiu sentá-los face a face, assinalando a importância da tarefa de cada um deles; reconfortou Obàtálà, dizendo que ele era mais velho, que *Odùà* havia criado a terra em seu lugar e que ele tinha vindo para ajudar e para consolidar a criação e não era justo que ele botasse tudo a perder. Depois, convenceu *Odùà* a ser amável com *Obàtálà*: não tinha sido ela quem havia criado a terra? Por acaso *Obàtálà* não tinha vindo do *òrun* para que convivessem juntos? Por acaso todas as criaturas, árvores, animais e seres humanos não sabiam que a terra lhe pertencia?

*Inú Odùàà ó rò,*

*Inú Orisàlà naa a si rôo.*

*Odùà* apazigou-se,

*Obàtálà* também se apazigou.

Foi assim que ele fez *Odù* sentar-se á sua esquerda e *Obàtálà* á sua direita e, colocando-se no centro, realizou os sacrifícios prescritos para selar o acordo.

(SANTOS 2012, P.64/67)

## ANEXO C

Exu leva dois amigos a uma luta de morte

Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo a trabalhar em suas roças, mais 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 caminhou 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 estrangeiro de barrete branco?”, perguntou um.

“Quem é o desconhecido 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 usava 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, 2014 p.48/49)

**ANEXO D**

Elegbara devora até a própria mãe

Um dia Orunmilá foi procurar Oxalá  
e pediu que lhe desse um filho,  
pois ele e sua mulher desejavam muito ter um.  
Chegando ao palácio de Oxalá,  
Orunmilá encontrou Exu langui.  
Exu estava sentado à esquerda da porta de entrada.  
“É este o meu filho?”, perguntou Orunmilá.  
“Ainda não é tempo da chegada de um filho”, respondeu Oxalá.  
Orunmilá insistiu junto a Oxalá sobre  
Quem era o menino sentado à porta  
e se poderia leva-lo como filho  
Oxalá garantiu-lhe que não era o filho ideal,  
Mas Orunmilá tanto insistiu que obteve a graça do velho.

Tempos depois nasceu Elegbara, filho de Orunmilá  
Para espanto de todos, nasceu falando  
E comendo tudo o que estava diante de si.  
Comeu tudo quanto era bicho de quatro pés,  
Comeu todas as aves,  
Comeu os inhames e as farofas.  
Engolia tudo com garrafas e garrafas de aguardente e vinho.  
Comeu as frutas, os potes de mel e os de azeite de palma,  
Quantidades impensadas de pimenta e noz-de-cola.  
Sua fome era insaciável,  
Tudo o que pedia, a mãe lhe dava,  
Tudo o que lhe dava a mãe, ele comia.  
Já não tendo como saciar a medonha fome,  
Elegbara acabou por devorar a própria mãe.  
Ainda com fome, Exu tentou comer o pai.



Mas Orunmilá pegou a espada  
E avançou sobre o filho para matá-lo.  
Exu fugiu, sendo sempre perseguido pelo pai.  
A perseguição ia de Orum em Orum.  
A cada espaço do céu, Orunmilá alcançava o filho,  
Cortando-o em duzentos e um pedaços.  
Cada pedaço transformou-se num langui, um pedaço de laterita.  
A cada encontro o ducentésimo primeiro pedaço  
Transformava-se novamente em Exu  
Correndo de um espaço sagrado a outro,  
Terminaram por alcançar o ultimo Orum.  
Como não tinham saída, resolveram entrar em acordo.  
Elegbara devolveu tudo o que havia devorado,  
Inclusive a mãe.  
Cada langui poderia ser usado por Orunmilá  
Como sendo o verdadeiro Exu.  
E langui trabalharia para Orunmilá,  
Levando oferendas e mensagens enviadas pelos homens.  
Em troca, em qualquer ritual,  
Elegbara seria saudado sempre antes dos demais  
E sempre que um orixá recebesse um sacrifício,  
Elegbara teria o direito de comer primeiro.  
(PRANDI, 2014 p.73/75)

## ANEXO E

### Roteiro

- Elementos cênicos distribuídos no espaço
- O som do tambor, tocado por uma ogã, rompe o silêncio, promovendo o movimento
- A iaô executa uma sequência de movimento em volta dos elementos
- A iaô distribui alguns elementos, cachaça, pimenta, mel, óleo para platéia, como se tivesse preparando para iniciação.
- A platéia é convidada a passar a argila no corpo da iaô.
- Estruturado o Igba se direciona a uma esquina, o ogã se dirige ao igba e aos seus pés declama um poema e em seguida deposita um padê, composto por papel crepom,
- O ogã convida a platéia à depositar seus pedidos ou palavras de sucesso, escrito no papel distribuído inicio da performance, no padê.
- Ao final o ogã conduz a platéia a bater três palmas de forma intervalada;

Poema: Laroîê Exu

Quero morrer um dia com meu trabalho acabado.

Elumina-me Exu, me guia, me faz forte, controlado.

Sou bom, não tenho inimigo, fico de costas pra rua.

O sol me aquece, é meu amigo, estou sobre a guarda da lua.

O mal não me alcança, não existe, é coisa do homem invencionice.

Valha-me Exu, me guia sua energia, me irradia.

Não me destruí, te respeito, na minha cabeça, no meu peito.

Na devoção aos orixás a ti primeiro irei saudar.

Todo destino ou mensagem, todo trabalho a ser feito, tu és a porta, a passagem, o primeiro conceito.

Valha-me Exu, me guia nas trevas e na luz do dia, faço essa oração meu Santo, por meu sorriso, esperança é meu pranto.

Autor: Joel

## GLOSSÁRIO

### A

AGBA – Pessoa mais velha ou um animal, maturidade. Assim, como aparece no texto Exu AGBA. Exu mais velho.

Avamunha - são nomes dado ao toque ou ritmo entoado pelos atabaques, tocado em todos os terreiros de Candomblé da nação Keto, no sentido de reunir e dispersar os omorixás e Orixá .Havamunha, vamunha, avaninha são variações semânticas encontradas nos terreiros de candomblé de Keto.

AIYÉ, AYÉ – Mundo visível, espaço físico ocupado pelos seres.

ALA – Coroa, pano branco, símbolo de pureza que no candomblé comumente usa tecido branco que veste toda a casa e a cabeça do orixá OXALÁ.

ALAKETU – Contração de ALA + KETU Aquele que detém a coroa de Ketu, soberano da cidade. Esse título já pertenceu a Exu, Exu ALAKETU. No candomblé de Ketu esse título pertence a Oxóssi.

ARA – Corpo, membro, substância, tronco. Ex; ARAKETU – corpo de ketu/cidadão de ketu. OBARA – OBA+ARA – Senhor do corpo.

ARAIYÊ – Contração de ARA+AIYÊ Corpo do visível, humanidade. Povo que habita o AIYÊ

AXE, ASÉ – Força elementar vital na relação entre seres e divindades; Poder

### B

BABA – Mestre, pai

BABALORIXA – A contração de BABA+OLO+ORIXÁ - Mestre do conhecimento sobre os cuidado com/do o ORIXÁ.

BARA – Corresponde a OBA +ARA – Um dos títulos de EXU, o senhor do corpo, que nos terreiros será pronunciado como BARA, forma intimista e informas que os devotos se relacionam com Exu como uma forma de diferenciá-lo dos Exus e Pombagiras da Umbanda a exemplo: Exu Marabô, Exu Tranca Ruas, Maria Padilha, Maria Mulambo.

BUZIOS – Espécie de molusco usado no sistema de adivinhação do candomblé, também conhecido como caurís. Contam os mais velhos que durante um período foi usado como moeda corrente no continente africano.

**E**

EBÓ – Oferenda elementar no sistema e funcionamento da sociedade. O EBÓ movimentava o sistema de troca entre os seres e as divindades.

EXU – Palavra em espanhol que em sua tradução literal significa EXU.

EGUNS – Corpo ancestral

ELEGBARA, LÉGBA – Um dos títulos de EXU entre os Fon do ex-Daomé.

ELEGUÁ – Correlato de Exu em Cuba, que se expressa em forma de criança, esse diferente de EXU/EXU, carrega um pouco de inocência.

ELEMIKOBÁ – Contração de ELE+MI+KOBÁ – Senhor que fornece o sopro da vida

EMI – Representação da vida através da respiração, sopro da vida

EXU – Orixá cuja principal e primordial função, entre tantas outras de mesma importância, é, a meu ver, a comunicação entre os seres vivos e as divindades.

**F**

FUNFUN – Branco comumente no candomblé utilizado para descrever grupos de divindades supremas. Orixás FUNFUN – Orixás de vestes brancas, onde o branco simboliza pureza e serenidade.

**I**

IFA - Sistema de consulta divinatória e que pela sua importância é visto como divindade. Tem Orunmilá como patrono e seus ensinamentos e textos envolve literatura, religião, história, mitologia, ecologia, ciência, arte e filosófica etc.

IGBA – Cabaça tem diversas finalidades e sentidos na cultura ioruba. Aqui a usamos com o sentido de assentamento das divindades.

IKU – Morte

ILÊ – Casa, também é usada no sentido de templo religioso como sinônimo de barracão, roça ou terreiro.

ITAN – Mitos, histórias, Lendas

ITAN IFA; ITAN ATOWODOWO – Histórias tradicionais que serão lidas e ou interpretadas através do sistema divinatório IFA.

IYA – Mãe, mulher, senhora

IYALORIXA – Contração de IYA+OLO+ORIXÁ – Mãe/Mulher mestra do conhecimento sobre os cuidados com/do o ORIXÁ.

IYA MI; IYAMIS – Divindades que presidem o culto secreto das senhoras da magia.

IAÔ – Noviço iniciado no culto dos ORIXÁS.

**L**

LEGBARA – O mesmo que ELEGBARA.

LONAN – Contração de OLO+ONAN – título de EXU, o senhor dos caminhos.

**O**

OBA – Senhor, Rei.

OBARA – Contração de OBA+ARA – Título do ORIXÁ EXU, Senhor do corpo.

OBATALA - - Contração de OBA+AIA "O Grande Òrisà" ou "O Rei do Pano Branco", na mitologia ioruba, é o criador do mundo, dos homens, animais e plantas. Foi o primeiro Orixá criado por Olodumare e é considerado o maior de todos os Orixás.

ODARA – Estar bem ou bonita. O termo se popularizou na musica de mesmo nome composta pelo artista baiano Caetano Veloso.

ODÚ – Conjunto de signos do sistema de IFA que revela história em forma de poemas, que servem de instruções diante de uma consulta; caminho.

ODUDUA – Fonte geradora de vida, Fundador(a) da cidade de ILÉ IFÉ.

Filha do senhor supremo.

OGUN – Orixá patrono da lavoura. Divindade do ferro e das batalhas, nos terreiros é considerado irmão de EXU.

OLODUMARÉ – Contração de OLO+ODU+MARÉ – Senhor supremo dos destinos, senhor do espaço infinito. Deus supremo, o onipresente.

OLONAN – Mesmo que LONAN

OLORUM – Contração de OLO+ORUN, senhor do ORUN que a miude é o mesmo que OLODUMARÉ.

OMORIXA – Contração de OMO+ORIXÁ – Filho de ORIXÁ

OPELE IFA; OPELE – Corrente intervalada com oito sementes côncavas para a prática de consulta divinatória de IFA.

ORI –Cabeça ou parte superior.

ORIKI – Textos ou cantigas de louvação

ORUMILA – Divindade cujo culto está ligado a leitura e interpretação do sistema divinatório de IFA. Também é reconhecido como o senhor do segredo do destino e responsável por guiar os consulentes.

ORUN – Firmamento, Plano divino moradia do Deus supremo, outras divindade e espíritos é constituído por nove ORUN'S.

ORIXA – Contração de ORI+IXÁ – Cabeça divina, sagrada. ORIXÁ divindades representadas pelas energias da natureza, forças que alimentam a vida na terra, intermediando a relação entre OLORUN e as formas de vida no AIYÊ.

OXÓSSI – ORIXÁ da fartura é o responsável pela caça. Conhecedor das matas e florestas.

OXUM – ORIXÁ da beleza, do amor é a senhora das águas doces, da fertilidade, da maternidade e da riqueza.

## **P**

PADÊ – Palavra que significa encontro, porém é também um ritual realizado ao ORIXA EXU para que ele envie aos outros ORIXAS a mensagem que os rituais no AIYÊ está para começar.

## **Y**

IANGUI – Pedra de laterita que representa EXU. O EXU primordial.